



FORM UND AFFORDANZ

Interdisziplinäre Zugänge

*Herausgegeben von
Jutta Eming, CJ Jones und Carolin Pape*



HARRASSOWITZ VERLAG

Form und Affordanz

DOI: 10.13173/9783447121774.I

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Episteme in Bewegung

Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte

Herausgegeben von Gyburg Uhlmann
im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 980
„Episteme in Bewegung.
Wissenstransfer von der Alten Welt
bis in die Frühe Neuzeit“

Band 37

2024

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

DOI: 10.13173/9783447121774.I

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Form und Affordanz

Interdisziplinäre Zugänge

Herausgegeben von
Jutta Eming, CJ Jones und Carolin Pape

2024

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

DOI: 10.13173/9783447121774.I

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Die Reihe „Episteme in Bewegung“ umfasst wissenschaftliche Forschungen mit einem systematischen oder historischen Schwerpunkt in der europäischen und nicht-europäischen Vormoderne. Sie fördert transdisziplinäre Beiträge, die sich mit Fragen der Genese und Dynamik von Wissensbeständen befassen, und trägt dadurch zur Etablierung vormoderner Wissensforschung als einer eigenständigen Forschungsperspektive bei. Publiziert werden Beiträge, die im Umkreis des an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungsbereichs 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ entstanden sind.

Herausgeberbeirat:

Mira Becker-Sawatzky (FU Berlin)
Anne Eusterschulte (FU Berlin)
Kristiane Hasselmann (FU Berlin)
Andrew James Johnston (FU Berlin)
Jochem Kahl (FU Berlin)

Klaus Krüger (FU Berlin)
Christoph Marksches (HU Berlin)
Miltos Pechlivanos (FU Berlin)
Falk Quenstedt (Universität Greifswald)

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 191249397 – SFB 980.

Abbildung auf dem Umschlag:

Villard de Honnecourt: Album de dessins et croquis, 1220/30, Paris, Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr / BnF, Ms. fr. 19093, fol 20v.



Diese Publikation ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 lizenziert.

Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de/> abrufbar.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter

<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Bei den Autor*innen

Verlegt durch Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2024

Kreuzberger Ring 7c-d, 65205 Wiesbaden, verlag@harrassowitz.de

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISSN 2365-5666

eISSN 2701-2522

DOI 10.13173/2365-5666

ISBN 978-3-447-12177-4

eISBN 978-3-447-39517-7

DOI: 10.13173/9783447121774

DOI: 10.13173/9783447121774.I

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Zum Geleit

Andrew James Johnston und Gyburg Uhlmann

Der an der Freien Universität Berlin angesiedelte Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“, der im Juli 2012 seine Arbeit aufgenommen hat, untersucht anhand exemplarischer Problemkomplexe aus europäischen und nicht-europäischen Kulturen Prozesse des Wissenswandels vor der Moderne. Dieses Programm zielt auf eine grundsätzliche Neuorientierung wissenschaftlicher Forschung im Bereich der Vormoderne ab. Sowohl in der modernen Forschung als auch in den historischen Selbstbeschreibungen der jeweiligen Kulturen wurde das Wissen der Vormoderne häufig als statisch und stabil, traditionsgebunden und autoritätsabhängig beschrieben. Dabei waren die Stabilitätspostulate moderner Forscherinnen und Forscher nicht selten von der Dominanz wissenschaftlicher Szenarien wie dem Bruch oder der Revolution geprägt sowie von Periodisierungskonzepten, die explizit oder implizit einem Narrativ des Fortschritts verpflichtet waren. Vormodernen Kulturen wurde daher oft nur eine eingeschränkte Fähigkeit zum Wissenswandel und vor allem zur – nicht zuletzt historischen – Reflexion dieses Wandels zugeschrieben. Demgegenüber will dieser SFB zeigen, dass vormoderne Prozesse der Wissensbildung und -entwicklung von ständiger Bewegung und auch ständiger Reflexion geprägt sind, dass diese Bewegungen und Reflexionen aber eigenen Dynamiken unterworfen sind und in komplexeren Mustern verlaufen, als es eine traditionelle Wissensgeschichtsschreibung wahrhaben will.

Um diese Prozesse des Wissenswandels fassen zu können, entwickelte der SFB 980 einen Begriff von ‚Episteme‘, der sich sowohl auf ‚Wissen‘ als auch ‚Wissenschaft‘ bezieht und das Wissen als ‚Wissen von etwas‘ bestimmt, d. h. als mit einem Geltungsanspruch versehenes Wissen. Diese Geltungsansprüche werden allerdings nicht notwendigerweise auf dem Wege einer expliziten Reflexion erhoben, sondern sie konstituieren sich und werden auch reflektiert in Formen der Darstellung, durch bestimmte Institutionen, in besonderen Praktiken oder durch spezifische ästhetische oder performative Strategien.

Zudem bedient sich der SFB 980 eines speziell konturierten Transfer-Begriffs, der im Kern eine Neukontextualisierung von Wissen meint. Transfer wird hier nicht als Transport-Kategorie verstanden, sondern vielmehr im Sinne komplex verflochtener Austauschprozesse, die selbst bei scheinbarem Stillstand iterativ in Bewegung bleiben. Gerade Handlungen, die darauf abzielen, einen erreichten

Wissensstand zu tradieren, zu kanonisieren, zu kodifizieren oder zu fixieren, tragen zum ständigen Wissenswandel bei.

Gemeinsam mit dem Harrassowitz Verlag hat der SFB die Reihe „Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte“ ins Leben gerufen, um die Ergebnisse der Zusammenarbeit zu präsentieren und zugänglich zu machen. Die Bände, die hier erscheinen, werden das breite Spektrum der Disziplinen repräsentieren, die im SFB vertreten sind, von der Altorientalistik bis zur Mediävistik, von der Koreanistik bis zur Arabistik. Publiziert werden sowohl aus der interdisziplinären Zusammenarbeit hervorgegangene Bände als auch Monographien und fachspezifische Sammelbände, die die Ergebnisse einzelner Teilprojekte dokumentieren.

Allen ist gemeinsam, dass sie die Wissensgeschichte der Vormoderne als ein Forschungsgebiet betrachten, dessen Erkenntnisgewinne von grundsätzlichem systematischem Interesse auch für die wissenschaftsgeschichtliche Erforschung der Moderne sind.

Inhalt

| | |
|---|-----|
| <i>Jutta Eming, CJ Jones und Carolin Pape</i> Form und Affordanz. Interdisziplinäre Zugänge – Zur Einführung | 1 |
| Affordanzen erzählter Materialien und ihre narrative Dynamisierung | |
| <i>Marie-Luise Musiol und Silke Winst</i> Stock und Stein. Ekokritische Perspektiven auf Affordanz | 21 |
| <i>Carolin Pape</i> Erzählen mit Affordanzen. Die Inszenierung von Handlungsoptionen in der Ersten Wunderkette der <i>Crône</i> Heinrichs von dem Türlin | 41 |
| <i>Björn Klaus Buschbeck</i> Verborgene Angebote: List und Affordanz im <i>König Rother</i> | 69 |
| <i>Susanne Knaeble</i> Perspektiven der Affordanz im <i>turnei von dem zers</i> | 99 |
| <i>Dennis Disselhoff</i> Schwellensemiotik. Zur Liminalität und Affordanz inschriftentragender Tore, Portale und Türen in der mittelalterlichen Viten- und Offenbarungsliteratur | 117 |
| Affordanzen und Mediatisierung | |
| <i>Antje Wilton</i> From Accessory to Prop: The Joint Accomplishment of Object Status in Heritage Environments | 141 |
| <i>Jan Fischer</i> How to Do Things with Type. Buchdruck, Affordanzen, Lektüre | 165 |
| <i>Jakob Baur</i> Angstaffordanz. Schauerliterarische Formen des Repräsentierens und Evozierens von Furcht in Carl Grosses <i>Der Genius</i> (1791–1794) | 187 |

Affordanzen spezifischer Gattungen, Textsorten und Schreibweisen*Antje Wittstock*

Gattung und Affordanz. Überlegungen zu Kräuterbüchern des
16. Jahrhunderts 213

Theresa Beckert

Feinde machen: Die Affordanzen verschiedener Textsorten in Prozessen
der Herabsetzung, Feindbildkonstruktion und des Otherings 237

Albrecht Dröse

Affordanzen des Dialogs: Das Beispiel des sogenannten
Reformationsdialogs 255

Fabian Schmitz

Marcel Proust und die Affordanz der Konversation 285

Verzeichnis der Autor:innen 297

Form und Affordanz

Interdisziplinäre Zugänge – Zur Einführung

Jutta Eming, CJ Jones und Carolin Pape

Ein weit verbreiteter Andachtstext des späten Mittelalters, der Hymnus *Patris sapientia*, stellt den Leidensweg Christi vor die inneren Augen der Devoten.¹ In acht Strophen erzählt das lateinische Gedicht von der Verhaftung, Peinigung, Verhöhnung, Kreuzigung, dem Tod und schließlich der Grablegung Jesu – zentrale Motive in der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit. Nicht nur durch ein affektgeladenes Vokabular lädt das Gedicht zur kontemplativen Vertiefung ein, sondern auch durch die explizite und implizite Evokation der Rhythmen von Zeit und Ewigkeit. In jeder Strophe wird eine Kreuzwegstation an eine der Stunden des Tages angeschlossen und dadurch der Kreuzweg in den täglichen Zeitzyklus eingebunden: *Deus homo captus est hora matutina* [Der Gott-Mensch wurde gefangen in der Morgenstunde]; *Hora prima ductus est Iesus ad Pilatus* [In der ersten Stunde wurde Jesus zu Pilatus geführt], usw.² Nach Pavlina Kulagina hat diese zeitliche Einordnung eine spirituell formative Wirkung auf die Andächtigen: „Die Erinnerung an das Leiden Christi dehnt sich somit auf den ganzen Tag aus und bestimmt – gemeinsam mit den liturgischen Wochen- und Jahreszyklen des Passionsgedenkens – die gesamte Existenz des Gläubigen.“³ Da die Ereignisse des Todes Jesu durch mittelalterliche Zeitangaben markiert werden, lädt das Gedicht die mittelalterlichen Leser:innen dazu ein, die Passio Christi durch die eigene Zeiterfahrung zu ordnen und sich dadurch dem leidenden Heiland im täglichen Leben anzunähern.

- 1 Dieser Hymnus formt den Kern eines Textkomplexes, der als „kleines Heilig-Kreuz-Offizium“ bezeichnet und im 14. und 15. Jahrhundert sehr oft in Stundenbüchern überliefert wird. Matter, Stefan: Das Stundenlied ‚Patris sapientia‘ und seine deutschsprachigen Übertragungen. Zu einem Schlüsseltext der spätmittelalterlichen Gebetbuchliteratur. In: Die Kunst der *brevitas*. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters. Hg. v. Ricarda Bauschke-Hartung et al. Berlin 2017, S. 137–153, hier S. 139–142; Boynton, Susan: From Book to Song. Texts Accompanying the Man of Sorrows in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. In: New Perspectives on the Man of Sorrows. Hg. v. Catherine R. Puglisi und William L. Barcham. Kalamazoo 2013, S. 117–146, hier S. 122–128.
- 2 Für Abdrucke des vollständigen Gedichts mit deutscher Übersetzung siehe Matter, Stefan: Tagzeitentexte des Mittelalters. Untersuchungen und Texte zur deutschen Gebetbuchliteratur. Berlin 2021, S. 2–5; und Kulagina, Pavlina: Albrecht Dürers Versgebet *Die sieben Tagzeiten* und die Tradition der deutschen Übertragungen der *Patris sapientia*. In: Literaturwissenschaft und Linguistik 52 (2022), S. 233–252, hier S. 235f.
- 3 Kulagina: Dürers Versgebet (Anm. 2), S. 236f.

Doch verbleibt diese Neuorientierung des Zeitsinns zu Zwecken der Andacht nicht auf der textuellen Ebene. Die literarische Form des Textes – die sogenannte Vagantenstrophe⁴ – verleiht ihm einen körperlich nachvollziehbaren Puls im regulären Wechsel von Hebungen und Senkungen. Der fast tänzerische Strom des Metrums wird durch einen zweizeiligen Endreim unterteilt, der dem Hymnus auch eine Struktur der Wiederholung verleiht. Wiederholung schafft Gewohnheiten. Die metrische, reimende Form des Andachtstextes begünstigt in diesem Sinne eine stete Gewohnheit der Passionsbetrachtung, die darüber hinaus durch die Anbindung an den Tagesablauf gefördert wird. Die rhythmische Form des strophischen Gedichts und der formale Rhythmus der täglichen Zeit unterstützen sich gegenseitig, um den Leser:innen zu einer fortwährenden Andacht zu verhelfen.

Die Überschneidung der täglichen und heilsgeschichtlichen Zeit mit den sich wiederholenden Reimen und dem pulsierenden Rhythmus des strophischen Gedichts stellt auf beispielhafte Weise ein Phänomen dar, das die Literaturwissenschaftlerin Caroline Levine in ihrem Werk *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* ausführlich behandelt. Levine zufolge verfügen „temporal forms“ über eine „capacity to regulate and organize our lives.“⁵ Der Hymnus *Patris sapientia* nutzt diese Kapazität temporaler Muster, um es den Andächtigen zu ermöglichen, die Passionsbetrachtung in das eigene Leben zu integrieren. Da, wie Levine ferner betont, abstrakte Formen wie Rhythmen in unterschiedliche Bereiche übertragbar sind, kann das Gedicht auf drei zeitlichen Ebenen wirken: des täglichen Zyklus‘ der sozialen Zeit, des metrisch geordneten körperlichen Pulsschlags und des ästhetisch strukturierten Klangs der poetischen Dichtung. Diese unterschiedlichen Rhythmen verstärken sich gegenseitig; Rhythmen, egal welcher Art, begünstigen Gewöhnung bzw. Gewohnheit. Tägliche Gepflogenheiten, Zeitstrukturen, metrische Pulse und Reime sind Teile eines (Selbst-) Trainings.

Einer zentralen These Levines zufolge verfügen Formen über einen Angebotscharakter (eng. *affordance*), der unter unterschiedlichen Bedingungen konstant bleibt. ‚Form‘ definiert Levine dabei als „an arrangement of elements—an ordering, patterning or shaping,“⁶ die sowohl soziale Praktiken als auch literarische Gattungen beschreiben kann. Jede Form kann gewisse Handlungen anbieten, ermöglichen, begünstigen, aber auch erschweren oder verhindern. In dieser Hinsicht gleicht ‚Form‘ konkretem Material: „One cannot make a poem out of soup or a panopticon out of wool.“⁷ Levine erklärt anhand dieser Beispiele das Kernelement des Konzepts von Affordanz. Der Begriff wird aus dem Englischen *to afford* (‚ermöglichen‘, ‚leisten‘, ‚bieten‘ ...) abgeleitet und bezeichnet die grundsätzlichen Möglichkeiten, die Objekte oder – allgemeiner gefasst – Elemente, Substanzen und Strukturen der Umwelt den Lebewesen anbieten, um damit bestimmte

4 Vgl. Boynton: *From Book to Song* (Anm. 1), S. 123.

5 Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015, S. 51.

6 Levine: *Forms* (Anm. 5), S. 3.

7 Levine: *Forms* (Anm. 5), S. 9.

Handlungen zu ermöglichen. Eine Herausforderung von Levines Ansatz besteht darin, dass Literatur in diesem Zusammenspiel von Form, Material, und ihren Affordanzen aus ihrer Sicht mitzudenken ist.

Im Verweis auf diese grundlegenden Voraussetzungen der zentralen Begriffe und an einem bewusst historisch gewählten Beispiel möchte die Einleitung zu diesem Band einen Zugang für Einzelstudien schaffen, die in den folgenden Beiträgen auf ganz unterschiedliche Weisen Fragen von Form und Affordanz aufgreifen. Levines Konzept von Affordanz schöpft aus einer längeren wissenschaftlichen Tradition, die ihre Quelle in der Wahrnehmungspsychologie hat, aber mittlerweile in zahlreiche Disziplinen, u. a. Archäologie, Soziologie und Designtheorie, eingegangen ist. Jede Wissenschaft setzt bei der Verwendung des Affordanzkonzepts andere Schwerpunkte, und diese unterschiedlichen Ansätze ermöglichen ihrerseits auf je eigene Weise auch neue Einsichten für die Kultur- und Literaturwissenschaften. Um einen Einblick in die breite Vielfalt dieser analytischen Möglichkeiten zu vermitteln, stellen wir der Übersicht über den Inhalt des Bandes eine kurze Einführung in die noch relativ junge Geschichte des Affordanzkonzepts voran.

Affordanz

Die Entwicklung des Konzepts und die Prägung des Begriffs der *affordance* geht auf den US-amerikanischen Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson zurück, der darunter das versteht, „was sie [die Umwelt] dem Lebewesen *anbietet* (offers), was sie *zur Verfügung stellt* (provides) oder *gewährt* (furnishes), sei es zum Guten oder zum Bösen“.⁸ Auch wenn Gibson hier davon spricht, dass die Elemente oder Objekte der Umwelt etwas *anbieten*, *gewähren* oder *zur Verfügung stellen*, ist damit keine anthropomorphe Handlungsfähigkeit gemeint, sondern ganz dezidiert eine *Ermöglichung* von Handlungsoptionen.⁹ Mit seinem *Ecological Approach to Visual Perception* hat sich Gibson innerhalb seiner Disziplin von Annahmen der Kognitionspsychologie abgegrenzt, denen zufolge sich Wahrnehmungsprozesse so gestalten, dass bei der visuellen Wahrnehmung eines Objekts dessen einzelne Bestandteile und Eigenschaften, wie Farbe, Textur, Größe, Masse etc., erkannt und auf der Basis von Vorstellungen und mithilfe von kognitiven Schlussfolgerungen vervollständigt werden.¹⁰ Gibson geht vielmehr davon aus, dass die Wahrnehmung der Umwelt eine *direkte* ist, durch die sämtliche Angebote unvermittelt erkennbar seien. Weiter führt er dazu aus, dass „das, was wir beim Anschauen von

8 Gibson, James J.: *Wahrnehmung und Umwelt*. München 1982, S. 137. Hervorhebungen von den Vf. Vgl. dazu auch die frühere Arbeit Gibson, James J.: *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*. Weinheim, Basel 1973.

9 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), hier insbesondere Kap. 8, S. 137–156.

10 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 145. Vgl. dazu auch Zillien, Nicole: *Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie*. In: *Sociologia Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung* 2 (2009), S. 1–20, hier S. 4.

Objekten wahrnehmen, nicht deren Qualitäten, sondern deren Angebote sind.“¹¹ Um das Konzept von Affordanz zu veranschaulichen, wartet Gibson mit einer ganzen Reihe von lebensweltlichen, aber keineswegs banalen Beispielen auf, wobei er sich sowohl auf natürliche Elemente der Umwelt als auch auf artifiziell hergestellte Objekte bezieht. Während horizontale Oberflächen einer gewissen ‚Flächenanordnung‘ entsprechen und gleichermaßen die Basis für die visuelle Wahrnehmung darauf platzierter „Einrichtungsgegenstände“ der Umwelt bieten, stellen vertikale Oberflächen, wie etwa Felswände oder Abhänge, Barrieren dar und schränken die Handlungsfähigkeit von Lebewesen ein.¹² Gleichzeitig biete eine vertikale Oberfläche, wie ein Hang, unter gewissen Voraussetzungen sowohl das Klettern als auch das Hinunterfallen an.¹³ Doch nicht nur Oberflächen, sondern auch andere Objekte spielen für Gibsons Konzeptualisierung von Affordanz eine Rolle: Ist ein Objekt länglich, mittelgroß und mittelschwer, bietet es sich dazu an, geschwungen und wie eine Keule oder ein Hammer verwendet zu werden.¹⁴ Wenn es eine Spitze aufweist, könnte es als ein Speer dienen.¹⁵ In jedem Fall aber stelle ein Objekt mit solchen Eigenschaften von Form, Größe, Gewicht und Textur, so Gibson, eine Verlängerung des Armes dar und befähige ein Lebewesen zu einer Interaktion mit seiner Umwelt, die ohne das Objekt nicht möglich wäre.¹⁶ Damit ist ein Aspekt aufgerufen, um den es Gibson in besonderer Weise geht: Handlungsmöglichkeiten, die ein Objekt affordiert, sind grundsätzlich an die jeweiligen Voraussetzungen der mit ihm umgehenden Lebewesen gekoppelt. In diesem Sinne kann ein handelsüblicher Stuhl für eine erwachsene Person eine Sitzgelegenheit darstellen, für ein Kleinkind hingegen nicht.

Wie Gibson formuliert, weisen Affordanzen damit stets in zwei Richtungen: zur Umwelt einerseits und zu den Betrachtenden andererseits.¹⁷ Auf den ersten Blick erweckt Gibsons Konzept der Affordanz den Eindruck einer gewissen Beliebigkeit, denn seiner Argumentation folgend scheint selbst ein einzelnes Objekt zahllose Affordanzen aufzuweisen. Ein Stein zum Beispiel kann geworfen werden und dadurch eventuell eine Waffe darstellen, er kann aber auch gesammelt, zum Bau einer Mauer genutzt oder zum Beschweren von leichteren Objekten verwendet werden.¹⁸ Auch wenn Gibson die Angebote als relational versteht – indem sie sich immer an den Eigenschaften und körperlichen Voraussetzungen des wahrnehmenden Lebewesens ausrichten – sind die einzelnen Affordanzen von Objekt oder Umwelt stets vorhanden. Gibson definiert Affordanzen deshalb als ‚invariant‘, d. h. im Objekt grundsätzlich und unabhängig davon gegeben, ob

11 Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 145.

12 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 142f.

13 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 143.

14 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 144.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 153.

18 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 145f.

die Handlungsoptionen ausgelöst werden oder nicht.¹⁹ Um das einleitende Beispiel des Gedichts wieder aufzunehmen, zeigt der Blick auf Gibsons Verständnis des Affordanzkonzepts, dass Klang sich in seiner Vergänglichkeit für die Unterteilung von Zeit anbietet, ohne dass diese Möglichkeit von Dichter:innen und Musiker:innen, bzw. Leser:innen und Hörer:innen wahrgenommen und realisiert werden muss. Gibsons Affordanzkonzept stellt damit bereits die Fragen nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt, wie sie später im Rahmen der *Science Studies* u. a. von Bruno Latour wieder aufgenommen werden.²⁰

Auf die Allgemeingültigkeit des Konzepts von Affordanz hat Gibson selbst hingewiesen, und tatsächlich hat sich seine ‚Theorie der Angebote‘ nicht nur für die Wahrnehmungspsychologie, sondern auch in den unterschiedlichsten anderen Disziplinen als anschlussfähiger Zugriff erwiesen.²¹ Man könnte also sagen, das Affordanzkonzept bietet sich für eine breite methodologische Auseinandersetzung verschiedener Forschungsrichtungen an und weist damit selbst eine gewisse Affordanz auf.

Ubiquitäre Anwendungsbereiche und Kritik des Affordanzkonzepts

Da im Zentrum des Konzepts von Affordanz Fragen nach Handlungsoptionen oder Verhaltensweisen von Subjekten einerseits und deren Beeinflussung durch die Umwelt und Objekte andererseits stehen, ist das Konzept insbesondere in jenen Disziplinen aufgenommen worden, welche grundsätzlich die Bestimmung des Verhältnisses von Subjekt und Objekt oder auch von Natur und Kultur fokussieren. Dabei ist die Affordanztheorie jeweils für die unterschiedlichsten Anwendungsgebiete adaptiert und weiterentwickelt worden. Noch aus dem Feld der Psychologie wurde vorgeschlagen, Gibsons Theorie der universalen und direkt wahrnehmbaren Affordanzen insofern zu modifizieren, als der soziale Aspekt der Affordanzen mit reflektiert werden muss.²² Alan Costall verweist in diesem Sinne darauf, dass der Mensch auch Elemente der Natur, wie „surfaces, even animals and plants“²³ über Generationen hinweg geformt und die Welt, wie wir sie wahrnehmen, dabei in großen Teilen mit hervorgebracht habe.²⁴ Auch wenn Gibson in der Darlegung seiner Theorie darauf verwiesen hat, dass Objekte in einem Kontext mit anderen Elementen stehen und keine ‚Newtonschen Objekte‘ im leeren Raum darstellen, wurde häufiger eingewandt, dass der Aspekt des Sozialen in der

19 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 8), S. 149f. Vgl. zu dieser Kontroverse auch Fox, Richard, Diamantis Panagiotopoulos und Christina Tsouparopoulou: *Affordanz*. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. v. Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin, Boston 2015, S. 63–70, hier S. 66.

20 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2010.

21 Vgl. zur Allgemeingültigkeit, Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*, (Anm. 8), S. 148.

22 Vgl. Costall, Alan: *Socialising Affordances*. In: *Theory & Psychology* 5 (1995), S. 467–481.

23 Costall: *Socialising Affordances* (Anm. 22), S. 471.

24 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch den Überblick bei Fox, Panagiotopoulos und Tsouparopoulou: *Affordanz* (Anm. 19), hier besonders S. 66.

Verbindung mit einem hantierenden Subjekt unterrepräsentiert sei.²⁵ Ebenfalls aus der Perspektive der Psychologie hat John Shotter kritisiert, dass Lebewesen in Gibsons Theorie eher als Beobachter denn als Akteure auftreten und sie in ihrer Rolle und Funktion als Hersteller von Objekten eher im Hintergrund stehen.²⁶ Kritisiert wird damit der Umstand, dass vorhandenes oder gerade nicht vorhandenes Wissen um die Gebrauchsweisen der Objekte die Interaktionen mit ihnen in besonderem Maße beeinflusst. Wenn es darum geht, die jeweiligen Affordanzen zu verstehen, so Costall, befinden wir uns nicht in der Position von Archäolog:innen, welche die Funktionsweisen von uns unbekanntem Objekten eruieren. Stattdessen gilt: „[w]e experience objects in relation to the community within which they have meaning.“²⁷ Ein Kind entdecke folglich die Gebrauchsweisen von Objekten, wie Löffeln oder Tassen, nicht ausschließlich aufgrund ihrer jeweiligen Affordanzen, sondern lerne das Funktionieren dieser Gegenstände insbesondere durch die Beobachtung der Eltern.²⁸

Kritik an einer fehlenden Reflexion der sozialen Eingebundenheit von Objekten und Elementen der Umwelt kommt jedoch nicht nur aus den Reihen der Psychologie. Auch die von Costall ins Feld geführten Archäolog:innen betonen, dass die untersuchten Materialien und Objekte grundsätzlich im Kontext und in ihrem Verhältnis zu anderen Objekten zu verstehen sind.²⁹ Zwar können anhand der Form und Materialeigenschaften einer alltagsüblichen westlichen Tasse, die an einem Henkel zu greifen und an ihrem Boden so beschaffen ist, dass sie auf einer geraden Fläche abgestellt werden kann, und die außerdem aus einem Material gefertigt ist, das für Flüssigkeiten undurchlässig ist, einige ihrer Gebrauchsweisen eruiert werden, wie der Archäologe Carl Knappett zeigt.³⁰ Dass diese jedoch nicht universal sind, zeigt Knappett an einem mittelminoischen Trinkbecher aus Kreta (ca. 1900–1600 v. Chr.).³¹ Ein Blick auf die Affordanzen des Materials ergibt, dass dieser zwar aus gut gebranntem Ton gefertigt, dabei jedoch nicht so undurchlässig sei, wie es für ein Trinkgefäß erwartet werden könne.³² Dennoch ließe sich anhand der materiellen Konstitution des Objekts darauf schließen, dass dieser zum Trinken gefertigt worden ist. Knappett weist schließlich darauf hin, dass der Becher natürlich auch andere Affordanzen innehaben könnte. Da einige minoische

25 Vgl. Gibson: Wahrnehmung und Umwelt (Anm. 8), S. 143f.

26 Vgl. Shotter, John: Duality of Structure and Intentionality in an Ecological Psychology. In: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 13 (1983), S. 19–43, hier S. 20. Vgl. dazu auch Zillien: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien (Anm. 10), S. 12.

27 Costall: Socialising Affordances (Anm. 22), S. 471f.

28 Vgl. Costall: Socialising Affordances (Anm. 22), S. 472.

29 Vgl. dazu auch Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Chichester 2012.

30 Vgl. Knappett, Carl: *Thinking Through Material Culture. An Interdisciplinary Perspective*. Philadelphia 2005, S. 111f.

31 Vgl. Knappett: *Thinking* (Anm. 30), Kapitel 7: „Archaeological Case Study. Drinking Vessels in Minoan Crete“, S. 133–166.

32 Vgl. Knappett: *Thinking* (Anm. 30), S. 142.

Becher einen Ausguss am Rand haben, könne davon ausgegangen werden, dass diese ebenso dazu gedient haben können, Flüssigkeit auszugießen.³³ Ian Hodder, der dieses Beispiel von Knappet aufnimmt, weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass für die Rekonstruktion der Gebrauchsweisen von Objekten wie diesem neben Materialeigenschaften auch Aspekte wie Spuren, Rückstände von Flüssigkeiten oder eben Darstellungen von Trinkbechern in der zeitgenössischen Kunst herangezogen werden müssen.³⁴ Auch für die Untersuchung vormoderner Kulturen muss das Konzept der Affordanz folglich so adaptiert werden, dass soziale Aspekte und Kontexte stets mit reflektiert werden, da sämtliche Objekte in einem engen Netzwerk aus Sozialem und Wissen stehen und weder räumlich noch zeitlich stabil sind.

Auf die Aspekte von Sozialem und Wissen haben sich insbesondere die Weiterentwicklungen des Affordanzkonzepts im Rahmen der Designtheorie konzentriert.³⁵ Während Gibson davon ausgegangen war, dass Affordanzen von Objekten und Elementen der Umwelt ungeachtet dessen bestehen, ob sie wahrgenommen werden oder nicht und man von ihnen weiß oder nicht, ist für Designfragen von Bedeutung, dass bestimmte Funktionen von Objekten auch sichtbar sind.³⁶ Denn in diesen Zusammenhängen geht es nicht primär um eine deskriptive Analyse von Handlungsprozessen der Nutzer:innen, sondern vielmehr darum, vonseiten der Designer:innen Objekte für antizipierte Interaktionen so zu gestalten, dass bestimmte Gebrauchseigenschaften hervorgehoben und andere ausgeblendet werden.³⁷ Insofern ist es designtheoretisch von Relevanz, ob eine Tür auch als eine solche erkannt werden kann und an ihrem Material ersichtlich wird, wie und in welche Richtung sie sich öffnen lässt. Für Gibson wäre der Tür ungeachtet dieser Faktoren dennoch die Affordanz der ‚Öffnungsfähigkeit‘ zu eigen.³⁸ Der unproblematische Fall der sogenannten ‚wahrnehmbaren Affordanzen‘, der gegeben ist, wenn alle notwendigen Informationen zur Interaktion mit einem Objekt vorliegen, wird von William Gaver infolgedessen um die ‚verborgenen Affordanzen‘ einerseits und die ‚falschen Affordanzen‘ andererseits ergänzt.³⁹ Von ersteren, den ‚verborgenen Affordanzen‘ ist die Rede, wenn für die vorhandene Affordanz keine Informationen vorliegen.⁴⁰ Man denke hier etwa an das Beispiel der Tür, die

33 Vgl. ebd.

34 Vgl. Hodder: *Entangled* (Anm. 29), S. 50. Vgl. dazu auch Fox, Panagiotopoulos und Tsouparopoulou: *Affordanz* (Anm. 19), S. 66f.

35 Vgl. hierzu insbesondere die einflussreiche Arbeit von Norman, Donald: *Dinge des Alltags*. Frankfurt a. M. 1988.

36 Vgl. Norman, Donald: *Signifiers, not Affordances*. In: *ACM Interaction* 15 (2008), S. 18f., hier S. 18.

37 Vgl. dazu auch Fox, Panagiotopoulos und Tsouparopoulou: *Affordanz* (Anm. 19), S. 66.

38 Zillien: *Die (Wieder-)Entdeckung der Medien* (Anm. 10), S. 11. Vgl. zum ‚Türenproblem‘ außerdem ausführlich Norman: *Dinge des Alltags* (Anm. 35), S. 106–112.

39 Vgl. Gaver, William W.: *Technology Affordances*. In: *Proceedings of CHI* (1991), S. 79–84, hier S. 80f.

40 Vgl. ebd.

sich zwar öffnen lässt, doch über keine Klinke, Mulde oder einen anderen Hinweis zu ihrer Öffnungsfähigkeit verfügt. Mit ‚falschen Affordanzen‘ sind hingegen jene gemeint, welche anhand einer bestimmten Information eine Interaktion suggerieren, diese jedoch nicht erfüllen können.⁴¹

Neben solcher Ausdifferenzierung hat das Konzept in Bezug darauf, was als Affordanz wahrnehmbar ist, auch Erweiterungen erfahren. Denn während es Gibson primär um die visuelle Wahrnehmung geht, weist Gaver darauf hin, dass Affordanzen auch auf andere Sinne ausgeweitet werden können:

We can often feel what can be done with something [...] We can also hear some affordances. Typical examples of affordances depend on attributes of the environment such as the size and orientation of surfaces; such attributes are those about which vision provides information. Sound, on the other hand, conveys information about affordances related to the size, material and internal structure of objects.⁴²

Damit verortet Gaver das Konzept der Affordanz im Rahmen einer umfassenden Perzeption und im Zusammenhang mit ganz unterschiedlichen Formen von Wissen. Affordanzen sind folglich nicht nur sichtbar, sondern beispielsweise auch hörbar.⁴³

Das Affordanzkonzept wird in den verschiedensten Disziplinen produktiv adaptiert und für die unterschiedlichen Kulturen der jeweiligen Fachgebiete entsprechend modifiziert. Als besonders anschlussfähig hat sich das Konzept ebenfalls für die Soziologie – insbesondere die Medien- und Techniksoziologie – und im Zuge dessen auch für die Analysen digitaler Interaktion erwiesen.⁴⁴

41 Vgl. ebd.

42 Gaver: *Technology* (Anm. 39), S. 82.

43 Mit solcher Ausweitung und verschiedenen Weiterentwicklungen des Affordanzkonzepts sind allerdings terminologische Schwierigkeiten einhergegangen, weshalb der Designtheoretiker Donald A. Norman das Konzept der Affordanz inzwischen ganz verworfen hat. Er plädiert stattdessen für den Begriff der „Signifiers“, die die Aufmerksamkeit und Bemühungen der Designer:innen darauf lenken sollen, richtige Anwendungsweisen möglichst direkt zu kommunizieren, vgl. dazu Norman: *Signifiers* (Anm. 36), S. 18f. Vgl. zu den Problemen, welche mit der Weiterentwicklung des Affordanzkonzepts einhergegangen sind, einschlägig Fox, Papanagiotopoulos und Tsouparopoulou: *Affordanz* (Anm. 19), S. 65f.; sowie Zillien: *Die (Wieder-)Entdeckung der Medien* (Anm. 10), S. 12–14; und Zillien, Nicole: *Affordanz*. In: *Mensch-Maschine-Interaktion. Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*. Hg. v. Kevin Liggieri und Oliver Müller. Berlin 2019, S. 226–228, hier S. 226f.

44 Vgl. hierzu insbesondere Zillien: *Die (Wieder-)Entdeckung der Medien* (Anm. 10), S. 14–19; vgl. auch Zillien: *Affordanz* (Anm. 43), S. 227f.; vgl. auch König, Tim: *Technik als Weltbezug, Affordanzen als Reflexionsbegriff. Zum Verhältnis von Theorie und Technik in der digitalen Konstellation*. In: *Zeitschrift für Politikwissenschaft* 32 (2022), S. 337–359.

Affordanzen und ihre Ausweitung auf den Bereich des Immateriellen

Auch in die Auseinandersetzungen im Gegenstandsbereich der Kultur- und Literaturwissenschaften ist das Konzept der Affordanz eingezogen, prominent von der bereits zitierten Literaturwissenschaftlerin Levine, deren Auseinandersetzung mit der Affordanztheorie im Kontext der literarischen Form sogar zum Ausgangspunkt für die Konzeption dieses Bandes und einer ihm vorausgegangenen Tagung geworden ist. Hier ergeben sich mit der Analysegrundlage – Text – noch einmal eigene Voraussetzungen für die Anwendung des Affordanzkonzepts. Denn neben der Materialität des Textes – seiner Gebundenheit an ein physisches Objekt – haben wir es hier nicht mit einem ausschließlich visuell wahrnehmbaren Objekt zu tun, sondern mit Interaktionen verschiedener Art, welche auch aus der Wahrnehmung immaterieller Phänomene, z. B. Klang, resultieren.

In diesem Zuge ist das Konzept dafür fruchtbar gemacht worden, nach der Affordanz von Literatur generell und ihrer verschiedenen Elemente zu fragen. Während soziale Aspekte bei Gibson und anderen unterbelichtet geblieben sind, tragen die Auseinandersetzungen mit Affordanz im Bereich der Kultur- und Literaturwissenschaften gerade diesen Fragen Rechnung: C. Namwali Serpell hat in ihrer Untersuchung der *Seven Modes of Uncertainty* in ausführlicher Auseinandersetzung mit Gibsons Arbeiten und auch deren Weiterentwicklungen das Konzept der Affordanz herangezogen.⁴⁵ Ihr Anliegen ist es, sogenannte ‚Modi der Unbestimmtheit‘ in einigen ausgewählten Beispielen fiktionaler Erzählliteratur herauszuarbeiten.⁴⁶ Als solche Modi fasst sie *oscillation, enfolding, adjacency, accounting, vacuity, synchronicity* und schließlich *flippancy*.⁴⁷ Diese Modi werden von ihr wiederum verschiedenen narrativen Strukturen als Überkategorien zugeordnet: *Mutual exclusion, Multiplicity* und *Repetition*.⁴⁸ Mit dem Begriff der Unbestimmtheit, bzw. *Uncertainty* setzt sie, wie sie explizit formuliert, direkt an der Schnittstelle zwischen „literary object“ und dem „cognitive state of the observer“ an und trägt damit der *agency* beider Entitäten Rechnung.⁴⁹ Das Konzept der Affordanz, das sie weniger als generelle Theorie, sondern vielmehr als „a flexible way of talking about how we experience the world“ versteht, kommt bei ihr insofern zur Anwendung, als sie damit herausarbeitet, wie die von ihr entwickelten Modi sowie auch die mit diesen zusammenhängenden textuellen wie narrativen Techniken Unbe-

45 Vgl. Serpell, C. Namwali: *Seven Modes of Uncertainty*. Cambridge, London, 2014. In Bezug auf ihre Auseinandersetzung mit James J. Gibsons Ausführungen zur Entwicklung des Affordanzkonzepts ist hervorzuheben, dass Serpell auch den Arbeiten von Eleanor Gibson Rechnung trägt, die sonst eher selten Erwähnung finden, vgl. ebd., S. 22. Eleanor Gibson hat sich als Entwicklungspsychologin u. a. im Rahmen von Studien zur Leseforschung mit dem Affordanzkonzept befasst: Gibson, Eleanor: *An Odyssey in Learning and Perception*. Cambridge 1991.

46 Vgl. Serpell: *Seven Modes* (Anm. 45), S. 25.

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. Serpell: *Seven Modes* (Anm. 45), S. 9.

stimmtheit affordieren können.⁵⁰ Das Verhältnis zwischen Text und Rezipierenden könne dabei wie die architektonische Anlage eines Gebäudes und der Körper verstanden werden, die sich durch sie hindurch bewegen:

We might say the beams of a building guide how its space is divided and how a body might move through it; the structure does not enforce movements but makes them available. Analogously, a textual structure affords ways of reading.⁵¹

Im Unterschied zu Designtheoretiker:innen, die durch eine gezielte Gestaltung der materiellen Umwelt unter Rückgriff auf das Affordanzkonzept bestimmte Handlungsweisen präskriptiv intendieren, geht es Serpell indes um die Beschreibung von narrativen Strukturen und deren Möglichkeiten, die im Fokus ihrer Untersuchung stehende *Uncertainty* auszulösen.

Das Konzept der Affordanz zeigt sich in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen folglich gerade für die Analyse textueller Strukturen einerseits und Fragen der Wahrnehmung auf der Seite der Rezipierenden andererseits als besonders produktiv. Unter Bezugnahme auf die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours hat auch Rita Felski das Konzept zuletzt in ihrem Werk *Hooked. Art and Attachment* dafür fruchtbar gemacht, das Verhältnis zwischen Kunstwerken – insbesondere von Texten – und ihren Rezipierenden zu analysieren und zu fragen, weshalb Betrachtende eines Kunstwerks oder Rezipierende eines Textes *hooked* sind.⁵² Dabei identifiziert sie verschiedene Praktiken der Aufmerksamkeit und des *attachments*.⁵³ Felski hebt damit vor allem auf eine Untersuchung von Affekten ab. Im Zentrum ihrer Auseinandersetzungen stehen Fragen danach, ob und wie genau es Texten und Kunstwerken gelingt, ihre Rezipierenden zu affizieren oder warum gerade nicht:⁵⁴

I inquire how the affordances of artworks hook up to affective dispositions, patterns of perception, ethical or political commitments, repertoires of re-

50 Vgl. Serpell: *Seven Modes* (Anm. 45), S. 21.

51 Serpell: *Seven Modes* (Anm. 45), S. 22.

52 Vgl. Felski, Rita: *Hooked. Art and Attachment*. Chicago, London 2020 für die bisher prominenteste Auseinandersetzung mit dem Affordanzkonzept in ihren Arbeiten. In Ansätzen findet das Konzept bereits in ihren früheren Werken Beachtung, vgl. Felski, Rita: *Uses of Literature*. Malden, Oxford 2008; Felski, Rita: *The Limits of Critique*. Chicago u. a. 2015. Insbesondere Felskis innovative Auseinandersetzungen mit grundlegenden Fragen der (Text-) Interpretation und der Kritik sind in der Forschung virulent rezipiert worden. An dieser Stelle kann jedoch nicht explizit darauf eingegangen werden, wir verweisen auf die Auseinandersetzung von Fluck, Winfried: *The Limits of Critique and the Affordances of Form. Literary Studies after the Hermeneutics of Suspicion*. In: *American Literary History* 31 (2019), H. 2, S. 229–248 und wiederum auf Felskis Responzen: Felski, Rita: *Both/And. A Response to Winfried Fluck*, *American Literary History* 31 (2019), H. 2, S. 249–254.

53 Vgl. Felski: *Hooked* (Anm. 52).

54 Vgl. Felski: *Uses of Literature* (Anm. 52), S. 18.

sponse – such that our attention is distributed in certain ways and we become sensitized to certain qualities rather than to others.⁵⁵

Mit der Anlehnung ihres Zugriffs an die Akteur-Netzwerk-Theorie spricht Felski den Objekten eine gewisse *agency* zu. Sie argumentiert, dass Kunstwerke in der Welt einen Unterschied machen: „Because they create, or cocreate, enduring ties.“⁵⁶ Diesen *ties* zwischen Kunstwerken und Rezipierenden nähert sie sich über drei Formen von *attachment* an, denen sie jeweils ein Kapitel widmet: *attunement*, *identification* und *interpretation*.⁵⁷ Da Felski mit dem Affordanzkonzept eher ergänzend zum akteur-netzwerktheoretischen Ansatz operiert, bleibt es bei ihren Analysen nicht bei der Untersuchung von *agency* zwischen einem ausgewählten Objekt und dessen wahrnehmenden Rezipierenden. Felski deckt vielmehr netzwerkartige Strukturen auf und beleuchtet insbesondere auch soziokulturelle Faktoren, individuelle Voraussetzungen und dezidierte Wissensbereiche der Wahrnehmenden. Um herauszufinden, wieso gewisse Kunstwerke affizieren oder in ihren Bann ziehen, reiche es jedoch nicht, ausschließlich die Objekte zu untersuchen, denn

[...] the object does not contain its own effects: whether a viewer responds with tears or a smile of delight or turns away in indifference cannot be predicted by analyzing the painting, even though these responses define its impact for that viewer.⁵⁸

Auch wenn Felski die *agency* der Objekte intensiv beleuchtet und ernst nimmt, trägt sie nicht weniger den individuellen Konstellationen der Rezeptionsseite und weiteren Faktoren des Netzwerks Rechnung: „while the formal features of a work invite audiences to respond in certain ways, they cannot impel them to do so.“⁵⁹ Auch Felski versteht unter der Affordanz eines Objekts damit dessen Aufforderungscharakter und keine Anthropomorphisierung und keine Festlegung einer antizipierten Handlung. Was Felski indes herausstreicht, ist der dynamische und interdependente Prozess zwischen Kunstwerk und Rezipierenden, der mitunter zu unvorhergesehenen Reaktionen führen kann.

In *Thinking with Literature* greift zudem Terence Cave das Affordanzkonzept auf und beschreibt im Zuge der Etablierung eines *Cognitive Criticism* die kognitiven Prozesse und Aktivitäten, welche von und durch sowohl Sprache an sich als auch von Literatur generell angeregt oder ausgelöst werden können.⁶⁰ In diesem Zusammenhang richtet er den Blick auf verschiedene Elemente und Faktoren aus dem Feld der Literatur und fragt danach, welche Affordanzen sowohl die Sprache als auch spezifischere formale Textelemente, wie Rhythmus, Metrik

55 Felski: *Hooked* (Anm. 52), S. 25.

56 Felski: *Hooked* (Anm. 52), S. 1.

57 Vgl. Felski: *Hooked* (Anm. 52), S. 24.

58 Felski: *Hooked* (Anm. 52), S. 64.

59 Felski: *Hooked* (Anm. 52), S. 95.

60 Vgl. Cave, Terence: *Thinking with Literature*. Oxford 2015.

oder thematische Elemente, Handlungsstränge, formelhafte Formulierungen oder Gattungen innehaben können.⁶¹ Indem Cave letztere Elemente als Affordanzen versteht, kann die Beziehung zwischen den literarischen Formen und ihren jeweiligen Ausprägungen nicht als eine starre Verbindung zwischen Vehikel und Inhalt, sondern als eine „ecological, adaptive, and ultimately innovative interaction“⁶² gesehen werden. Cave veranschaulicht seine Überlegungen u. a. anhand der im 13. Jahrhundert entwickelten Form des Sonetts. Das Sonett zeichnet sich typischerweise dadurch aus, dass es aus zwei Quartetten besteht, in denen zunächst eine These oder ein Argument entwickelt wird, welches nach einer Wende oder Zäsur in den zwei folgenden Terzetten aphoristisch aufgelöst wird.⁶³ Cave zufolge affordiert hier die Form des Textes die inhaltliche Entwicklung, folglich die inhaltliche Zäsur oder Wendung zwischen Quartetten und Terzetten.⁶⁴ Dabei affordiere die binäre Gliederung des Textes nicht nur eine Art Gleichnis, sondern gleichzeitig könne die Äußerung des jeweiligen Dichters auch zu einer Reihe verschiedener kognitiver Prozesse führen: „And then in each case the whole singular utterance as articulated by an individual poet becomes itself a new affordance, making things happen elsewhere – in the minds of readers, in other poems, perhaps even in the world [...]“⁶⁵ Folglich affordiert nicht nur eine literarische Form gewisse Strukturierungen von Bedeutung und Wissen, sondern auch der Rückgriff auf Traditionen und das Spiel mit bekannten Erwartungshorizonten.

Das Sonett dient auch Levine als Beispiel, wenn sie zeigt, welche ermöglichen und gleichzeitig begrenzenden Affordanzen aus dessen knapper Form hervorgehen:

The sonnet, brief and condensed, best affords a single idea or experience, [...], while the triple-decker novel affords elaborate processes of character development in multiplot social contexts. Forms are limiting and containing, yes, but in crucially different ways. Each form can only do so much.⁶⁶

Im Unterschied zu Terence Cave geht es Levine weniger um die kognitiven Prozesse, die bei potenziellen Rezipient:innen ausgelöst oder angeregt werden. Vielmehr steht im Zentrum ihres Anliegens – im Rahmen eines *New Formalism* –, ästhetische wie soziale, politische und historische Ordnungsmuster gleichermaßen als ‚Formen‘ aufzufassen und literarischen oder künstlerischen Produkten keinen Sonderstatus zuzuschreiben. Unter einer ‚form‘ versteht sie „an arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping“ sowie „all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference.“⁶⁷ Wie an-

61 Vgl. Cave: *Thinking with Literature* (Anm. 60), S. 55.

62 Cave: *Thinking with Literature* (Anm. 60), S. 56.

63 Vgl. ebd.

64 Vgl. ebd.

65 Ebd.

66 Levine: *Forms* (Anm. 5), S. 6.

67 Levine: *Forms* (Anm. 5), S. 3.

hand des Sonetts deutlich wurde, weisen verschiedene Formen jeweils spezifische Affordanzen und damit ihnen eigene Handlungsmöglichkeiten und -beschränkungen auf. Dazu identifiziert sie vier zentrale Formen, die gleichzeitig den Titel ihrer Arbeit bilden: *whole*, *rhythm*, *hierarchy* und *network*. Im Weiteren beschreibt sie ‚Ganzheiten‘ (*wholes*), die ebenso Romane wie Architekturen sein können, über identische Merkmale wie Einhegung, Sicherheit und Exklusion.⁶⁸ Die Affordanz von ‚Rhythmen‘ besteht grundsätzlich aus dem Ordnen von Abläufen, wie sie ebenso lyrische Texte wie klösterliche Lebensformen auszeichnen können und dabei zum Beispiel Vorhersehbarkeiten erzeugen oder Steigerungsdynamiken ermöglichen. Aufgrund ihrer Abstraktheit, so Levine, sind ‚Formen‘ wiederholbar und beweglich, treten aber stets in konkreten Kontexten auf. Ihre Affordanzen bleiben zwar konstant, können aber je nach Situation und in Überlagerung mit anderen ‚Formen‘ neue Operationalisierungen hervorbringen.

Levines Ansatz ist nicht unwidersprochen geblieben.⁶⁹ So wird beispielsweise Levines ‚harter‘ Form-Begriff kritisiert, der sich über das von Levine selbst hervorgebrachte Argument insofern von *genres* unterscheidet, als Formen über Raum und Zeit Stabilität beanspruchen, wohingegen Gattungen ein „historically specific and interpretive act“⁷⁰ sind.⁷¹ Das Kriterium einer stabilen Angebotsstruktur hat Levine aus den theoretischen Ausführungen zum Affordanzkonzept in ihren Form-Begriff integriert.⁷² Doch wie sich zeigt, kann das aus der Designtheorie importierte Stabilitätskriterium auch zu Problemen führen. Im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit Levines Gattungs- und Formbegriff hat James Dorson daher dafür plädiert, stärker zwischen verschiedenen Formtypen zu differenzieren: „To derive a general theory of form based on the forms found in design theory may work for certain forms and their interactions, but not for others. Not all forms are as ‚hard‘ as forks and doorknobs, and therefore they also interact differently.“⁷³ Gerade Beispiele für Formen des Sozialen oder der Literatur zeigen, dass es auch Formen gibt, die sich eher als ‚weich‘ beschreiben ließen, da sie sich in einem steten Prozess befinden und dadurch aus dem Rahmen fallen, dass sie eher weniger Stabilität beanspruchen.⁷⁴ Die breite Auseinandersetzung mit dem

68 Vgl. Levine: *Forms* (Anm. 5), S. 37.

69 Vgl. auch die Stimmen zu Levine von Hammer, Langdon: *Fantastic Forms*. In: *PMLA*, *Publications of the Modern Language Association* 132 (2017), S. 1200–1205; Axer, Eva: Rezension zu: Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press. Princeton 2015. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 4 (2017), S. 625–627; Fluck: *The Limits of Critique* (Anm. 52); Funk, Wolfgang, Irmtraud Huber und Natalie Roxburgh: *What Form Knows. The Literary Text as a Framework, Model, and Experiment*. In: *Anglistik* 30 (2019), S. 5–13.

70 Levine: *Forms* (Anm. 5), S. 13.

71 Vgl. Dorson, James: *Unformed Forms. Genre Theory and the Trouble with Caroline Levine’s Forms*. In: *The Genres of Genre. Form, Formats, and Cultural Formations*. Hg. v. Cécile Heim, Boris Vejdovsky und Benjamin Pickford. Tübingen 2019, S. 23–41.

72 Vgl. Levine: *Forms* (Anm. 5), S. 13.

73 Dorson: *Unformed Forms* (Anm. 71), S. 38.

74 Vgl. ebd.

Affordanzkonzept an sich ebenso wie die mit den neuen Ansätzen entwickelten Debatten führen die Produktivität des Ansatzes einerseits vor, zeigen andererseits aber auch, dass im Zuge des Transfers in eine andere Disziplin verschiedene methodische Vorkehrungen getroffen werden müssen.

Affordanzen in der vormodernen Literatur

Die scheinbar ubiquitäre Anwendbarkeit des Affordanzkonzepts in verschiedenen Disziplinen und dessen Adaption in der – überwiegend angloamerikanischen – Theoriebildung haben dazu geführt, dass das Konzept von Affordanz auch aus verschiedenen Richtungen der (historischen) Kultur- und Literaturwissenschaft aufgenommen worden ist. Auch hier wurde das Konzept äußerst vielseitig diskutiert.

Auf den ersten Blick scheinen sich gerade Texte der Vormoderne besonders für eine Konfrontation mit dem Konzept der Affordanz anzubieten, da sie anderen medialen Voraussetzungen unterliegen. So hat Albrecht Dröse etwa gezeigt, dass frühneuzeitliche Flugschriften aufgrund ihres Formats ein besonderes Nutzungspotenzial aufweisen konnten.⁷⁵ Der kleinformatischen Schriften konnte man sich schnell wieder entledigen; umgekehrt konnten sie schnell entworfen und gedruckt werden: „Sie zielen nicht auf Festschreibung bzw. Aktualisierung eines tradierten Konsenses, sondern auf dessen Infragestellung und Transformation. Ihre Funktion besteht darin, eine Bewegung zu initiieren, in der sie selbst überflüssig werden.“⁷⁶ Während in diesem Fall also die Untersuchung eines physischen Objekts – konkreter eines Mediums – und seiner verschiedenen (invektiven) Affordanzen im Vordergrund steht, zeigt Eva von Contzen, dass formale Elemente auf Buchseiten literarischer Texte generell – in diesem Fall ganz konkret Listen – verschiedene Handlungsmöglichkeiten bieten können.⁷⁷ Diese stehen insofern im Zusammenhang mit den Rezipierenden der Texte, als sie das Potenzial innehaben, im Zuge der Lektüre den Textfluss zu unterbrechen und damit zu irritieren oder sogar als Störung aufgefasst zu werden.⁷⁸ Die Liste habe überdies, so von Contzen, eine besondere Affordanz inne, weil sich an ihrer Form zeige, dass sie einerseits eine Kulturpraxis darstelle, die transhistorisch sei, sich dabei jedoch häufig individuell gestalte.⁷⁹

Das Affordanzkonzept hat sich bis hierhin insbesondere für solche Materialien, Medien und formale Gestaltungselemente als anschlussfähig erwiesen, die visuell tatsächlich wahrnehmbar waren. Das Konzept lässt sich jedoch auch für

75 Vgl. Dröse, Albrecht: Invektive Affordanzen der Kommunikationsform Flugschrift. In: Invektive Gattungen und Medien der Herabsetzung. Sonderheft der Kulturwissenschaftlichen Zeitschrift. Hg. v. Marina Münkler, Martin Sablotny und dems. 2020, S. 37–62.

76 Ebd.

77 Vgl. Contzen, Eva von: Die Affordanzen der Liste. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik LiLi 3 (2017), S. 317–326, hier S. 318.

78 Vgl. ebd.

79 Vgl. Contzen: Die Affordanzen (Anm. 77), S. 326.

die Affordanzen sogenannter erzählter Artefakte und Dinge nutzen, welche auf der Handlungsebene eines literarischen Textes mit einem spezifischen Angebotscharakter versehen sind.⁸⁰ In diesem Sinne unterzieht Sebastian Winkelsträter den Harnisch des Ritters Gahmuret in Wolframs von Eschenbach *Parzival* einer Analyse. Er zeigt, dass dieser Harnisch nicht über seine materiellen Eigenschaften wahrgenommen wird, sondern über eine ihm von außen zugeschriebene Affordanz einen Aufforderungscharakter entfaltet.⁸¹ Das ursprüngliche Affordanzkonzept erfährt damit eine Weiterentwicklung, die den Spezifika von Erzählliteratur gerecht wird. Dabei wird nicht nur die Materialität des erzählten Einzelobjekts fokussiert, sondern auch dessen erzählerisches Beiwerk: in diesem Sinne etwa eine Zugabe von Wissen der Erzählinstanz.

Einen ähnlichen Sonderfall haben Ludger Lieb und Ricarda Wagner mit der Frage nach dem Verhältnis eines erzählten Objekts zu seiner dazugehörigen Inschrift untersucht.⁸² Bei der Analyse des aufwändig erzählten Grabs der Dido in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman* sowie der Tafel Gahmurets aus Wolframs von Eschenbach *Parzival* zeigt sich, dass beide Grabinschriften jeweils in unterschiedlicher Intensität Affordanzen aufweisen. Denn während Didos Epitaph nur einen geringen Angebotscharakter und kaum Möglichkeit zur Interaktion impliziert und es der Erzählinstanz erleichtert, den Erzählstrang zu diesem Charakter abzuschließen, ermöglicht die Tafel auf Gahmurets Grab ein Weiterleben der Figur für den folgenden Handlungsverlauf.⁸³ Mit den Affordanzen von literarischen Darstellungen von Inschriften hat sich auch Laura Velte beschäftigt, welche vorschlägt, analog zu den sogenannten „pragmatischen Affordanzen“ im Zusammenhang mit Grabinschriften von „symbolischen Affordanzen“ zu sprechen.⁸⁴ Denn pragmatische Affordanzen von Grabinschriften kommen in literarischen Texten gerade weniger zur Geltung.⁸⁵ Vielmehr entfalten die erzählten Grabinschriften ein anderes Potenzial, das mit den jeweiligen Gattungen zusammenhänge. Die Grabinschrift auf Gahmurets Tafel in Wolframs von Eschenbach *Parzival* ermöglicht nach Velte beispielsweise eine intertextuelle Reminiszenz an den Helm im heldenepischen

80 Vgl. zur Integration des Affordanzkonzepts in dingtheoretische Studien zur Vormoderne Eming, Jutta und Kathryn Starkey: Introduction: The Materiality and Immateriality of Things. In: Things and Thingness in European Literature and Visual Art, 700–1600. Hg. v. dens. Berlin 2022, S. 1–20, hier S. 4.

81 Vgl. Winkelsträter, Sebastian: Traumschwert – Wunderhelm – Löwenschild. Ding und Figur im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. Tübingen 2022, S. 82.

82 Vgl. Lieb, Ludger und Ricarda Wagner: Dead Writing Matters? Materiality and Presence in Medieval German Narrations of Epitaphs. In: Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Texts in Ancient Mediterranean Culture. Hg. v. Irene Berti et al. Berlin, Boston 2017, S. 15–26.

83 Vgl. Lieb und Wagner: Dead Writing Matters? (Anm. 82), S. 25.

84 Vgl. Velte, Laura: ‚Materiam vici!‘ Zur symbolischen Affordanz von Inschriften in der ‚Ecbasis captivi‘, dem ‚Xsengrimus‘, der ‚Vita Mahumeti‘ und im ‚Parzival‘. In: Literatur und Epigraphik. Philologische Studien und Quellen. Hg. v. Ludger Lieb und ders. 2022, S. 115–139, hier S. 116.

85 Vgl. Velte: ‚Materiam vici!‘ (Anm. 84), S. 139.

Rolandslied. Da die erzählte Grabinschrift hinsichtlich ihrer Länge nicht an materielle Begrenzungen gebunden ist, verfügt diese über die Möglichkeit, „Prätexte und die dort erzählten Dinge æmulativ zu überbieten.“⁸⁶ Das Affordanzkonzept erweist sich solchermaßen nicht nur auf der Ebene der literarischen Form oder des Textträgers als analytisch produktiv. Affordanztheorie macht sichtbar, wie erzählte Objekte sowohl intradiegetisch Handlungsmöglichkeiten für die Erzählfiguren als auch auf Erzählebene Gestaltungsmöglichkeiten für Erzählinstanzen wie auch Autor:innen eröffnen. Gerade die Breite der Ansätze zu einer Weiterentwicklung des Affordanzkonzepts zeigt seine enorme Produktivität.

Form und Affordanz

Die Tagung, welche dem vorliegenden Band vorausging, wollte bei einer klar kultur- und literaturhistorischen Fundierung das skizzierte interdisziplinäre Potenzial der Ansätze zu Form und Affordanz zur Geltung bringen. Sie wurde im Juli 2022 vom germanistisch-mediävistischen Teilprojekt B02 („Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“) am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ in Kooperation mit Prof. Dr. CJ Jones (University of Notre Dame, Indiana) veranstaltet. Durch den SFB-Rahmen war auch ein Zusammenhang mit Fragen historischer Wissensbewegungen markiert: Die Passung des Affordanzkonzepts zum offenen Episteme-Begriff des SFB, der Elemente praktischen, ästhetischen und medial formierten Wissen in das Zentrum seines Forschungsprogramms gestellt hat, ist evident.

Im Mittelpunkt der Tagung standen Fragen nach individuellen Affordanzen verschiedener literarischer Gattungen, Schreibweisen oder Erzählmuster sowie nach Formen der Darstellungsebene ästhetischer Praktiken, wie spezifische Motive, Symbole oder Metaphoriken. Gefragt wurde wiederum in Anlehnung an den Episteme-Begriff des SFB 980, dem zufolge Wissen sich durch jegliche Form der Bewegung verändert, außerdem nach Transfers von Formen in andere Kontexte, die ihre jeweiligen Affordanzen ändern oder gerade Stabilität beanspruchen können. Dabei sind auch Fragen dazu aufgekommen, welche Korrespondenzen zwischen ästhetischen Formen und sozialen Ordnungsmustern erkennbar werden und wie sich ihr Verhältnis zueinander elaborieren lässt. Dies führte außerdem zu der Frage, wie ästhetische und soziale Formen und ihre Affordanzen kollidieren können. Schließlich wurde die Frage aufgeworfen, ob Formen und ihre Affordanzen überdies nicht nur integrativ, sondern auch destabilisierend wirken können.

Der vorliegende Band zeigt Beispiele dafür, wie unterschiedlich auf diese Fragestellungen, die in einem *Call for Papers* dargelegt waren, reagiert wurde. Die schließlich angenommenen und hier zum großen Teil publizierten Beiträge zeigen, wie das Konzept von Affordanz und sein Bezug zu Form und Formen in interdisziplinärer Weise und auf verschiedenen Ebenen ausgelotet werden

86 Velte: ‚Materiam vici!‘ (Anm. 84), S. 135.

kann. Die einzelnen Beiträge greifen dabei jeweils unterschiedlich auf die verschiedenen Theoriekerne des Affordanzkonzepts zurück und entwickeln diese oft individuell weiter. Insgesamt ergründen die Beiträge damit die verschiedenen Möglichkeiten der Adaption des Konzepts und sondieren zugleich, wo seine möglichen Grenzen liegen.

Der erste Teil des Bandes versammelt jene Beiträge, welche sich Fragen nach den Affordanzen erzählter Materialien und ihrer narrativen Dynamisierung widmen: **Marie-Luise Musiol** und **Silke Winst** betrachten das Konzept der Affordanz aus ökocritischer Perspektive und zeigen anhand des Tugendsteins in Wirnts von Grafenberg *Wigalois* und Rennewarts ‚*stange*‘ in Wolframs von Eschenbach *Willehalm* sowohl Handlungsmöglichkeiten, welche die Objekte affordieren, als auch ihre Beschränkungen von Handlungen. **Carolin Pape** nimmt in ihrem Beitrag die erste Wunderkette aus der *Crône* Heinrichs von dem Türlin in den Blick und arbeitet in Bezug auf das Nichthandeln des Protagonisten in dieser Episode heraus, wie im Zusammenhang mit dem Wunderbaren Handlungsoptionen anhand der Affordanzen der erzählten Welt zunächst aufgebaut und dann auf verschiedene Weise wieder eingeschränkt werden. **Björn Klaus Buschbeck** weist in seinem Beitrag einen Typus verborgener Angebote anhand erzählter Listobjekte im *König Rother* nach, mit welchen auf der Handlungsebene des Textes unterschiedliche Täuschungen vollzogen werden. **Susanne Knaeble** arbeitet heraus, welche Handlungsoptionen vom ‚*zers*‘ im *Nonnenturnier* ausgehen und wie diese den Text maßgeblich mit strukturieren. Um inschrifttragende Tore, Portale und Türen in der mittelalterlichen Viten- und Offenbarungsliteratur geht es **Dennis Disselhoff**, der sowohl Fragen der Visualisierung von Inschriften als auch der spezifischen Medialisierung ihrer Affordanzen nachgeht.

Der zweite Themenkomplex des Bandes umfasst Beiträge zu Affordanzen und ihrer Mediatisierung. Anhand einer neolithischen Streitaxt und eines Mahlsteins untersucht **Antje Wilton** die Interaktionen mit diesen Objekten im Rahmen einer Museumsausstellung. Wie Schrifttypen als formale Gestaltungselemente des Buchdrucks spezifische Affordanzen aufweisen und Lektürepraktiken nahelegen, zeigt **Jan Fischer** anhand von Drucken von François Rabelais‘ *Pantagruel*. **Jakob Baur** untersucht in seinem Beitrag eine praxeologische Seite der Affordanzen und zeigt das affektive Potenzial schauerliterarischer Literatur anhand von Carl Grosses *Der Genius*.

Der dritte Abschnitt des Bandes vereint Beiträge zu den Affordanzen spezifischer Gattungen, Textsorten und Schreibweisen. **Antje Wittstock** weist anhand von Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts die Affordanzen variierender Typen von sowohl bildlichen als auch textuellen Pflanzendarstellungen nach und zeigt daran, wie sich ein Gattungs-Modell formiert, das sowohl Praktiken der Inklusion als auch der Exklusion in Gelehrtennetzwerken bildet. Wie sich bestimmte Textsorten dazu anbieten, Feindbilder zu konstruieren, untersucht **Theresa Beckert** am Beispiel von Texten des ‚Türkendiskurses‘ aus dem 16. Jahrhundert. Um Affordanzen des Dialogs geht es **Albrecht Dröse**, der den sogenannten ‚Reforma-

tionsdialog' auf sein persuasives Potenzial hin untersucht. Ebenfalls im Blick auf Strukturen der Kommunikation zeigt **Fabian Schmitz** die Affordanz des ‚Du‘ im Zusammenhang mit der Kunst der Konversation bei Marcel Proust.

Wir danken der Freien Universität Berlin, dem Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“ sowie der Alexander-von-Humboldt-Stiftung für die großzügige Bereitstellung von Mitteln zur Durchführung der Tagung und der Publikation dieses Bandes, und für die Aufnahme in die Episteme-Reihe des SFB.

Für die Mitarbeit an der Entwicklung des Tagungskonzepts möchten wir auch Falk Quenstedt und Antonia Murath danken. Besonderer Dank gilt außerdem Alina Karsten und Luisa Edler für ihre professionelle Unterstützung bei der Einrichtung des Manuskripts.

Berlin und Notre Dame im August 2024

Affordanzen erzählter Materialien und ihre narrative Dynamisierung

Stock und Stein

Ecokritische Perspektiven auf Affordanz

Marie-Luise Musiol und Silke Winst

1 Einleitung

Gehölze und Steine gehören zu der Vielzahl nichtmenschlicher Entitäten, die in mittelalterlicher Literatur in Erscheinung treten. Texte und Bilder konturieren die je eigene Materialität von Holz und Stein: Diese ist zum einen in Wahrnehmungsprozesse eingebunden und zum anderen mit dem Umgang menschlicher oder anthropomorpher Figuren mit Holz und Stein verknüpft. Derartige Wechselverhältnisse aus Materialität, Wahrnehmung und Nutzung lassen sich mit dem Affordanz-Konzept beschreiben. Nach diesem Modell unterbreiten Dinge den Wahrnehmenden Handlungsangebote, die aus der materiellen Beschaffenheit der Dinge hervorgehen.¹ Produktiv erweitern lässt sich das Affordanz-Modell mit dem methodischen Zugang des *Ecocriticism*, der eine anders gelagerte Sichtweise auf diese Konstellationen eröffnet:² Er richtet sein Frageinteresse auf Umweltbeziehungen jeglicher Art und legt damit verbundene Dominanzverhältnisse und Machtstrukturen offen. Eine ecokritische Perspektive ermöglicht es, die spezifische Materialität nichtmenschlicher Entitäten und die Relationen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten in den Blick zu nehmen, ohne bereits eine hierarchisierende Ordnung von Akteur:innen und Dingen anzunehmen. Diese äußert sich im Affordanz-Konzept etwa darin, dass Wahrnehmung und Handlungsmöglichkeiten den Akteur:innen zugeordnet werden, Dinge sich dagegen nur zur Ingebrauchnahme ‚anbieten‘ können. Insofern betrachten wir Stock und Stein nicht als Dinge, sondern als nichtmenschliche Entitäten, die selbst über Handlungsmöglichkeiten verfügen können.³

- 1 Der Begriff der Affordanz wurde von James J. Gibson geprägt: *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*. Übersetzt von Ivo und Erika Köhler und Marina Groner. Hg. von Ivo Kohler. Bern, Stuttgart, Wien 1973.
- 2 Vgl. beispielhaft Greg Garrard: *Ecocriticism*. London, New York 2012 (New critical idiom); *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Hg. von Greg Garrard. Oxford, New York, Auckland 2014 (Oxford handbooks); Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Eine Einführung*. Stuttgart 2016; *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe. Köln, Weimar, Wien 2015.
- 3 Die Frage nach Modi und Konzeptualisierungen von Wahrnehmung innerhalb mittelalterlicher Texte begegnet in jüngster Zeit verstärkt vor allem in Debatten über Dinge und Dinglichkeit(en) sowie ihre potenzielle *agency*. Vgl. dazu insbesondere den Sammelband:

Im Folgenden untersuchen wir diese Zusammenhänge anhand eines bunt gestreiften, ebenmäßigen Steins (in Wirnths von Grafenberg *Wigalois*) und einer Waffe aus dem Holz einer Hainbuche (in Wolframs von Eschenbach *Willehalm*). Um zu zeigen, welche unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen von Materialität, Wahrnehmung und Umgangsweisen sich mit Stein und Holz verbinden können, ziehen wir auch bildliche Umsetzungen der beiden Textsequenzen aus zwei illuminierten Handschriften hinzu. Text-Bild-Relationen stehen dabei weniger im Vordergrund; vielmehr soll der Frage nachgegangen werden, mit welchen spezifischen Darstellungsformen von Stein und Stange das Bildmedium arbeitet und welchen Aufschluss diese – zusammen mit den Textentwürfen – über vormoderne Strategien geben, mit denen das Spannungsverhältnis zwischen nichtmenschlichen und menschlichen Entitäten in Bezug zu Affordanz inszeniert wird. Unserer Untersuchung der Text- und Bildbeispiele stellen wir methodisch-theoretische Überlegungen voran.

2 Ekokritische Perspektiven auf Affordanz

Das Affordanz-Konzept geht auf den Psychologen James Jerome Gibson zurück. In seiner Wahrnehmungstheorie formuliert er: „Wenn ein Betrachter die konstanten Eigenschaften konstanter Objekte, wie Form, Größe, Farbe, Textur, Aufbau, Bewegung, Belebung und Stellung relativ zu anderen Objekten, wahrgenommen hat, kann er dazu übergehen, die ‚Anbietungen‘ (affordances) zu entdecken, die diese Objekte für ihn haben. [...] Was sie jeweils anbieten, hängt von ihren Eigenschaften ab.“⁴ Umgangsweisen von menschlichen Akteur:innen mit Dingen ergeben sich nach diesem Modell aus der materiellen Beschaffenheit der Dinge. Diese grundlegende Konstellation beschreibt Akte menschlicher Perzeption, die auf das inhärente Potenzial von Dingen oder Objekten gerichtet sind.⁵ Die Affordanz-Forschung stellt den „aktiven Charakter von Wahrnehmungsprozessen“ heraus, durch den eine wechselseitige „Beziehung zwischen den Lebewesen und ihrer Umwelt“⁶ entstehe. Gleichwohl ist diese Beziehung von Dominanzverhältnissen strukturiert, die die meist menschlichen Wahrnehmenden privilegiert und als handelnde Subjekte begreift. Das Wahrgenommene unterbreitet zwar Handlungs-

Things and Thingness in Medieval and Early Modern Literature and the Visual Arts, 700–1600. Hg. von Jutta Eming und Kathryn Starkey. Berlin, Boston 2021 (Sense, Matter, and Medium 7). Fragen nach Eigenschaften und (Im-)Materialitäten von Dingen und die damit unmittelbar aufgeworfene Problematik, von wem und wie diese wahrgenommen werden und in welche Interaktionsmuster sie eingebunden sind, werden im vorliegenden Beitrag aus einer anderen als der dingtheoretischen Perspektive virulent.

4 Gibson: Die Sinne (Anm. 1), S. 346.

5 Vgl. Jutta Eming und Kathryn Starkey: Introduction. The Materiality and Immateriality of Things. In: Dies. (Hg.): Things and Thingness (Anm. 3), S. 1–20, hier S. 4.

6 Beide Zitate stammen aus Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos und Christina Tsouparopoulou: Affordanz. In: Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Hg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin, München, Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 63–70, hier S. 64f.

angebote, diese sind allerdings stets – durch den Ausgangspunkt des Perzeptionsaktes – auf die Wahrnehmenden ausgerichtet.⁷ Diese Zuordnungen sind in der Forschung bereits kritisiert worden. So betont der Archäologe Ian Hodder, dass Menschen von Dingen im Allgemeinen und kulturellen Artefakten im Besonderen abhängig seien (und umgekehrt) und insofern eine unauflösbare ‚Verstrickung‘ (*entanglement*) zwischen ihnen bestehe.⁸ Er begreift Menschen und Dinge gleichermaßen als Akteure und bricht damit die Hierarchien, die dem Affordanz-Konzept zugrunde liegen, auf.⁹

Noch grundlegender können derartige Machtverhältnisse und methodische Oppositionsbildungen durch eine ekokritische Perspektive in Frage gestellt werden.¹⁰ Mit dem Begriff *Ecocriticism* wird ein transdisziplinäres theoretisch-methodisches Feld bezeichnet, das in der Tradition von kulturwissenschaftlichen Fragestellungen und Critical Readings steht, die spezifische Machtverhältnisse und Ordnungsregimes sowie die Binarismen, mit denen sie operieren, hinterfragen. Zudem markieren sie die als oppositionell gesetzten Kategorien selbst als kulturelle Konstrukte in ihrer historischen Variabilität. Eine ekokritische Perspektive richtet sich auf binär gedachte Relationen zwischen Lebewesen und Umwelt sowie zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem bzw. zwischen dem Menschlichen und Natur in einem weiteren Sinne, der Tiere, Pflanzen und Steine einschließt. Die Kritik an diesen Dichotomien arbeitet an der prinzipiellen Destabilisierung von Subjekt-Objekt-Relationen und ihren Funktionsweisen sowie an der Infragestellung von anthropozentrischen Sichtweisen und Ordnungsmodellen. Stattdessen stellt sich die Frage nach der Einbindung des Menschen in die nichtmenschliche Welt, nach Verflechtungen und Vernetzungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten und nach Kriterien der Relations- und Differenzbildung zwischen ihnen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass menschliche Körper „mit einer Vielzahl von Elementen der natürlichen Umwelt [materiell verstrickt sind]“.¹¹ Beschreibungen derartiger Verstrickungen – ähnlich Hodders *entanglement* – können ideologische Hierarchisierungen und anthropozentrische Perspektiven destabilisieren.

7 Die dort vorgenommene Betonung von Wechselwirkungen und die Infragestellung der Dichotomie von ‚subjektiv vs. objektiv‘, vgl. Fox, Panagiotopoulos und Tsouparopoulou: *Affordanz* (Anm. 6), S. 65, zielt in eine andere Richtung und ändert nichts an den hierarchischen Positionierungen.

8 Vgl. Ian Hodder: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Malden, MA, Oxford, Chichester 2012. Vgl. dort S. 91–94 zur Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour. – Ebenfalls einen anderen Ausgangspunkt wählt Levine: Sie untersucht die Affordanzen von Formen in ästhetischen und sozialen Arrangements. Vgl. Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015.

9 Vgl. Hodder: *Entangled* (Anm. 8), S. 216.

10 Vgl. die bereits in Anm. 2 genannten Beiträge.

11 Christa Grewe-Volpp: *Ökofeminismus und Material Turn*. In: Dürbeck und Stobbe (Hg.): *Ecocriticism* (Anm. 2), S. 44–56, hier S. 51.

Eine grundsätzliche Annahme des *Ecocriticism* besteht darin, verschiedene Zuschreibungen an ‚Natur‘ zu hinterfragen, etwa die Sichtweise auf Natur als etwas, das real und immer schon gegeben ist. Stattdessen lassen kulturell eingebundene Wahrnehmungsprozesse ‚Natur‘ erst sichtbar und lesbar werden. Mit diesen Zuschreibungen rücken einerseits Mechanismen in den Blick, die mit den Oppositions- und Hierarchiebildungen verbunden sind. Andererseits sind kulturelle, aber auch ökologische und soziale Ordnungsmodelle von Interesse, die aus diesen Prozessen hervorgehen.

Zwei zentrale Themenbereiche ökocritischer Fragestellungen, die von verschiedenen Ansätzen des *Ecocriticism* (etwa den *Cultural Plant Studies*, *Human Animal Studies* und *New Materialism*)¹² bearbeitet werden, betreffen die Materialität nicht-menschlicher Entitäten und – eng damit verknüpft – die Frage nach ihrer *agency*.¹³ Die spezifische Materialität von Pflanzen, Tieren oder Steinen ist an je besondere Eigenheiten von Existenz gebunden, die unterschiedliche Formen von Handlungsträgerschaft hervorbringen. Diese können mit dem Terminus *agency* beschrieben werden.¹⁴ Der Begriff der *agency* wird in der deutschsprachigen Forschung oft beibehalten oder deutschen Termini (wie Handlungsmacht, Wirkmacht, Widerständigkeit¹⁵ oder Involviertheit) beigegeben, um die Komplexität und „die Offenheit des Konzeptes zu behalten“.¹⁶ Damit soll die Möglichkeit gegeben werden, eine ganze Bandbreite von Handlungsträgerschaft erfassen zu können, deren Ausprägungen sich von menschlicher Handlungsfähigkeit unterscheiden und über Subjekt-Objekt-Relationen oder andere auf den Menschen zentrierte Beschreibungsmodele nicht erschöpfend zu erfassen sind.¹⁷ Die von uns gewählten Beispiele thematisieren zum einen pflanzliche, zum anderen mineralische Entitäten mit je eigener materieller Beschaffenheit, die mit spezifischen Formen von

12 Zu den Ansätzen im *Ecocriticism* vgl. die einzelnen Kapitel in Dürbeck und Stobbe (Hg.): *Ecocriticism* (Anm. 2).

13 Vgl. grundsätzlich Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, London 2010 (A John Hope Franklin Center Book).

14 Vgl. aus Sicht der kulturwissenschaftlichen *Plant Studies* Urte Stobbe: *Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4 (2019), S. 91–106, hier S. 102, aus Sicht der *Human Animal Studies* Markus Kurth, Katharina Dornenzweig und Sven Wirth: *Handeln nichtmenschliche Tiere? Eine Einführung in die Forschung zu tierlicher Agency*. In: *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Hg. von Sven Wirth et al. Bielefeld 2016 (*Human-Animal Studies* 9), S. 7–42, sowie Mieke Roscher: *Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht. Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency*. In: Ebd., S. 43–66.

15 Hodder: *Entangled* (Anm. 8), S. 87, geht z. B. von einer Widerständigkeit der Dinge aus, die sich aus differierenden Temporalitäten ergibt: „The unruliness of things derives from the fact that they are not inert and not isolated, but it is exacerbated by the fact that humans and things live in different temporalities“.

16 Kurth, Dornenzweig und Wirth: *Handeln* (Anm. 14), hier S. 9.

17 Jüngere Publikationen zu Dingen und Dinglichkeit zeigen, dass zwischen dingtheoretischen und ökocritischen Lektüren vormoderner Texte potenzielle produktive Synergien bestehen, die es weiter auszuloten gilt. Vgl. dazu Eming und Starkey (Hg.): *Things and Thingness* (Anm. 3).

Dynamik und Wirkmacht verbunden sind.¹⁸ So unterliegen vegetabile Formen meist zyklischen Prozessen von Wachstum und Vergänglichkeit, während Steine mit Dauerhaftigkeit, Härte und einer „incalculable temporality“¹⁹ in Verbindung gebracht werden und zudem eine spezifische „Präsenz“²⁰ besitzen können.

Werden in der heutigen Zeit ganz grundsätzlich die Konsequenzen menschlichen Handelns für die Umwelt diskutiert und Mensch-Natur-Verhältnisse einer kritischen Einschätzung unterworfen, so ergibt sich das besondere Potenzial einer ökocritischen Analyse vormoderner Texte aus den alteritären Entwürfen der beschriebenen Zusammenhänge, die von modernen Modellen und vertrauten Konzepten abweichen können und damit deren ubiquitäre Deutungsansprüche hinterfragen. Dies gilt sowohl für das große Gebiet der mittelalterlichen Wissensliteratur, wie etwa enzyklopädische und naturkundliche Texte, als auch für literarische Entwürfe, die jeweils ganz unterschiedliche Deutungszusammenhänge hervorbringen können. Wie Pflanzen und Steine in mittelalterlichen Texten auf unterschiedliche Weise in menschliche Nutzung und Ingebrauchnahme, aber auch andere Prozesse und Beziehungen eingebunden sind, gilt es nun auszuloten.

3 Stein: Der Stein am Artushof im *Wigalois*

Ein Stein, der über eine angemessene Größe verfügt, affordiert, gerade wenn er eine ebenmäßige viereckige Form hat, für menschliche Wahrnehmende das Sitzen (auch wenn der Sitzplatz recht hart sein dürfte). Dieses Handlungsangebot des Hinsetzens scheint der Stein am Hof von Karidol dem Protagonisten Wigalois in Wirnts von Grafenberg Artusroman (1. Viertel des 13. Jahrhunderts) zu unterbreiten: „bî einer linden er [Wigalois] dô sach / ligen einen breiten stein“ (Wig V. 1477f.; „Bei einer Linde sah er einen breiten Stein liegen“).²¹ Dieser ist „gevieret und niht sinwel“ (Wig V. 1480; „würfelförmig, nicht rund“). Bevor Wigalois sich auf dem Stein niederlässt, eröffnet sich ihm eine weitere Affordanz: Der Stein liegt unter einer Linde. Diese markiert zum einen die Lage des Steins, zum anderen affordiert der Ast eines Baumes für einen menschlichen Reiter das Festbinden seines Pfer-

18 Zu Pflanzen und *Plant Studies* vgl. etwa Stobbe: *Plant Studies* (Anm. 14); *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen*. *Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Hg. von Urte Stobbe, Anke Kramer und Berbeli Wanning. Berlin u. a. 2022 (*Studies in Literature, Culture, and the Environment* 10). Zu Steinen vgl. Jeffrey Jerome Cohen: *Stone. An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis 2015. Zu mittelalterlichen Deutungszusammenhängen, die von besonderen mineralischen Kräften ausgehen, Kellie Robertson: *Exemplary Rocks*. In: *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Hg. von Jeffrey Jerome Cohen. Washington 2012, S. 91–121, sowie Valerie Allen: *Mineral Virtue*. In: Ebd., S. 127–152.

19 Cohen: *Stone* (Anm. 18), S. 2.

20 Thomas E. Balke et al.: *Stein*. In: Meier, Ott und Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen* (Anm. 6), S. 247–267, hier S. 249. Diese Präsenz – hier von Steinmonumenten – steht in Zusammenhang mit der „ortsgebundene[n] Sichtbarkeit“ von Steinen (ebd.).

21 Zitate und Übersetzungen sind als Wig gekennzeichnet und der folgenden Ausgabe entnommen: *Wirnt von Grafenberg: Wigalois*. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2., überarbeitete Aufl. Berlin, Boston 2014.

des. So nutzt Wigalois zunächst das ‚Angebot‘ der Linde, dann erst das des Steins: „Zuo der linden reit der gast, / sîn pfärt hafter an einen ast / und saz enmitten û den stein.“ (Wig V. 1489–1491; „Der Fremde ritt zu der Linde, band sein Pferd an einen Ast und setzte sich mitten auf den Stein.“) Nach dieser Doppelung von Affordanz wird die Linde nicht mehr erwähnt; der Text konzentriert sich auf den Stein.

Als Wigalois, der zukünftige Ritter der Tafelrunde, den Stein sieht und sich daraufsetzt, weiß er nicht, dass dies sonst ausschließlich König Artus möglich ist. Denn auf den Stein kann sich nur derjenige setzen, dessen Vorbildlichkeit vollkommen ist und der keinerlei Makel hat („der was âne wandel gar“, Wig V. 1505). Der Stein ist entsprechend in der Forschung im Kontext der sogenannten Tugendproben untersucht und als „immobile Institution“ gelesen worden, die die „Norm der Tugendhaftigkeit [...] fest am Artushof verankert“.²² Dieser Deutungsansatz konzentriert sich auf Zusammenhänge, die für menschliche Protagonist:innen und ihre Einbettung in soziokulturelle Strukturen relevant sind.

Verschiebt man die Perspektive und nimmt den Stein nicht nur als Kontrollinstanz höfischer Tugend, sondern als nichtmenschliche Entität in den Blick, fällt zunächst die Wechselseitigkeit der Wahrnehmungsprozesse auf. Wigalois' Perzeptionsakt – er nimmt Lage und Form des Steins optisch wahr – wird von einem Vermögen, einer Energie des Steins begleitet: „des tugent im [Wigalois] inz herze schein“ (Wig V. 1479; „dessen Kraft ihm in das Herz hinein schien“). Die Darstellung schlägt mithin von menschlicher Wahrnehmung in eine ‚Handlung‘ des Steins um: Sein Strahlen infiltriert das menschliche Herz, sodass die folgenden Aktionen Wigalois' als Reaktionen auf die strahlende Macht des Steins lesbar sind.²³ Von der Kraft des Steins erzählt der Text noch genauer:

sô grôziu tugent an im was
daz deheiner slehte man
der ie deheinen valsch gewan
die hant niht mohte gelâzen dran.
(Wig V. 1485–1488)

22 Beide Zitate stammen aus Christoph Fasbender: *Der Wigalois* Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung. Berlin, New York 2010, S. 61. Zu den Tugendproben in Artusromanen vgl. Christine Kasper: Von miesen Rittern und sündhaften Frauen und solchen, die besser waren. Tugend- und Keuschheitsproben in der mittelalterlichen Literatur vornehmlich des deutschen Sprachraums. Göppingen 1995 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 547); Karina Kellermann: Entblößungen. Die poetologische Funktion des Körpers in Tugendproben der Artusepik. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 8 (2003), S. 102–117; sowie Sandra Linden: Tugendproben im arthurischen Roman. Höfische Wertevermittlung mit mythischer Autorität. In: *Höfische Wissensordnungen*. Hg. von Hans-Jochen Schiewer und Stefan Seeber. Göttingen 2012 (Encomia Deutsch 2), S. 15–38.

23 Zu dieser „geheimnisvolle[n] Verbindung“ siehe auch Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19), S. 162–165, hier S. 163.

Er besaß so große Kraft, dass kein Mensch, der irgendwann einmal Unredlichkeit bewies, die Hand darauf legen konnte.

Diejenigen, die etwas Verwerfliches getan haben, können dem Stein nicht näher als „eins klâfters lanc“ (Wig V. 1497) kommen, müssen also ca. 1,80 m Abstand halten. Alle außer Artus sind gezwungen zurückzuweichen oder umzukehren: „si tâten alle widerwanc, / sô si zem steine wolden gên“ (Wig V. 1498f.), und selbst Gawein kann den Stein nur mit der Hand erreichen. Es gibt also eine Art ‚Kraftfeld‘, über das sich eine spezifische Macht des Steins äußert: Er reguliert die Zugangsmöglichkeiten zu diesem Feld. Berührungen, Annäherungen und direkter Kontakt zwischen menschlichem und mineralischem Körper können vom Stein zugelassen oder aber verweigert werden.²⁴

Diese abgestuften Möglichkeiten verweisen auf räumliche Bezüge zwischen Stein und Figuren. Pia Selmayr arbeitet heraus, dass der Stein im *Wigalois* Einfluss auf den Raum nimmt und selbst einen „in sich differenzierte[n], eigene[n] Raum [...] erzeugt, der durch Nähe und Ferne geprägt ist“.²⁵ Hinzuzufügen ist, dass die Anordnung der Figuren im Raum auf einer vertikalen Achse stattfindet: Die Hofgesellschaft begibt sich „zuo dem steine nider“ (Wig V. 1532; „zu dem Stein herunter“) bzw. „zuo dem steine hin zetal“ (Wig V. 1543; „herab zum Stein“). Diejenigen, die sich dem Stein nicht nähern können, „muosen alle hôher stên“ (Wig V. 1500; „mussten (ihm) fernbleiben“; diese in der Edition vorgegebene Übersetzung gibt das explizit angesprochene räumliche Arrangement nicht wieder). Die Zurückweichenden befinden sich räumlich in einer höheren Position als der Stein. Die Anordnung ‚oben – unten‘ bildet damit keine Hierarchie im herkömmlichen Sinne ab, bei der die räumlich höher Stehenden gleichzeitig auch die ‚Höhergestellten‘ sind. Stattdessen entwirft der Text in Zusammenhang mit der mineralischen Entität eine alteritäre Möglichkeit der räumlichen Darstellung von Hierarchie.

Eingebunden in diese Wahrnehmungen, Kraftströme und Raumordnungen ist eine farbästhetische Dimension des Mineralischen:

striemen rôt unde gel
giengen dar durch eteswâ;
daz ander teil daz was blâ,
lûter als ein spiegelglas.
(Wig V. 1481–1484)

[R]ote und gelbe Streifen gingen hie und da durch ihn hindurch; das Übrige war blau, rein wie Spiegelglas.

24 Zur Diskussion von Körperlichkeit in Zusammenhang mit den sogenannten Tugendproben vgl. Kellermann: Entblößungen (Anm. 22).

25 Pia Selmayr: Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im *Wigalois* und im *Lanzelet*. Frankfurt a. M. 2017 (Mikrokosmos 82), S. 93.

Wie dieses auffällige farbliche Muster, in dem sich Klarheit und Glanz verbinden, mit der Macht des Steins zusammenhängt, wird nicht explizit erzählt. Dem Aussehen und der Lage des Steins schreibt Andreas Daiber „Verweischarakter“ zu: Sie visualisierten „die wunderbare Eigenschaft“²⁶ des Steins. Da der Protagonist das Leuchten des Steins in sich aufnimmt und sich dann auf dem Stein niederlässt, legt der Text zumindest nahe, dass Farben und Form des Steins – seine Materialität – mit seiner Kraft korrelieren.²⁷ Wie es kommt, dass diese Kraft damit korrespondiert, dass die (Nicht-)Einhaltung von Verhaltensnormen der menschlichen Akteur:innen sichtbar werden, darüber lässt der Text nichts verlauten. Sandra Linden deutet dies als „mythische [] Autorität“ des Steins, der „eine ganz selbstverständliche Akzeptanz entgegengebracht wird“.²⁸ Diese mythische Autorität könnte – implizit – auch mit den im vorigen Abschnitt angedeuteten Bereichen von unermesslicher Zeitlichkeit und ortsgebundener Präsenz zusammenhängen.²⁹ Die Vorstellung einer mythischen Autorität beruht auf den bereits beschriebenen Formen von Handlungsmacht bzw. *agency* des Steins (Leuchten, Kontaktregulierung, Raumorganisation), ergänzt diese aber um die Verstetigung sowie die uneingeschränkte Anerkennung dieser *agency* durch die (menschliche) höfische Gesellschaft.

Am Ende der Szene, in der Wigalois sich auf den Stein setzt, stellt der Text die sozialen Implikationen des Sitzens auf dem Stein heraus. Artus und Ginover begeben sich zum Stein, um Wigalois, der dort seine außergewöhnliche Idealität zur Schau stellt, zu begrüßen: Damit kommt es zu einer Umkehrung der Herrschaftsrelationen, die mit dem Sitz im Bedeutungsgefüge von Rangordnungen, Herrschaftszeichen und politischer Repräsentation zu tun haben.³⁰ Nur sind in diesen Bedeutungskomplex gemeinhin Sitze eingebunden, die kulturell erschaffen, handwerklich hergestellt sind, wie etwa ein Thron oder ein Richtstuhl.³¹ Der Stein

26 Andreas Daiber: Bekannte Helden in neuen Gewändern? Intertextuelles Erzählen im *Biterolf* und *Dietleib* sowie am Beispiel Keies und Gaweins im *Lanzelet*, *Wigalois* und der *Crône*. Frankfurt a. M. u. a. 1999 (Mikrokosmos 53), beide Zitate S. 153.

27 Hodders Beobachtungen aus dem archäologischen Kontext lassen sich hier nahtlos anschließen: „Materials and the forces that flow through them afford humans certain potentials and constraints. In these ways things are actors.“ Hodder: *Entanglement* (Anm. 8), S. 216.

28 Beide Zitate stammen von Linden: *Tugendproben* (Anm. 22), hier S. 15 und S. 21. – Zu Zaubensteinen im *Ortnit* vgl. Sophie Quander: *Zauberstein(e)*. In: *Abecedarium. Erzählte Dinge im Mittelalter*. Hg. von Peter Glasner, Sebastian Winkelsträter und Birgit Zacke. Basel 2019, S. 289–296.

29 Pia Selmayr betont die besondere Zeitlichkeit in Zusammenhang mit dem Stein: „Der Tugendstein besitzt ein ewig währendes Gedächtnis“. Selmayr: *Der Lauf* (Anm. 25), S. 94. – Zur Präsenz von Stein(monumenten) vgl. Balke et al.: *Stein* (Anm. 20).

30 Vgl. Hans-Werner Goetz: Der ‚rechte‘ Sitz. Die Symbolik von Rang und Herrschaft im Hohen Mittelalter im Spiegel der Sitzordnung. In: *Symbole des Alltags – Alltag der Symbole*. Festschrift für Harry Kühnel. Hg. von Gertrud Blaschitz et al. Graz 1992, S. 11–47; vgl. auch Kellermann: *Entblößungen* (Anm. 22), S. 111.

31 Dies mag bereits darauf verweisen, dass Wigalois kurze Zeit später Ritter der Tafelrunde wird und dort einen Sitz erhält („der taveln reht unde stat“, *Wig V.* 1673; „Recht und Ort an der Tafel“; das ist streng genommen kein Verweis auf einen *Sitz*). Die Forschung hat entspre-

könnte damit in die Nähe zu einem Artefakt gerückt sein. Aufgrund seiner so ebenmäßigen Form wäre in Erwägung zu ziehen, dass er einem Bearbeitungsprozess unterworfen wurde.³² Davon wird allerdings nichts erzählt und der Stein bleibt Stein (und wird nicht zum Stuhl).³³ Vom Stein erhebt sich Wigalois formvollendet (vgl. Wig V. 1549–1553) und begrüßt nun seinerseits das Herrscherpaar, wodurch die Rangordnung wiederhergestellt wird. Das Erheben setzt der Text nochmals explizit in Bezug zum Stein: „dô begunde er von dem steine stên“ (Wig V. 1550; „[er] stand [...] von dem Stein auf“). Damit endet diese Passage im Text, die menschliche Wahrnehmung zu mineralischer Materialität, Form und *agency* in Bezug setzt.

Der Betrachtung dieser Konstellationen im Text möchten wir die Analyse einer weiteren Darstellungsebene anschließen: die der bildlichen Umsetzung der Stein-Episode in einer der illuminierten *Wigalois*-Handschriften. Die Spezifik der „Bebilderung der handschriftlichen Überlieferung“ als „eigengesetzliches Medium, das [...] spezifischen Bildkonventionen folgt“,³⁴ ist hinsichtlich der Darstellungen von Materialität, Raumordnungen und der Beziehung zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten zu ermitteln. Wir beziehen uns auf die Leidener *Wigalois*-Handschrift LTK 537, die 1372 entstanden ist.³⁵ Auf fol. 15r befindet sich eine von insgesamt 49 Deckfarbenminiaturen, die aufwändig mit „Gold- und Silberauflagen“ gestaltet sind und durch die Art der Ausstattung den „ästhetische[n] Eindruck eines mit figürlichen Szenen bestickten Bildteppichs“³⁶ erwecken. Der Stein ist Teil der Mittelachse des Bildes: Er liegt unter den Wurzeln des stilisierten Baums, der das Bild in zwei Hälften zergliedert. Die farbliche und

chend den Bezug zwischen dem sogenannten Tugendstein zum *Siege Perilous*, zum ‚Gefährlichen Sitz‘, diskutiert, der nur von dem eingenommen werden kann, der dafür bestimmt ist. Vgl. Kasper: Von miesen Rittern (Anm. 22), S. 266, die davon ausgeht, dass ‚Tugendstein‘ und ‚Gefährlicher Sitz‘ „doch recht verschieden“ sind. Sie begründet dies auch damit, dass die ‚Tugendstein‘-Episoden nur im deutschen Sprachraum belegt sind. Loomis dagegen bespricht den Stein im *Wigalois* im Kapitel „The Siege Perilous“: Roger Sherman Loomis: *Celtic Myth and Arthurian Romance*. New York 1927, S. 215–226, hier S. 217f.

32 Selmayr: Der Lauf (Anm. 25) geht davon aus, dass es sich um einen „Kunststein“ (S. 89) handelt, der angefertigt wurde.

33 Dies gilt zumindest für den Text. Die bebilderte Donaueschinger *Wigalois*-Handschrift aus dem 15. Jahrhundert entfernt sich in den beiden Illustrationen zur hier besprochenen Passage vom Text und zeigt einen Stein, der kugelförmig ist und eher an einen Sessel erinnert, zumal er sich auf einem Sockel befindet. Vgl. Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Codex Donaueschingen 71. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, 29v und 31r.

34 Ute von Bloh: Ausgerenkte Ordnung. Vier Prosaepen aus dem Umkreis der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: ‚Herzog Herpin‘, ‚Loher und Maller‘, ‚Huge Scheppel‘, ‚Königin Sibille‘. Tübingen 2002 (MTU 119), beide Zitate S. 28. Zu diesen Konventionen gehört z. B. „die bildliche Präsentation des Erzählten als Momentaufnahme, dem eine Selektion aus dem vorgegebenen Material vorausgeht“ (Ebd., S. 408.).

35 Vgl. Abb. 1: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek. LTK 537, entstanden 1372, 15r. – Vgl. zu den Entstehungszusammenhängen dieser Handschrift und ihren Miniaturen Kristina Domanski und Margit Krenn: *Liebesleid und Ritterspiel: Mittelalterliche Bilder erzählen große Geschichten*. Darmstadt 2012, S. 65–76. Das Bild mit dem Stein wird hier auf S. 68 kurz besprochen.

36 Beide Zitate stammen aus Domanski und Krenn: *Liebesleid* (Anm. 35), S. 66.

formale Gestaltung des Steins mit roten, gelben und blauen Streifen entspricht den Angaben im Text. Der Protagonist steht im rechten Bildteil. Er trägt eine mit Blumen verzierte Rüstung und ist mit Schwert sowie Schild und Helm ausgestattet, die das Wappen mit dem Rad tragen. Wigalois bindet gerade sein Pferd an einem Ast des Baumes fest. Das Pferd dominiert die linke Bildhälfte; im Hintergrund steht die Artusburg. Große florale Elemente und goldene Punkte zieren die gesamte Fläche, in der links die Farbe Rot vor der Hintergrundfarbe Grün dominiert; hinzu tritt das Grau der Burg. Die rechte Bildhälfte ist mit einem blauen Hintergrund versehen, vor dem Wigalois in Grau und Gold steht. Der Stein ist vor einem eigenen Hintergrund situiert, der hellgrau und mit kleinen, filigranen, stilisierten Pflanzen ‚bewachsen‘ ist. Dieser Hintergrund wirkt hügel- bzw. talartig: Dass der Stein sich ‚unten‘ befindet, legt nicht nur die bildliche Darstellung – unter dem Baum – nahe, auch die bereits besprochenen Verweise im Text lassen auf eine vertikale Anordnung von Stein und menschlichen Figuren schließen. Die Illustration setzt damit die im Text dargestellte Möglichkeit einer alteritären Vorstellung von ‚Hierarchie‘ um: Der Stein, dessen Handlungsmacht über den Bewegungsraum der menschlichen Figuren bestimmt, befindet sich auch in der bildlichen Darstellung ‚unten‘. Dass dieses Unten zur Linde in Bezug gesetzt wird und der Stein unter den Wurzeln des Baumes seinen Platz hat, ist eine Präzisierung der Raumverhältnisse, die das Bildmedium vornimmt.

In der bildlichen Darstellung markieren gerade Linien Form und Farben des Steins. Diese gleichmäßige Formgebung unterscheidet den Stein von allen anderen dargestellten Körpern. Durch seine Position auf der Mittelachse und über die Farben verknüpft er die beiden Bildhälften. Er steht fast für sich allein vor dem grauen Hintergrund. Die unregelmäßige Form des Hintergrunds ist der des Steins diametral entgegengesetzt. Dieser Hintergrund könnte – neben dem Verweis auf die räumliche Anordnung – auch eine bildliche Umsetzung des mineralischen ‚Kraftfelds‘ beinhalten, von dem der Text erzählt. Einen Verbindungspunkt mit den anderen Bildelementen gibt es jedoch: Ein Huf des Pferdes berührt den Stein beinahe. Über diesen Huf, das Pferd und die Leine des Pferdes stellt das Bild eine Verbindung zu Wigalois her, der die Leine in den Händen hält. Auch die Linde ist in dieses Arrangement buchstäblich eingebunden, da – wie bereits gesagt – an einem ihrer Äste das Pferd angeleint wird. Wigalois selbst berührt den Stein nicht direkt, doch die Spitze seines rechten Fußes ist sehr dicht neben dem Feld positioniert, vor dem sich der Stein befindet. Somit ist der Stein Ausgangs- und Endpunkt einer Bewegung, die das gesamte Bild durchläuft. Diese annähernd kreisförmige Bewegung ist im Baumstamm aufgegriffen, der etwa auf halber Höhe ebenfalls einen Kreis bildet. Zudem nimmt die Leine diese Kreisform auf, wenn auch flexibler und dynamischer. Die Artusburg ist nicht in diese Bewegung eingebunden. Die Lanze hinter dem Pferd erstreckt sich über die gesamte linke Bildhälfte und fungiert als Verbindungslinie zwischen Pferd und Burg. Die Burg wird also – wenn auch sekundär – mit den anderen Körpern verknüpft, aber nicht über die kreisförmige Bewegung, sondern über die Verbindung mit einer Geraden. Nicht das



Abb. 1: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek. LTK 537, 1372, 15r.
 URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> (11.10.2023).

arthurische Normsystem ist hier zentral, sondern Mineralisches und Pflanzliches. Stein und Baum verfügen über eine alles verbindende Macht der kreisförmigen (An-)Ordnung und Verknüpfung und schließen sich zum mineralisch-pflanzlichen Zentrum des Bildes zusammen.

Das Bild zeigt also *nicht*, dass Wigalois auf dem Stein sitzt; an der Darstellung der sogenannten Tugendprobe ist die Miniatur nicht interessiert. Stattdessen erhält die Linde und die mit ihr verknüpfte Affordanz (die im Text nur erwähnt wird) den zentralen Platz über dem Stein. Ebenso wie der Stein unterliegt der Baum einer stark stilisierten Darstellung, sein Stamm besteht aus einzelnen Ornamenten (aus denen übrigens auch die Burg zusammengesetzt ist und damit wieder in die Formation eingebunden wird), seine ‚Krone‘ aus wenigen Ästen mit z. T. riesigen Blättern, von denen eines über den Bildrand hinausragt. Einige kleinere ähneln Lindenblättern. Domanski und Krenn gehen davon aus, dass dieser Baum auf die Eingangsminiatur der Leidener Handschrift rekurriert: Dort ist ein Lebens- und Paradiesbaum abgebildet, an dessen Darstellung sich auch die folgenden Miniaturen orientieren.³⁷ Dass Wigalois sein Pferd an einen Ast der Linde

³⁷ Vgl. Domanski und Krenn: *Liebesleid* (Anm. 35), S. 67.

(bzw. des Lebens- und Paradiesbaumes) bindet, scheint in der bildlichen Umsetzung ein wichtigeres Konstituens der gesamten Szene zu sein, als für den modernen Blick aus der oben diskutierten kurzen Erwähnung im Text hervorgeht. Das Bild zeigt, dass erst über den Baum, die Leine und das Pferd eine Verbindung zwischen Wigalois und dem Stein entsteht.³⁸ Mit Blick auf die Verweisliesen und Bewegungsmuster, die die Illustration entwirft, werden Stein und Linde, mineralische und pflanzliche Materialität und Form, als das Zentrale der Szene gesetzt.

Resümierend ist festzuhalten, dass Text und Bild unterschiedliche Akzente setzen. Der Text inszeniert in dieser Erzählsequenz eine gedoppelte Affordanz: Das erste Handlungsangebot – Wigalois befestigt sein Pferd am Ast der Linde – kann mühelos wahrgenommen werden und bestätigt damit den Bezug von Wahrnehmung und Ingebrauchnahme, den das Affordanz-Konzept beschreibt. Das zweite Angebot – das des Steins – funktioniert jedoch völlig anders. Der Stein legt zwar durch seine Eigenschaften eine menschliche Handlung nahe, doch kann dieses Angebot nur von den wenigsten ‚angenommen‘ oder genutzt werden. Aufgrund der Exklusivität, die dem Sitzen auf dem Stein zugeschrieben wird, verschieben sich die Dominanzverhältnisse zwischen menschlichen Figuren und nichtmenschlicher Entität: Der Stein bewertet die Vorbildlichkeit menschlicher Protagonist:innen, bestimmt, ob ein Kontakt stattfindet, und greift damit in die räumlichen Ordnungen ein. Der Text inszeniert verschiedene Formen von *agency*, die in eine mineralische Autorität münden, und setzt diese in Bezug zu den strahlenden Farben und der ebenmäßigen Form des Steins, also zu seiner besonderen Materialität. Die Passage erzählt zudem von einer Interaktion zwischen einem menschlichen und einem mineralischen Akteur: Beide sind beteiligt, verfügen über Handlungspotenziale und Handlungsmacht.³⁹

Im Bild nimmt die Linde, die im Text erwähnt wird, einen prominenteren Platz im Gesamtarrangement ein. Als nichtmenschliche Entität bildet sie zusammen mit dem Stein die zentrale Achse, um die herum der Protagonist und sein Pferd gruppiert werden; das höfische Umfeld wird nur sekundär miteinbezogen. Das Handlungsangebot des Steins – und damit verbunden die Tugendprobe – gerät in der bildlichen Umsetzung nicht in den Blick. Stattdessen wird das von der Linde affordierte Festbinden des Pferdes als menschliche Handlung ins Bild gesetzt. Damit werden jedoch keine Dominanzverhältnisse zugunsten des menschlichen Wahrnehmenden erzeugt, wie es das Affordanz-Konzept nahelegt, sondern es er-

38 Damit setzt diese Miniatur das von Hodder entwickelte Konzept des *entanglement* ganz konkret ins Bild, vgl. Hodder: *Entangled* (Anm. 8).

39 In einer ähnlichen, kürzeren Episode im *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven heißt es, dass der Stein dem Mann, an dem Falschheit oder Hass war, nicht verzeiht oder ihn nicht erduldet: „daz er dem man niht vertruoc“ bzw. „Daz er den man nit entrüg“. Ulrich von Zatzikhoven: *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe. 2., revidierte Aufl. Hg. von Florian Kragl. Berlin, Boston 2013, V. 5180. Vgl. auch Lanz V. 5194. Hier wird nicht von einer Interaktion erzählt, sondern ausschließlich von der Handlungsmacht des Steins: Er verfügt über die Kraft, das Sitzen, das er aus menschlicher Perspektive affordiert, zuzulassen oder abzulehnen.

gibt sich eine dynamische Verbindung zwischen den im Bild angeordneten Figuren und Entitäten. Damit entfalten Text und Bild überraschende Potenziale, da sie die im (modernen) Affordanz-Konzept transportierten Hierarchien zwischen Figuren und Dingen nicht aufweisen und stattdessen nichtmenschliche *agency* bzw. den Konnex verschiedener Entitäten zeigen.

4 Stock: Rennewarts Stange in Wolframs von Eschenbach *Willehalm*

Das zweite Beispiel, das die Komplexität der Relationen zwischen nichtmenschlichen Entitäten und menschlichen bzw. menschenähnlichen Figuren vor Augen führt, ist die *stange* Rennewarts in Wolframs von Eschenbach *Willehalm* (1. Drittel des 13. Jahrhunderts).⁴⁰ Rennewart ist ein ‚heidnischer‘⁴¹ Küchenjunge, der die Taufe verweigert und aufgrund seiner Gestalt am Hof verlacht wird. Willehalm begegnet ihm in Munleun und möchte ihn in sein Gefolge aufnehmen. Seinem Äußeren und seiner Kraft nach wird Rennewart als riesenhaft beschrieben.⁴² Statt eines Schwertes wählt er zudem eine Stange zur Verteidigung im bevorstehenden großen Kampf. Die Frage nach der ‚heidnisch‘-riesischen Identität Rennewarts wurde in der Forschung verstärkt in Relation zu dieser Stange als spezifische, für Riesen typische Waffe und potenzielles Heilswerkzeug diskutiert.⁴³ Rennewarts

40 Zitate und Übersetzungen sind als WH gekennzeichnet und der folgenden Ausgabe entnommen: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. Text der Ausgabe von Werner Schröder. Übersetzung, Vorwort und Register von Dieter Kartschoke. 3., durchgesehene Aufl. Berlin, New York 2003.

41 Die Bezeichnung nichtchristlicher Figuren, unabhängig von ihrer religiösen Zugehörigkeit, als ‚heidnisch‘ gehört zu den Konventionen christlich geprägter vormoderner Texte. Vgl. Uta Görlitz und Wolfgang Haubrichs: Einleitung. In: Integration oder Desintegration? Heiden und Christen im Mittelalter. Hg. von dens. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 156/ 2009, S. 5–11, sowie Peter Strohschneider: Kreuzzugslegitimität – Schonungsgebot – Selbstreflexivität. Über die Begegnung mit den fremden Heiden im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach. In: Die Begegnung mit dem Islamischen Kulturraum in Geschichte und Gegenwart. Acta Hohenschwangau 1991. Hg. von Stefan Krimm und Dieter Zerlin. München 1992, S. 23–42.

42 Dass die Riesenhaftigkeit der Figur Rennewart in der Vergangenheit nur wenig Aufmerksamkeit innerhalb der *Willehalm*-Forschung erfahren hat, problematisiert Hanna-Myriam Häger unter anderem im Rekurs auf Jeffrey Jerome Cohen: Of Giants. Sex, Monsters, and the Middle Ages. Minneapolis, London 1999 (Medieval Cultures 17), S. 167–172. Vgl. außerdem Ronny F. Schulz: Ecke und Rainouart. Der heidnisch-höfische Riese als Grenzfigur zwischen den Ordnungen. In: (De)formierte Körper 2. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter. Hg. von Gabriela Antunes, Björn Reich und Carmen Stange. Göttingen 2014, S. 261–272; Hanna-Myriam Häger: Rennewart: Riese und/oder Ritter? Zur Identität des Kämpfers mit der Stange in Wolframs *Willehalm*. In: Riesen. Entwürfe und Deutungen des Außer/Menschlichen in mittelalterlicher Literatur. Hg. von Ronny F. Schulz und Silke Winst. Wien 2020 (Studia Mediaevalia Septentrionalia 28), S. 363–385, hier S. 363f.

43 Vgl. Michaela Wiesinger: Bewaffnet mit Stange und Christentum. Die siegreichen Riesen Rennewart und Malefer im *Rennewart* des Ulrich von Türheim. In: Schulz und Winst (Hg.): Riesen (Anm. 42), S. 175–191; Häger: Rennewart (Anm. 42); Martin Przybilski: Die Selbstvergessenheit des Kriegers. Rennewart in Wolframs *Willehalm*. In: Kunst und Erinnerung. Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters. Hg. von Ulrich Ernst und Klaus Ridder. Köln 2003 (ORDO 8), S. 201–222; Christoph A. Kleppel: *vremder bluomen underscheit*. Er-

Stange als Objekt ist demnach bislang vor allem in direktem Bezug zur Figur Rennewart selbst untersucht worden.⁴⁴ Im Folgenden möchten wir am Beispiel der Stange nachvollziehen, welches Bedeutungspotenzial sich für die Frage nach Wahrnehmung und Affordanz entfaltet, wenn nicht vorausgesetzt wird, dass die Stange von vornherein in eine hierarchisch gedachte Subjekt-Objekt-Relation eingebettet ist. Es geht vielmehr um ein dynamisches Zusammenspiel der spezifischen Materialität der Stange mit den damit verknüpften unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Gebrauchsangeboten.⁴⁵

Nachdem Rennewart in die Gefolgschaft Willehalms aufgenommen worden ist, soll er für die Schlacht ausgestattet werden. Rennewart verzichtet auf ein Streitpferd und eine Rüstung und äußert, dass er stattdessen zu Fuß in den Kampf ziehen will. Er bittet lediglich um eine *stange*, deren gewünschte Beschaffenheit er wie folgt beschreibt:

[...] ir sult mich einer stangen wern,
vierecke, einer hagenbuochen;
ob sehs man versuochen
daz si si hin wellen tragen,
daz die von ir swære klagen;
und ob michs sibne wolden heln,
daz si ir doch möhten niht versteln
von der swære ir laste.
der smit sol si vaste
beslahen mit starken banden,
sleht und bloz zen handen.'
(WH 196,20–30)

Ihr sollt mir nur eine Stange geben, vierkantig, aus Hainbuchenholz. Sechs Männer, die sie wegzutragen versuchen, sollen sie zu schwer finden; und

zählen von Fremden in Wolframs *Willehalm*. Frankfurt a. M. 1996 (Hermaea. Neue Folge 63); Andrea Kiepinski: Der Heide Rennewart als Heilswerkzeug Gottes. Die laientheologischen Implikationen im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach. Berlin 1990; Fritz Peter Knapp: Heilsgewißheit oder Resignation? Rennewarts Schicksal und der Schluß des *Willehalm*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 57 (1983), S. 593–612; Victoria J. Moessner: Rennewart. Wolfram von Eschenbach's Most Controversial Character. In: Studies in Medieval Culture 8& 9 (1976), S. 75–83; Ingrid Kasten: Rennewarts Stange. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 96 (1977), S. 394–410.

- 44 Eine ausführliche Diskussion der Frage nach der Stange als Heilswerkzeug findet sich bei Wiesinger: Bewaffnet (Anm. 43) und Kasten: Rennewarts Stange (Anm. 43). Nicht eingegangen wird im Rahmen unseres Beitrags auf das dreimalige Vergessen der Stange durch Rennewart, das in der Forschung Fragen nach der Identität Rennewarts als Krieger aufgeworfen hat. Vgl. dazu die ausführliche Darstellung der Diskussion bei Florian Nieser: Die Lesbarkeit von Helden. Uneindeutige Zeichen in der *Bataille d'Aliscans* und im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach. Berlin 2018, S. 211–240.
- 45 Diese Überlegung schließt an das Konzept des *entanglement* im Sinne Hodders an. Vgl. Hodder: Entangled (Anm. 8), S. 216.

selbst wenn sie sie vor mir verstecken wollten, sollten sie sie nicht wegtragen können wegen ihres großen Gewichts. Der Schmied soll sie ganz mit festen Eisenbändern beschlagen, nur der Griff soll glatt und frei bleiben.

Die *stange* von Rennewart wird hier zunächst imaginiert und damit ausschließlich sprachlich hervorgebracht. Ihre antizipierte Materialität setzt sich dabei aus dem Kern ihrer materiellen Beschaffenheit – dem Holz der Hainbuche – und dessen Bearbeitung zusammen: Das Holz soll in eine vierkantige Form gebracht und unter Aussparung eines Griffs von einem Schmied mit Eisenbändern beschlagen werden.⁴⁶ Die Stange als Ding erhält damit eine (Herkunfts-)Geschichte, die eine materielle Transformation zeigt: von der Hainbuche als einem Baum und damit einer zunächst immobilien pflanzlichen Entität hin zur gefertigten Stange, deren Griff eine ihr eingeschriebene Mobilität suggeriert; denn sie kann an ihm gegriffen und bewegt werden.⁴⁷ Dies gilt, wie sich noch zeigt, jedoch nur exklusiv für Rennewart. Ohne dass der Text an dieser Stelle seine Riesenhaftigkeit explizit ins Feld führt, ist die Stange für ihn ein mobiles Werkzeug, während sie für andere Figuren zu schwer ist, um bewegt zu werden. Für sie bleibt die Stange demnach der Immobilität eines fest im Boden verankerten Baumes und damit der Materialität ihres Kerns, der Hainbuche, verhaftet.

Im Text selbst werden über die Stange wiederholt unterschiedliche körperliche Fähigkeiten gegeneinander abgegrenzt: die jener, die sie nicht tragen können, und die Rennewarts, für den der Griff der Stange gemacht sein soll. Diese unterschiedlichen Befähigungen zur Ingebrauchnahme der Stange kommen auch zur Sprache, wenn sich zu einem späteren Zeitpunkt bei einem Essen am Hof mehrere Knappen um die Stange drängen, versuchen, sie zu bewegen, und schließlich umstoßen. Die Stange geht lautstark zu Boden. Rennewart springt daraufhin vom Tisch auf und greift „die stangen mit einer hant“ (WH 276,22). Die Frage, wer in der Lage ist, die Stange zu bewegen, spielt hier eine entscheidende Rolle: Erst durch das Einwirken mehrerer kommt die Stange in Bewegung und geht schließlich wie ein gefällter Baum zu Boden. Rennewart kann indes ihren eigens angefertigten Griff nutzen und die Stange mit nur einer Hand heben. Die Nutzung des Griffes ist allein ihm vorbehalten, das Gewicht der Stange spielt keine Rolle. Dies ändert sich erst zu einem späteren Zeitpunkt, auf den noch zurückzukommen sein wird.

46 Die Polyvalenz der Stange, die sich auch in den verschiedenen bislang entwickelten Forschungsperspektiven abbildet und sie zwischen archaischer Waffe und Deutungsansätzen ansiedelt, die ihr wiederum einen sinnbildlichen Charakter für die Ambivalenz der Rennewart-Figur zuschreiben, diskutiert zuletzt Häger: Rennewart (Anm. 42), S. 327–375 insbesondere im Rekurs auf Kasten: Rennewarts Stange (Anm. 43) und Przybilski: Die Selbstvergessenheit (Anm. 43).

47 Dies wird in der Forschung nur zum Teil als Ausdruck der spezifischen riesischen Körperlichkeit Rennewarts gelesen, vgl. Häger: Rennewart (Anm. 42), S. 376; anders etwa Przybilski: Die Selbstvergessenheit (Anm. 43), S. 213f.

Die Stange spielt mit ihrer Kraft und dem damit verbundenen Gewaltpotenzial in verschiedenen Kampfszenen eine Rolle.⁴⁸ In der Darstellung von Kampfhandlungen, die mit der Stange ausgeführt werden, legt der Text immer wieder die Nähe der Stange zu ihrer pflanzlichen Materie nahe:

Rennwart wol schutte sinen ast,
 ich meine siner stangen swanc,
 der uf helme und uf schilde klanc,
 Daz man und ors dar under starp.
 (WH 416,28–417,1)

Rennewart schüttelte seinen Baum, ich meine den Schwung seiner Stange,
 der auf Helme und Schilde traf, daß Menschen und Pferde darunter starben.

Die hölzerne Materie der Stange drängt sich hier in der Bezeichnung als *ast* für einen Moment so deutlich in den Vordergrund, dass die Erzählinstanz präzisierend nachsetzt, dass der Schwung der Stange gemeint ist. Ihre gefertigte Beschaffenheit als mit Spangen beschlagenes Kampfwerkzeug verbindet sich mit der brachialen Kraft, die vom Schlag eines großen und schweren Astes ausgehen kann. Diese beiden Dimensionen der Stange affordieren hier den Gebrauch als Waffe. Von der Benutzung der Waffe sind Menschen und Pferde gleichermaßen betroffen, wobei Ritter und Pferd als zusammengehöriges „Gefüge“, als „kulturelle Form“⁴⁹ zu denken sind. Aus einer eokritischen Perspektive wären sie jedoch auch als weitere Spezifizierungen nichtmenschlicher Figuren lesbar, deren jeweils eigene *agency*, etwa als mobile Entitäten, gegen die der Stange abgewogen wird.⁵⁰

Der Zusammenhang von Form und Materialität tritt insbesondere in der Textstelle in den Vordergrund, die die Wucht eines Schlages beschreibt, der zum Zerbrechen der Stange führt:

gein dem schilte grüener dann ein gras
 diu stange hohe wart erzogen
 (der helm gelichte dem regenbogen):
 da wart ungesmeichet
 helm und schilt erreicht
 mit einem also starkem swanc,
 daz diu stange gar zerspranc.
 ob der trumzun swære
 uf in den luft iht wære?

48 Vgl. etwa WH 311,26–30; WH 324,20–325,16; WH 327,15–23; WH 329,24–27; WH 398,1–7; WH 416,14–417,3.

49 Udo Friedrich: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2009 (Historische Semantik 5), beide Zitate S. 230.

50 Zur Relation von Pferd und Ritter vgl. grundsätzlich Friedrich: *Menschentier* (Anm. 49), S. 230–249, außerdem Susan Crane: *Animal Encounters. Contacts and Concepts in Medieval Britain*. Philadelphia 2013 (University of Pennsylvania Press), S. 137–144.

ja! do er sich nider liez,
 durh den helm er einen riter stiez. [...]
 Kiun von Munleun der smit
 mit vlize worhte die stangen,
 doch zebrasten gar ir spangen.
 (WH 429,16–30)

Gegen den grasgrünen Schild wurde die Stange hoch erhoben – der Helm schillerte in allen Regenbogenfarben –, mit aller Wucht traf Helm und Schild ein so starker Schlag, daß die Stange zersplitterte. Ob das abgebrochene, schwere Ende hoch in die Luft flog? Gewiß doch! Und im Niederfallen durchschlug es den Helm eines Ritters. [...] Obwohl der Schmied Kiun von Laon die Stange sorgfältig beschlagen hatte, zerbrachen nun doch alle ihre Spangen.

Erstmals zerstört die Stange nicht das, worauf sie sich richtet. Die Kraft, mit der sie Schild und Helm König Purrels trifft, wendet sich nun gegen die Stange selbst.⁵¹ Sie wird im Aufprall zerstört. In diesem Vorgang des „zerspringens“, den Dieter Kartschoke als Zersplittern übersetzt und damit die Materialität des Holzes betont, zerfällt die gemachte Einheit der Stange in ihre einzelnen Teile. Schwung und Kraft des heftigen Hiebes, der die Stange zerbrechen lässt, befördern einen Speersplitter bzw. einen Splitter der Stange („trumzun“/ „trunzun“) in die Luft, der daraufhin einen Helm durchschlägt. Der Stangensplitter verfehlt zwar nicht sein Ziel – die Stange sollte den Helm ja treffen –, jedoch ist dieser Splitterflug von Rennewart nicht beabsichtigt und kann demzufolge der ‚Eigenwilligkeit‘ des metallbeschlagenen Holzes zugeschrieben werden. Das Holz der Stange ist hart, es ist schwer und es ist, fliegend, nicht in aller Gänze steuerbar, woraus diese spezifische Form von *agency* resultiert. Die Materialität des Holzes wird auf diese Weise mit erzählt. Auch wenn die Stange mit der Absicht, den Schild und den Helm Purrels zu treffen, von Rennewart geschwungen wurde, folgt die Materialität der Stange den Gesetzen ihrer eigenen hölzernen Materie. Dies wird auch deutlich im Verweis auf die auseinanderbrechenden Spangen. Die Gesamtheit der Stange als gemachtes Ding wird hier wieder in ihre Bestandteile, Holzkern und Spangenbeschläge, aufgelöst. Gleichzeitig führt das Zersplittern des Holzes auch die Grenzen seiner Einsetzbarkeit als Waffe vor Augen: Das Zerspringen kann aus Perspektive der Affordanz-Forschung als eine Beschränkung (*constraint*)⁵², die in der Materialität des Holzes angelegt ist, aufgefasst werden. Mit dem Ansetzen der Spangen wurde zuvor durch den Schmied versucht, dieser Beschränkung entgegenzuwirken: Das Holz jedoch widersetzt sich nun dieser Bemühung, indem es zersplittert. Unmittelbar daran anschließend vergleicht Rennewart seine Stange mit seinem Schwert und reflektiert selbst über das Material und erstmals über das

51 Vgl. dazu auch Nieser: Die Lesbarkeit (Anm. 44), S. 238–240.

52 Vgl. zu Beschränkungen (*constraints*) etwa Hodder: Entangled (Anm. 8), S. 216, sowie die Anm. 27.

Gewicht der Stange in Relation zu seiner eigenen Kraft. Er entscheidet sich für das Schwert: „diu starke stange min/ Was mir ein teil ze swære:/ du bist liht und doch stritbare.“ (WH 430,30–431,2; „Meine große Stange war mir nun doch ein wenig zu schwer. Du aber bist leicht und kampfdienlich.“)

Die Rennewart-Episode zeigt, wie über die literarische Inszenierung der *stange* nicht nur menschliche und menschähnliche bzw. riesische Entitäten zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, wenn etwa thematisiert wird, wer die schwere Stange zu bewegen vermag, sondern auch, wie Bedeutungen pflanzlicher Entitäten über Wahrnehmungsprozesse und damit einhergehende Zuschreibungsmechanismen immer wieder neu erzeugt und dynamisiert werden. Rennewarts *stange* ist weder ein konstantes Objekt im Sinne Gibsons noch verfügt es über daraus hervorgehende konstante Eigenschaften.⁵³ Gerade über die mit der Materialität der *stange* verknüpften unterschiedlichen Angebote und Beschränkungen ist die *stange* mit einer ihr eigenen *agency* in unterschiedliche Konfigurationen eingebunden. Diese geraten nicht zuletzt durch die *stange* immer wieder in Bewegung. Ihr eigenes Bedeutungspotenzial wird über die Wahrnehmung und Interaktion mit Figuren stets neu ausgelotet.

Dies zeigt auch die Darstellung der *stange* in der Abbildungsreihe auf fol. 3v aus dem etwa auf 1270–1275 datierten Willehalmfragment der Bayerischen Staatsbibliothek München (Cgm 193, III).⁵⁴ Ihre Nähe zu pflanzlichen Entitäten wird nahegelegt, wenn die Stange hier parallel zu anderen Bäumen steht. Das obere Bild der Reihe zeigt Rennewart auf der linken Seite; Alyse steht zwischen zwei stilisierten Bäumen in der Mitte. Am linken Bildrand steht Rennewarts Stange direkt neben ihm. Rennewart ist von Alyse durch einen der grünen Bäume getrennt. Damit scheint zunächst die Nähe und Zugehörigkeit der Stange zur Figur Rennewart ins Bild gesetzt. Im mittleren Bild verändert sich diese Anordnung: Die Stange steht nicht mehr direkt neben Rennewart, denn dieser ist nun zu Alyse getreten, um von ihr den Abschiedskuss zu empfangen. Der Baum, der im Bild darüber zwischen Rennewart und Alyse steht, befindet sich im mittleren Bild neben der Stange. Die Stange ist weiterhin am linken Bildrand positioniert. Sie steht jedoch nun baumgleich und parallel neben dem zuvor in der Bildmitte befindlichen Baum. Es wird auf diese Weise eine Nähe zwischen der Materialität der Stange – in Hinsicht auf ihren Holzkern – zum Holz der Bäume herausgestellt. Auch die Form der Stange wird im mittleren Bild der des Baumes angeglichen. Sie steht gewissermaßen als Pfahl unter Bäumen und geht hier in dem pflanzlich-hölzernen Setting auf, das den Kuss zwischen Rennewart und Alyse rahmt. Im unteren Bild, das die Verabschiedung Rennewarts von Alyse zeigt, steht Rennewart wieder direkt und sehr nah neben seiner Stange, mit der er sich in der Folge in den Kampf begibt. Die Aufeinanderfolge der Abbildungen eröffnet für den Mo-

⁵³ Vgl. dazu Abschnitt 2 in diesem Beitrag sowie Gibson: Die Sinne (Anm. 1).

⁵⁴ Vgl. Abb. 2: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. München, Bayerische Staatsbibliothek. BSB Cgm 193,III, 1270–1275, 3v.

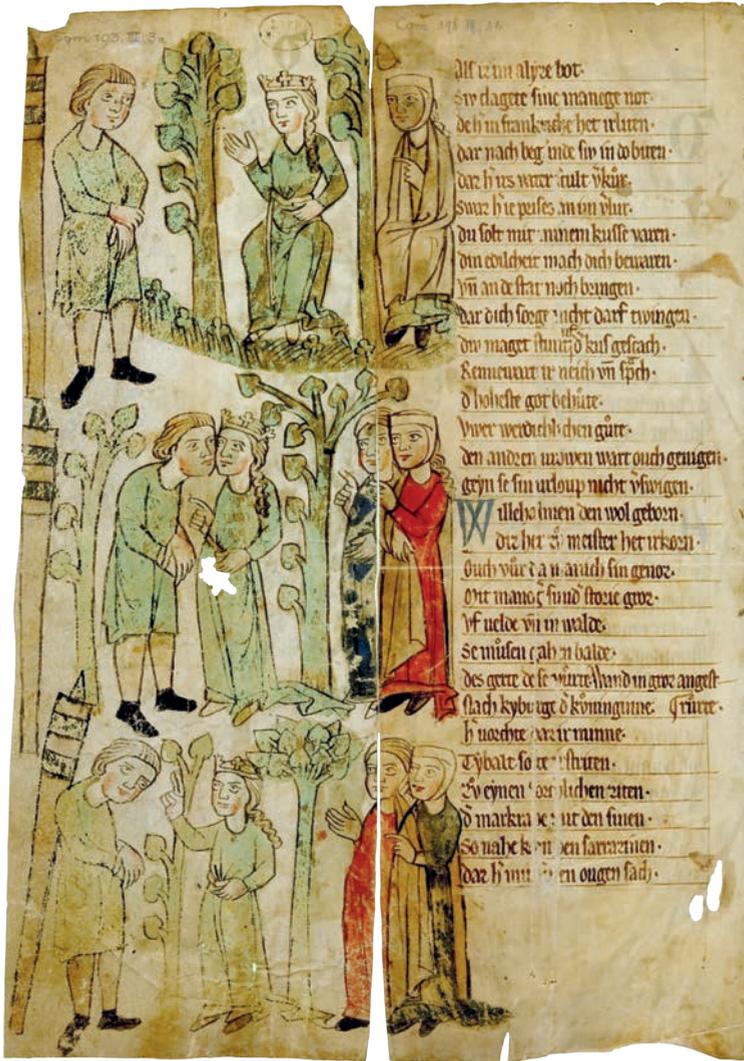


Abb. 2: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. München, Bayerische Staatsbibliothek.
BSB Cgm 193,III, 1270–1275, 3v.
URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> (11.10.2023).

ment des Kusses einen Imaginationsspielraum, der den Blick auf die Materialität und die Beschaffenheit der Stange als eine für sich stehende nichtmenschliche Entität frei gibt, deren Bedeutung zwischen ihrer pflanzlich-hölzernen Materiali-

tät und einem Objekt oszilliert, das in Relation zu einer Figur steht und von ihr in Gebrauch genommen wird.

Wie die Inszenierung im Text zeigt auch die bildliche Darstellung, dass die Stange als eine nichtmenschliche Entität in fortlaufende Aushandlungsprozesse eingebunden ist. Text und Bild rücken dabei jeweils andere Bedeutungsdimensionen der Stange in den Vordergrund. Während die *stange* im Text zuweilen stärkeres Interesse durch ihre Größe und die damit einhergehende Unbeweglichkeit die Aufmerksamkeit anderer Figuren erregt, wird in den Abbildungen die hölzerne Materialität der Stange betont.

5 Schluss

Aus Sicht der Affordanz-Theorie verfügen Gehölze und Steine über je spezifische materielle Eigenschaften, die den menschlichen Protagonist:innen Handlungsoptionen unterbreiten. Der Blick auf die beiden Texte hat jedoch gezeigt, dass diese Affordanzen – die Verfertigung einer Waffe, das Sitzen auf einem Stein – in weitere Praktiken eingebettet sind, die aus ökologischer Sicht beschreibbar werden. Die Waffe ‚widersetzt‘ sich verschiedentlich der Ingebrauchnahme; der Stein ‚bestimmt‘ selbst, wer auf ihm Platz nehmen darf. Damit entwerfen die Texte je eigenständige Formen der Handlungsmacht (*agency*) von Stock und Stein. Diese sind mit spezifischen Materialitäten verbunden: Die des Steins ist unveränderbar und verfügt über eine eigene Ästhetik, die seine besonderen Kräfte sichtbar werden lässt. Das Holz der Hainbuche wird bearbeitet und damit für einen anderen Kontext brauchbar gemacht. Dabei verändert sich auch die ursprüngliche Immobilität des Baumes: Der stationäre Baum wird zur beweglichen Waffe transformiert. Im Kern jedoch bleibt die *stange* ihren materiellen Eigenschaften verhaftet, wenn sie im Gebrauch als Waffe schließlich, nach Art des Holzes, zersplittert.

Die materielle Beschaffenheit von Stock und Stein tritt in beiden Fällen in ein Spannungsverhältnis zu den menschlichen bzw. menschenähnlichen (riesischen) Figuren. Es zeigt sich, dass mineralische und pflanzliche Materialitäten zudem in Wahrnehmungsprozesse eingebunden sind, die nicht nur von menschlichen Protagonist:innen ausgehen: Die Texte und Abbildungen entwerfen interdependente Verhältnisse, die durch Interaktionen von Gehölzen und Gesteinen mit Figuren, aber auch durch subjektive Wahrnehmungen und damit verknüpfte reflexive Momente dynamisiert werden. Zugleich werden menschliche wie nichtmenschliche Entitäten in Wahrnehmungsprozessen immer wieder neu erfahren und zugleich hervorgebracht. Die divergierenden Zuschreibungen an und funktionalen Einbettungen von Stock und Stein lassen erkennen, dass die Annahme einer vorgängigen Subjekt-Objekt-Relation in Wahrnehmungsprozessen und Affordanz-Gefügen nicht aufrechtzuerhalten ist. Unter dem ökologischen Brennglas wird vielmehr offenbar, dass Formen und Affordanzen in vormodernen literarischen Texten dynamisch sind und fortlaufenden Aushandlungsprozessen unterliegen.

Erzählen mit Affordanzen

Die Inszenierung von Handlungsoptionen in der Ersten Wunderkette der *Crône* Heinrichs von dem Türlin

Carolin Pape

Ein Ritter kommt vom Weg ab und wird Zeuge einer brutalen Szenerie: Zwei führerlose Waffen – ein Schwert und eine Lanze – schweben frei über zwei Pferden und treten gegen 600 Ritter zum Kampf an. Keiner von ihnen überlebt und das Ensemble aus Waffen und Pferden zieht weiter. Mit dem Ziel, zu erfahren, was das wohl zu bedeuten hat, nimmt der Beobachter die Verfolgung auf (vgl. V. 13925–14121).¹ Sein Ritt führt ihn durch einige unwirtliche Topographien und er wird Zeuge davon, wie sich am Wegesrand weitere befremdliche und teilweise grausame Ereignisse abspielen: Er begegnet beispielsweise einer schönen jungen Frau, die einen gefesselten Riesen mithilfe einer Keule davor bewahren will, dass ein Raubvogel seine Eingeweide herausreißt. Kurz darauf erblickt er eine prunkvolle Kristallburg, aus der er die Stimmen singender Frauen vernimmt. Doch vom einen auf den anderen Moment tritt ein unheimlicher Bauer auf den Plan, der die Burg mit einer riesigen stählernen Keule einreißt. Die Frauen im Inneren beginnen zu brennen und ihre toten Körper werden ins Feuer gefegt (vgl. V. 14270–14322). Schließlich findet der Ritter auf einer Burg Schwert und Lanze in einer Kapelle wieder, doch sobald er danach greifen und sie genauer inspizieren könnte, sind sie schon wieder verschwunden. In einem prachtvollen Bett legt er sich schlafen. Als er am nächsten Morgen aufwacht, findet er sich neben seiner Rüstung und seinem Pferd auf einer Wiese wieder. Die Burg ist verschwunden (vgl. V. 14576–14914).

Mit diesem Ereignis findet die erste der drei ‚Wunderketten‘ aus Heinrichs von dem Türlin *Die Crône* ihr Ende.² Die Erzählsequenzen werfen Fragen auf, und das nicht nur beim Protagonisten – dem Artusritter Gawein –, der sich zu den Be-

- 1 Der Text wird zitiert nach: Heinrich von dem Türlin: *Die Krone* (Verse 12282–30042). Nach der Handschrift Cod. Pal. germ. 374 der Universitätsbibliothek Heidelberg nach Vorarbeiten von Fritz Peter Knapp und Klaus Zatloukal. Hg. von Alfred Ebenbauer und Florian Kragl. Tübingen 2005 (Altdeutsche Textbibliothek 118). Verweise erfolgen im Weiteren im Fließtext. Die Übersetzungen folgen mit einzelnen Modifikationen: Heinrich von dem Türlin: *Die Krone*. Unter Mitarbeit von Alfred Ebenbauer ins Neuhochdeutsche übersetzt von Florian Kragl. Berlin, Boston 2012.
- 2 Der Begriff der ‚Wunderketten‘ stammt von Alfred Ebenbauer, der damit die Sequenzen von V. 13902–14926 (Erste Wunderkette), V. 15997–16499 (Zweite Wunderkette) und V. 28608–28990 (Dritte Wunderkette) bezeichnet. Vgl. Alfred Ebenbauer: Fortuna und Artushof. Bemerkungen zum ‚Sinn‘ der ‚Krone‘ Heinrichs von dem Türlin. In: Österreichische Literatur zur Zeit

gebenheiten „vil manigen gedang“ (V. 14401; „viele Gedanken“) macht, sondern sie haben auch die Forschung vor interpretatorische Herausforderungen gestellt. Es verwundert daher nicht, dass diese Passagen nach landläufiger Auffassung zu den rätselhaftesten des etwa in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen höfischen Romans zählen.³ Neben Fragen zur allgegenwärtigen Grausamkeit der Sequenzen, zu den im Text verschalteten Motiven und intertextuellen Elementen,⁴

der Babenberger. Vorträge der Lilienfelder Tagung 1976. Hg. von dems. Wien 1977 (Wiener Arbeiten zur germanistischen Altertumskunde und Philologie 10), S. 25–49.

- 3 Vgl. Walter Haug: Das Fantastische in der späteren deutschen Artusliteratur. In: Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologien auf der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, 25.–29. September 1982. Hg. von Karl Heinz Gölter. Paderborn u. a. 1984 (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur 3), S. 133–149, hier S. 146. Alfred Ebenbauer legte in seiner Auseinandersetzung mit den Wunderketten den Gedanken an die Bilderwelten von Hieronymus Bosch nahe, vgl. Ebenbauer: *Fortuna und Artushof* (Anm. 2), S. 41. Walter Haug bezeichnete sie sehr treffend als ein „surreales Panoptikum“, vgl. Walter Haug: *Moral, Dämonie und Spiel. Der Übergang zum nachklassischen Artusroman*. In: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Hg. von dems. 2. Aufl. Darmstadt 1992, S. 259–287, hier S. 265. Dass es sich bei aller Obskurität des Textes jedoch keinesfalls um eine „zusammenhangslose Anhäufung von allenfalls pathologischen Phantastereien“ handelt, zeigte Ulrich Wyss, der die Sequenzen als ‚Bilder‘ gefasst, als solche beschrieben und erstmals in ein konkretes Schema überführt hat. Vgl. Ulrich Wyss: *Die Wunderketten in der Crône*. In: *Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposiums in St. Georgen/Längsee vom 8. bis 13.9.1980*. Hg. von Helmut Birkhan. Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanistischen Altertumskunde und Philologie 16), S. 269–291, hier S. 272. Daraus ergibt sich eine Einteilung der ersten Wunderkette in ein Triptychon, das aus drei Doppelbildern besteht: 1a. Gefesselter Riese; 1b. Frau auf dem Dreihorn; 2a. Verfolgungsjagd der Ritter; 2b. Toter Ritter und Rüstungsteile; 3a. Zerstörung der Kristallburg; 3b. Duftheide. Begleitet wird dieses Triptychon von einem Vorspiel (Begegnung mit der Frau und dem toten Ritter), einer Exposition (Beobachtung der *aventure* um die 600 Ritter) sowie einem Nachspiel (Gaweins Gang über den Fluss). Wyss weist nach, dass sich die Bilder in ihrer Komplexität, ihrer Handlung wie auch in ihrer Anreicherung durch Motive sukzessive steigern (vgl. ebd., S. 274). Es sei jedoch schwierig, die Bilder auf einen Nenner zu bringen, denn „es gibt zwischen ihnen kein vernünftiges, als Logik explizierbares Verhältnis; allenfalls verknüpft sie die Logik der Illogizität.“ (S. 275). Wie Wyss aufdeckt, ist das vergleichende Dritte der jeweiligen Bilder darin zu suchen, dass uns hier „Todesbilder“ präsentiert werden, in denen sich der Tod jeglicher Rechtfertigung oder Logik entziehe: „Hier wurde versucht, ein Problem, das jede Logik überschreitet, in dem suggestiven Formalismus einer Bildersprache zu artikulieren. Die Bilder sind in einem Gefüge von durchaus erkennbaren Entsprechungen und Gegensätzen angeordnet; das Ganze wird deshalb auch dann lesbar, wenn ich nicht jedem einzelnen Element seinen eigenen Sinn zusprechen kann.“ Ebd., S. 276.
- 4 Vgl. u. a. Christoph Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans. Zürich, München 1977 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 57), S. 165–229; Christine Zach: *Die Erzählmotive der ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin und ihre altfranzösischen Quellen*. Ein kommentiertes Register. Passau 1990 (Passauer Schriften zu Sprache und Literatur 5). Annet Wagner-Harken hat im Hinblick auf die Rezeption der Motive auf die Neuartigkeit der Anordnung des Erzählten hingewiesen: „Heinrich hat diese Erzählelemente so individuell und fantasievoll gestaltet, ausgewählt und kombiniert, daß Analogien zu einer einheitlichen Erzähltradition nicht oder nur verdeckt erkennbar sind.“ Annet Wagner-Harken: *Märchenelemente und ihre Funktion in der ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin*. Ein Beitrag zur Unterscheidung zwischen ‚klassischer‘ und ‚nachklassischer‘ Artusepik. Bern u. a. 1995

zu ihrer Hyperbolik⁵ und zu Fragen der Wahrnehmung⁶ sind die Wunderketten insbesondere hinsichtlich der für einen Arturritter ganz untypischen Passivität gegenüber den so ungewöhnlichen wie verheerenden Vorkommnissen und Begegnungen innerhalb der zwischengeschalteten *aventure*-Sequenzen in den Blick genommen worden.⁷ Es ist nachgerade auffällig, dass der Ritter jenseits seiner Verfolgung des Ensembles aus Schwert, Lanze und den beiden Pferden immer wieder mit Geschehnissen konfrontiert wird, die sowohl aufgrund ihrer komplexen ästhetischen Ausgestaltung als auch ihrer gesteigerten Brutalität zwar seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ihn aber nicht zum Einschreiten bewegen können. Bislang wurde hinsichtlich Gaweins ausbleibenden Interaktionen versucht, diese Sequenzen mit unterschiedlichen medialen Termini zu fassen und sie etwa als ‚Zyklus‘ von (sprechenden oder lebendigen) Bildern oder teilweise als einen am Helden vorbeiziehenden ‚Film‘ zu beschreiben.⁸ Diese Urteile resultieren ins-

(Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 21), S. 325. Daran anschließend hat auch Eva Bolta gezeigt, dass Heinrich von dem Türlin die verschiedenen Motive nahtlos aneinanderfüge und auf diese Weise mit den Wunderketten drei vollkommen neue Erzählsequenzen kreiere. Bolta weist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Anschaulichkeit dieser Sequenzen hin, vgl. Eva Bolta: Die Chimäre als dialektische Denkfigur im Artusroman. Mit exemplarischen Analysen von Teilen des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, des *Wigalois* Wirts von Grafenberg und der *Crône* Heinrichs von dem Türlin. Frankfurt a. M. 2014 (Mikrokosmos 81), S. 184.

- 5 Karin Cieslik liest die Episode aufgrund ihrer Hyperbolik als parodistisch. Auch sei es „[b]ei einer solchen Anhäufung von Stoff [...] hier nicht mehr möglich, jedes Erlebnis zu einem vollständigen Abenteuer auszuformen.“ Das daraus erwachsene Resultat sei dann die „offene Form“, die den Wunderketten zu eigen sei. Vgl. Karin Cieslik: Zur Funktion des Hyperbolischen in der ‚Krone‘ des Heinrichs von dem Türlin. In: Ergebnisse der 22. und 23. Jahrestagung des Arbeitskreises ‚Deutsche Literatur des Mittelalters‘. Hg. von Wolfgang Spiewok. Greifswald 1990 (Deutsche Literatur des Mittelalters 6), S. 86–94, hier S. 90.
- 6 Vgl. dazu Nicola Kaminski: ‚Wâ ez sich êrste ane vienc, Daz ist ein teil unkunt‘. Abgründiges Erzählen in der *Krone* Heinrichs von dem Türlin. Heidelberg 2005 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), hier u. a. S. 84. Vgl. auch Andrea Glaser: Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a. 2004 (Europäische Hochschulschriften 1, Deutsche Sprache und Literatur 1888), hier u. a. S. 113.
- 7 Anregend ist auch die Beobachtung Johannes Kellers, der in den ‚Wunderketten‘ Motive von Jenseitsvisionen identifiziert. Vgl. Johannes Keller: Jenseitsstrukturen in den Wunderketten der ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin. In: Homo medietas. Aufsätze zu Religiosität, Literatur und Denkformen des Menschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Festschrift für Alois Maria Haas zum 65. Geburtstag. Hg. von Claudia Brinker-von der Heyde und Niklaus Largier. Bern u. a. 1999, S. 437–453, hier S. 447 et passim.
- 8 Vgl. Wyss: Die Wunderketten in der *Crône* (Anm. 3). In Bezug auf die Verwendung weiterer medialer Termini spricht Haug von „lebenden Bildern“, Haug: Moral, Dämonie und Spiel (Anm. 3), S. 266. Den Begriff des „Films“ verwendet Johannes Keller: Fantastische Wunderketten. In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Hg. von Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2003 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft), S. 225–248, hier S. 235. Der Begriff des ‚Bildes‘ wird in der Forschung größtenteils übernommen, teilweise aber insofern kritisiert, als damit der Eindruck einer Statik einhergehe, welcher die Wunderketten jedoch nicht entsprechen. Vgl. dazu Glaser: Der Held und sein Raum (Anm. 6), S. 109. Der konkrete Begriff der „Todesbilder“ wird darüber hinaus von Justin Vollmann als

besondere aus dem Umstand, dass der Held die Geschehnisse zwar mit verschiedenen Sinnen intensiv wahrnimmt, aber durch seine Zurückhaltung einerseits, aufgrund der Momenthaftigkeit der einzelnen Szenerien sowie dem schnellen Wechsel der Ereignisse andererseits eine Art ‚Graben‘ zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen entsteht.⁹ Matthias Meyer begründet die Passivität des Helden anhand der medialen Voraussetzungen eines Bildes, denn man rede schließlich nicht mit einem Bild und greife auch nicht hinein.¹⁰ Daran anschließend und aufgrund von Gaweins Dämmerzustand zu Beginn der ersten Wunderkette sowie seinem Aufwachen neben der verschwundenen Burg geht Meyer davon aus, dass es sich bei dieser Episode um eine Art Traum handeln könnte.¹¹ Sämtliche mediale Konstellationen, mit denen die Wunderketten hier beschrieben wurden – Bild, Film und Traum – ähneln sich darin, dass sie schon allein aufgrund ihrer Konstitution gerade kein Eingreifen ermöglichen.

Unabhängig von der nicht von der Hand zu weisenden Zurückhaltung des Helden scheinen in den Wunderketten aber dennoch verschiedene Handlungsappelle auf den Ritter einzuwirken. Bereits Ulrich Wyss spricht davon, dass in den Wunderketten eine Art von ‚Aktion‘ angedeutet werde, und auch Hartmut Bleumer macht darauf aufmerksam, dass die jeweils zwischengeschalteten Sequenzen immer wieder Handlungsanreize schaffen, aber Gawein sich von seinem erklärten Ziel, der Verfolgung des *âventiure*-Ensembles aus Schwert, Lanze und den beiden Pferden, nicht abbringen lasse.¹² Bleumer argumentiert indes, dass es hier nicht darum gehe, „das in den Einzelszenen Angetroffene aktiv zu bewältigen, sondern darum, sich im bloßen Vorbeiziehen an den Erscheinungen auf bestimmte Weise zu ihnen zu verhalten.“¹³ Anhand von Gaweins Erlebnissen auf der verlassenen Burg weist Bleumer zudem darauf hin, dass der Ritter die eigentümlichen Vorkommnisse sehr wohl als Appelle verstehe, er während des Festmahls jedoch

„unscharf“ kritisiert, da nicht alle Opfer der Szenerien Tote seien. Vgl. Justin Vollmann: *Das Ideal des irrenden Lesers. Ein Wegweiser durch die ‚Krone‘ Heinrichs von dem Türlin*. Tübingen, Basel 2008 (Bibliotheca germanica 53), hier S. 126.

- 9 Johannes Keller: *Diu Crône* Heinrichs von dem Türlin: Wunderketten, Gral und Tod. Bern 1997 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 25), hier S. 81.
- 10 Vgl. zur Bildlogik Wyss: *Die Wunderketten in der Crône* (Anm. 3), S. 269–278 und zur Begründung der Passivität Matthias Meyer: *Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts*. Heidelberg 1994 (Germanistisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 12), S. 122.
- 11 Vgl. Meyer: *Die Verfügbarkeit der Fiktion* (Anm. 10), zur Begründung insbesondere S. 121. Der Bezug zum Traum wird allerdings bereits von Wyss: *Die Wunderketten in der Crône* (Anm. 3), S. 271 hergestellt. Gegen diese Interpretation argumentiert Glaser: *Der Held und sein Raum* (Anm. 6), S. 116.
- 12 Vgl. Wyss: *Die Wunderketten in der Crône* (Anm. 3), S. 274; Hartmut Bleumer: *Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin. Form-Erfahrung und Konzeption eines späten Artusromans*. Tübingen 1997 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 12), hier S. 239f.
- 13 Bleumer: *Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin* (Anm. 12), S. 252.

nicht nachfragen wolle, sondern sich zurückhalte und auf eine passende Gelegenheit zur Intervention warte.¹⁴

Doch wie gestalten sich diese Handlungsappelle genau? Was zieht die Aufmerksamkeit des Ritters auf sich? Inwiefern wird Gawein zum Handeln gebracht oder eher: Wieso schreitet er gerade nicht ein? Während Gawein in der zweiten Wunderkette von einer anderen Figur – einem Burgherrn namens Aanzim – explizit dazu angehalten wird, nicht zu handeln (vgl. V. 15986), obwohl er gleichzeitig unablässig von anderen Figuren zum Handeln aufgefordert wird, sucht man in der ersten Wunderkette vergebens nach solchen mit ihm interagierenden Figuren.¹⁵ Aus diesem Grund möchte ich im Folgenden den Blick auf das erzählte Material richten und untersuchen, inwiefern hinsichtlich der Disposition der erzählten Umwelt die Aufmerksamkeit des Ritters auf verschiedene Szenerien gelenkt wird, die sich jenseits seiner Verfolgungsjagd abspielen. Die Umwelt, mit der es der Ritter hier zu tun hat, ist eine, die durch zahlreiche Elemente des Wunderbaren strukturiert ist.¹⁶ Diese zeichnen sich etwa dadurch aus, dass sie besonders selten oder kostbar sind, erzählerisch mit einem hohen Aufwand in den Text integriert, sukzessive gesteigert werden und kontinuierlich Fragen aufwerfen.¹⁷ Als Elemente des Wunderbaren weisen sie zudem ein hohes interaktives Potenzial auf und können Protagonisten wie Rezipierende affizieren, im gleichen Zuge aber auch mit epistemischen Grenzen konfrontieren.¹⁸ Wie Jutta Eming betont, ist davon auszugehen, dass in den Wunderketten der *Crône* „bewusst verrätselt oder zumindest offengelassen werden soll, welcher internen Logik die sich abrollenden Vorgänge folgen.“¹⁹ Diese Strategie entspricht Erzählweisen des Wunderbaren, und das insbesondere hinsichtlich eines differenzierten Umgangs des Textes mit den Ka-

14 Vgl. Bleumer: Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin (Anm. 12), S. 244.

15 Eine Ausnahme bildet Gener von Kartis, die Gawein zunächst die Überquerung des Flusses ermöglicht hat und ihn dann davon abhält, den Ritter am Wegesrand zu rächen (vgl. V. 14535).

16 Die interpretatorisch herausforderungsreichen Episoden der Wunderketten sind auch mit Blick auf die Beschreibungskategorie des ‚Fantastischen‘ diskutiert worden, vgl. Keller: Fantastische Wunderketten (Anm. 8). Damit wären solche Elemente bezeichnet, welche in ihrem jeweiligen Kontext Angst und Schrecken erzeugen und dabei gerade nicht sinnfällig werden, vgl. die Diskussion dazu auf S. 227–234. Auch wenn dies für einige Sequenzen der Wunderketten zutreffend ist, führt die Differenzierung zwischen Fantastischem und Wunderbarem insofern vor Probleme, als letztere Kategorie stark eingeschränkt werde, wie Jutta Eming angemerkt und vor diesem Hintergrund darauf hingewiesen hat, dass in den Wunderketten dennoch Wissens Elemente transportiert werden, vgl. Jutta Eming: Evokation und Episteme. Zu Wissensmodi des Wunderbaren im späthöfischen Roman. In: Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von ders. und Volkhard Wels. Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 21), S. 25–47, hier S. 38f.

17 Vgl. zu den Elementen des Wunderbaren Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie. In: Working Paper des SFB 980 Episteme in Bewegung 12 (2018), S. 1–46. Vgl. dazu auch Eming: Evokation und Episteme (Anm. 16), S. 29.

18 Vgl. zu dieser Deutung, insbesondere vor dem Hintergrund des Fantastischen, Keller: Fantastische Wunderketten (Anm. 8), S. 236.

19 Jutta Eming: Evokation und Episteme (Anm. 16), S. 38.

tegorien von Wissen und Nicht-Wissen, wie einem sukzessiven Aufdecken oder Verbergen von Wissensselementen, das sich sowohl für die Figuren auf der Handlungsebene als auch für die Rezipierenden gestaltet.²⁰ So obskur und komplex diese Sequenzen auch gestaltet sind, ist es allerdings nicht so, dass Gawein aus dem Wahrgenommenen überhaupt kein Wissen ableiten könnte. Wie Eming gezeigt hat, werden trotz der hier aufgerufenen Strategien der Verrätselung verschiedene Wissensselemente transportiert, so etwa ein Wissen von Edelsteinen, wenn zum Beispiel ein mit verschiedenen Attributen versehener Kristall als Baumaterial aufgerufen wird.²¹ Teil der *âventiure*-Sequenzen sind damit Elemente und Strukturen, welche durchaus in den Wissenshorizont des Protagonisten eingeordnet werden und damit eine wie auch immer geartete Interaktion ermöglichen könnten. Mein Anliegen bezieht sich im Folgenden ferner darauf, danach zu fragen, auf welche Weise von dieser erzählten Umwelt einerseits Handlungsappelle ausgehen und Handlungen suggeriert, andererseits Handlungen aber auch unterlaufen oder verhindert werden. Mir scheint, dass der Text gerade durch diese Praxis des wiederholten Andeutens und anschließenden Verhinderns von Handlungsoptionen eine Strategie entfaltet, die immer wieder Aufmerksamkeit auf sich zieht, dabei aber auch fortlaufend epistemische Leerstellen erzeugt und damit Teil von Erzählweisen des Wunderbaren wird.

Für die genauere Untersuchung der Konstitution erzählter materieller Elemente, ihrer Wahrnehmung durch Figuren und Rezipierende und ihres Bezugs zum Ermöglichen von Handlungsoptionen und dem aus dem Wahrgenommenen abgeleiteten Wissen möchte ich an dieser Stelle das Konzept der ‚Affordanz‘ hinzuziehen.

1 Theorie der Affordanz

Das Konzept der Affordanz ist ursprünglich von James J. Gibson im Rahmen der Wahrnehmungspsychologie entwickelt worden.²² Gibson fragt in diesem Zusammenhang zunächst danach, auf welche Weise die ökologische Umwelt wahrgenommen werden kann, und setzt dabei ganz grundlegend physikalisch an, indem er untersucht, wie sich für das menschliche Auge Formen, Kanten und weitere visuelle Eigenschaften auf einer Oberfläche abzeichnen und wie sie dann im Wahrnehmungsapparat aufgenommen werden können.²³ Er geht davon aus, dass den verschiedenen Elementen der Umwelt verschiedene *Angebote* inhärent sind:

20 Vgl. dazu einschlägig Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 17); Jutta Eming: Nuancen des Geheimnisvollen. Negative Wissenstransfers im höfischen Roman. In: Dynamiken der Negation. (Nicht)Wissen und negativer Transfer in vormodernen Kulturen. Hg. von Şirin Dadaş und Christian Vogel. Wiesbaden 2021, S. 167–185.

21 Vgl. Eming: Evokation und Episteme (Anm. 16), S. 39.

22 Im Deutschen findet sich an dieser Stelle häufig auch die Übersetzung durch ‚Angebote‘ oder der ‚Angebotscharakter‘, vgl. James J. Gibson: Die Wahrnehmung der visuellen Welt. Weinheim, Basel 1973. Vgl. dazu ebenfalls die Einleitung des vorliegenden Bandes.

23 Vgl. ebd.

Unter den *Angeboten* (affordances) der Umwelt soll das verstanden werden, was sie dem Lebewesen *anbietet* (offers), was sie *zur Verfügung stellt* (provides) oder *gewährt* (furnishes), sei es zum Guten oder zum Bösen. [...] Ich meine damit etwas, das sich auf die Umwelt und die Lebewesen gleichermaßen bezieht und zwar auf eine Art, die kein gebräuchliches englisches Wort auszudrücken vermag. Zum Ausdruck bringen soll es die Komplementarität von Lebewesen und Umwelt.²⁴

Gibson zeigt, wie sämtliche Elemente, Medien, Substanzen oder auch Objekte der ökologischen Welt, wie Luft, Wasser sowie Eigenschaften von Stoffen, bestimmte Angebote aufweisen oder dies eben nicht tun. Gestützt werden die Ergebnisse seiner Untersuchungen von zunächst banal klingenden Beispielen: So biete sich Luft zum Atmen an, Wasser hingegen nicht.²⁵ Ein Vorhang biete an, dass man hindurchgehen, aber nicht hindurchsehen könne, wohingegen eine Scheibe das Hindurchsehen anbiete, das Hindurchgehen wiederum nicht.²⁶ Die Angebote verhalten sich immer relational zu der sie wahrnehmenden Instanz und deren individuellen Eigenschaften, wie Größe, Alter, etc.²⁷ Dabei sind diese Angebote laut Gibson als konstant anzusehen. Das bedeutet, dass ein Ball das Werfen affordiert,²⁸ und das ganz unabhängig davon, ob dieser Akt tatsächlich vollzogen wird oder nicht:

Der Begriff des Angebots lässt sich aus dem Valenz- oder Aufforderungsbegriff herleiten. Allerdings besteht der entscheidende Unterschied darin, dass sich das Angebot von etwas nicht ändert, wenn sich das Bedürfnis des Beobachters ändert. Ob nun der Beobachter, je nach seinen Bedürfnissen, das Angebot wahrnimmt und beachtet oder auch nicht, das Angebot ist invariant und immer da, wahrgenommen zu werden. Ein Angebot wird einem Objekt nicht aufgrund eines Bedürfnisses des Beobachters und vermittels des Wahrnehmungsakts verliehen. Was ein Objekt anbietet, bietet es an, weil es das ist, was es ist.²⁹

Die Angebote der Umwelt richten sich so zwar am Individuum aus, sie bleiben jedoch ungeachtet dessen fortbestehen, ob ein Interaktionsprozess stattfindet oder nicht. Insgesamt versteht Gibson Affordanzen also als relational zu den Betrachtenden, als invariant und als unmittelbar, was bedeutet, dass sie direkt, ohne weitere Vermittlung, wahrnehmbar sind. Damit ergibt sich eine Perspektive auf

24 James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. München u. a. 1982, hier S. 137, Hervorhebungen im Original.

25 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 24), S. 141.

26 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 24), S. 148.

27 Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 24), S. 138.

28 Dieses Beispiel nennt William Gaver: *Technology Affordances*. In: *Proceedings of CHI* (1991), S. 79–84, hier S. 80.

29 Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 24), S. 150f.

die materielle Welt, welche dieser zugesteht, Handlungen sowohl zu initiieren als auch steuern zu können.

Gibsons Ansatz wurde in verschiedenen fachlichen Disziplinen breit rezipiert und hat in diesem Zuge ebenfalls Kritik erfahren.³⁰ Diese Erweiterungen und Zuspitzungen beziehen sich mitunter darauf, dass soziale Faktoren wie auch individuelles Wissen und Erfahrungen in Gibsons Konzept kaum eine Rolle spielen.³¹ In der Designtheorie, beispielsweise nach dem Verständnis von Donald A. Norman, liegt eine Affordanz nur dann vor, wenn Gebrauchseigenschaften unmittelbar sichtbar sind.³² Während bei Gibson beispielsweise eine Tür grundsätzlich die Affordanz des Öffnens innehat, sei dies dem Prinzip der ‚wahrgenommenen‘ Affordanz entsprechend nur dann der Fall, wenn eine Klinke und damit auch die Richtungsöffnung sichtbar wäre.³³ Ergänzend dazu sind die Begriffe der ‚falschen‘ und der ‚versteckten‘ Affordanz eingeführt worden. Ersterer meint Designelemente, die auf eine nicht vorhandene Affordanz hinweisen. Zweitere sind solche, die dann vorliegen, wenn zwar eine Affordanz vorhanden, diese aber nicht unmittelbar wahrnehmbar ist.³⁴ An den Auseinandersetzungen mit dem Affordanzkonzept zeigt sich eindrücklich, dass in diesem Zusammenhang häufig auch die Frage nach dem Handlungsprimat von Subjekt und Objekt aufkommt und ausgehandelt wird.³⁵

Das Konzept der Affordanz auch für die Bearbeitung kultur- oder literaturwissenschaftlicher Fragestellungen heranzuziehen, ist nicht gänzlich neu.³⁶ Frei-

30 Für einen Überblick zur Genese des Affordanzkonzepts siehe Nicole Zillien: Die (Wieder-) Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. In: *Sociologia Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung* 2 (2009), S. 1–20; Dies.: Affordanz. In: *Mensch-Maschine-Interaktion. Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*. Hg. von Kevin Liggieri und Oliver Müller. Berlin 2019, S. 226–228; Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos und Christina Tsouparopoulou: Affordanz. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin, Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 63–70.

31 Vgl. Zillien: Affordanz (Anm. 30), S. 227.

32 Vgl. Donald Norman: *Dinge des Alltags*. Gutes Design und Psychologie für Gebrauchsgegenstände. Frankfurt a. M. u. a. 1988, S. 21.

33 Vgl. Zillien: Affordanz (Anm. 30), S. 226f.; Norman: *Dinge des Alltags* (Anm. 32), S. 21.

34 Gaver: *Technology Affordances* (Anm. 28), S. 80; vgl. dazu auch Zillien: Affordanz (Anm. 30), S. 227.

35 Gibson behandelt in seiner Arbeit damit, gewissermaßen *avant la lettre*, bereits Fragen, die später im Bereich der Auseinandersetzungen mit dem Anthropozän, damit auch innerhalb des *Ecocriticism* und im Bereich der *Science Studies* gestellt werden, vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt* (Anm. 24), S. 140. Die hier bereits angesprochene Kritik der Natur-Kultur-Dichotomie ist in rezenten Auseinandersetzungen aus dem Feld des *Ecocriticism* u. a. von Bruno Latour aufgenommen worden. Vgl. dazu u. a. Bruno Latour: *Kampf um Gaia*. Acht Vorträge über das neue Klimaregime. 3. Aufl. Berlin 2023.

36 Der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Caroline Levine dient das Konzept als Ansatz, um im Hinblick auf literarische ‚Formen‘ Fragen der Ästhetik und des Sozialen neu auszuloten und auch gesellschaftliche Strukturen und kulturelle Muster umfassender zu verstehen. Unter ‚forms‘ versteht sie „all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference.“ Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierar-*

lich sind einige Faktoren zu beachten, wenn ein aus der Wahrnehmungspsychologie entwickeltes Konzept für die Analyse eines literarischen Textes fruchtbar gemacht werden soll. Denn eine erzählte Wahrnehmung innerhalb der Diegese bietet ganz offensichtlich andere mediale Voraussetzungen als ein realiter stattfindender Wahrnehmungsakt, wie Gibson ihn im Kontext der Kognitionspsychologie beschreibt. So kann innerhalb eines schriftlich fixierten und erzählten Wahrnehmungsakts von einer Unmittelbarkeit der Wahrnehmung beispielsweise gar nicht die Rede sein. Dennoch kann das Konzept der Affordanz hier als Denkfigur dienen, um die narrativierten Stationen der Wahrnehmung, und damit folglich das, was auf den verschiedenen Ebenen der Erzählung sichtbar wird, eingehender zu untersuchen. Nicht zuletzt ermöglicht das Konzept der Affordanz den Blick darauf, welche Handlungsoptionen anhand der materiellen Disposition der Erzählwelten vorliegen und welche nicht. Der Vorzug des Affordanzkonzepts liegt insbesondere darin, dass – dafür hatte Gibson plädiert – die Handlungsoptionen unabhängig davon, ob sie genutzt werden, in der Umwelt bzw. im Material begründet sind. Damit werden die Handlungsoptionen auch jenseits der tatsächlich stattfindenden Interaktionen benenn- und beschreibbar. Gerade die Erweiterung des Konzeptes um ‚versteckte‘ oder ‚falsche‘ Affordanzen kann dabei weiterhelfen, die Handlungs- und Interaktionsweisen literarischer Figuren, oder eben ihr Ausbleiben, zu eruieren.³⁷

2 Konkurrierende *âventiuren*:

Priorisierung einer Handlung gegenüber einer anderen

Innerhalb der ersten Wunderkette wird das Handeln des Helden auf zweierlei Weise vom erzählten Material und dessen Disposition beeinflusst: Zunächst richtet sich Gaweins Aufmerksamkeit in hohem Maße auf die Verfolgung des aus Schwert, Lanze und zwei Pferden bestehenden *âventiure*-Ensembles. Mit der Verfolgung dieser materiellen Gegenstände priorisiert er eine Handlung, konkreter in diesem Fall eine *âventiure*, gegenüber verschiedenen anderen.³⁸ Im Vergleich

chy, Network. Princeton, Oxford 2015, S. 3. Mit Blick auf Fragen der Aufmerksamkeit im Verständnis eines *attachments* oder auch *attunements* von Rezipierenden im Verhältnis zu einem (literarischen) Kunstwerk greift auch Rita Felski auf das Konzept der Affordanz zurück. Sie identifiziert dabei Wechselwirkungen zwischen Text und Rezipierenden, die sie ebenfalls an ästhetischen Faktoren festmacht, vgl. Rita Felski: *The Limits of Critique*. Chicago, London 2015. Vgl. auch Dies.: *Hooked. Art and Attachment*. Chicago, London 2020. Vgl. dazu auch Eva von Contzen: *Die Affordanzen der Liste*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 3 (2017), S. 317–326, hier S. 320.

³⁷ Vgl. Gaver: *Technology Affordances* (Anm. 28), S. 80.

³⁸ Von einer Art Konkurrenzverhältnis der verschiedenen *âventiure*-Optionen spricht auch Bleumer: *Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin* (Anm. 12), S. 239. Vgl. zum Widerstreit der an Gawein gestellten Ansprüche in den Wunderketten auch Elisabeth Schmid: *Text über Texte. Zur ‚Crône‘ des Heinrich von dem Türlin*. In: *Poetik und Anthropologie. Gesammelte Aufsätze zum höfischen Roman*. Hg. von ders. und Dorothea Klein. Hildesheim 2021 (*Spolia Bero-linensia* 41), S. 203–228, hier S. 224f. Ebenfalls von einem Konkurrenzverhältnis der einzelnen Begegnungen als auch der verschiedenen Sinne – hier Hören und Sehen – spricht Matthias

zu den Begegnungen der zeitlich eher momenthaft und situativ konstruierten zwischengeschalteten *âventiure*-Sequenzen stellen Schwert und Lanze ein konstant bleibendes Ensemble dar, das Gaweins Weg durch die verschiedenen topographisch hochgradig ausdifferenzierten Szenerien als eine Art Fixpunkt leitet. Dass der Held die Verfolgung des *âventiure*-Ensembles gegenüber den zwischengeschalteten *âventiure*-Optionen vorzieht, lässt sich indes unterschiedlich begründen: Zunächst affordieren Lanze und Schwert klare Kampfhandlungen, die Gawein bereits beobachten und folgerichtig einordnen konnte. Die Verfolgung des *âventiure*-Ensembles lässt sich insofern darauf zurückführen, als der Held aus der visuellen – und auditiven – Wahrnehmung der Gegenstände ein Wissen um den Umgang mit ihnen ableiten kann. Nicht zuletzt stellen Schwert und Lanze im Hinblick auf die Gralshandlung auch symbolisch enorm aufgeladene Gegenstände dar, womit sich die Verfolgung gerade dieser Objekte noch weiter begründen ließe. Wie bereits erwähnt, verhält es sich im Hinblick auf Gaweins Passivität jedoch nicht so, dass er die sich ihm auf seiner Verfolgungsjagd bietenden *âventiuren* in diesem „Reich der verpassten Möglichkeiten“³⁹ grundsätzlich nicht wahrnehmen und ein Eingreifen in das Geschehen nicht erwägen würde.⁴⁰ Vielmehr lässt sich feststellen, dass sich der Held in einem zwischen Handeln und Nicht-Handeln alternierenden Abwägungsprozess befindet:

Gawein gewann vil manigen gedang,
 Da er sahe dise geschicht.
 Nû getorst er sich sûmen niht,
 Das er da noch hette gefragt,
 Vnd hett sin niht bedragt,
 Getorst er es han gewagt.
 (V. 14401–14406)

Gawein gingen viele Gedanken durch den Kopf, als er dies alles sah. Aber er wagte es nicht, anzuhalten und zu fragen, wiewohl es ihm nicht langweilig geworden wäre, wenn er es gewagt hätte.

Däumer: ‚Hje kam von sinen äugen / das wunderlich taugen‘. Überlegungen zur Sinnesregie in den Wunderketten- und Gralspassagen der *Krone* Heinrichs von dem Türlin. In: Artushof und Artusliteratur. Hg. von dems., Cora Diel und Friedrich Wolfzettel. Berlin, New York 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 7), S. 215–236, hier S. 224. Däumer weist hier ebenfalls auf den Umstand hin, dass durch die Entscheidung für eine der *âventiuren* eine andere verloren gehe. Damit breche der Text hier mit dem Gattungsschema anderer Artusromane, das, dem Schema der Bachtin’schen Abenteuerzeit entsprechend, keine verlorenen *âventiuren* kenne, vgl. hier S. 225.

39 Kaminski: ‚Wâ ez sich êrste ane vienc, Daz ist ein teil unkunt‘ (Anm. 6), S. 115.

40 In der Forschung wird häufig formuliert, dass Gawein die Bedeutung der *âventiuren* gar nicht erst wahrnehmen würde. Vgl. dazu Michael Schwarzbach-Dobson und Franziska Wenzel: *Aventiure. Ereignis und Erzählung – Präliminarien*. In: *Aventiure. Ereignis und Erzählung*. Hg. von dens. Berlin 2022 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 21), S. 7–28, hier S. 11.

Zudem scheint auch die Disposition der erzählten Materialien innerhalb der zwischengeschalteten *âventiure*-Sequenzen dazu beizutragen, dass Gawein nicht in die Handlung eingreift, wie weiter gezeigt werden soll.

3 Erzählte Affordanzen in der Ersten Wunderkette der *Crône*

Im Folgenden möchte ich aus der ersten Wunderkette drei Textstellen herausgreifen, die mir hinsichtlich der Inszenierung und Funktionalisierung von erzähltem Material als frappant erscheinen. Da in allen drei Beispielen erklärende oder ausdeutende Instanzen in Form einer Figur fehlen, kann hier mit dem Affordanzkonzept angesetzt und folglich nach nonverbalen Appellen gefragt werden, die sich aus der Darstellung und Verschaltung des erzählten Materials ableiten lassen.

3.1 Ein aufgespießter Ritterkopf und ‚umbrechende‘ Affordanzen

Im Zuge der Verfolgung des *âventiure*-Ensembles aus den Waffen und den beiden Schimmeln bieten sich Gawein einige Szenerien, in denen verschiedene antizipierte Handlungen aus dem Ruder zu laufen scheinen. Das wird mitunter am Beispiel um den aufgespießten Ritterkopf deutlich. Gawein hat das begehrte *âventiure*-Ensemble bis zu diesem Punkt kurzzeitig aus den Augen verloren, als er auf seiner Verfolgungsjagd am Wegesrand folgendes „Stillleben“⁴¹ vorfindet:

An dem fûrholtz sah er ligen
 Einen schilt vnder einem baume,
 Vnd haffte by sinem zaume
 Ein gesattelt rosz dar an,
 Vnd was ein helm wol getan
 Gehangen an dem sattelbogen
 Vnd ein swert, usz einer scheidē gezogen,
 Das hing einhalb bar;
 Vnd was sin stahel luter var;
 Vnd was ein kostbere sarwat
 Jn dem schilt an der selben stat
 Vnd zwa hosen vil gut,
 [...].
 (V. 14237–14248)

Am Waldrand sah er einen Schild unter einem Baum liegen. An diesen war ein gesatteltes Pferd mit seinem Zaum angebunden, und ein wohlgeformter Helm hing am Sattelbogen, und auf der einen Seite hing, aus der Scheide

41 So bezeichnet Gudrun Felder die ihrer Auffassung nach von Interaktion freie Szenerie, Gudrun Felder: Kommentar zur ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin. Berlin u. a. 2006, S. 377. Dass aufgrund dieser Statik die Episode (2b) die einzige sei, die mit dem Begriff eines ‚Bildes‘ bezeichnet werden könnte, argumentiert Glaser: Der Held und sein Raum (Anm. 6), S. 112.

gezogen, ein blankes Schwert, dessen Stahl hell glänzte. In dem Schild dort befanden sich eine kostbare Rüstung und zwei gute Hosen, [...].

Bis zu dieser Stelle liest sich die Episode wie das zufällige Auffinden einer ritterlichen Kampfausrüstung.⁴² Gaweins Blick wird, wie in der Forschung bereits häufig betont worden ist, zur „Brille“⁴³ oder zu einer Art „Kamera“⁴⁴ für die Rezipierenden, welche die Szenerien aufgrund der Schilderung aus der Figurenperspektive ausschließlich mit dem Helden wahrnehmen.⁴⁵ Von Schild und Lanze über Pferd, Schwert und Hosen ist alles dabei, was einem Ritter zu einer *aventure* dienlich sein kann.⁴⁶ Der Held lässt seinen Blick über die Dinge schweifen, wobei der Schild als erstes die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es ist auffällig, dass es sich nicht nur um eine bloße Aufzählung unterschiedlicher Rüstungsteile handelt, sondern um solche, die besonders luxuriös und anziehend sind. Nachdem er die weiteren Objekte, zu denen auch das gesattelte Pferd samt Ausrüstung zählt, gesehen hat, kehrt sein Blick zum Schild zurück, in dem er nach genauerer Inspektion die kostbare Rüstung und die edlen Hosen findet. Auch wenn Gawein nicht auf der Suche nach einer neuen Ausrüstung ist, so scheinen die Materialien zunächst eine gewisse Art der Verwendung zu affordieren. Als Dinge, die zur Grundausrüstung eines jeden Ritters zählen, kann Gawein sie mit einer Art ritterlichem Erfahrungswissen einordnen und weiß sie zu verwenden. So würde sich nicht nur das am Sattelknäuf befestigte Schwert zur Benutzung anbieten oder das gesattelte Pferd bestie-

42 Dieser Modus des zufälligen Findens, ohne danach gesucht zu haben, lässt sich auch mit dem Begriff der ‚Serendipity‘ beschreiben. Während aus den damit beschriebenen (Zufalls-) Funden jedoch zumeist ein innovatives Potenzial hervorgeht, kommt es in der *Crône* zu keiner produktiven Verwendung durch den Helden. Vgl. zum Konzept der ‚Serendipity‘ und dessen Innovationspotenzial in der Literatur Anita Traninger: Serendipity und Abduktion. Die Literatur als Medium einer Logik des Neuen (Cristoforo Armeno, Voltaire, Warpole). In: Literatur als praktische Vernunft. Festschrift für Friedrich Vollhardt zum 60. Geburtstag. Hg. von Frieder von Ammon, Cornelia Rémi und Gideon Stiening. Berlin, Boston 2016, S. 205–230.

43 Glaser: Der Held und sein Raum (Anm. 6), S. 113.

44 Vgl. Däumer: ‚Hje kam von sinen äugen / das wunderlich taugen‘ (Anm. 38), S. 223: „Es handelt sich [...] geradezu um ein Feuerwerk sensueller Eindrücke, das auf das Kamera-Ich und – über eine Teilhabe an dessen imaginierten, apparativen Körperlichkeit – auch auf die Rezipienten einprasselt.“ Vollmann formuliert angesichts der Passivität des Helden, dass dieser infolgedessen zu einem „Wahrnehmungsapparat“ reduziert werde, Vollmann: Das Ideal des irrenden Lesers (Anm. 8), S. 149. Vgl. dazu mit der konkretisierten Bezeichnung „Sinnesapparat“: Ders.: Vom erzählten Ding zur verdinglichten Erzählung. In: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Hg. von Anna Mühlherr et al. Berlin, Boston 2016 (Literatur - Theorie - Geschichte 9), S. 443–459, hier S. 449.

45 „Indem sich *sehen* und *gâhen*, Augenbewegung und Fortbewegung ineinander verschränken [...] übernimmt das Sehen der Figur das Amt des Erzählers, avanciert der ganz Auge gewordene Gawein buchstäblich zum Auge der Erzählung“, Kaminski: ‚Wâ ez sich êrste ane vienc, Daz ist ein teil unkunt‘ (Anm. 6), S. 84.

46 Vgl. zu der Verbindung eines Ritters mit seinen Ausrüstungsgegenständen und seinem Pferd zu einem „Gefüge Ritter-Pferd“ insbesondere Udo Friedrich: Menschentier und Tierrensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter. Göttingen 2008 (Historische Semantik 5), hier v. a. S. 230–249.

gen werden können. Der Umstand, dass das Schwert sogar bereits aus der Scheide gezogen ist und das Pferd gesattelt bereitsteht, unterstreicht die Möglichkeit des unmittelbaren Einsatzes der Dinge und verstärkt im gleichen Zuge auch die Momenthaftigkeit der Situation. Bis zu diesem Punkt der Erzählung wirkt es so, als könne der Held, in welcher Weise auch immer, mit den Objekten interagieren und somit die im Material befindlichen Handlungsoptionen wahrnehmen. Doch der Text fährt wie folgt fort:

Wann das es hatt frisches blüt
 Mit vollen v̄bergoszen,
 Da von was es beroszen.
 Ein banyer grosz stackte alda,
 Der varbe was gar bla,
 Das was oben an gesteckt
 Ein ritters haubt, daz sie deckt.
 Darvnder lag ein leithunt,
 Der was auch zu verh wunt
 Vnd gar hinden ab geslagen.
 (V. 14249–14258)

[...] doch waren sie [die Hosen] ganz und gar überströmt mit und durchtränkt von frischem Blut. Ein großes, tief blaues Banner steckte da, auf dem der Kopf eines Ritters aufgespießt war, der über dem Banner prangte. Darunter lag ein tödlich verwundeter Jagdhund mit abgeschlagenem Hinterteil.

Der genauere Blick des Helden auf die Dinge verrät, dass sich neben die auffallend schönen Objekte, die zunächst auch noch mit Attributen wie „wol getan“ (V. 14241; „wohlgeformt“), „luter“ (V. 14245; „hell glänzend“) oder „kostbere“ (V. 14246; „kostbar“) bezeichnet wurden, nun eine blutverschmierte Rüstung gesellt. Was im Vorfeld noch wie eine Ansammlung verschiedener Handlungsoptionen ausgesehen hat, und hinsichtlich der beschreibenden Attribute an *descriptions* erinnert, wie sie aus anderen Erzählzusammenhängen des Wunderbaren bekannt sind,⁴⁷ bricht mit dem in den neuen Vers einleitenden „Wann“ (V. 14249; „doch“) in eine vollkommen anders gelagerte Situation um. Während zuvor also noch ein interaktives und auf eine prospektive Handlung hinführendes Szenario vorlag, das als Bezugspunkt mit der Darstellung besonders prunkvoller Elemente des Wunderbaren die Aufmerksamkeit des Ritters auf sich gezogen hat, verweisen die Blutspuren an den Rüstungsgegenständen sowie der tote Ritter nun temporal in eine ganz andere Richtung: nämlich auf eine *âventiure*, die bereits vergangen ist und ein offensichtlich gewaltsames Ende gefunden hat. Die nun erkennbaren Spuren

47 Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 17).

am Material sorgen dafür, dass sich die Affordanzen, die im Vorhinein noch gegeben waren, plötzlich aufheben.⁴⁸

Dabei hat sich jedoch nicht das Material an sich verändert, denn sowohl Schwert als auch Schild bleiben nach wie vor Kampfgegenstände, und auch die Rüstung behält die ihr ursprünglich zugewiesene Funktion bei. Anhand der nun sichtbaren Verfasstheit des Materials – der visuell wahrnehmbaren Spuren – vollzieht sich vielmehr ein Wandel hinsichtlich der wahrnehmbaren Affordanzen. Was zunächst als Appell hätte aufgefasst werden können, wird kurz darauf zu einem bloßen Verweis auf eine bereits geschehene *aventure*. Doch erzählt wird diese nicht. Lediglich die Zusammensetzung der verschiedenen materiellen Gegenstände bietet Hinweise darauf, was geschehen sein *könnte*. Die Spuren werfen damit eher Fragen auf, die jedoch allesamt offen bleiben und damit eine geheimnisvolle wie von Brutalität gezeichnete Atmosphäre konstituieren.⁴⁹

Mit dem Blick auf die Affordanzen der Episode wird deutlich, dass die Erzählung hier einen abrupten Umbruch inszeniert und zunächst plausibel suggerierte Handlungsoptionen, die insbesondere aufgrund ihrer Inszenierung als besonders kostbare, luxuriöse und ästhetisch hochgradig aufgeladene Dinge die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, vom einen auf den nächsten Moment nicht mehr vorliegen. Zu diesem Umbrechen kommt es insbesondere durch eine intensiviertere Beobachtung der sich bietenden Szenerie durch die Figur, womit ein Zugewinn an Wissen um das erzählte Material einhergeht.

Doch für wen wird dieses plötzliche Umbrechen der Affordanzen eigentlich sichtbar? Die Figur des Helden, die den Blick über die sich ihr darbietende Szenerie schweifen lässt, nimmt die blutverschmierte Rüstung zwar erst bei genauerem Hinsehen wahr, doch dass aus der Figurenperspektive Gaweins der tote Ritter mit dem im Kopf steckenden Banner sowie der zerteilte Jagdhund nicht schon im Vorfeld aufgefallen sind, scheint mir wenig plausibel zu sein. Es lässt sich also vermuten, dass die in den Text integrierten Momente des Umbruchs der Affordanzen auf die Rezipierenden der Erzählung ausgerichtet sind.⁵⁰ Damit ist an dieser Stelle eine Erzählweise identifizierbar, die auf Rezipierendenseite mit dem Er-

48 Vgl. zu Spuren, die zu handlungsauslösenden Motiven werden, auch in Bezug auf eine Episode in *Diu Crône*, Martin Baisch: Zeichen lesen im höfischen Roman. In: Paragrana 21 (2012), H. 2, S. 112–131.

49 Auf die Ambivalenz des ‚Arrangements‘ und insbesondere darauf, dass die verschiedenen Elemente nicht so recht zusammenzupassen scheinen, wie z. B. die Rüstung, die auf einen Kampf hinweist, und der Jagdhund, der wiederum Assoziationen zur Jagd aufruft, verweist auch Keller: *Diu Crône* Heinrichs von dem Türlin (Anm. 9), S. 86f.

50 Dass es sinnvoll ist, die Wahrnehmung des Helden von jener der Rezipierenden sorgfältig zu trennen, betont auch Keller, wenn er aufdeckt, dass sich anhand einzelner Formulierungen eine Inkongruenz dessen feststellen lässt. Er zeigt dies anhand des Beginns der ersten Wunderkette, als der Held den Turnierlärm hört: „Während sich der Held in der Sicherheit wähnt, die Ritter der Tafelrunde zu hören, wird für die Rezipienten im Verb ‚*waenen*‘ bereits deutlich, dass Gawein sich täuscht. Eine Unsicherheit, die eine fantastische Situation heraufbeschwört, zeigt sich damit auf der Ebene der Rezipienten, nicht aber in der Wahrnehmung des Helden.“ Keller: *Fantastische Wunderketten* (Anm. 8), S. 240.

möglichen und dem Verhindern von Handlungsoptionen zu spielen scheint und damit zu Verunsicherung und Verwunderung führt. Dabei folgt die Erzählweise einer klaren Struktur: Zunächst wird sukzessive ein Szenario entwickelt und aufgebaut, welches die Affordanzen erzählter Materialien zunächst präsentiert, um dem Protagonisten die Möglichkeit einer wie auch immer gearteten Interaktion einzuräumen oder diese zu suggerieren. Mit einem darauffolgenden plötzlich hereinbrechenden Umbruch werden die Affordanzen auf der Rezeptionsseite damit eingerissen, dass eine vorher nicht erzählte Konstitution, wie hier etwa die Blutspuren, sukzessive aufgedeckt wird. Obwohl mit dem Umbruch auch eine Form neuer Erkenntnis über die Szenerie einhergeht, werden mit dieser Erzählweise narrative Leerstellen erzeugt, und es wird deutlich, dass es an dieser Stelle gar nicht das Ziel ist, dass die jeweiligen Passagen sinnfällig werden.⁵¹ Vielmehr scheint es darum zu gehen, erzählerisch die Möglichkeit einer *âventiure* zu suggerieren, die gemäß des immer auf Steigerung angewiesenen Wunderbaren und angesichts der vielversprechenden Ästhetisierung des ursprünglichen Bezugspunktes der Aufmerksamkeit entweder Aufklärung des Szenarios verspricht, oder aber ein noch viel stärker verrätseltes Ereignis als Option für den folgenden Verlauf der Handlung bereitstellt. Mit dieser Erzählstrategie führen die Affordanzen vor ihrem ‚Umbruch‘ also ganz klar auf eine falsche Fährte und verweisen nicht mehr auf eine prospektive Möglichkeit zur *âventiure*, sondern auf ein vergangenes Ereignis mit brutalem Ausgang.

3.2 Fehlgeleitete Handlungsoptionen – Falsche Affordanzen

Auch in der nachfolgenden Episode um die sogenannte ‚Duftheide‘ werden die im erzählten Material befindlichen Affordanzen gewissermaßen umgeleitet. Gawein hat die Spur des *âventiure*-Ensembles inzwischen wiedergefunden und die Verfolgung wieder aufgenommen:

Vil schier er gein eynem gebirg steig,
 Das jne in ein lant trüg,
 Das was wonneclich gnüg
 Von süszer augenweide.
 Es was gar ein heyde
 Mit rosen befangen,
 Die hatt vbergangen,
 Was ir da was, begarbe
 Ein liehte rote varbe;
 Da von kom so süszer was,
 Hett er getruncken vnd gasz,
 Welt ir, aller der welt wirtschafft,
 Er hette da von so grosze krafft

51 Vgl. dazu auch Vollmann: Das Ideal des irrenden Lesers (Anm. 8), S. 148f.

Nit gewonnen, als er gewan.
 Da jne ging der geruch an
 Von der heyde vnd der süsze gesmag,
 Sin vnkrafft yme gar gelag
 Vnd wart berochen an der stat.
 Vber die heyde einen vil engen pfat
 Kerte er nach der auentüre trat.
 Da sahe er seltzene ding:
 Da stunt ein schöner jüngeling,
 Der was gar rijlich gekleiddt,
 Vnd was michel schönheit
 Von richer kost geleit an jne,
 [...].
 (V. 14334–14358)

Rasch stieg er ein Gebirge hinauf, das ihn in ein Land trug, das wohlthuend schön war – eine süße Augenweide. Eine Heide war es, ganz mit Rosen übersät, sodass eine strahlend rote Farbe sie überall, so weit sie reichte, überzogen hatte. Von ihr strömte ein so süßer Duft, dass selbst der, den – wenn ihr so wollt – die Welt mit all ihren Speisen und Getränken bewirtet hätte, davon keine so große Kraft gewonnen hätte, wie sie hier zu gewinnen war. Als Gawein der Duft und der süße Geruch von der Heide her anwehte, verging seine ganze Schwäche und verduftete auf der Stelle. Er wandte sich über die Wiese hin einem engen Pfad zu, dem Gang der Aventure folgend. Da sah er seltsame Dinge: Da stand ein schöner Jüngling in prächtiger Kleidung – allerschönste, kostbare Pracht war an ihn gelegt –, [...].

Gawein verfolgt das *aventure*-Ensemble durch die Nacht hindurch und schließt aus der visuellen Wahrnehmung der Materialien, dass er sich auf dem richtigen Weg befindet. Die Duftheide, durch die ihn die Verfolgungsjagd führt, weist einige Affordancen auf, die den Helden von seinem eigentlichen Ziel ablenken könnten: Gawein nimmt das bereits von der Erzählinstanz als „wonneclich“ (V. 14336; „wohlthuend schön“) bezeichnete rote Leuchten der Rosen zunächst visuell wahr und richtet seine Aufmerksamkeit darauf.⁵² Doch dabei bleibt es nicht. Denn von den Rosen geht zugleich ein betörender Duft aus, der den Helden zu affizieren scheint. Die Interaktion, die von der Duftheide affiziert wird, scheint zunächst simpel: Die Aufmerksamkeit des Helden wird kurzzeitig von seinem eigentlichen Ziel auf die strahlende Farbe und den Duft der Rosen umgelenkt. Neben dieser synästhetischen Überlagerung verschiedener Sinneseindrücke wirkt das Szenario jedoch noch in anderer Weise auf den Helden, denn die Duftheide spendet

52 Vgl. zu den Signalfarben und ihrer Wirkung auf die Rezipierenden auch Bolta: Die Chimäre als dialektische Denkfigur (Anm. 4), S. 184.

ebenfalls mehr Kraft, als es gewöhnliche Lebensmittel je könnten.⁵³ Die Duftheide affordiert bis zu diesem Punkt der Erzählung Eigenschaften, mit welchen sie sowohl für die Figur als auch für die Rezipierenden als ein ebenso sicherer wie anderweltlicher Ort eingeordnet werden kann. Sie kann bestaunt und bewundert werden, aber eine konkretere Handlung, wie sie bei den Rüstungsgegenständen im vorherigen Beispiel um den toten Ritter zunächst vorgelegen hatte, wird von der Duftheide nicht nahegelegt. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund interessant, als diese dann doch eine stärkende Wirkung auf Gawein ausübt, ohne dass der Held in direkter Weise mit dem Feld interagieren müsste.

Dafür verstärkt sich der affizierende Bezugspunkt des Wunderbaren durch einen weiteren Aspekt, denn während der Ritter die Verfolgung des *aventure*-Ensembles wieder aufnimmt, trifft er auf einen schönen Jüngling. Die Erzählinstanz kündigt diese Begegnung, und jene, die folgen werden, bereits damit an, dass Gawein nun mit „seltene ding“ (V. 14354; „seltsamen Dingen“) konfrontiert werde. Der Jüngling wird zunächst aufgrund seiner schönen und kostbaren Kleidung hervorgehoben. Sämtliche Textsignale entfalten also eine Szenerie, welche die Aufmerksamkeit auf das sinnlich wahrnehmbare Schöne und Angenehme richtet, das im Material begründet liegt. Doch auch hier entwickelt sich aus dem zunächst noch so positiv besetzten Bezugspunkt ebenfalls ein abrupter Umbruch:

Wenn das ein groszer vngewyn
 An sinem libe da erschein:
 Yme was wol ein scharffer zeyn
 Dorch die augen geschossen,
 Vnd was vil hartt besloszen
 Mit zwein ysenketten,
 Vnd was zü einem bett gewetten
 Vnd vil hart gebonden
 By sinen beynen vnden;
 Vnd hatt ein wale in der hant,
 Vmb die was es so gewant,
 Wenn er die wale rürte,
 Das er da mit zerfürte
 Den rosen iren vil liechten schijn,
 Wann der wint was fûwrin,
 Der von der wale wote.
 Mit dirre wale zu state
 Er einer jumpfrauwen pflag,
 Die vor yme an dem bett lag.
 Nu sagt das büch, sie were dot.

53 Glaser liefert den Befund, dass es sich hierbei um die einzige Wechselwirkung der Wunderketten handelt. Vgl. Glaser: Der Held und sein Raum (Anm. 6), S. 115.

Jr decke, die was gantz rot
 Vnd der rosen farben glich;
 Es was aber gantz vber al die lijch
 Glich wijsz als ein harm;
 Vnd lag an irem rechten arm
 Ein getwerg, das was clein.
 Von einem gantzen stein
 Hatt es ein riche crone.
 Der cronen schijn luchte schone
 Vber die heyde wonnesam,
 Da mit er den rosen benam
 Vber al iren vil liechten schin,
 Wenn es was ein rubin,
 Von nature recht gantz,
 Des was er lieht vnd glantz.
 (V. 14359–14393)

[...], doch war an seinem Körper ein großes Unglück zu sehen: Ein scharfer Pfeil war ihm durch die Augen geschossen, und er war unten an seinen Beinen mit zwei Eisenketten stark gefesselt und an ein Bett gebunden. Er hielt einen Fächer in der Hand, mit dem es folgende Bewandtnis hatte: Wenn er den Fächer bewegte, zerstörte er damit den hellen Glanz der Rosen, denn der Wind, der vom Fächer wehte, war wie Feuer. Mit diesem Fächer kümmernte er sich unablässig um eine Jungfrau, die vor ihm auf einem Bett lag. Nun erzählt das Buch, sie sei tot gewesen. Ihre Decke war durch und durch rot, von derselben Farbe wie die Rosen; der Leichnam aber war überall weiß wie Hermelin, und an ihrem rechten Arm lag ein kleiner Zwerg. Er hatte eine prächtige Krone aus einem einzigen Edelstein. Der Glanz der Krone leuchtete wunderschön über die herrliche Heide, wodurch er die Rosen ihrer strahlenden Schönheit beraubte. Es war nämlich ein Rubin, von Natur aus vollkommen, sodass er strahlte und glänzte.

Auch hier bricht das Szenario mit der weiterführenden Beschreibung in den Bereich des nicht nur Dubiosen und Unerklärlichen um, sondern trägt dazu äußerst brutale Züge. Der Bruch verhält sich an dieser Stelle allerdings weitaus subtiler als im vorangegangenen Beispiel um den toten Ritter, den Gawein am Wegesrand inmitten seiner Ausrüstung liegend entdeckt. Denn hier wechselt sich das Verhältnis von Pracht und Schönheit einerseits und Schrecken und Brutalität andererseits wellenartig ab. Das gesamte Szenario ist in sich geschlossen und bleibt für den Helden nur noch aus einer beobachtenden Haltung wahrnehmbar.

Während sich die Wahrnehmung aus der Figurenperspektive mit der Perspektive der Rezipierenden im vorherigen Beispiel nicht gedeckt hat, können wir dem Helden hier geradezu über die Schulter blicken und werden auf gleiche Weise zu Zeug:innen des Szenarios. Die verschiedenen Figuren und Elemente der Episode

sind dabei eng miteinander verschaltet und erinnern aufgrund ihrer interdependenten Interaktionen an einen erzählten Automaten.⁵⁴ Gawein ist von vornherein von diesem Aktionsraum ausgeschlossen, denn es bieten sich ihm hier gar keine Handlungsoptionen, die er nutzen könnte. In gewisser Weise scheint sich jedoch die entworfene Szenerie an der Figur des Helden auszurichten, denn es fällt auf, dass der schöne Jüngling erst mit Gaweins Erscheinen damit beginnt, den Fächer zu betätigen und der toten Frau vermeintliche Luft zuzufächeln. Das ist daran erkennbar, dass der durch den Fächer erzeugte Wind die Rosen der Duftheide zerstört, die zu Beginn der Beschreibung durch die Erzählinstanz noch intakt waren. Angesichts des Umstands, dass der Jüngling aufgrund des in seinen Augen steckenden Pfeils nicht sehen kann, ist dies umso dubioser und wirft Fragen auf.

Ein genauerer Blick auf die hier miteinander verschalteten Elemente zeigt, dass die von ihnen ausgehenden Aktionen überwiegend fehlgeleitet sind. Während ein Fächer gewöhnlich auffächern würde, Luft zuzufächeln und damit Kühlung zu verschaffen, erfolgt hier genau Gegenteiliges. Mit William Gaver ließe sich hierbei demnach von einer ‚falschen‘ Affordanz sprechen.⁵⁵ Typisch für diese Textstelle ist, dass nicht klar wird, ob die auf dem roten Bett liegende Frau mit der hermelinweißen Haut durch den brennenden Wind des Fächers zu Tode kommt oder schon vorher gestorben ist. Der Tod der Frau scheint dem Jüngling auch gar nicht aufzufallen, denn der Akt seines Fächelns erweckt den Eindruck, auf Dauer gestellt und mit keinem zeitlichen Endpunkt verknüpft zu sein.⁵⁶ Von der schönen toten Frau leitet die Erzählung zu einem neuen Bezugspunkt über, der sich wieder in den Bereichen des Wunderbaren bewegt: Der Fokus richtet sich in der Folge auf den in ihren Armen liegenden Zwerg und dessen prachtvolle Krone, die aus einem einzigen Rubin besteht. Wie viele Edelsteine, die in der Literatur des Mittelalters erzählt werden, ist auch dieser Rubin mit einer endogenen Leuchtkraft ausgestattet und strahlt über die gesamte Heide.⁵⁷ Doch genau wie der brennende

54 Auf die Besonderheit, dass die Zerstörung hier im Unterschied zu den Anderen aus dieser Szene selbst heraus resultiert und nicht durch einen externen Aggressor initiiert wird, weisen sowohl Wyss: *Die Wunderketten in der Crône* (Anm. 3), S. 274 und später Keller: *Jenseitsstrukturen* (Anm. 7), S. 99 hin. Den Anschein eines Automaten erhält die Textstelle aufgrund der so interdependent miteinander verquickten Figuren und erzählten Elementen. Vgl. zu Automaten grundlegend Reinhold Hammerstein: *Macht und Klang. Tönende Automaten in der alten und mittelalterlichen Welt*. Bern 1986. Vgl. zu Automaten in der höfischen Literatur auch Jutta Eming: *Luxurierung und Auratisierung von Wissen im ‚Straßburger Alexander‘*. In: *Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne*. Hg. von ders. et al. Berlin 2015 (*Literaturwissenschaft* 43), S. 63–83.

55 Vgl. dazu Gaver: *Technology Affordances* (Anm. 28), S. 80.

56 Wyss führt das kontinuierliche Fächeln auf den Umstand zurück, dass der Jüngling aufgrund seiner Blindheit nicht sehen könne, dass er mit seinem Handeln Schaden anrichtet. Vgl. Wyss: *Die Wunderketten in der Crône* (Anm. 3), S. 274.

57 Vgl. zu Edelsteinen in der höfischen Literatur Ulrich Engelen: *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*. München 1978 (*Münstersche Mittelalter-Schriften* 27), zum Rubin, seinem Verhältnis zum ‚Karfunkel‘ und seinen Eigenschaften insbesondere S. 324–331.

Wind, der durch den Fächer ausgelöst wird, übt auch die Leuchtkraft der Edelsteinkrone plötzlich einen zerstörerischen Einfluss auf die Rosen der Heide aus.⁵⁸ Wie bereits erwähnt, können Edelsteine in der mittelalterlichen Literatur eine ganze Reihe verschiedener Funktionen übernehmen.⁵⁹ Während jedoch andere Material-Arrangements von Edelsteinen, etwa in Automaten oder Zelten, häufig die Funktion haben, den sie umgebenden Raum zu erleuchten und folglich mit einer positiv besetzten oder nützlichen Wirkweise verbunden sind, wirkt der Stein hier destruktiv: Er trägt dazu bei, ein zuvor aufwändig entfaltetes Szenario niederzubrennen und damit wieder einzureißen. Auch hier wird das Umbrechen der Affordanzen damit realisiert, dass die Resultate, die von einem Rubin in Erzählungen des Wunderbaren erwartungsgemäß afforziert werden könnten, nicht in bekanntem Maße erfolgen, sondern so stark übersteuert sind, dass sie die erwartete Funktion gerade nicht erfüllen.⁶⁰

Gawein, und mit ihm auch die Rezipierenden, werden in dieser Episode Zeugen einer Reihe von Interaktionen sowohl zwischen Figuren und Material als auch zwischen einzelnen Materialien, die allesamt fehlgeleitet sind. An keiner Stelle erfüllt einer der erzählten Gegenstände seine ihm für gewöhnlich zugedachte oder aufgrund von rekurrenten Erzählmotiven erwartbare Funktion. Wir haben es hier überwiegend mit ‚falschen‘ Affordanzen zu tun. Die erzählten Materialien und Figuren stehen zwar in einem interdependenten Aktionsraum, in dem die Interaktionen streng monokausal miteinander verknüpft sind und jeder Effekt einem spezifischen Auslöser zugewiesen ist. Doch die Affordanz des erzählten Materials muss sich hier auch nicht mit der aus ihr resultierenden Handlung decken, denn grundsätzlich gilt, dass erzählte Gegenstände nicht die handlungsauslösenden Affordanzen aufweisen müssen, welche von Objekten außerhalb der erzählten Welt ausgehen. So lässt sich festhalten: Die Erzählung inszeniert hier in hohem Maße Inkongruenzen zwischen Angebot und Aktion und schafft damit kontinuierlich epistemische Leerstellen. Dabei macht sich der Text selbst die Affordanzen bestimmter rekurrenter Erzählmotive, wie ein Wissen von Edelsteinen, zunutze und konterkariert sie so, dass die ausgelösten Aktionen nicht sinnfälliger werden und der Held zum Beobachten verurteilt wird, weil sich ihm sämtliche Interaktionsmöglichkeiten entziehen.

58 Keller weist auf das Paradox hin, dass der heiße Wind lediglich einen negativen Einfluss auf die in einiger Entfernung liegende Rosenheide nimmt, nicht aber auf die Figuren selbst, vgl. Keller: *Jenseitsstrukturen* (Anm. 7), S. 99.

59 Vgl. dazu ebenfalls die umfangreiche Arbeit von Engelen: *Edelsteine* (Anm. 57).

60 Eines von vielen möglichen Beispielen für diese typischen Leuchteffekte von Edelsteinen wäre das Zelt, das Lanzelet im gleichnamigen Artusroman von seiner Zieh Mutter – der *merfeine* – erhält. In eine an der Kuppel des Zeltes angebrachten Adlerskulptur sind ebenfalls zwei Karfunkel eingelassen, welche eine endogene Leuchtkraft aufweisen. Sie sind dabei nicht nur kostbar, selten oder schön anzusehen, sondern dienen dazu, bei Nacht so sehen zu können als sei es Tag. Vgl. Ulrich von Zatzikhoven: *Lanzelet*. Bd. 1: Text und Übersetzung. Hg. von Florian Kragl. Berlin, New York 2006, V. 4788–4791.

3.3 Die merkwürdige Burg: Verschwindende Objekte und sich entziehende Affordanzen

Nachdem Gawein das *âventiure*-Ensemble beim Überqueren des Flusses endgültig aus den Augen verloren hat, gibt es zunächst keine Handlung mehr, die er gegenüber einer anderen priorisieren müsste (vgl. V. 14430). Er erreicht eine Burg, die nun ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit rückt und die er eingehend inspizieren kann. Während der Ritter im Beispiel um die Duftheide Zeuge einer Reihe fehlgeleiteter Affordanzen wurde, deren Effekte er lediglich beobachten, nicht aber beeinflussen konnte, wird er nun selbst Teil eines engen Geflechts von Raum- und Materialstrukturen, in dem sich die kürzlich bietenden Handlungsoptionen immer wieder auflösen:

Da er ein schön cappell vant.
 Dar jn gie er dorch sin gebett.
 Da er das ein wijle getett,
 Er wolt her widder usz sin.
 Nü verwandelte sich des tages schin
 Jn ein so dick vinstere gar,
 Das er da nit vmb ein har
 Gesah, anders nüwent als er greiff
 Als yme das licht so gar entsleiff.
 Von der thüre er widder gie
 Vnd viel nydder vf die knye
 Vnd flehete gott vil tûre.
 Schier entbrant sich ein fûwre
 Vnd zunte die kertzen vber al,
 Vnd kam dorch das gewelbe zü tal
 An einer ketten güldin
 Ein sarck von einem stein Sardin,
 Dar jnn ein breites swert lag,
 Alda er sines gebettes pflag,
 Vf das pflaster für jne.
 Dirre richen auentûre gewyne
 Jne sere frauwen began.
 Vil lang sahe er es an
 Vnd marckte, wie es were getan.
 Schier began von sinen augen
 Der sarck verswinden taugen,
 Das er das gar vber sah;
 Da von wart sin freude swah.
 Er stunt und begund vmb sehen,
 Wie yme were geschehen
 An gewelb vnd an wende.
 (V. 14651–14681)

Da fand er eine schöne Kapelle. Er ging hinein, um zu beten. Als er das eine Zeit lang getan hatte, wollte er wieder heraus. Da verwandelte sich das Licht des Tages in eine so finstere Nacht, dass er nicht das Geringste sah und nur noch herumtastete. Als ihm das Licht so völlig entchwand, ging er von der Tür zurück, fiel auf die Knie und flehte inständig zu Gott. Plötzlich entflamte ein Feuer und entzündete überall die Kerzen, und von oben durch das Gewölbe kam an einer goldenen Kette unmittelbar vor ihm und genau an jener Stelle, an der er sein Gebet verrichtet hatte, ein Sarg aus Sarder herunter auf den Fußboden, in dem ein breites Schwert lag. Es freute ihn sehr, dass ihm diese prächtige Aventure zufiel. Er blickte das Schwert lange an und untersuchte, wie es gemacht war. Schnell verschwand der Sarg heimlich vor seinen Augen, sodass er ihn nicht mehr sah; das trübte seine Freude. Er stand auf und suchte umher, im Gewölbe und an der Wand, was denn damit passiert sei.

Bei seiner Erkundung der Burg richtet sich die Aufmerksamkeit des Helden zunächst auf die Kapelle und er vertieft sich ins Gebet. Als Gawein den Raum wieder verlassen will, wirkt es, als löse er damit einen Mechanismus aus, denn der Raum und sein Material scheinen auf ihn und seine Handlungen zu reagieren: Die Kapelle verdunkelt sich plötzlich so, dass ihm der Rückweg versperrt wird. Ähnlich wie in der Episode der Dufftheide, in welcher der blinde Jüngling erst mit Gaweins Erscheinen beginnt, den Feuerfächer zu betätigen, richtet sich das Raumgeschehen mit dem Eintritt in die Burg in auffälliger Weise am Helden aus. Dies wird bereits damit eingeleitet, dass Gawein schon beim Betreten der Burg mit seinem Namen begrüßt wird (vgl. V. 14611). Auch der Innenraum der Kapelle und das in ihm angeordnete Material ist so konfiguriert, dass es den Ritter in seinem Handeln beeinflusst, ihn von bestimmten Handlungen abhält und zu anderen auffordert.⁶¹

In der Episode entfaltet sich ein dynamisches Netz aus interdependenten materialgeleiteten Aktionen, die verschiedentlich auch die Emotionen des Helden steuern. Als initiiierend dafür kann ein wiederum von der Konstitution des erzählten Materials ausgelöster Sinnesentzug gelten: Als sich der Raum verdunkelt hat und Gawein folglich seiner visuellen Wahrnehmung beraubt ist, kann er sich nur noch tastend fortbewegen. Der Raum löst in ihm eine solche Angst aus, dass er sich auf die Knie wirft und Gott um Hilfe bittet. Es wäre als Reaktion darauf zu lesen, dass sich in unmittelbarer Folge die Kerzen entzünden und der aus einem Edelstein (Sarder) bestehende Sarg von der Decke heruntergelassen wird. Der Text entfaltet hier folglich eine Reihe verschiedener Interventionen, die sich im Raum ereignen, mit dem Helden interagieren, aber auf keine identifizierbare Quelle zurückzuführen

61 Vgl. zur Ausrichtung des Raumes am Subjekt grundlegend Uta Störmer-Caysa: „[...] so setzt die Raumregie mittelalterlicher Romane keine objektive Landschaft voraus, und wo niemand ist, von dem erzählt wird, gibt es auch keine fiktionale Welt.“ Uta Störmer-Caysa: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin, New York 2007, S. 76.

ren sind. Schlagartig erscheint wie aus dem Nichts ein neues Objekt und damit eine neue Handlungsoption. Der Ritter reagiert mit verschiedenen Emotionen auf die sich jeweils neu einstellenden Szenerien: So löst das Erblicken des Schwertes Freude in ihm aus. Es lässt sich nicht eindeutig feststellen, dass es sich bei diesem Schwert – und auch der später aus der Wand hervortretenden Lanze – um jene Kampfgegenstände handelt, die er im Vorfeld verfolgt hat.⁶² Die vom Helden empfundene Freude über die Gegenstände lässt sich jedoch als eine emotionale Reaktion einerseits auf das Wiederfinden der (möglicherweise) verlorenen Dinge beziehen, andererseits aber auch darauf, dass Gawein Schwert und Lanze als *âventiure*-Dinge erkennen kann. In einer Folge von Ereignissen und Materialien, die inzwischen Gaweins Weg gekreuzt haben und die nicht sinnfälliger wurden oder ihrem eigentlichen Zweck nicht entsprochen haben, handelt es sich hierbei nämlich um Objekte, über die er ein entsprechendes Wissen hat. Die Bezeichnung im Text, dass Gawein hiermit „[d]irre richen auentüre gewyne“ (V. 14671; eine „schöne Aventure zufällt“), weist ebenfalls darauf hin, dass der Held in der Wahrnehmung des Kampfgegenstandes bereits die Assoziation zu einer ritterlichen Bewährungsprobe herstellt.

Gaweins Blick ruht lange auf dem Schwert; der Ritter scheint es gründlich zu inspizieren, wobei er „marckte, wie es were getan“ (V. 14674; „untersuchte, wie es gemacht war“). Während der Held die Besonderheiten des Schwertes wahrnimmt, bleibt dieses Wissen den Rezipierenden jedoch vorenthalten. Ähnlich wie im ersten Beispiel um den toten Ritter dringen auch hier spezifische Wissensbestände nicht auf die Ebene der Rezeption durch. Erneut wirft der Text eine Frage auf, auf die er eine Antwort er schuldig bleibt. Die Imagination der Rezipierenden wird dadurch jedoch umso mehr angeregt.⁶³

Dazu, dass Gawein die Dinge in welcher auch immer gearteten Weise verwenden oder zumindest weiter inspizieren könnte, kommt es hier allerdings nicht mehr. Denn sowohl Schwert als auch Lanze werden ihm umgehend wieder entzogen. Zusammen mit den Dingen verschwinden freilich sämtliche Handlungsoptionen, welche sie angeboten hätten. Während sich innerhalb der beiden vorher behandelten Textpassagen die Affordanzen der betreffenden Objekte gewandelt haben, entziehen sich letztere hier insgesamt, womit keine andere Handlung mehr afforziert werden kann.

62 Darauf, dass der Held die Waffen, die ihm ja bereits bekannt seien, begrüßen und bewundern müsse, verweist Wyss: Die Wunderketten in der Crône (Anm. 3), S. 278.

63 Zur Aktivierung der Rezipierenden vgl. die Auseinandersetzung von Vollmann: Das Ideal des irrenden Lesers (Anm. 8), S. 149: „Der Rezipient ist auf sich selbst gestellt, wobei die Inflation an möglichen Bedeutungen, die stärker noch als deren Deflation zu einer Krise des Verstehens führen muss, schon vorprogrammiert ist. Und erst die Erkenntnis (also das Verstehen!), dass Heinrich es genau auf diese Krise des Verstehens anlegt, führt zu ihrer Überwindung, für die der Rezipient durch das ungestörte Beobachten bedeutungsfreier paradigmatischer Zusammenhänge belohnt wird.“

Der Verlust des Schwertes führt einerseits zu Traurigkeit des Helden und sorgt andererseits dafür, dass Gawein sich suchend in der Kapelle umblickt, bis wiederum vom einen auf den anderen Moment die Lanze an zwei körperlosen Händen aus der Wand hervortritt:

Da sah er zwa hende,
 Die usz der mure rahten,
 Die solche waffen dahten,
 Als ob sie eins ritters wern.
 Einen schafft vil swere
 Habten sie, da was ein stefft
 Oben von gold an geschefft,
 Der blütet vil starck.
 Vmb vnd vmb in ein marck
 Von maure zü maure
 Vil glich herttem schure
 Ein slag dorch die cappell flüg,
 Der die lieht gar zü der erden trüg;
 Vnd erlaschen mit all
 Von disem groszen schall,
 Vnd wart vinsten als ee.
 Nü hörte er ein stymme we
 Mit jamer rieffen dristunt.
 Yme was aber zwar vnkunt,
 Welcher hand stymme es were,
 Wann das sie clagebere
 Was, das vernam er wol.
 Sie hatt dennoch nit verendet wol
 Disen jemerlichen rüff,
 Das sich nach ir hüben ein wüff,
 Der was jemerlich vnd grosz.
 Sin lude so iemerlichen dosz,
 Daz er Gaweinen so sere bewag,
 Daz er da von für dot lag.
 Dar vnder was es aber tag.
 Als der tag in die cappell scheyn,
 Sich mahte vff her Gawein
 Vnd nam mit al vmb sich war.
 Nü sah er die cappell bar,
 Als sie vor was gewesen,
 Wenn das er dar jnn horte lesen
 Einen pfaffen, er sahe sin aber niht.
 (V. 14682–14718)

Da sah er zwei Hände aus der Mauer ragen, die mit derlei Waffen geschützt waren, als ob sie die eines Ritters wären. Sie hielten einen sehr schweren Lanzenschaft mit einer Spitze aus Gold, aus der es stark blutete. Wie ein heftiges Unwetter schlug ein Donnerschlag von Mauer zu Mauer durch die Kapelle, der Gawein durch Mark und Bein ging und alle Lichter zur Erde warf; sie erloschen alle durch diesen großen Krach und es wurde finster wie zuvor. Nun hörte Gawein eine Stimme jammervoll dreimal ‚Weh‘ rufen. Er wusste beileibe nicht, was für eine Stimme das war, nur dass sie klagte, das hörte er genau. Die Stimme hatte diesen jammervollen Schrei noch kaum beendet, als sich schon nach ihr ein großes und jammervolles Klagen erhob: Das war so laut und so mitleiderregend, dass Gawein davon dermaßen erschüttert wurde, dass er wie tot hingestreckt lag. Inzwischen war es wieder Tag geworden. Als der Tag in die Kapelle leuchtete, kam Gawein wieder auf die Beine und nahm alles um sich herum genau wahr. Nun sah er die Kapelle leer, wie sie zuvor gewesen war, doch hörte er einen Priester Messe lesen – sah ihn aber nicht.

Das Verschwinden der blutenden Lanze wird von angsteinflößendem Donnerschall begleitet, dessen Kraft ebenfalls zum Erlöschen der Lichter führt. Wieder wird dem Helden der Sehsinn entzogen. Die aus dem *Off* hereinbrechenden Stimmen und das körperlose Wehklagen lösen in ihm eine solche Furcht aus, dass er sich zu Boden legt und dort bis zum Beginn des nächsten Tages liegen bleibt. Das Ereignis, welches das Szenario auflöst, kommt indes von außen: Mit dem hereinbrechenden Tageslicht kommt der Ritter wieder auf die Beine und hört einen Priester die Messe lesen. Sehen kann er ihn jedoch nicht, und auch sonst befindet sich niemand mehr in der Kapelle. Abgesehen von der Stimme des Priesters erfüllt nichts Materielles mehr den Raum. Gawein schlägt die Möglichkeit aus, die Messe zu hören, und verlässt den Raum.

Im Hinblick darauf, wie verschiedene Objekte dem Helden zunächst augenscheinlich Handlungsoptionen bieten und sich dann samt ihrer Affordanzen abrupt entziehen, stellt die Kapelle einen Kulminationspunkt dar.⁶⁴ Der Held verlässt den Raum, ohne dass er ein spezifischeres Wissen über die Burg erlangt hätte. Die *âventiure*, die ihm zunächst zugefallen war, wird ihm wieder entzogen, bevor er überhaupt eine genauere Einsicht in ihre Kontexte gewinnen kann. Der Blick auf die Affordanzen der einzelnen Materialien zeigt jedoch, dass Gawein hier zumindest für einen kurzen Zeitpunkt immer wieder ein Teil-Wissen aus dem Wahrgenommenen ableiten kann. Diese Wissenserfahrungen gehen überdies immer mit einer emotional positiven Wirkung einher. Umso drastischer wirken dann jedoch die plötzlich eintretenden Momente, in denen ihm die Gegenstände, und

64 Wyss hat bereits darauf hingewiesen, dass es in dieser Episode zu einem „brutal brüskten Wechsel der Affekte“ komme. Wyss: Die Wunderketten in der Crône (Anm. 3), S. 278.

damit auch die Affordanzen, wieder entzogen werden und ihm nichts mehr zu tun bleibt, als sich aus der Situation zurückzuziehen.

4 Fazit:

Die Inszenierung von Affordanzen als Erzählweise des Wunderbaren

Der genaue Blick auf die Affordanzen des erzählten Materials zeigt, dass wir es hier vermutlich weniger mit einem unbeteiligten oder passiven Helden zu tun haben als vielmehr mit einer erzählten Welt, die darauf ausgerichtet ist, die im einen Moment nahegelegten Handlungsoptionen im nächsten wieder zu entziehen und dem Helden deshalb gar keine Möglichkeiten des Eingreifens zu bieten. Darauf, dass trotz fehlender Intervention des Helden Handlung zumindest angedeutet wird oder Handlungsappelle vorliegen, ist in der Forschung, wie einleitend erwähnt, bereits eingegangen worden.⁶⁵ Mir ging es hier darum, zu zeigen, dass sich diese Aufforderungen zunächst am erzählten Material manifestieren. Da es sich hierbei nicht um verbal vermittelte Appelle handelt, hat sich das Konzept der Affordanz als hilfreicher Ansatz erwiesen, um das Material der erzählten Welt in Bezug auf solche latenten Handlungsoptionen zu untersuchen. Dabei ist deutlich geworden, dass sich Affordanzen im Material der erzählten Welt identifizieren lassen, aus welchen der Ritter eine Art ‚Benutzungswissen‘ oder auch ‚prozedurales‘ Wissen ableiten könnte.⁶⁶ Bevor es jedoch zu einer Handlung kommen könnte, wird anhand einer intensiveren Beobachtung, Wahrnehmung oder Schilderung des erzählten Materials sichtbar, dass die zuvor im Erzählen aufgebauten Handlungsoptionen wieder eingerissen werden und wir hier folglich von ‚umbrechenden‘ Affordanzen sprechen können. Dieses abrupte Umbrechen hat sich an allen drei hier untersuchten Textpassagen gezeigt. Im detaillierten Aufbau der jeweiligen Szenen wird sichtbar, dass der Text insofern gezielte Strategien der Aufmerksamkeitslenkung anwendet, als er kontinuierlich Bezugspunkte im Bereich des positiv besetzten Ästhetischen und Wunderbaren ausarbeitet, die zwar Fragen aufwerfen, aus denen jedoch auch ein gewisses (Teil-)Wissen abgeleitet werden kann. Ist die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wird anhand eines für den Protagonisten vermutlich schon sichtbaren, für das Publikum aber noch nicht erzählten Details klar, dass die zunächst suggerierte Handlungsoption nicht mehr vorliegt. Für das ‚Umbrechen‘ von Affordanzen muss dabei nicht einmal eine grundlegende Veränderung der Ausgangslage erfolgen, denn bereits eine erst im Zuge der erzählerischen Beschreibung wahrnehmbare Konstitution des Materials, beispielsweise anhand von Spuren, kann diesen Prozess auslösen. Neben den ‚umbrechenden‘ Affordanzen hat sich zudem gezeigt, dass der Text in anderen Textpassagen hingegen Handlungsoptionen grundsätzlich fehllieft und unerwartete

⁶⁵ Vgl. hierzu bereits Wyss: Die Wunderketten in der Crône (Anm. 3), S. 274, wie auch Bleumer: Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin (Anm. 12), S. 239f.

⁶⁶ Vgl. zur Ausdifferenzierung dieser Wissensbegriffe Şirin Dadaş und Christian Vogel: Einleitung. In: Dies. (Hg.) Dynamiken der Negation (Anm. 20), S. 3–24.

Funktionen in pseudo-monokausale Abläufe integriert. Diese Art von Täuschung durch ‚falsche‘ Affordanzen ließ sich am Beispiel um die Duftheide sowohl für die wahrnehmende Figur als auch für die Rezipierenden als wirksam identifizieren. Am Beispiel der Kapelle auf der Burg hat sich wiederum gezeigt, wie dem Held Objekte, die er epistemisch einordnen kann, wiederholt verfügbar gemacht und dann wieder entzogen werden. Zusammen mit den Objekten entziehen sich ebenfalls die zunächst entfalteten Affordanzen. Dabei ist deutlich geworden, dass sowohl die Wahrnehmung der Affordanzen der einzelnen Objekte als auch ihr Entziehen starke emotionale Reaktionen des Helden auslösen kann.

Im Hinblick auf Rezeptionsweisen der Wunderketten hat Johannes Keller bereits darauf aufmerksam gemacht, dass den Rezipierenden im Vergleich zum Protagonisten vermutlich an einzelnen Textstellen die Möglichkeit zum Innehalten oder Verweilen gegeben ist und diese somit zu einem „tieferen Verständnis“ gelangen könnten.⁶⁷ Ob es durch eine längere Auseinandersetzung tatsächlich zu einem Verstehen der hochgradig verrätselten Episoden kommt, halte ich für fraglich, denn die hier vorliegende Erzählweise, die wiederholt epistemische Grenzen pointiert, deutet vielmehr darauf hin, dass an dieser Stelle eine „Krise des Verstehens“, von der Justin Vollmann ausgeht, antizipiert werden könnte.⁶⁸ Dass hier aber eine ‚Sogwirkung‘ der jeweiligen Bezugspunkte entsteht, die zu einem Innehalten führt, scheint mir plausibel zu sein. Indem der Text die Aufmerksamkeit gerade auf diese hochgradig ausgearbeiteten Bezugspunkte lenkt, tritt das Umbrechen der Affordanzen einer verhinderten Handlungsoption wesentlich intensiver hervor. In diesen Momenten des Erkennens zeigt sich in verschiedenen Rezeptionsweisen mittelalterlicher Literatur ein kognitiver Prozess und vielleicht auch ein Staunen über die sich schlagartig veränderte Ausgangslage.

Der Blick auf die Affordanzen der erzählten Welt zeigt, wie der Text sich diese zunutze macht und so inszeniert, dass sie maßgeblich zur Erzeugung verschiedener Konstituenten von Erzählweisen des Wunderbaren, wie epistemischen Grenzen und Leerstellen, dem Fragmentarischen, dem Obskuren und Dubiosen, sowie dem Rätselhaften und Geheimnisvollen beitragen. Nicht zuletzt zeigt die hier angestellte affordanztheoretische Lektüre eines mittelalterlichen Textes, dass Fragen des Handelns – oder dessen Ausbleibens – nicht allein am Subjekt der Erzählung auszurichten sind.

67 Keller: *Diu Crône* Heinrichs von dem Türlin (Anm. 9), S. 60.

68 Vollmann: Das Ideal des irrenden Lesers (Anm. 8), S. 149. In ähnlicher Weise auch Eming: Evokation und Episteme (Anm. 16), S. 38.

DOI: 10.13173/9783447121774.041

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Verborgene Angebote: List und Affordanz im *König Rother*

Björn Klaus Buschbeck

1 List und *list*: Strategemische Affordanzen

Listiges Handeln ist in der mittelhochdeutschen Epik omnipräsent. Kaum eine volkssprachige Erzählung verzichtet auf Darstellungen besonderer Schläue, die auf ungeahnten Wegen zum Ziel kommt. Entsprechend fähigen Figuren eröffnet die List erstaunliche Handlungsspielräume, die anderen erst im Nachhinein kenntlich werden.¹ Oftmals bestimmen Listepisoden die Wende- und Schlüssel-punkte der Handlung.²

- 1 Eine Gesamtschau von Listhandlungen in der deutschsprachigen Literatur des Hochmittelalters wird von Hartmut Semmler vorgenommen: Listmotive in der mittelhochdeutschen Epik. Zum Wandel ethischer Normen im Spiegel der Literatur. Berlin 1991 (Philologische Studien und Quellen 122). Der Autor rekonstruiert eine übergreifende Entwicklung, in deren Verlauf eine wertungsfreie und primär auf die jeweilige Geschicklichkeit des Listhandelns abhebende Vorstellung von einer „Angemessenheit von Täuschung im politischen Bereich“ (ebd., S. 232), die in frühhöfischen Texten dominierte, sich im 13. Jahrhundert hin zur Konzeption einer „richtige[n] ethische[n] Grundhaltung, die den Erfolg garantiert,“ gewandelt habe (ebd., S. 234). Die allgemeine Gültigkeit dieser These wäre zu hinterfragen, wobei sich der folgend im Mittelpunkt stehende *König Rother* freilich in das von Semmler gezeichnete Bild frühmittelhochdeutscher Erzähltexte einfügt, in denen die handelnden Figuren ethisch nicht problematisierte „Lizenzen zum Täuschen erteilt“ bekommen (ebd., S. 233). „Fälle von Verstellung [...] die irgendwie zwar wichtig sind, aber nicht im Zentrum der Erzählung stehen“, untersucht am Beispiel der Artusromane Hartmanns von Aue, des *Engelhard* und des *Friedrich von Schwaben* Matthias Meyer: Verstellungen und andere Kleinigkeiten. Überlegungen zur Normalität der Verstellung. In: Verstellung und Betrug in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von dems. und Alexander Sager. Göttingen 2015 (Aventiuren 7), S. 143–156, hier S. 144. Meyers treffende Beobachtung, dass gerade dergestalt nebensächliche Täuschungshandlungen „auch und gerade in der höfischen Literatur“ einen mit den ethischen Normen der erzählten Welt nicht notwendigerweise konfligierenden „festen Platz“ haben (ebd., S. 156), trägt zur Revision von Semmlers These einer zunehmend ins Negative gehenden Neubewertung der List im Hochmittelalter bei.
- 2 Mit der Intrige z. B. wird eine komplexe und zumeist für die erzählte Handlung entscheidende Spielart listigen Handelns von Claudia Lauer analysiert: Die Kunst der Intrige. Studien zur höfischen Epik des 12. Jahrhunderts. Heidelberg 2020 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte). Lauer versteht die Intrige in den von ihr untersuchten Texten (*Eneasroman*, *Rolandslied*, *Iwein*, Eilhart von Oberge: *Tristrant*) grundsätzlich als „Handlungsform“, die auf zielgerichteten „Akten der Simulation und Dissimulation basiert“ (ebd., S. 51f.). Sie bietet zudem einen Überblick über die bisherigen mediävistischen Forschungsarbeiten zu List, Täuschung und Intrige (vgl. ebd., S. 34–48).

Im neuhochdeutschen Sinn lässt sich die *List* dabei verstehen als „Anwenden eines Mittels mit der Intention, jemanden, den man für einen Gegner hält, über einen tatsächlichen Sachverhalt zu täuschen“,³ sie erscheint also geradezu als die „Kavaliersdelikt-Variante von Betrug“.⁴ Das mittelhochdeutsche Wort *list* hingegen erweist sich als auffällig ethisch unbestimmt.⁵ Es meint zunächst „eine schlaue und kluge Absicht und Art des Handelns“, die „Aspekte des Eigenwilligen, des Strategisch-Geschickten sowie des Kunstfertigen und Kunstvollen“ aufweist.⁶ Auch die Frage danach, wie mittelhochdeutsche Texte *Listen* im heutigen Sinne bezeichnen, läuft vielfach auf *list* hinaus.⁷ Der Begriff umschreibt also vielfältige Ausprägungen einer Fähigkeit zu besonderer Ein- und Umsicht, die sich in ein ebenso geschicktes wie effizientes Handeln umsetzt, für das die Täuschung, auf die sich die Bedeutung des Wortes hin zum Neuhochdeutschen verengt,⁸ zwar eine, bei weitem aber nicht die einzige Option darstellt.⁹

3 Semmler: *Listmotive* (Anm. 1), S. 32.

4 Florian Kragl: *Betrogen? Eindruckslose Listen und gleichmütige Verlierer in Flore und Blanche* und anderswo. In: Meyer und Sager (Hg.): *Verstellung* (Anm. 1), S. 113–141, hier S. 114.

5 Vgl. dazu Lauer: *Kunst* (Anm. 2), S. 65–67; Kragl: *Betrogen?* (Anm. 4), S. 129.

6 Lauer: *Kunst* (Anm. 2), S. 65. Auch der *Lexer* z. B. überträgt *list* als „Weisheit, Klugheit, Schlaueheit, Wissenschaft, Kunst“ sowie als „weise, kluge, schlaue Absicht oder Handlung“. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1872 [Nachdruck Stuttgart 1979], Sp. 1936. Als volkssprachigen Verwandten der lateinischen *prudentia* und damit teilsynonym mit *wisheit* versteht Jost Trier den Begriff *list*, den er folglich ins Wortfeld des Verstandes einordnete. Vgl. Jost Trier: *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes*. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1931 (Germanische Bibliothek 31), insb. S. 176. Kritisch gegenüber Triers Methode, doch in der Begriffsbestimmung von *list* ähnlich gelagert ist der immer noch lesenswerte Beitrag von Felix Scheidweiler: *Kunst und list*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 78 (1941), S. 62–87. Ein deutlich weiterer Begriffsumfang von *list* wird dagegen postuliert bei Franz Dornseiff: *List und Kunst*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 22 (1944), S. 231–235. Dornseiff versteht unter *list* allgemein „eine Fähigkeit, ein Vermögen“ (ebd., S. 232) und sieht hierin ein „Bedeutungslehnwort“ zum lateinischen *ars* (ebd., S. 233).

7 Hierzu summarisch Kragl: *Betrogen?* (Anm. 4), S. 129: „Die vermeintlich stringente Entwicklung von der ‚alten‘ Klugheits-*list* zur ‚neuen‘ Arg-*list* wird schon von ‚alten‘ Belegen für die ‚neue‘ *List* konterkariert“. Schon Semmler: *Listmotive* (Anm. 1), S. 187, bemerkt, dass, wo in mittelhochdeutschen Texten *list* eine „[g]leistige Leistung im allgemeinen Sinne“ meint, mit dem Begriff zwar „nicht immer eine Täuschung verbunden sein“ muss, er aber durchaus öfters „eine Täuschungskomponente enthält“, die mithin durch attributive Ergänzungen ethisch bewertet werde. Hans-Joachim Behr untersucht vornehmlich an Beispielen aus dem *Tristan* Gottfrieds von Straßburg das sich überschneidende Nebeneinander von je auf Kunstfertigkeit oder Betrug zielenden Verwendungen von *list* und kommt diesbezüglich zu dem Schluss, „dass die Grenze zwischen Gebrauch und Missbrauch geistiger Eigenschaften fließend ist und auch die Bezeichnungen nahezu zwangsläufig changieren müssen“. Hans-Joachim Behr: *Die Stärke der Schwachen? Sprach- und motivgeschichtliche Beobachtungen zur Bedeutung von list in der Literatur des Hochmittelalters*. In: *Eulenspiegel-Jahrbuch* 44 (2004), S. 21–40, hier S. 40.

8 Zu dieser Bedeutungsverengung vgl. Heinz Klingenberg: *List als literarisches Motiv in germanischer Mythologie und Heldensage*. In: *Die List*. Hg. von Harro von Senger. Frankfurt a. M. 1999 (edition suhrkamp 2039), S. 281–303, hier S. 285.

9 Zu ähnlichen Schlüssen kommt Kragl: *Betrogen?* (Anm. 4), S. 128–130. Eine Ab- oder Aufwer-

Akte der List bilden somit eine besonders oft auserzählte Ausprägung eines „pragmatischen Rationalitätstyps“, dessen Konzeptionalisierung in der Epik des 12. Jahrhunderts Burkhard Hasebrink in einer für diesen Beitrag anregenden Studie herausarbeitet.¹⁰ Auf der Ebene des Erzählten, so möchte ich Hasebrink verstehen, verweist das Attribut *listic* einerseits auf eine Figureneigenschaft der Prudentialität, die sich mithin (doch eben nicht nur) in der Beherrschung der „Kunst“ begründet, „unter verdeckten Verhältnissen agieren zu können“,¹¹ sowie andererseits auf Handlungen, in denen sich diese Eigenschaft manifestiert. Auf der Ebene des Erzählens hingegen verschaffen volkssprachige Texte der „pragmatischen Vernunft einen Darstellungsraum, der die komplexen Handlungsspiele der Klugheit erst adäquat zu inszenieren erlaubt“.¹² Wo *list* und List zum Gegenstand der Narration werden, geht es also auch darum, „[l]iterarische Modelle politischer Klugheit“ zu entwerfen,¹³ das heißt um ein exemplarisches Entwickeln und Aufzeigen eines Zugangs, der die Optionalität einer Lage, die sich auch als die Summe der ihr innewohnenden Handlungsangebote begreifen lässt, zu erfassen und optimal zu nutzen vermag.

Hieran möchte der vorliegende Beitrag anknüpfen. In seinem Zentrum steht die Frage nach dem Verhältnis listigen Agierens zu den Gegebenheiten der erzählten Welt im *König Rother*, einem frühhöfischen Versepos, dessen Handlung bereits die frühe Forschung als „Spiel mit *list*“ charakterisierte.¹⁴ Dabei, so die Kernthese meiner folgenden Überlegungen, stellen sich die Listepisoden im *Rother* als ein Erzählen von Affordanzfindungen dar, die in bekannten Formen unbekanntes Potenzial erkennen und sie umsetzen. Gerade da, wo ein „Handeln *aus* Klugheit“¹⁵ nicht im Spiel mit offenen Karten Erfolge verzeichnet, sondern sich auf einen oft durch Akte der Verstellung gewonnenen Vorsprung an Wissen und Einsicht verlässt, greift es auf einen Angebotscharakter erzählter Situationen und Gegenstände zurück, der den so überlisteten Gegnerfiguren zunächst verborgen bleibt.

Das folgende *close reading* ausgewählter Episoden des *Rother*, in dem ich diese These entwickle und auffächere, stützt sich auf ein Instrumentarium, das wesentlich auf den drei Begriffen ‚Strategem‘, ‚Form‘ und ‚Affordanz‘ fußt. Erstens verstehe ich Listen, wie sie im *Rother* erzählt werden, als Strategeme im Sinne einer Begriffsbildung des Sinologen Harro von Senger. ‚Strategem‘ meint ein „(1) bewußt, (2) mit Schläue eingesetztes (3) Mittel, und zwar ein (4) außergewöhnliches,

tung der so bezeichneten Listhandlungen wird durch das mittelhochdeutsche Wort, dem vielmehr eine „ethische Indifferenz oder [...] Ambivalenz“ eignet, nicht impliziert, Lauer: *Kunst* (Anm. 2), S. 65.

10 Burkhard Hasebrink: *Prudentiales Wissen. Eine Studie zur ethischen Reflexion und narrativen Konstruktion politischer Klugheit im 12. Jahrhundert*. Habil. Göttingen 2000, S. 64.

11 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 174.

12 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 261f.

13 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 84.

14 Walter Johannes Schröder: *König Rother*. Gehalt und Struktur (1955). In: Spielmannsepiik. Hg. von dems. Darmstadt 1977 (Wege der Forschung 385), S. 323–350, hier S. 334.

15 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 2. Hervorhebung im Original.

mit dessen Hilfe von einem Ausgangspunkt aus ein Ziel erreicht werden soll.“¹⁶ Listhandeln erscheint aus dieser Perspektive zunächst als intentionale Anwendung eines pragmatischen Vermögens. Von anderen Klugheitsakten sind Strategeme zudem dadurch abgegrenzt, dass sie erstens instrumentell und zweitens ungewöhnlich sind, also „eine Alternative zu einem ‚normalen Weg‘“ bieten.¹⁷ Ihr Gelingen oder Scheitern hängt von einem „Wachheits- und Kenntnisstandsgefälle zwischen Strategemanwender und Strategembetroffenem“ ab.¹⁸ Der Ausgang einer List entscheidet sich also durch einen Vergleich der jeweiligen Fähigkeiten zum Überblicken der Lage und zum Durchschauen des Gegenübers, die sich in einem situativ mehr oder weniger klugen Umgang niederschlagen.

Jedoch, so fragt sich zweitens, Umgang mit was? Im *König Rother* rekurreren Listen geschickt auf die Spielregeln¹⁹ des herrscherlichen Verhaltens, der Ökonomie, des Rechts und der Repräsentation, die auf außergewöhnliche Art bedient werden. Insbesondere Hierarchien, die die Elemente der erzählten Welt ordnen, stellen sowohl ein entscheidendes Mittel des Listhandelns als auch seine zentrale Angriffsfläche dar. Dabei spielen immer wieder auch Gegenstände und Zeichen, die in entsprechende Verhältnisse eingewoben werden, eine Schlüsselrolle. Strategeme bedienen sich somit feststehender Formen, die den Figuren ebenso wie dem zeitgenössischen Lesepublikum implizit geläufig sind. Unter ‚Formen‘ verstehe ich mit Caroline Levine „all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference“, die das Figurenhandeln strukturieren, vorgeben, differenzieren oder beschränken.²⁰ Dieser Formbegriff ist denkbar umfas-

16 Harro von Senger: Die List im chinesischen und abendländischen Denken: Zur allgemeinen Einführung. In: Ders. (Hg.): Die List (Anm. 8), S. 9–49, hier S. 11. Trotz der Distanz, die mittelhochdeutsche Erzählliteratur von den chinesischen Texten trennt, um die es Harro von Senger vornehmlich geht, bietet sich eine Übernahme dieses Begriffs an. Bereits von Senger selbst merkt an, dem deutschen Wort List sei „die synchrone Bedeutung von Weisheit“, die den von ihm fokussierten chinesischen Begriffen eignet, „höchstens in einer vergleichsweise kurzen Zeitspanne des Übergangs von der ursprünglich weiten positiven zur modernen engen und eher negativen Bedeutung“ zugekommen – hiermit wird auf den mittelhochdeutschen *list*-Begriff referiert (ebd., S. 20). In der altgermanistischen Forschung blieb dies nicht ohne Resonanz; siehe z. B. Alexander Schwarz: 96 Historien: 36 Strategeme = Eulenspiegel? In: Eulenspiegel-Jahrbuch 44 (2004), S. 77–90; Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 64; Lauer: Kunst (Anm. 2), S. 73–76.

17 von Senger: Die List (Anm. 16), S. 12.

18 Ebd.

19 Unter Spielregeln verstehe ich mit Gerd Althoff die der erzählten Welt eingeschriebenen „Verhaltensnormen, [...] die man nicht ohne Folgen verletzen konnte“. Gerd Althoff: Brüchige Helden: Herzog Ernst und Kaiser Otto. In: Brüchige Helden - brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht. Hg. von Anne-Katrin Federow, Kay Malcher und Marina Münkler. Berlin, Boston 2017 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 11), S. 21–34, hier S. 21.

20 Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015, S. 3. Eine umfassende Kritik von Levines Formbegriff kann dieser Aufsatz nicht leisten. Auch für eine kritische Auseinandersetzung mit der damit verbundenen postmarxistischen Agenda der Autorin, der ich mich trotz des Rückgriffs auf ihr begriffliches Instrumentarium ausdrücklich nicht anschließen möchte, ist dies nicht der richtige Ort.

send – ihm wohnt darum eine gewisse Gefahr der Beliebigkeit inne. Dennoch sei er hier gewählt, erlaubt er doch, den listigen Umgang mit vielfältigen Elementen einer erzählten Welt auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Drittens nutzt strategemisches Handeln im *Rother* vorgängige Formbestände mit Absichten und Wirkungen, die die überlistete Gegenseite zunächst nicht erkennt. Im Sinne des durch James J. Gibson geprägten Begriffs der Affordanz eröffnen verschiedenste Formen je eigene Potenziale des Agierens.²¹ „Affordanz“ meint also die „Handlungsoptionen, die uns unsere Umwelt [...] anb[ietet]“,²² z. B. aufgrund der materiellen Eigenschaften eines Gegenstandes, der situativ und individuell unterschiedlich gebraucht werden kann. Listige Figuren, so kann auf den Punkt gebracht werden, nehmen latente Affordanzen wahr, die anderen verborgen bleiben.²³ Im Rahmen von Strategemen gebrauchen sie im *Rother* die Formen der erzählten Welt auf ungewöhnliche Weise, bringen also diese versteckten Handlungsangebote zum Tragen.

2 Botenfahrt und Gefangennahme: Grenzen des offenen Agierens

Die Forschung betrachtete die prominenten Listepisoden im *König Rother* zumeist durch die Linse eines der übergreifenden Deutungsparadigmen, die den literaturwissenschaftlichen Blick auf diesen Text nachhaltig bestimmten.²⁴ So wurde das

-
- 21 Gibson definiert den Begriff wie folgt: „Unter den *Angeboten* (affordances) der Umwelt soll das verstanden werden, was sie dem Lebewesen *anbietet* (offers), was sie zur *Verfügung stellt* (provides) oder *gewährt* (furnishes), sei es zum Guten oder zum Bösen“. James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. Übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Gerhard Lücke und Ivo Kohler. München, Wien, Baltimore 1982, S. 137. Ein entsprechender Affordanzbegriff wird literaturwissenschaftlich z. B. bei Eva von Contzen fruchtbar gemacht: Die Affordanzen der Liste. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (2017), S. 317–326. Die Affordanzen erzählter Inschriften in mittelalterlichen Texten behandelt Laura Velte: *Materiam vici! Zur symbolischen Affordanz von Inschriften in der Ecbasis captivi, dem Ysengrimus, der Vita Mahumeti und im Parzival*. In: *Literatur und Epigraphik. Phänomene der Inschriftlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Laura Velte und Ludger Lieb. Berlin 2022 (Philologische Studien und Quellen 285), S. 115–139.
- 22 Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos und Christina Tsouparopoulou: Affordanz. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialitäten – Praktiken*. Hg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin, München, Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 63–70, hier S. 64. Zu den je nach wahrnehmendem Subjekt unterschiedlichen Affordanzen eines Gegenstandes vgl. auch Ian Hodder: *Entangled. An Archeology of the Relationships between Humans and Things*. Malden, Oxford, Chichester 2012, S. 48–50.
- 23 Levine: *Forms* (Anm. 20), S. 6, spricht diesbezüglich von „unexpected affordances generated by imaginative users“ oder von „potentialities [that] lie latent – though not always obvious – in aesthetic and social arrangements“ (ebd., S. 6f.).
- 24 Eine Ausnahme bilden die spezifisch auf Listepisoden fokussierten Überlegungen zum *König Rother* bei Gertrud Hermans: *List. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte*. Diss. Freiburg 1953, S. 56–83. Hermans’ Erkenntnisinteresse richtet sich allerdings weniger auf die Modalitäten und Kausalitäten erzählter Strategeme, die sie eher deskriptiv und mit zeittypischen Kommentaren bezüglich ihrer dichterischen Qualität behandelt, sondern auf die Semantik von *list* und die daraus abzulesende ethische Bewertung von Täuschung und Verstel-

wohl im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts entstandene Versepos erstens vielfach in Bezug auf die Doppelung seiner Handlung und ihre Gebundenheit ans Schema der gefährlichen Brautwerbung diskutiert, das sich „in der Folgezeit für die mhd. Erzählliteratur als ausgesprochen produktiv“ erwies.²⁵ Eng verknüpft war dies zweitens mit der Debatte um das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in frühhöfischer Epik,²⁶ sowie drittens mit Fragen nach der Relation

lung. Für den *Rother* kommt sie wenig überraschend zu dem Schluss, positive und negative Wertungen von Listhandlungen seien hier durch ihren jeweiligen Kontext überdeterminiert, vgl. ebd., S. 82f.

- 25 Christian Kiening: [Art.] König Rother. In: Killy Literaturlexikon. 2. Aufl. Bd. 6. Berlin 2009, S. 557–559, hier S. 557. Interpretationen des *Rother* vor der Folie des Brautwerbungsschemas greifen meist auf die maßgebliche Studie von Christian Schmid-Cadalbert zurück: *Der Ortnit AW* als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur. Bern 1985 (Bibliotheca Germanica 28). „Schematismus“ wird dabei als einzeltextübergreifende „Beständigkeit von Motiven, Handlungsmustern und Sprachformeln“ verstanden (ebd., S. 41), die „Fixpunkte bereitstellt, die von der Handlung durchlaufen werden müssen“ (ebd., S. 98). Aktualisiert werden diese Gedanken, auch unter Bezug auf den *Rother*, bei Armin Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe. Hg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. 2. Aufl. Berlin, München, Boston 2015, S. 196–203. Wichtige ältere Gedanken zur Schemagebundenheit des *König Rother* finden sich bei Schröder: *König Rother* (Anm. 14) sowie bei Hans Fromm: *Die Erzählkunst des Rother-Epikers* (1960). In: Schröder (Hg.): *Spielmannsepik* (Anm. 14), S. 351–396. Vgl. zusammenfassend auch Michael Curschmann: ‚Spielmannsepik‘. Wege und Ergebnisse der Forschung von 1907–1965. Stuttgart 1968, S. 74–76. Unter den jüngeren Forschungsarbeiten zum *Rother*, die von einer Determiniertheit des Textes durch das Schema ausgehen, ist Thomas Kerth hervorzuheben: *King Rother and His Bride. Quest and Counter-Quests*. Rochester 2010 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture). In der deutschsprachigen Forschung hat sich der Fokus dagegen meist weg von der Debatte um eine enge Schemagebundenheit und hin zur Untersuchung von Verfahren der strukturellen Kombination und Rekonfiguration verschoben. So versteht Christian Kiening „jedes Erzählen von Brautwerbung als ein Neu-Erzählen“, das „als Variation zugleich mit dem Muster und an dem Muster arbeitet“, Christian Kiening: *Arbeit am Muster. Literarisierungsstrategien im König Rother*. In: *Wolfram-Studien* 15 (1998), S. 211–244, hier S. 221. Der *Rother* folge einer derartigen narrativen Logik, die sich in seiner Struktur niederschlage. Markus Stock hingegen geht es darum, die „sinnstiftende Leistung der Struktur“ der Erzählung hervorzuarbeiten, wobei er das „Schema [...] als eine geeignete Folie für eine bestimmte Aussageabsicht“ versteht: „Auf der narrativen Grundlage des Brautwerbungsschema lassen sich herrschaftliche Verhaltensweisen und erfolgreiche Machtausübung gut zeigen“, Markus Stock: *Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im Straßburger Alexander, im Herzog Ernst B und im König Rother*. Tübingen 2002 (Münchener Texte und Untersuchungen 123), S. 278f. Skeptisch gegenüber Interpretationen des *Rother* als Schemaliteratur zeigt sich Sarah Bowden: *Bridal-Quest Epics in Medieval Germany. A Revisionary Approach*. London 2012 (MHRS Texts and Dissertations 85, Bithell Series of Dissertations 40), S. 35–69.
- 26 Angestoßen wurde dies vielfach durch die Thesen in Walter Haug: *Struktur, Gewalt und Begierde. Zum Verhältnis von Erzählmuster und Sinnkonstruktion in mündlicher und schriftlicher Überlieferung*. In: Ders.: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*. Tübingen 1995, S. 3–16. Haug sah im *Rother* einen Text, der mittels einer Doppelung der Erzählstruktur sinnstiftende Verfahren des variierenden, mündlichen Wiedererzählens für die Sphäre der Schriftlichkeit zu adaptieren sucht. Kritik hieran formulieren Christian Kiening, der im *Rother* eher „Reflexe der ‚Literarisierungsschwelle‘“ erkennt, „von der sich der Text abhebt und an die er in der Abhebung doch gebunden bleibt“,

des *König Rother* zur historischen Realität seiner Entstehungszeit. In letzterer Hinsicht verstand man den Text sowohl spezifisch als Kommentar z. B. zur staufischen Politik des 12. Jahrhunderts als auch als literarischen Aufgriff allgemeinerer Diskurse um Herrschertugend, Machtausübung oder politische Klugheit.²⁷ Listhandeln wurde dabei beispielsweise als notwendiges Schemaelement, als narratives Austragungsmedium eines „spannungsvolle[n] Verhältnis[ses] von Erzähl- und Handlungslogik“²⁸ oder als „Ausweis herrscherlicher Überlegenheit“²⁹ gedeutet. Folgend knüpfe ich hieran zwar an, fokussiere jedoch weitgehend unabhängig von Fragen nach Struktur, Literarisierung oder diskursivem Kontextbezug die im *König Rother* erzählten Strategeme, die ich als Modus des Weltumgangs in agonalen Situationen verstehe, der auf dem Finden und Ausnutzen latenter Affordanzen basiert.

Dem im italienischen Bari residierenden weströmischen König Rother, so setzt die Erzählung ein, fehlt eine passende Gattin. Seine Gefolgsleute sorgen sich um die Kontinuität und Stabilität des Herrschaftsverbands, weshalb der König seinen

Kiening: Arbeit (Anm. 25), S. 244, sowie Markus Stock, der die „Gebundenheit der Struktur und ihrer Elemente an mündliche Muster“ zwar in Betracht zieht, „ohne jedoch die Struktur nur aus der Textgenese zu erklären“, Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 243. Vgl. dazu auch zusammenfassend Lorenz Deutsch: Die Einführung der Schrift als Literarisierungsschwelle. Kritik eines mediävistischen Forschungsfaszinosums am Beispiel des *König Rother*. In: *Poetica* 35 (2003), S. 69–90.

- 27 Direkt auf politische Umstände der Zeit beziehen den *König Rother* Christa Ortman und Hedda Ragotzky: Brautwerbungsschema, Reichsherrschaft und staufische Politik. Zur politischen Bezeichnungsfähigkeit literarischer Strukturmuster am Beispiel des *König Rother*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112 (1993), S. 321–343. Für die beiden Autorinnen ist klar: Die Erzählung „thematisiert Reichsherrschaft und führt sie vor mit Hilfe des Brautwerbungsschemas“ (ebd., S. 340). Ihnen schließt sich Monika Schulz an: *Iz ne wart nie urowe baz geschot*. Bemerkungen zur Kemenatenszene im *König Rother*. In: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*. Hg. von Beate Kellner, Ludger Lieb und Peter Strohschneider. Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 73–88. „Letztlich“, so Schulz, „geht es im *König Rother* um die Propagierung einer (weströmischen) imperialen Stellung“ (ebd., S. 87). Als epische Konstruktion einer „Suprematie“ des Okzidents über den Orient wird der *König Rother* hingegen von Seraina Plotke gelesen: *Figurationen der Macht im König Rother*. In: *Verhandlung und Demonstration von Macht. Mittel, Muster und Modelle in Texten deutschsprachiger und skandinavischer Kulturräume*. Hg. von Florian M. Schmid und Anita Sauckel. Stuttgart 2020 (*Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Beiheft* 32), S. 135–144, hier S. 144. Nach Markus Stock hingegen thematisiert der *Rother* weniger spezifisch die „ideale Funktionsweise eines in der Erzählung ausdifferenzierten Feudalverbundes“, Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 254. Burkhard Hasebrink erkennt in ihm eine Darstellung von „unterschiedlichen Erscheinungsformen des Klugheitshandelns“, Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 197. Sarah Bowden interpretiert den Text als Versuch „to explore the nature of king and kingship“, Bowden: *Bridal-Quest Epics* (Anm. 25), S. 43. Einen „Bezug zur politischen Wirklichkeit“, der insbesondere in einer Thematisierung der Optionen und Mittel politischen Handelns besteht, sieht im *Rother* Hubertus Fischer: *Gewalt und ihre Alternativen. Erzähltes politisches Handeln im König Rother*. In: *Gewalt und ihre Legitimation im Mittelalter. Symposium des Philosophischen Seminars der Universität Hannover vom 26. bis 28. Februar 2002*. Hg. von Günther Mensching. Würzburg 2003 (*Contradictio* 1), S. 204–234, hier S. 233.

28 Kiening: Arbeit (Anm. 25), S. 227.

29 Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 266.

Rat einberuft.³⁰ Die Suche nach einer Braut jedoch ist schwierig, denn die zukünftige Königin muss derart hochgeboren und schön sein, dass sie, so will es das Erzählschema, ein Äquivalent zu dem von vornherein als ideale Herrscherfigur gezeichneten Rother bildet.³¹ Eigentlich kommt darum nur eine Prinzessin infrage, nämlich die Tochter des oströmischen Herrschers Konstantin. Um bei diesem um ihre Hand anzuhalten, schickt Rother seinen Dienstmann Lupold mitsamt einer Gesandtschaft übers Meer.³²

Listiges Agieren, das der Gegenseite verdeckt bliebe, spielt an diesem Punkt noch keine Rolle. Vielmehr verläuft das Werbungsunterfangen zunächst offen und, man möchte sagen, formvollendet. Rother und sein Verbund nutzen virtuos, was ihnen ihr exorbitanter Reichtum und die Spielregeln des Botenwesens anbieten. Insbesondere die Affordanzen kostbarer Gegenstände sowie „vorstrukturierte[r] Ketten verbaler und nonverbaler performativer Akte“,³³ die Stephan Fuchs-Jolie als politische Rituale versteht, schöpfen sie aus.

Gleich nach seiner Einwilligung, die Reise anzuführen, merkt Lupold an, alle Boten müssten „so gut gewant haben, / daz wir ane laster vor ein kuninc mugin tragen“ (V. 132f.; „so prächtige Kleider haben, dass wir sie ohne Schande vor einem König tragen können“).³⁴ Erst ein Auftritt in wertvollen Kleidern gestattet es, überhaupt mit Aussicht auf Erfolg bei Konstantin vorzusprechen. Denn vestimentäre Pracht affodiert Repräsentation, und zwar „nicht im Sinne von Stellvertretung,

30 Zu dieser mehrteiligen Beratungsszene vgl. Jan-Dirk Müller: Ratgeber und Wissende in heroischer Epik. In: Frühmittelalterliche Studien 27 (1993), S. 124–146, hier S. 130–133.

31 Die zentralen Elemente des Brautwerbungsschemas fasst Christian Kiening zusammen: „(1) Der Beste und die Schönste gehören zusammen; (2) ihre Verbindung gehorcht der Regel mehr oder weniger radikaler Exogamie und ist (3) nicht problemlos zu verwirklichen“, Kiening: Arbeit (Anm. 25), S. 212.

32 Die erzählte Welt des *König Rother* basiert auf einem dichotomen Raummodell von Westen und Osten, wobei, wie Julia Weitbrecht ausführt, „der Herkunftsraum lediglich den Ausgangs- und Zielpunkt“ bildet, Julia Weitbrecht: Heterotope Herrschaftsräume in frühhöfischen Epen und ihren Bearbeitungen. *König Rother, Herzog Ernst* B, D und G. In: Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Hg. von Maximilian Benz und Katrin Dennerlein. Berlin, Boston 2016 (Narratologia 51), S. 91–119, hier S. 94. Das eigentliche Handeln ereignet sich jeweils im Herrschaftsraum der Gegenseite. Zur zweiseitigen Raumstruktur des *Rother* vgl. auch Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 244–247.

33 Stephan Fuchs-Jolie: Rother, Roland und die Rituale. Repräsentation und Narration in der frühhöfischen Epik. In: Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung. Bd. 7: Zentren herrschaftlicher Repräsentation im Hochmittelalter. Geschichte, Architektur und Zeremoniell. Hg. von Caspar Ehlers, Jörg Jarnut und Matthias Wemhoff. Göttingen 2007 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 11/7), S. 171–196, hier S. 175. Fuchs-Jolies Ritualbegriff ist wesentlich von den Arbeiten Gerd Althoffs geprägt.

34 Ich nutze die Ausgabe *König Rother*. Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein. Hg. von Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Beatrix Knoll und Ruth Weichselbaumer. Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek 18047). Die beigegebenen Übersetzungen orientieren sich locker an denen Peter Steins.

sondern von Zur-Schau-Stellung“.³⁵ Rothers herrscherliche Idealität, seine Macht und sein Reichtum werden trotz seiner räumlichen Ferne evident, wenn die Gesandtschaft in edelsteinbesetzte Mäntel gekleidet und auf weißen Pferden, deren Sättel mit Samt- und Seidenstoffen bezogen sind, in Konstantinopel einreitet. Wie Kathryn Starkey zeigt, ist dieser Aufzug bis hinein in die Symbolbedeutung der Drachen und Hirsche, die auf den Umhängen der Boten abgebildet sind, durchorchestriert.³⁶ Die edlen Kleider ziehen die Blicke der Öffentlichkeit von Konstantinopel auf sich und weisen die Gesandten „als Repräsentanten eines mächtigen Herrschers“ aus, die zu Konstantin vorgelassen werden müssen.³⁷ Lupold setzt die situationsgebundenen Handlungsangebote präziöser Materialität also gekonnt ein.

Zudem verknüpft er dies mit den Spielräumen, die ihm die Rolle des Boten eröffnet. Beide Parteien folgen initial einem formalisierten Prozedere des Botenempfangs.³⁸ Hierzu gehört neben Gruß und Gegengruß sowie der öffentlichen Vortragssituation auch Lupolds respektvolle Bitte um Redeerlaubnis, mit der er „den Inhalt der Botschaft von ihrem Vortrag“ trennt.³⁹ Dieses Empfangszereemoniell funktioniert als Form im Sinne eines „abstract and portable organizing principle“.⁴⁰ Es eröffnet eine eigene, für Lupold ebenso wie für Konstantin kenntliche und zugängliche Option, indem es verspricht, bei Befolgung den Ausgang der Situation zumindest einzuhegen.⁴¹ Dies, so die Erwartung, ermöglicht einerseits den Boten, ihre Nachricht gefahrlos zu überbringen und womöglich sogar eine günstige Aufnahme zu erwirken. Andererseits aber kann auch der Empfän-

35 Gerd Althoff: Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: Frühmittelalterliche Studien 27 (1993), S. 27–50, hier S. 29.

36 Vgl. Kathryn Starkey: On Deer and Dragons: Textiles and the Poetics of Medieval Storytelling in *König Rother*. In: *Animals in Text and Textile. Storytelling in the Medieval World*. Hg. von Evelin Wetter und ders. Riggisberg 2019 (Riggisberger Berichte 23), S. 47–64. Starkey argumentiert, die Abbildung der aus Sicht der zeitgenössischen Naturphilosophie verfeindeten Tiere auf den Botenkleidern deute bereits provokativ einen Konflikt zwischen gerechter und ungerechter Herrschaft an: „the animals establish from the start the central conflict of the poem; what is more, they signal this conflict’s placement in a broader context of salvation history“, ebd., S. 59.

37 Kiening: Arbeit (Anm. 25), S. 213. Auch Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 155, versteht die „Repräsentation des abwesenden Königs“ als intendierten Effekt des spektakulären Botenauftritts.

38 Zu den Spielregeln des Botenempfangs in mittelhochdeutscher Epik vgl. Stephan Müller: Datenträger. Zur Morphologie und Funktion der Botenrede in der deutschen Literatur des Mittelalters am Beispiel von *Nibelungenlied* und *Klage*. In: *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*. Hg. von Ludger Lieb und dems. Berlin, New York 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 20), S. 89–120, hier S. 96f.

39 Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 155. Müller: Datenträger (Anm. 38), S. 97, führt hierzu aus: „Boten beginnen ihre Rede meist erst nach einer expliziten Erlaubnis, um die sie oft selbst bitten.“

40 Levine: Forms (Anm. 20), S. 7.

41 Das Angebot ist also generell als „Schaffung von Übergängen von instabilen zu stabilen Ordnungszuständen“ zu verstehen, Stephan Fuchs-Jolie: Gewalt – Text – Ritual. Performativität und Literarizität im *König Rother*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 127 (2006), S. 183–207, hier S. 188.

ger hierdurch ohne Gesichtverlust die Botschaft entgegennehmen, vergewissert der Ablauf ihrer Überbringung doch allen Beteiligten ein Hierarchieverhältnis, in dem Konstantin als Überlegener erscheint.

Dennoch bleibt die Botenfahrt erfolglos, denn für den östlichen Herrscher ist diese Form weniger bindend als erhofft. Als Lupold im Namen Rother's um die Hand der Königstochter anhält, lehnt Konstantin nicht bloß ab, sondern lässt die Boten zudem einkerkern. Die zuvor erteilte Redeerlaubnis rettet ihnen wenigstens das Leben, denn wie Fuchs-Jolie aufzeigt, haben die klugen Gesandten „den gewaltbereiten König in ein Ritual hineinmanövriert, dem er sich beugen muß“, indem er von ihrer Tötung absieht.⁴² Mit diesem Minimalerfolg des Überlebens freilich scheinen die für alle klar zutage liegenden Handlungsangebote repräsentativer Prachtentfaltung und diplomatischen Auftretens bereits ausgereizt.⁴³

Den Grundstein für eine Alternative zum somit weitgehend gescheiterten offenen Agieren legt Rother bereits bei der Verabschiedung seiner Boten. Am Strand nämlich spielt der König auf der Harfe drei Leiche vor, die er als Erkennungszeichen für seine Anwesenheit ausweist: „kummit ir imer in decheine not, / swa ir virnemet die leiche dri, / da suld er min gewis sin“ (V. 175–177; „wenn ihr jemals in irgendeine Bedrängnis kommt: wo immer ihr diese drei Leiche hört, da sollt ihr meiner sicher sein“). Einerseits fungiert diese Szene als kohäsionsstiftende Vorausdeutung auf ein ungünstiges Ergebnis der Botenfahrt.⁴⁴ Andererseits bereitet Rother hier vor, was ich als Zeichenstrategem verstehe: Den Musikstücken wird eine exklusiv zugängliche Bedeutung eingeschrieben, die Uneingeweihten verschlossene Kommunikationsakte affordiert.⁴⁵ Die Melodien ermöglichen nun zusätzlich zu ihren offenkundigen Angeboten von Performanz und Hörgenuss einen nur dem Protagonisten und seinem Gefolge zugänglichen Ausweis von Identität und Präsenz, der später an entscheidender Stelle eingesetzt wird.

Aus der Gefangennahme der Boten resultiert eine grundsätzliche Verschiebung des *modus operandi* der Rother-Partei. Anders als in dieser ersten Episode, in der mit offenen Mitteln und Absichten agiert wurde, dominieren von jetzt an Aktionen der List, deren Ziele der Gegenpartei nicht kenntlich sind.⁴⁶ In Reakti-

42 Fuchs-Jolie: Rother (Anm. 33), S. 185. Einerseits hält sich Konstantin hier zumindest rudimentär an den „Rechtsakt der Bitte um Erlaubnis, die Botschaft vortragen zu dürfen“ (Hasebrink: Prudentiales Wissen [Anm. 10], S. 156) sowie die Erteilung dieser Erlaubnis. Andererseits motiviert die Gefangennahme der Boten die weitere Handlung zusätzlich.

43 Hierzu stellt Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 256, fest: „Die Botenfahrt dient dazu, zu zeigen, daß die Brautwerbung auf einfachem, friedlichem Weg nicht funktioniert.“

44 In diesem Sinne verspricht Rother „den Boten seine eigene Präsenz in der Not und der Text dem Publikum, daß eben diese Not sich ziemlich sicher einstellen wird“, Kiening: Arbeit (Anm. 25), S. 224.

45 Burkhard Hasebrink versteht diese Szene entsprechend als „Verabredung über einen Zeichengebrauch, dessen Ziel es ist, nicht eingeweihte Anwesende von der Verständigung auszuschließen“, Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 155.

46 Nicht ganz überzeugt bin ich von Scott E. Pincikowskis Versuch, hieraus eine didaktische Absicht des Textes zu rekonstruieren, der mittels eines Negativbeispiels der zeitgenössischen Adelsgesellschaft dazu verhelfen solle, „sich an die Wichtigkeit von vorsichtiger Beobach-

on auf die Einkerkung der Gesandten gebraucht der weströmische Herrscher die Formen der erzählten Welt nun nicht mehr entlang ihrer üblichen, allgemein sichtbaren Affordanzen. Vielmehr sind es ihre latenten, unter den Vorzeichen von Schläue und Verborgenheit strategemisch nutzbaren Optionen, die im weiteren Verlauf entscheidend werden.

3 Rother als Dietrich: Handlungsangebote einer Tarnidentität

Unbeantwortet kann Konstantins Affront nicht bleiben – schließlich geht es jetzt nicht mehr allein um die Hand der Prinzessin, sondern auch um die Rettung der Boten.⁴⁷ Gesucht ist ein Vorgehen, mit dem ohne Abstriche beide Ziele erreicht werden können. Ein offener Feldzug („herevart,“ V. 494), wie ihn der ansonsten weise Ratgeber Berchter vorschlägt, wäre, so erkennt Rother, nicht zielführend, muss doch angenommen werden, Konstantin werde in diesem Fall die Gefangenen hinrichten. Um eine „bezzere list“ (V. 512; „besseren Plan“),⁴⁸ also eine kluge Alternative zur Invasion des Griechenreichs zu suchen, wird der Fürstenrat einberufen, der nahelegt, statt einer Heerfahrt besser „in reckewis“ (V. 560) nach Osten aufzubrechen.⁴⁹

Diese Formulierung, die ähnlich aus dem späteren *Nibelungenlied* bekannt ist,⁵⁰ dürfte hier allgemein das Auftreten als kleine Gruppe herumziehender Krieger, vielleicht aber auch schon spezifisch die Tarnung als Verbannte meinen,⁵¹ die es

tung und kritischer Einschätzung anderer für das Wohlergehen des höfischen Individuums und der Gesellschaft zu erinnern“. Scott E. Pincikowski: Wahre Lügen: Das Erkennen und Verkennen von Verstellung und Betrug in *Herzog Ernst B, Kudrun* und *König Rother*. In: Meyer und Sager (Hg.): *Verstellung* (Anm. 1), S. 175–193, hier S. 192. Der spezifisch funktionalisierte Sitz im Leben, den diese Deutung stillschweigend annimmt, scheint für die frühhöfische Epik nicht notwendigerweise gegeben.

47 Im Motivierungszusammenhang des Handlungsverlaufs hat die Inhaftierung der Boten damit, so Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 156, „die Funktion, den Werber selbst zur Fahrt zu veranlassen, und damit das Motiv der Gefangenenbefreiung mit dem der Werbung zu verbinden.“

48 Die Zentralvokabel *list* deutet hier erstmals auf „die Handlungsalternative Gewalt oder Wendigkeit des Geistes“, entlang derer der Plot sich im weiteren Verlauf entfaltet, Fischer: *Gewalt* (Anm. 27), S. 211.

49 Wichtig ist hierbei, wie Jan-Dirk Müller hervorhebt, dass sich Rother's Gefolgsleute trotz der verworfenen Gewaltalternative nach wie vor in ihrer Absicht geschlossen präsentieren: „Der Rat weicht nicht grundsätzlich von dem Vorschlag Berters ab – alle sind zur Hilfe aufgefordert –, wohl aber in einem Punkt der Durchführung (Fahrt in *reckewis* statt der *herevart*)“. Müller: *Ratgeber* (Anm. 30), S. 137.

50 Dort schlägt Siegfried, ebenfalls als Alternative zu einer Heerfahrt nach Isenstein, vor: „Wir suln in recken wise ze tal varen den Rîn.“ *Das Nibelungenlied* und die *Klage*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar. Hg. von Joachim Heinzle. Berlin 2015 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51), Str. 341,1. Heinzle merkt hierzu in seinem Kommentar an: „*recken* scheint hier in der ursprünglichen Bedeutung gebraucht zu sein: ‚Fremde, die unterwegs sind‘ [...], vielleicht mit der Konnotation ‚Abenteurer‘“ (ebd., S. 1129). Ähnlich ist die Wendung wohl auch im einige Jahrzehnte älteren *König Rother* zu verstehen.

51 Lexer gibt als Bedeutungen für *recke* an: „herumziehender krieger, abenteurer“, aber auch

dem Protagonisten erlauben wird, sich in Konstantinopel zu implementieren und die dortigen Machtverhältnisse allmählich umzukehren. Mit Levine können die Hierarchien an Konstantins Hof als Formen verstanden werden, die „arrange bodies, things, and ideas according to levels of power or importance“.⁵² Die Reckenfahrt zielt darauf, diese Ordnung zu untergraben, indem in sie integrierte Formbestände adliger Repräsentation und herrscherlichen Verhaltens unvorhergesehen gegen sie gewandt werden. Das Agieren von Rother's Herrschaftsverbund kippt somit in den Bereich des Strategemischen: Statt Invasion wird Infiltration, statt Überwältigung Überlistung geplant.

Spielräume hierzu schafft sich Rother durch ein Vorgehen, das ich als Rollenstrategem charakterisieren möchte: Sein Handeln baut darauf auf, dass er ein mit günstigen und für den Gegner unsichtbaren Affordanzen verbundenes Alias annimmt. Dieses Alias ist die Rolle des landvertriebenen Adligen Dietrich. Sobald das Schiff ablegt, bittet Rother sein Gefolge: „heizit mich Thiderich. / so ne wez nichein vremede man, / wie min gewerf si getan“ (V. 820–823; „nennt mich Dietrich! Dann nämlich kann kein Unbefugter erkennen, wie mein Vorhaben beschaffen sei“). Mittels dieser Maskerade werden sowohl die Absicht der Reckenfahrt als auch die Identität der Fremden in Konstantinopel verborgen, um „sich in dieser Sphäre der Öffentlichkeit als Opponent überhaupt bewegen zu können“.⁵³ Zudem wird die Tarnidentität in kundigem Hinblick auf das konstruiert, was sie an Handlungsoptionen anbietet. Dass Rother sich, wie Julia Weitbrecht hervorhebt, in dem „anderen Herrschaftsbereich“ des Ostens „ebenso souverän zu bewegen weiß wie im Herkunftsraum“, liegt gerade daran, dass er für sich gezielt eine Rolle konstruiert, die dies erlaubt.⁵⁴

Dietrich, wie die Erzählung den Protagonisten fortan nennt, stellt sich Konstantin als Exilant vor. An diese Position des Verbannten ist eine Vielzahl verbindlicher Verhaltensnormen und -formen geknüpft, die „shape what it is possible to think, say, and do“.⁵⁵ Erstens garantiert sie Zugang zum Hof, gehört es doch zu den Regeln des Herrscherhaltens in der frühhöfischen Epik, hochrangigen Vertriebenen Asyl zu gewähren.⁵⁶ Konstantin ist darum gezwungen, zu beteuern:

„verfolgter, verbannter“. Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* (Anm. 6). Bd. 2, Sp. 362. Inwiefern der Fürstenrat also bereits Rother's angenommene Rolle als Verbannter vorgibt oder weniger konkret die Ausfahrt mit kleinem Gefolge vorschlägt, bleibt angesichts dieses weiten Begriffsumfangs im 12. Jahrhundert offen. Erst im 13. Jahrhundert scheint die semantische Verschiebung von *recke* hin zu ‚erprobter Krieger‘ weitgehend abgeschlossen worden zu sein. Vgl. dazu auch die Ausführungen bei Gottfried Weber: *Das Nibelungenlied*. Problem und Idee. Stuttgart 1963, S. 135–138.

52 Levine: *Forms* (Anm. 20), S. 82.

53 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 171.

54 Weitbrecht: *Heterotope Herrschaftsräume* (Anm. 32), S. 94.

55 Levine: *Forms* (Anm. 20), S. 5.

56 Beispiele hierfür liefert Paul Gerhard Schmidt: *Der Held im Exil*. Ruodlieb und Hereward. In: *Exil, Fremdheit und Ausgrenzung im Mittelalter und früher Neuzeit*. Hg. von Andreas Bihrer, Sven Limbeck und dems. Würzburg 2000 (Identitäten und Alteritäten 4), S. 233–245. Die „Vertriebenenlist, d. h. man gibt sich als hochrangige Adelige aus, die vom eigentlichen Werber

„deme ellenden, / swillichin mir got gesendet, / deme wirt gedienit, wizze Crist“ (V. 973–975; „Jedem Heimatvertriebenen, den mir Gott auch immer schickt, wird gedient, bei Christus“).⁵⁷ Zweitens berichtet Dietrich, „ihn habe in achte getan / ein kuninc der heiz Rother / unde sizzet westrit ober mer“ (V. 924–926; „verbannt ein König namens Rother, der residiert im Westen jenseits des Meeres“), weshalb er nun den oströmischen Herrscher bitten müsse, ihn als Dienstmann zu akzeptieren. Diese Inszenierung als Unterlegener, der vor Rothers Macht flieht, affodiert es, die Superiorität eben jener Macht nachhaltig zu demonstrieren.⁵⁸ Dass Dietrich, der unwahrscheinliche Reichtümer und eine kampfstarke Hausmacht mitbringt, ihr offenbar nichts entgegenzusetzen hatte, verdeutlicht der griechischen Hofgesellschaft das Ausmaß der westlichen Herrschaft und die kontrastiv hervortretende Schwäche des eigenen Königs. Drittens schließlich bietet die Vertriebenenrolle eine günstige Ausgangsposition, um die hierarchisierte Ordnung von Konstantins Hof zu unterminieren. Hierzu greift der westliche König sowohl auf seine aus Bari mitgebrachten Schätze und die Gewaltfähigkeit der Gruppe von Riesen, die ihn unter ihrem Anführer Asprian als Teil seines Gefolges begleiten, als auch auf die Formbestände adliger Repräsentation zurück, die ihm die Position des Exilanten offeriert.

Entscheidend ist dabei zunächst, was Sarah Bowden als „strategic manipulation of *milite*“ bezeichnet.⁵⁹ Als „Herrschertugend der ‚Freigebigkeit‘ (*liberalitas, largitas*)“⁶⁰ nämlich ist *milite*, so ihr von Konstantin verkannter Angebotscharakter, ein formalisiertes Mittel zur Repräsentation eines Hierarchieverhältnisses, das bei Annahme der Gaben akzeptiert wird und sich in Treueverpflichtungen niederschlägt. Demonstrationen der Freigebigkeit erlauben es dem getarnten Braut-

vertrieben worden seien“ (Schulz: Erzähltheorie [Anm. 25], S. 200), gehört gerade vor diesem Hintergrund zum textübergreifenden Repertoire von Erzählungen nach dem Schema der gefährlichen Brautwerbung.

- 57 Dass Asprian und seine Riesen dem Asylgesuch durch bedrohliches Auftreten im Hintergrund zusätzlichen Nachdruck verleihen müssen (vgl. V. 941–960), entkräftet die Spielregel, Landvertriebenen sei Unterschlupf zu gewähren, nicht. Vielmehr zeigt sich darin sowohl das Zusammenwirken von Listhandeln und Gewaltfähigkeit, das zum zentralen Instrument von Rothers Machtspiel wird, als auch Konstantins Mangel an Herrschertugenden, der ihn in Kontrast zur Idealität Rothers setzt: Statt die vermeintlichen Exilanten gleich aufzunehmen, erfüllt er diese Pflicht erst unter dem doppelten Zwang von Normdruck und Gewaltandrohung.
- 58 Auf den Punkt gebracht wird dieser Effekt der Vertriebenenlist von Burkhard Hasebrink: „Die Strategie dieser List ist die Fingierung einer abwesenden Macht, indem man sich trotz offensichtlicher Stärke als deren Opfer präsentiert“, Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 164. Ähnlich interpretiert wird die Tarnung bei Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 259f. Christian Kiening führt zudem aus: „In der Dietrich-Identität, die auf Erzählebene als konsequente Illusion entwickelt ist, ist die Rother-Identität gleichermaßen verdeckt und aufgehoben“, Kiening: Arbeit (Anm. 25), S. 225. Die Exilantenrolle ermögliche es daher, Rothers Macht am Hof Konstantins bei gleichzeitiger Tarnung präsent werden zu lassen.
- 59 Bowden: Bridal-Quest Epics (Anm. 25), S. 52.
- 60 Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 12. Aufl. München 2008, S. 386. Zur Deutung der Gaben im *Rother* als Erweis von *largitas* vgl. auch Fuchs-Jolie: Gewalt (Anm. 41), S. 199.

werber, die von seinem ahnungslosen Gegner „vernachlässigten herrscherlichen Kompetenzfelder“⁶¹ zu besetzen und sich in Vorbereitung einer Inversion der Machtverhältnisse als bessere Alternative zu Konstantin zu etablieren.

Dies wird bereits deutlich, wenn seine Gefolgsleute „golt unde schaz“ (V. 1038; „Gold und Kostbarkeiten“) an Land schaffen, wobei die furchteinflößenden Riesen den Transport ostentativ bewachen. Konstantins Vasallen erkennen den Reichtum der Neuankömmlinge und vergleichen ihn unvoreteilhaft mit der eigenen Armut, wenn sie untereinander tuscheln: „wer leven bosliche, / daz wir dienin eime zagin“ (V. 1123–1125; „wir leben armselig, dass wir einem Feigling dienen“). Bereits die öffentliche Zurschaustellung von Schätzen und prächtiger Kleidung, die sowohl das Vermögen des anwesenden Dietrich als auch mittelbar die Machtfülle des vorgeblich abwesenden Rother vor Augen führen, destabilisiert Konstantins Position als Herrscher.

Mit noch gravierenderer Wirkung setzt Dietrich den mitgeführten Besitz ein, wenn er ihn in folgenreichen Akten der *milte* verteilt. Nachdem er und seine Männer sich in ihre vom Hof separierte Unterkunft zurückgezogen haben, die sie als rivalisierenden Parallelhof aufbauen,⁶² empfängt der Protagonist die „notige diet“ (V. 1321; „mittellosen Leute“), also die tatsächlich Vertriebenen, die im Reich des geizigen Konstantin darben. Diese Bedürftigen werden bewirtet und reich mit Kleidern, Pferden, Waffen, wertvollen Stoffen und Gold beschenkt. „Die Ökonomie, die den Gaben im Epos als kultureller Code zugrunde liegt,“ so Heike Sahm, „sieht im Regelfall auch eine praktische Gegenleistung durch den Empfänger vor“.⁶³ Hier besteht diese Gegenleistung implizit in zukünftiger Loyalität, die Dietrich trotz seiner scheinbar subalternen Stellung als landfremder Dienstmann deshalb an sich binden kann, weil sein Gegner weder selbst Gaben verteilt noch ihn davon abhält.⁶⁴ Wenn Konstantins Leute in Scharen zu dem großzügigen Dietrich überwechseln, verschiebt sich das Machtverhältnis zwischen Herrscher und landfremdem Flüchtling.

Der *König Rother* lotet auf diese Weise aus, welche Affordanzen sich innerhalb der Formen adligen Zeigens und Gebens von Reichtum unter dem Vorzeichen

61 Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 260.

62 Dietrichs scheinbar bescheidenes Anliegen, er möge außerhalb des Hofes bei seinen Männern unterkommen (vgl. V. 1262f.), erweist sich als geschickte List, bietet die räumliche Trennung es doch an, jenseits von Konstantins direktem Zugriff als dessen Konkurrent zu agieren.

63 Heike Sahm: Gold und Gebärde. Zur Funktion herrschaftlicher Prachtentfaltung in heldenepischen Texten. In: Gold in der europäischen Heldensage. Hg. von ders., Wilhelm Heizmann und Victor Millet. Berlin, Boston 2019 (Ergänzungsbande zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 109), S. 188–232, hier S. 204.

64 Eine Vergleichsfolie bietet hier wiederum das *Nibelungenlied*, in dem die Burgunden ebenso wie ihre Schwester und Widersacherin offenbar sehr gut verstehen, wie Reichtum genutzt werden kann, wenn sie den Hort im Rhein versenken, um Kriemhild davon abzuhalten, durch von diesem Schatz affidierte *milte* eine Kriegsmacht um sich zu scharen. Vgl. hierzu Sahm: Gold (Anm. 63), S. 200.

von Latenz strategemisch entfalten lassen.⁶⁵ Denn wenn der Hof die Freigebigkeit Dietrichs preist, bleiben ihm die dahinterstehenden Absichten verborgen.⁶⁶ Der Aufstieg vom Bittsteller zum heimlichen Machthaber gestaltet sich als allgemeine Überlistung, die sich darauf gründet, dass die griechische Hofgesellschaft in Handlungsmuster und daraus resultierende Bindungen hineinmanövriert wird, deren Konsequenzen ihr nicht absehbar sind.⁶⁷ Dass nämlich Dietrichs Akte der *milte* gezielt die Hierarchie des Hofes, an dem sie stattfinden, verkehren, erkennen Konstantins Leute nicht.

Komplementär dazu kommen die Riesen ins Spiel, deren Gewaltfähigkeit in drei Akten von „strategically staged terror“ genutzt wird.⁶⁸ Während Dietrich selbst durch *milte* die eigene Position stärkt, schwächen die Riesen die Stellung Konstantins, indem sie repräsentative Akte, die ein Machtgefälle abbilden und festlegen, gegen den Landesherrn wenden. So wird die „vertical form of the hierarchy“,⁶⁹ die den Hof von Konstantinopel strukturiert, umgekehrt. Ermöglicht wird diese Inversion der herrschenden Machtordnung einerseits durch physische Stärke, deren Einsatz der Protagonist weitestgehend an die Riesen delegiert, andererseits durch die fest codierten Formen der Repräsentation adliger Rangordnung, deren versteckte Affordanzen Dietrich und der Riese Asprian besser durchschauen als ihre Gegner.

Im Rahmen des öffentlichen Empfangs der Fremden warnt Konstantin zunächst davor, um seine Tochter zu werben, und prahlt provokativ damit, Rother's Boten eingekerkert zu haben. Statt nun die Überlegenheit des Herrschers, die

65 Wenn nämlich, so Ann-Kathrin Deininger und Jasmin Leuchtenberg, sich *milte* als ein „adäquates Mittel“ erweist, „um Vasallen an den eigenen Hof zu ziehen, sie an sich zu binden und über diese Beziehungen die eigenen Interessen – in diesem Fall die Befreiung der Boten und die Hochzeit mit der Königstochter – voranzutreiben“, dann ist entscheidend, dass sowohl die neugewonnenen Gefolgsleute als auch der Landesherr Konstantin diese Interessen nicht erkennen. Ann-Kathrin Deininger und Jasmin Leuchtenberg: Der Großzügige gegen den Geizigen – Kritik und Idealisierung im *König Rother*. In: Macht und Herrschaft als transkulturelle Phänomene: Texte – Bilder – Artefakte. Hg. von Elke Brüggem. Göttingen 2021 (Macht und Herrschaft 13), S. 327–350, hier S. 341f. So werden im Rahmen eines Strategems latente Affordanzen der Freigebigkeit realisiert, die sich den davon Betroffenen erst im Nachhinein offenbaren.

66 Insofern lese ich diese Episode etwas anders als Bowden, die ausführt, *milte* werde hier „similar to bribery“ eingesetzt, Bowden: Bridal-Quest Epics (Anm. 25), S. 52. Bestechung setzt voraus, die Bestochenen seien sich über die von ihnen erwartete Leistung im Klaren – im *Rother* jedoch fällt den Hofmitgliedern, die von Dietrich Geschenke annehmen, gerade nicht auf, dass sie nicht nur von einem löblichen Erweis von *milte* profitieren, sondern an einem heimlichen Machtwechsel teilhaben.

67 Hier verstehe ich den Text anders als Heike Sahn, die postuliert: „Die Gabenhandlungen sind nicht Bestandteil der für Rother charakteristischen *list*-Handlungen, sondern erfolgen unverhohlen vor der textinternen Öffentlichkeit des Hofes“, Sahn: Gold (Anm. 63), S. 211. Denn da die Ziele von Brautwerbung und Botenbefreiung auch vor den Kriegern, deren Loyalität sich Dietrich durch *milte* sichert, versteckt bleiben, möchte ich hierin einen Teil eines Strategems sehen, das mit Schläue und auf ungewöhnliche Weise eine Absicht verfolgt.

68 Bowden: Bridal-Quest Epics (Anm. 25), S. 50.

69 Levine: Forms (Anm. 20), S. 111.

durch die kaum verhohlene Drohung demonstriert werden soll, zu akzeptieren, lässt Asprian die Situation eskalieren, indem er Konstantin vorwirft, das Recht auf Gastfreundschaft zu missachten und ankündigt, sich gegen eine mögliche Gefangennahme gewaltsam zu wehren. Sofort lenkt der furchtsame König ein und entschuldigt seine vorherige Äußerung damit, dass „mich machent getrun-kin mine man, / daz ich hute alse en tore gan“ (V. 1020f.; „meine Leute machen mich betrunken, so dass ich mich heute wie ein Tor verhalte“). Diese Ausflucht der trunkenen Unzurechnungsfähigkeit bedeutet geradezu die „Selbstdemontage der Figur“.⁷⁰ Konstantin, so Fuchs-Jolie, „performiert [...] als Antwort auf die Gewaltdrohung rituelle Unterwerfung“.⁷¹ Eine Hofsituation, die ihm anzutragen schien, seine Autorität über die Fremden zu verdeutlichen, kippt ins Gegenteil der intendierten Wirkung und lässt den König unterlegen erscheinen.

Ähnlich funktioniert eine zweite Szene, in der Konstantin beim anschließenden Festmahl demonstrativ einen Löwen herbeiführen lässt, der den Gästen das Essen vom Tisch frisst. Asprian reagiert auf diese Dominanzgeste, indem er das Tier packt und gegen die Wand des Festsaals schleudert (vgl. V. 1151f.). Wieder ereignet sich dieser Gewaltausbruch im Rahmen eines öffentlichen Zeremoniells, das heißt einer verhaltensorganisierenden Form der herrscherlichen Repräsentation, und wiederum versteht es Asprian, diese Form so umzudrehen, dass durch sie nun Dietrichs statt Konstantins Macht evident wird.⁷² Dass auf beide Szenen jeweils eine Spottrede der klugen Königin folgt, zeigt an, wie der Hof im Gegensatz zum Herrscher selbst wahrnimmt, dass die Rangverhältnisse zwischen Dietrich und Konstantin durch das Auftreten der Riesen ins Wanken gekommen sind.⁷³

Ihren Abschluss findet die Episodenkette,⁷⁴ wenn die Prinzessin ihren Vater dazu bewegt, ein Hoffest auszurichten, das ihr Gelegenheit geben soll, Dietrich kennenzulernen, der längst zum Gegenstand des „runin under den vrowin“ (V. 1526; „Getuschel unter den Damen“) geworden ist. In Vorbereitung auf das Fest stellt Asprian für seinen Herrn einen kostbaren Stuhl aus edelsteinbesetztem Elfenbein auf, der einerseits kraft seiner üppigen Materialität die Stellung seines Besitzers anzeigen soll und andererseits an der gewichtigen Position des „geginsidele“ (V. 1602), also am Ehrenplatz gegenüber dem König steht.⁷⁵ Um diesen Sitzplatz entbrennt nun eine jener „Sesselstreitigkeiten“, deren auch realhistorische

70 Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 166.

71 Fuchs-Jolie: Gewalt (Anm. 41), S. 194.

72 Zur Löwenszene und ihrer Einbettung in ein erzähltes Festmahlzeremoniell vgl. ausführlich Fuchs-Jolie: Gewalt (Anm. 41), S. 194–196.

73 Die Rolle der Königin, „welche mit Klugheit agiert und die Notwendigkeit einer einerseits diplomatischen, andererseits durchaus auch selbstbewussten Positionierung im Gefüge der herrschaftlichen Konfliktpartner erkennt“, beleuchtet zuletzt Plotke: Figurationen (Anm. 27), hier S. 143.

74 Hasebrink spricht hier von einer „Wiederholung der Konstellation ‚Provokation durch die Griechen – Vergeltung durch Asprian – Rat der Königin‘“, Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 168.

75 Zum *geginsidele* als „Ehrensitz gegenüber dem Platz des Hofherrn“ vgl. Bumke: Höfische Kul-

Bedeutung sich dadurch erklärt, dass die Sitzordnung bei Zusammenkünften des mittelalterlichen Adels „Rang und Stellung“ der Anwesenden anzeigte.⁷⁶ Der Kämmerer eines mächtigen Herzogs mit Namen Friedrich nämlich beansprucht den Platz ebenfalls. Um seinen Anspruch durchzusetzen, verfällt er zunächst auf verbale Beleidigungen und stößt schließlich einen von Asprian aufgestellten Sitz um. Hierauf antwortet der Riese mit einem „orsclac, / daz eme der kopf al zobrach“ (V. 1648f.; „Schlag hinters Ohr, dass ihm der Kopf zerschellte“). Ein Streit um symbolische Formen wird mit letaler Gewalt ausgetragen. Allerdings ist das brutale Vorgehen nicht blind oder impulsiv: Asprian, so lese ich die Szene, versteht, dass die Form der Sitzordnung eine komplexe Hierarchie im Sinne einer „pecking order of subordinates and superiors“⁷⁷ repräsentiert und es somit auch affodiert, Dietrich als dem Landesherrn ebenbürtig zu präsentieren, wobei Gewalt wiederum ein probates Mittel zur Kontrolle dieser hierarchiesetzenden Form darstellt.⁷⁸

Konstantin freilich durchschaut dies nicht. So beklagt er ohne Verständnis für die Bedeutung des Streitgegenstands: „daz hat Dietherichis man / umme ein stole getan“ (V. 1786f.; „das hat Dietrichs Gefolgsmann wegen eines Sitzplatzes getan“). Nachdem die Riesen im nun entstehenden Tumult zahlreiche Männer des Herzogs Friedrich erschlagen, lehnt der ängstliche Herrscher es sogar ab, als Richter über die Angelegenheit zu entscheiden. Stattdessen delegiert er seine judikative Gewalt an Dietrich, wenn er verkündet: „wil her u riechtin, daz ist mer lieb, / ich ne underwindes mich niecht“ (V. 1742f.; „ist er bereit, euch Recht zu verschaffen, ist mir das angenehm, ich aber werde mich dieser Aufgabe nicht unterziehen“). Was Konstantin durch diese Übertragung der Befugnis zur Rechtsprechung unwissentlich herbeiführt, entspricht de facto einer Machtübernahme. „Gibt ein König sein Richteramt auf“, so fasst Fischer zusammen, „gibt er sich als König auf“.⁷⁹ Dietrich tritt nun in der Rolle des Souveräns auf und legt den Streit mit

tur (Anm. 60), S. 250. Zur Bedeutung der Sitzordnung in dieser Szene vgl. zudem mit weiteren Angaben Fischer: Gewalt (Anm. 27), S. 225f.; sowie Fuchs-Jolie: Gewalt (Anm. 41), S. 196.

76 Althoff: Demonstration (Anm. 35), S. 46f.

77 Levine: Forms (Anm. 20), S. 87. Die Autorin bezieht sich auf moderne Bürokratien, ihre Charakterisierung scheint mir allerdings auf literarische Hofdarstellungen des Mittelalters übertragbar.

78 In der Forschung wurden die Riesen auf unterschiedliche Weise gedeutet, so einerseits als „archaische Relikte, lebendige Fossilien heroischer Vorzeit“, die ein Moment unhöfischer Gewalt verkörperten (Kiening: Arbeit [Anm. 25], S. 231), und andererseits als „Repräsentanten der Eindeutigkeit, der Unverstellbarkeit, der Unaufschiebbarkeit und der Legitimität schaffenden Funktion von Gewalt“ (Hasebrink: Prudentiales Wissen [Anm. 10], S. 269). Auffällig scheint mir, wie sehr ihre Gewaltakte in ein übergeordnetes Listhandeln integriert sind und in diesem Kontext Funktionen tragen. Ich verstehe die Riesen daher eher im Sinne der letzteren Interpretation als Garanten einer gewaltförmigen Handlungsoption für eine pragmatische Klugheit, die wo zielführend auch rabiat vorzugehen vermag. Die für den *Rother* mehrfach als Interpretationsfolie vorgeschlagene Dichotomie von List oder Gewalt setzt sich somit in den Hofszenen weniger als Wahl zwischen zwei sich ausschließenden Alternativen um denn als unterordnende Funktionalisierung von Gewalt im Dienst übergreifender Strategeme.

79 Fischer: Gewalt (Anm. 27), S. 226.

dem geschädigten Herzog bei, der aus Furcht vor dem angeblichen Exilanten, der sich zur erstrangigen Macht in Konstantinopel aufgeschwungen hat, sogar darauf verzichtet, die Riesen bestrafen zu lassen.⁸⁰ Wenn der Protagonist auf dem Hoffest schließlich in exorbitanter Pracht erscheint, um Konstantin „in Grund und Boden zu repräsentieren“, ⁸¹ affirmiert dies eine bereits vollzogene Verkehrung der Verhältnisse bloß noch.

Dieser Coup gelingt durch die umsichtige, ungewöhnliche und dadurch versteckte Ausnutzung einer rollengebundenen Optionalität des Handelns. Verschiedene soziale Formen, die aus der Position des angeblichen Exilanten zugänglich sind, affordieren, wenn ihre latenten Handlungsangebote richtig erkannt werden, eine Inversion der gegnerischen Machtordnung. Dem Landesherrn fällt zu spät auf, wie das Auftreten als Verbannte den Fremden Zutritt zum Hof verschafft und ihnen die Inszenierung Rother als abwesende Übermacht ermöglicht. Konstantin erkennt, wie Demonstrationen von *milte* es Dietrich erlauben, Gefolgsleute an sich zu binden. Ihm bleibt verborgen, wie die Kraft der Riesen seinem Feind den Weg ebnet, um Akte herrscherlicher Repräsentation gegen ihn zu wenden. Auf diese Weise entfaltet Rother sein Rollenstrategem zwar unter den Augen der Öffentlichkeit des griechischen Hofes, setzt hinter und mithilfe der Maske des Vertriebenen jedoch latente Affordanzen der diese Öffentlichkeit hierarchisch ordnenden Formen um, die der Überlistete nicht wahrnimmt.

4 Schuhe aus Gold und Silber: Offenheit und Latenz eines Listobjekts

Die ans Hoffest anschließende Szene, in der ein heimliches Treffen zwischen dem Werber und der Braut anberaumt wird, in dessen Rahmen der Titelheld seine Tarnung aufgibt, stellt wohl die in der Forschung meistbeachtete Passage des *König Rother* dar.⁸² Der Grund hierfür dürfte darin liegen, dass in dieser Episode mit Rother und Herlint, der Hofdame der Königstochter, zwei Großmeister der List

80 Eine ironische Note hat die Begründung dieses Verzichts auf Satisfaktion mit der besonders schutzbedürftigen Vertriebenenposition Dietrichs, die zu seiner inzwischen augenscheinlichen Machtposition ja in drastischem Gegensatz steht: Weil „du, helith, virtriven bist“, so erklärt der Herzog Friedrich, „man sal dich eren, wizze Crist“ (V. 1762f.; „da du, Held, ja ein Landvertriebener bist, wird man dich ehrenvoll behandeln, bei Christus“).

81 Fuchs-Jolie: Gewalt (Anm. 41), S. 198.

82 Entscheidend ist immer noch die Analyse der Szene als „Spiel“ der gegenseitigen Überlistung zwischen Dietrich und seiner „eigentlichen Partnerin“ Herlint bei Fromm: Erzählkunst (Anm. 25), S. 368–384, hier S. 370. Daran anschließend versteht z. B. Kiening: Arbeit (Anm. 25), S. 227, die Episode als „Spiel mit Präsenz und Absenz“ der Rother-Figur. Gegen die Folie des Brautwerbungsschemas und seiner feststehenden Figurentypen wird der Textabschnitt bei Kerth interpretiert: King Rother (Anm. 25), S. 122–145. Als List mit dem Ziel der „gegenseitigen Offenbarung jenseits falscher Identität und vorgespielten Anstands“ deutet ihn Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 176. Mit den rechtlichen Aspekten der Schuhprobenszene, die als Verlobung gelesen werden darf, beschäftigt sich Monika Schulz: Ehrechtsdiskurse. Studien zu *König Rother*, *Partonopier und Meliur*, *Arabel*, *Der guote Gêrhart*, *Der Ring*. Heidelberg 2005 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), S. 38–48, vgl. mit besonderem Augenmerk auf den politischen Implikationen der Passage auch Schulz: *Iz ne wart* (Anm. 27).

gegeneinander antreten. Ein besonderes Teilelement des sich entspannenden Strategemaustauschs möchte ich genauer in den Blick nehmen: die goldenen und silbernen Schuhe, die vordergründig als Botenlohn ins Spiel gebracht werden, als Minnesymbol ein Treffen in der Kemenate der Prinzessin herbeiführen sowie schließlich einen Rechtsakt der Verlobung erlauben. Im Gegensatz zum Rollenstrategem des vorangegangenen Handlungsabschnitts, das sich vornehmlich auf die Möglichkeiten einer sozialen Position und die sich mit ihr eröffnenden Verhaltensformen verließ, lässt sich hier von einem Dingstrategem sprechen, das den Angebotscharakter eines Gegenstands vielfältig und mit unerwarteten Ergebnissen ausschöpft.

Die herausgehobene Stellung des Protagonisten, die er durch strategemische Rückgriffe auf das die Hofgesellschaft hierarchisch ordnende Formgeflecht errungen hat, ist nicht Selbstzweck. Nach dem Brautwerbungserzählungen zugrundeliegenden Prinzip, dass dem Besten auch die Schönste gebühre, soll sie vielmehr als Stimulans für Minne und Neugier der namenlos bleibenden Umworbenen wirken.⁸³ Am Verhalten der Königstochter offenbart sich im Moment seines Erreichens ein zuvor verborgenes Etappenziel von Dietrichs Listenkaskade: Da sie Dietrich während des Hoffestes aufgrund der um ihn gedrängten Menge an Schaulustigen nicht zu Gesicht bekommen hat, möchte sie alternativ ein heimliches Treffen mit dem Fremden arrangieren, den sie angesichts seiner stetig zunehmenden Reputation „in iren herzen begunde minnen“ (V. 1920; „in ihrem Herzen zu lieben begann“).

Die Prinzessin beauftragt ihre Vertraute Herlint damit, ein Stelldichein einzufädeln, das heimlich und doch den Anstandsregeln gemäß („vorholne“ aber mit „gevoqe“, V. 1931f.) stattfinden soll. Die Hofdame, die der Text als „listigez wif“ (V. 1950; „kluge und erfahrene Frau“) charakterisiert, agiert als Werbungshelferin,⁸⁴ wenn sie bei Dietrich vorspricht, um ihn unter dem Vorzeichen der Heimlichkeit in die Kemenate ihrer Herrin einzuladen. Dies markiert eine Verlagerung des Handelns weg von der Öffentlichkeit. „Von nun an“, so Hans Fromm, „herrschen der intime Raum, List und Heimlichkeit“.⁸⁵ Unter Verweis auf die stets offenen Ohren der „merkere“ (V. 2003; „Aufpasser“), deren üble Nachrede unweigerlich seine erneute Verbannung zur Folge hätte, schlägt der Protagonist das initiale Angebot eines Treffens gleichwohl „in gut gespielter Entrüstung“ aus.⁸⁶ Auf der

83 Auch Markus Stock deutet die Minne der Königstochter daher als Effekt einer Überlistung mittels der vorangegangenen öffentlichen Repräsentationsakte: „Die Minneentstehung selbst erscheint als von Rother und seiner List ‚gesteuert‘“, Stock: Kombinationssinn (Anm. 25), S. 261.

84 So die allgemein überzeugende Interpretation von Kerth: King Rother (Anm. 25), S. 123, der in Herlint ein weibliches Gegenstück zu Rother's Dienstmann Lupold sieht, da sie in einem „reversal of the norm for male wooers“ als Botin und Agentin der Königstochter auftritt.

85 Fromm: Erzählkunst (Anm. 25), S. 370. Daran wird bei Hasebrink angeknüpft: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 170–172.

86 Fromm: Erzählkunst (Anm. 25), S. 372. Der komplexe Dialog zwischen Herlint und Dietrich, der in dieses Ausschlagen der Einladung mündet und in dem beide Gesprächspartner meisterlich taktieren, wird feinteilig analysiert ebd., S. 371–374.

Ebene dessen, was offen gezeigt wird, lehnt er demonstrativ ab, sich durch einen Normbruch zu kompromittieren. Dies reamplifiziert den Eindruck von Dietrichs ethischer Tadellosigkeit, der die Einladung erst begründet hatte. Dabei wird jedoch überspielt, dass die Ablehnung keineswegs aus tugendbewusstem Skrupel heraus erfolgt, sondern darauf zielt, „die Prinzessin mitsamt ihrer Botin aus der Reserve“ zu locken.⁸⁷

Schlau nutzt der Brautwerber die Konvention des ‚Botenbrots‘,⁸⁸ um eine zweite, vehementere Einladung zu motivieren. Überbringer von Nachrichten müssen, so eine allgemeine Spielregel mittelhochdeutscher Epik, belohnt werden, wobei sich Umfang und Art des Lohns nach der Qualität der Botschaft bemessen.⁸⁹ Trotz der abschlägigen Antwort auf ihr Anliegen wird Herlint reich beschenkt. Zusätzlich zu zwölf goldenen Armreifen und einem Mantel erhält sie das ausschlaggebende Listobjekt dieser Episode.⁹⁰ Der Protagonist nämlich „heiz die goltsmide sin / zwene scho silverin / ilinde giezin [...] / unde zwene von golde“ (V. 2023–2027; „befahl seinen Goldschmieden, zwei Schuhe aus Silber so rasch wie möglich zu gießen [...] und zwei aus Gold“). Hiervon händigt Asprian, der als Kämmerer auftritt, der Botin je einen goldenen und silbernen Schuh aus, die allerdings kein Paar bilden, sondern für den gleichen Fuß gemacht sind.

Entscheidend für den weiteren Verlauf ist, was dieses Geschenk den drei wesentlich beteiligten Figuren anbietet. Affordanzen, dies wird hieran deutlich, „sind immer relativ zum Wahrnehmenden“⁹¹ und so eröffnen die kostbaren Schuhe Botin, Braut und Brautwerber jeweils unterschiedliche Optionen. Was dabei auffällig aus dem Blick gerät, ist ihre naheliegendste Verwendung als Fußbekleidung – wie gut man auf aus Edelmetall gegossenen Sohlen überhaupt laufen kann, wird nie thematisiert.⁹² Für Herlint stellen die Schuhe sich stattdessen als präziöser Gegenstand dar, der zudem als Erweis von *milte* ein günstiges Licht auf Dietrich wirft. Gegenüber ihrer Herrin preist sie den Fremden daher in höchsten Tönen, beteuert,

87 Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 172.

88 Einen Eindruck von der Verbreitung dieses Topos geben die aufgelisteten Belegstellen in Georg Friedrich Benecke, Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke: *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1854, Sp. 264.

89 So führt Harald Haferland aus, wie das Botenbrot in der mittelhochdeutschen Literatur „als Belohnung, aber auch als Bestrafung ausgeteilt werden kann: Die Guten haben Teil am Inhalt der Botschaft, die sie überbringen, und sie haften für sie, im Guten wie im Schlechten“. Harald Haferland: *Verschiebung, Verdichtung, Vertretung. Kultur und Kognition im Mittelalter*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2009), 2, S. 52–101, hier S. 53.

90 Zur relativen Gängigkeit von Listhandlungen mithilfe von Gegenständen in der mittelhochdeutschen Epik vgl. Semmler: *Listmotive* (Anm. 1), S. 71–75. Die Schuhlist im *Rother* wird hier freilich nicht erwähnt.

91 von Contzen: *Affordanzen* (Anm. 21), S. 320.

92 Somit versperrt sich die Erzählung geradezu ostentativ der offensichtlichen Affordanz, die Schuhen allgemein zukommt, um den Blick auf allmählich ausgefaltete, immer latenter angebotene Gegenstände zu lenken. Für diesen Gedanken danke ich Antonia Murath (Berlin), die ihn in einem gemeinsamen Oberseminar aufbrachte.

er müsse leider sehr auf seine eigene Ehre und die Huld des Herrschers achten, weshalb ein Treffen nicht möglich sei, und zeigt begeistert die kostbaren Gaben vor. Als die Prinzessin daraufhin prompt offeriert, ihr den goldenen und den silbernen Schuh teuer abzukaufen, willigt die Botin sofort ein – denn für Herlint besteht der Angebotscharakter dieser Objekte primär im Erzielen von monetärem Gewinn.⁹³

Der Königstochter hingegen eröffnen die Schuhe etwas anderes als materielle Kostbarkeit. Sie möchte sie anziehen und so eine Nähe zum abwesenden Dietrich herstellen. Der vormalige Botenlohn wird, so Fromm, auf diese Weise als „Symbol der Minne“ gedeutet und gebraucht.⁹⁴ Allerdings muss die Prinzessin schnell feststellen, dass die Schuhe kein zusammengehöriges Paar bilden, der bedeutsame Gegenstand also Mängel aufweist und somit auch seine Nutzbarkeit als am Körper tragbares Zeichen einer Liebesverbindung eingeschränkt ist. In der Annahme, hier sei ein Fehler unterlaufen, schickt sie ihre Hofdame erneut zu Dietrich, um ihn zu bitten, den fehlenden Schuh selbst zu überbringen.

Jetzt endlich zeigt sich, was diese Gegenstände dem Titelhelden zu tun erlauben. Zunächst sind sie für ihn ein Mittel, um eine bedingungslosere zweite Einladung zu einem Rendezvous auszulösen. Als Herlint ein zweites Mal zu ihm kommt, heißt es: „do wiste der helit wole san, / warumme sie dar wider quam“ (V. 2099f.; „da wusste der Held sehr gut, warum sie wieder hergekommen war“). Offenbar hat Dietrich antizipiert, was für Affordanzen seiner Gabe die anderen Figuren wahrnehmen müssen, Herlint die Schuhe also gegen Gold weggeben und die Königstochter sie als Minnezeichen gebrauchen wird, dessen defizitärer Charakter nach Behebung verlangt. Selbst jedoch agiert der Protagonist weiter im Verborgenen, täuscht ein Versehen vor und willigt ein, der Prinzessin das fehlende Gegenstück zu überbringen. Während die Riesen die Hofgesellschaft mit einer artistischen Demonstration ihrer Stärke ablenken, betritt er heimlich die Kemenate.

Hier nun fügen sich die sorgsam vorbereiteten Elemente des Listspiels in einer Konstellation ineinander, „in der sich die wahren Absichten des Gegenübers als Voraussetzung dafür offenbaren, die eigene Verstellung ohne Gefahr aufgeben zu können“.⁹⁵ Als Katalysator hierfür fungiert wiederum das prächtige Schuhwerk. Wenn die Königstochter Dietrich auffordert, ihr die Goldschuhe anzuziehen,

93 Wie Schulz: *Iz ne wart* (Anm. 27) aufzeigt, wurde in der Forschung jedoch „immer wieder übersehen“ (S. 74, mit Beispielen), dass die Schuhe zunächst als Botenlohn an Herlint gegeben werden und daher – zumindest auf der Ebene des allen Figuren Offenkundigen – „mit der Königstochter eigentlich nichts zu tun“ haben (S. 76). Für das Thema meines Beitrags ist dieses Detail aufschlussreich, exemplifiziert es doch, wie der *König Rother* immer wieder offene und verborgene Affordanzen von Formen der erzählten Welt prismatisch auffächert.

94 Fromm: *Erzählkunst* (Anm. 25), S. 376. Dabei obliegt es der zukünftigen Braut „nicht nur die besondere Bedeutung dieser Schuhe zu erkennen, sondern entsprechend auf das Angebot zu reagieren“, Schulz: *Iz ne wart* (Anm. 27), S. 76. Das Listobjekt bietet also – vom Protagonisten schlaue intendiert – die Interpretation als Minnepfand und ein entsprechendes Handeln zwar an, überlässt die letzte Zuschreibung des Symbolcharakters aber der Königstochter.

95 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 176.

dann ist die folgende Beschuhung, bei der die Dame ihren Fuß auf das Knie des Werbers setzt, als Rechtsakt der Verlobung zu lesen.⁹⁶ Inwiefern beide Parteien sich bereits jetzt über die Bedeutung der von den Schuhen angebotenen Geste im Klaren sind oder ob Rother seine Braut trickreich in ein formalisiertes Prozedere hineinmanövriert hat, lässt der Text eher offen.⁹⁷ Disambiguiert wird die symbolische Handlung, wenn „der listiger man“ (V. 2201; „der klug berechnende Mann“) zusätzlich fragt, welchen unter allen Männern die Königstochter zum Gatten nähme, hätte sie die Wahl. Die Beschuhung bahnt hier eine Verlobung an, die korrekte Benennung des Bräutigams soll sie bestätigen und ihr Gültigkeit verleihen⁹⁸ – wobei die Braut freilich den falschen Namen nennt, der sich dann doch als der richtige erweist. Denn wie erwartet gesteht sie, sich nicht den „Zweitbesten [...], als der sich Rother/Dietrich so erfolgreich in Konstantinopel stilisiert“,“⁹⁹ zu wünschen, sondern eben jenen abwesenden besten König westlich des Meeres, dessen Superiorität Dietrichs Anwesenheit in der Fremde beweist.¹⁰⁰ Dies jedoch, so kann der Protagonist nun enthüllen, steht gar nicht im Widerspruch zu dem eben durch die Beschuhung gemachten Heiratsversprechen: „ia stent dine voze / in Rotheris schoze“ (V. 2261f.; „Fürwahr, deine Füße stehen in Rother's Schoß“).

Gemäß des für Brautwerbungsepen topischen Äquivalenzprinzips haben so die Schönste und der Beste zueinandergefunden. Das Dingstrategem der goldenen und silbernen Schuhe und das Rollenstrategem der Tarnidentität vereinen die richtige Braut mit dem richtigen Bräutigam. Ex post versteht nun auch die Königstochter, dass Rother dabei in der Position des Vertriebenen, in den Ordnungs-

96 Zur Deutung der Szene vor dem Hintergrund der „schuhsymbolischen Verlobungsbräuche“ des Mittelalters vgl. ausführlich Helmut Voigt: *Zur Rechtssymbolik der Schuhprobe in þiðriks saga (Viltina þattr)*. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 87 (1965), S. 93–149, hier S. 101. Auch Fromm: *Erzählkunst* (Anm. 25), S. 380, stellt fest: „Die Handlung der Beschuhung ist rechtssymbolisch und gehört zum Verlöbniß“. Schulz: *Iz ne wart* (Anm. 27), S. 83, kommt nach einer Sichtung der hier zusammenfließenden Rechtssymboliken zu dem Schluss, die Beschuhung konnotiere im *König Rother* „verschiedene Modi eines die sponsalia anzeigenden Adoptionsritus, kurz: es geht um Verwandtschaft durch Heirat“.

97 So geht Voigt: *Rechtssymbolik* (Anm. 96), S. 109, davon aus, die „Werbungslist besteh[e] darin, den Formalakt herbeizuführen, ohne daß die Umworbene die Absicht vorher merkt“. Auch Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 175, konstatiert: „der Besuch Dietrichs bei der Königstochter ist nicht einfach eine heimliche Verlobung; er ist in erster Linie eine Überlistung“. Dagegen argumentiert Schulz: *Iz ne wart* (Anm. 27), S. 78, die Beschuhung sei „im Grunde nur der notwendige Rechtsakt, der den schon vorher vermittels der Schuhe erfolgten, sozusagen heimlichen Consensus von Rother und Königstochter bestätigt.“ Durch die Bitte um den zweiten Schuh, ihre Aufforderung, ihr diesen anzuziehen, sowie ihre scheinbare Kenntnis einer ritualisierten Handlungssequenz markiere die Braut bewusste Zustimmung. Beide Interpretationslinien scheinen mir grundsätzlich vom Text angeboten.

98 Ich folge darin Schulz: *Iz ne wart* (Anm. 27), S. 84f., die argumentiert, es werde hier „deziert eine mutuelle Konsensabfrage vorgeführt“, bei der es „auf den ‚richtigen‘ Namen als Ausweis der Person ankommt“.

99 Stock: *Kombinationssinn* (Anm. 25), S. 264.

100 Hiermit formuliert sie eine schemagebundene „Regel der Erzähllogik: Die Schönste soll den absolut, nicht nur den relativ Besten erhalten bzw. muß – im gegebenen Fall – von dessen Identität überzeugt werden“, Kiening: *Arbeit* (Anm. 25), S. 227.

formen der Gesellschaft von Konstantinopel sowie im Gegenstand der Schuhe Handlungsmöglichkeiten ausgemacht hat, für die sie selbst und der griechische Hof blind waren. Ebenso anerkennend wie treffend konstatiert sie: „der uzgenumer dinge / hastu von meisterschaf list“ (V. 2274f.; „außergewöhnliche Dinge beherrscht du meisterlich“). Pragmatische Klugheit beim Einsatz außergewöhnlicher Mittel, so bringt dieser Ausruf auf den Punkt, hat Rother zum Ziel geführt.

Offen bleibt nur noch die Rückgewinnung der Gefangenen, in der nun auch das Zeichenstrategem der Erkennungsmelodien zur Entfaltung kommt, das Brautwerbung und Botenbefreiung aneinander bindet. Denn dass Dietrich wirklich Rother ist, muss, hierauf besteht die Braut, erst belegt werden, und als Garanten seiner Identität sollen die eingekerkerten Boten dienen. Durch einen angeblichen Traum bewegt daher die Prinzessin, die sich nach dem von ihr arrangierten Pfingstfest ein zweites Mal auch selbst als strategemkompetent erweist,¹⁰¹ ihren Vater dazu, sie zeitweilig aus der Haft zu lassen, so dass Rother ihnen die drei Leiche vorspielen kann, die er ihnen „mit Blick auf eine künftige Notlage“ als Beleg seiner Präsenz eingepägt hatte.¹⁰² Das musikalische Geheimzeichen gewährleistet in der darauffolgenden Szene zweierlei: Einerseits zeigt es den Gefangenen das Nahen der ersehnten Rettung an.¹⁰³ Möglich gemacht wird dies durch die lang zuvor angelegte heimliche Affordanz der Melodien, die Anwesenheit des Königs anzuzeigen.¹⁰⁴ Andererseits beweist die Reaktion der Gefangenen wiederum der Prinzessin die Wahrheit seiner Identitätsbehauptung. Somit verdeutlicht die Szene, wie sehr Rother „wirklich die ganze Handlung über seine *list*-Kompetenz berechnet zu haben“ scheint.¹⁰⁵ Denn die drei Harfenstücke erlauben ihm nun, wenn Braut und Boten in einem Raum zusammenkommen, einen doppelten, zuerst direkten und danach indirekten Ausweis von Identität.

Indem also Rother erstens voraussieht, was der anfängliche Botenlohn der Gold- und Silberschuhe Herlint, der Königstochter und ihm selbst innerhalb der Formen höfischen Verhaltens jeweils an Handlungsoptionen eröffnen werde, vermag er ein klandestines Treffen mit der Umworbenen einzufädeln. Erst diese Zusammenkunft in der Kemenate ermöglicht ihm die Enthüllung seiner wahren Identität

101 Zur Listigkeit der Prinzessin in dieser Szene, die mit jener Rotherns zusammenspielt, vgl. die Besprechung der Szene bei Hermans: *List* (Anm. 24), S. 67–69.

102 Kiening: *Arbeit* (Anm. 25), S. 223.

103 Zurecht schreibt Kiening: *Arbeit* (Anm. 25), S. 224, von der „einigermäßen kuriosen Situation, daß, als es Rother alias Dietrich gelingt, mit Hilfe der Königstochter den Boten für drei Tage die Freiheit zu verschaffen und diese dreckig, abgemagert und geschwächt aus dem Kerker herauswanken, kein Wiedererkennen stattfindet.“ Dass erst der vereinbarte akustische Code die Anwesenheit des Königs offenbart, sein direkter Anblick zuvor jedoch kein Erkennen auslöste, kann vor dem Hintergrund einer ganz auf die Wirksamkeit bewusster Listakte abhebenden Logik des Erzählens verstanden werden, die auch basalste Realismuserwartungen mitunter durchkreuzt.

104 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 179, charakterisiert die Grundlage dieser Handlungsoption treffend als „Verabredung eines Codes, der den konventionalisierten Verwendungen der Zeichen zusätzliche Bedeutungen hinzufügt“.

105 Stock: *Kombinationssinn* (Anm. 25), S. 264.

sowie die als Verlobungsgeste rechtssymbolisch bedeutsame Beschuhung der Prinzessin. Zusätzlich zum Dingstrategem der Schuhgabe, die für die verschiedenen Figuren je unterschiedliche, insgesamt nur vom Protagonisten durchschaute Affordanzen besitzt, greift er zweitens auf das Zeichenstrategem der drei Leiche zurück, die den Gefangenen ebenso wie seiner Braut beweisen, wer wirklich hinter der Dietrich-Maske steckt. Der Erfolg von Werbung und Befreiung, die sich in dieser Episode verflechten, beruht somit auf dem listigen Realisieren dessen, was die Formen, Dinge und Zeichen der erzählten Welt unterschwellig anbieten.

In den folgenden Erzählabschnitten werden Rother und die Prinzessin zu Kollaborateuren in einem gegen Konstantin gerichteten mehrteiligen Listspiel.¹⁰⁶ Als der heidnische König Ymelot ins Griechenland einfällt, führt Rother die Gegenoffensive an und erwirkt, dass die Gefangenen vorgeblich zur militärischen Unterstützung befreit werden. Nach dem wiederum mittels einer Kriegslist errungenen Sieg reitet er dem heimkehrenden Heer als Bote voran und berichtet fälschlich, Konstantin sei gefallen. Im daraufhin entstehenden Chaos setzt er sich gemeinsam mit der Königstochter und seinen Dienstleuten nach Italien ab. Auch in diesen Abschnitten bespielt sein Listhandeln die Ordnungsmuster des östlichen Hofes, überschreitet sie freilich zugleich, indem es ihre latenten Optionen so umsetzt, dass sich Effekte der Überraschung und Täuschung ergeben. Der strategemische Rekurs auf die verborgenen Affordanzen der Formen, in denen die erzählte Welt sich bewegt, mündet in der Heimkehr mitsamt der Braut und den Boten.

5 Geld und Kieselsteine: Er- und gefundene Affordanzen des Merkantilen

Doch nicht nur Rother beherrscht die Kunst der List. An Konstantins Hof schmiedet man Pläne, wie die verlorene Prinzessin zurückzugewinnen sei. Auch hierbei steht eine militärische Invasion nicht ernsthaft zur Debatte. Erfolgreiches Handeln auf feindlichem Gebiet erfordert ein verdecktes Vorgehen, das die versteckten Handlungsangebote, die den sozialen, zeichenhaften und materiellen Formen der gegnerischen Ordnung innewohnen, erkennt und dazu nutzt, eben diese Ordnung zu unterlaufen. Ein namenlos bleibender Spielmann ersinnt deshalb ein Rollenstrategem nach dem für Brautwerbungsepen genretypischen Muster der Kaufmannslist.¹⁰⁷ Konstantin möge ihn, so bittet er, getarnt als Händler nach Bari schicken und dafür mit einem Schiff voll kostbarer Schmuckstücke, Stoffe und Kleidungsgegenstände ausstatten. Mittels dieses „cramgewant“ (V. 3078; „Waren“ oder „Textilwaren“) soll Rothers Frau so „bedrugit“ (V. 3076; „betrogen“) werden, dass sie freiwillig auf das Schiff geht und zurückentführt werden kann.¹⁰⁸

106 Eine hilfreiche tabellarische Auflistung dieser Strategeme, auf die ich nur tangential eingehe, findet sich bei Hermans: *List* (Anm. 24), S. 80.

107 Vgl. zu diesem Listtyp Schulz: *Erzähltheorie* (Anm. 25), S. 200.

108 Kiening: *Arbeit* (Anm. 25), S. 221, erkennt hier eine Inkongruenz: „Der Spielmann [...] behauptet zunächst, er wolle Konstantins Tochter mit Schmuck und Kleiderpracht auf sein Schiff locken. In Bari angekommen, hat er aber anscheinend seinen Plan geändert“. Alternativ ließe sich darin auch ein gezieltes Spiel mit der Ambiguität von Worten und den

Die sich nun entfaltende Listhandlung basiert auf der Herstellung der Illusion eines Handlungsangebots, das zwar so nicht besteht, allerdings zu verlockend ist, um es nicht anzunehmen. Genutzt werden hierzu erstens die mit der Rolle des Kaufmanns verbundenen merkantilen Interaktionsformen sowie zweitens ein weiteres, als Handelsware hierin eingeflochtenes Listobjekt. Sobald nämlich der Spielmann anlegt, liest er am Gestade vier Kieselsteine auf, die er gemeinsam mit den mitgebrachten Kostbarkeiten zum Kauf ausbreitet. Dass sich hier ein Dingstrategem anbahnt, markiert der Text mit einer Erzählerinterjektion: „listich was der valant“ (V. 3113; „der Teufel war gerissen“).¹⁰⁹ Die Einwohner Baris jedoch nehmen zunächst nur die offensichtliche Affordanz der ökonomischen Situation wahr: Luxuriöse Gegenstände können gegen Geld erworben werden.¹¹⁰ Verblüffend ist, dass der Spielmann seine Ware geradezu verschleudert. Da er selbst die wertvollsten Dinge „unbe einin penninc“ (V. 3125; „um einen Pfennig“) weggibt, die kaufmännischem Handeln eingeschriebene Option der Profiterzielung also ignoriert, halten seine Kunden ihn für einfältig.

Für den Spielmann jedoch geht es gar nicht um finanziellen Gewinn. Ihm bietet die Situation des Handelns und Feilschens vor allem eine Möglichkeit, das Augenmerk der Stadtbewohner auf die unscheinbaren Kiesel zu lenken. Denn, so reflektiert die Erzählung in dieser Episode, merkantiles Agieren unter den Rahmenbedingungen eines Marktes, auf dem Angebot und Nachfrage aufeinandertreffen, affordiert die Etablierung einer Hierarchie der Dinge, indem es für unterschiedliche Gegenstände jeweils einen monetär bezifferbaren Tauschwert postuliert, der sie vergleichbar werden lässt. Als ein Interessent danach fragt, was es mit den Steinen auf sich habe, bietet der Spielmann ihm an, einen der Kiesel für nicht weniger als tausend Pfund Gold zu kaufen und „erzielt [...] mit dieser Inversion der

Leseerwartungen an die Affordanzen der aufgeführten Gegenstände sehen. Denn der Spielmann kündigt bloß an, „die iuncvrowe [...] / bedrugit die seltene wat / dat sie lichte in den kiel gat / unde schowet min cramgewant: / so vore wir si in daz din lant“ (V. 3075–3079; „Die junge Herrscherin [...] werden die wunderbaren Kleider so betören, dass es gut sein kann, dass sie an Bord kommt und die Waren besichtigt: so bringen wir sie in dein Land“). Dieser Satz enthält kein wirklich klares Wort darüber, mittels welcher betörenden Wirkung seiner Waren er die Dame aufs Schiff locken wird, und beschreibt im Grunde korrekt, was später geschieht. Ein Publikum, das mit dem Ablauf von Kaufmannslisten aus anderen Texten vertraut ist, wird zwar annehmen, die präziöse Pracht der Gegenstände solle das Entführungsoffer wie ein Magnet anziehen – dass der Text dann jedoch eben nicht diesen Weg geht, sondern eine andere, weniger offenkundige Option von Händlerrolle und Trickware aufzeigt, lässt sich als markierte Abweichung von usuellen Handlungsoptionen lesen, deren Realisierung die Erzählung zuvor angetäuscht hatte.

109 Dass diese Figur der List anders als Rother durch die Bezeichnung „valant“ „absolut negativ gesehen und genannt“ wird, bemerkt bereits Hermans: List (Anm. 24), S. 71. Vgl. auch Hasebrink: Prudentiales Wissen (Anm. 10), S. 183.

110 Es ist in diesem Kontext bemerkenswert, dass hier eine der – gar nicht so häufigen – Szenen in der frühhöfischen Epik vorliegt, in der explizit von Münzgold erzählt wird, das als universelles Tauschmittel eingesetzt wird, mittels dessen sich der Wert eines Gegenstands verhandeln und beziffern lässt.

Werte größte Aufmerksamkeit“.¹¹¹ Durch strategemische Nutzung der Affordanzen kaufmännischer Handlungsformen, mittels derer die Dinge in hierarchisierte Wertrelationen geordnet werden, wird das Listobjekt in Bari positioniert.

Die entstehende Verwunderung wird genutzt, um eine enorme Wirkmacht, also einen ihrem angeblichen Tauschwert entsprechenden Gebrauchswert der Kieselsteine zu behaupten. Der Angebotscharakter, mit dem der Spielmann den verlangten Preis rechtfertigt, ist sowohl personen- wie ortsgebunden. Wenn eine Königin diese Kiesel berührte, führt der Spielmann aus, ereigneten sich allerlei Wunderwirkungen: Ein Licht ginge über das gesamte Reich, niemand müsse mehr sterben, die Toten würden wieder lebendig und die Kranken gesund. Allerdings funktioniere dies nur auf dem Schiff des Spielmanns. Den schlichten Strandkieseln wird eine vorgetäuschte Handlungsoption zugeschrieben, die durch ihre Einbindung in die Form des Warentauschs plausibilisiert wird.¹¹²

Der so vorbereitete Plan geht auf, auch da der strategemkundige Rother gerade im fernen „Riflande“ (V. 3104; „Ripuarien“) weilt und darum nicht eingreifen kann. Anders als zuvor in Konstantinopel wird die grundsätzliche Machtordnung des westlichen Reichs hier nicht untergraben, ist doch der Herrscher gar nicht das Opfer der List und erscheint somit nicht als unterlegen. Zudem wird auch die strategemische Niederlage der Hofgesellschaft von Bari dadurch implizit aufgewertet, dass sie gerade aus einem Akt der Tugend resultiert. Als nämlich ein Ritter, dessen zwei Kinder „lange crump gelegin sint“ (V. 3190; „schon lange verkrüppelt ans Bett gefesselt sind“), die Königin inständig bittet, doch zu probieren, ob die Steine die Krankheit der beiden nicht heilen könnten, kann sie ihm dies nicht abschlagen. Die vorgetäuschte Affordanz der Kiesel erzwingt es, auf sie einzugehen. Begründet ist dies in der Verbindlichkeit von Handlungsformen der Barmherzigkeit, die den westlichen Hof kennzeichnet und deren Angebote der Spielmann ausbeutet.

Doch sobald die Königin an Bord geht, werden die gelähmten Kinder an den Strand geworfen und das Schiff fährt gen Osten. Jetzt erst wird für die Bevölkerung Baris offenkundig, was es mit den Steinen auf sich hatte. Dem Spielmann eröffneten die Kiesel eine Möglichkeit zur Vortäuschung einer Option, die Rother's Frau in ein Handlungsmuster drängte, das ihre Entführung erlaubte. In einer Spiegelung von Rother's List in Konstantinopel¹¹³ griff er dabei auf die Tarnung in der Rolle als Kaufmann zurück, auf die Formen des merkantilen und karitativen Verhaltens, die den Gang der Dinge in Bari ordnen, sowie schließlich

111 Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 184.

112 Der Interpretation von Schröder: König Rother (Anm. 14), S. 336, List sei „hier die Waffe des Schwachen, der auf Betrug angewiesen ist [...], nicht die Klugheit des Starken“, möchte ich mich dennoch nicht anschließen. Eher verstehe ich die Erzählung so, dass das sonst drängende Problem einer Überlistung des Listigsten dadurch vermieden wird, dass die strategemkompetenteste Figur als abwesend markiert ist und somit auch der Spielmann mit Mitteln, die sich nicht substantiell von den von Rother eingesetzten unterscheiden, Erfolge erzielen kann.

113 Als umkehrende Wiederholung in diesem Sinne identifiziert die Rückentführung Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 185.

auf das Trickobjekt der vier Kiesel. Letztere, das ist der Clou der Episode, sind auf gewöhnliche Weise zwar kaum signifikant nutzbar, entfalten aber, wenn um sie herum der Nimbus einer inkommensurablen Wirkmacht aufgebaut wird, eine verborgene Affordanz, die mit Schläue ans maliziose Ziel führt.

6 Kriegslisten: Strategeme im Dienste der Gewalt

Durch eine zweite Expedition in den Osten wird Rother diese Niederlage ausgleichen und seine Braut endgültig nach Italien führen. Wieder verlässt er sich dabei zunächst auf die Affordanzen einer Tarnidentität. Um die Lage auszukundschaften, verschafft sich Rother als Pilger verkleidet Zutritt zu Konstantins Hof.¹¹⁴ Auf dem Weg bringt er eine fatale Änderung der Situation an Konstantins Hof in Erfahrung: Der heidnische König Ymelot ist erneut im oströmischen Reich eingefallen, hat dort weitgehend die Herrschaft übernommen und steht kurz davor, Rothers Frau mit seinem Sohn Basilistium zu verheiraten. Diese Entwicklung bricht die zuvor weitgehend dichotom als Gegensatz von Ost und West aufgebauten Verhältnisse auf und bedingt eine mehrpolige Konfliktstruktur, in der die Interferenz verschiedener Gegensätze die hierarchisierte Ordnung am östlichen Hof komplexer macht.¹¹⁵ Die Folge ist eine „weniger berechenbare Welt“,¹¹⁶ in der sich auch der Stellenwert der List ändert, auf deren alleinigen Erfolg der Protagonist sich nun nicht mehr verlassen kann.

Dies wird klar, wenn Rother ein Zeichenstrategem versucht, dessen Scheitern seine Tarnung lüftet, ihn also für die Feinde sichtbar werden lässt.¹¹⁷ Durch die heimliche Übergabe eines Rings, auf dem sein Name steht, informiert er die Königstochter von seiner Anwesenheit. Einerseits aber ist die Freude der Braut angesichts der nahenden Rettung zu verdächtig, andererseits lässt auch die zu offenkundige Kommunikationsaffordanz des inschrifttragenden Schmuckstücks, dessen intendierte Funktion mit den drei Erkennungsmelodien des ersten Teils vergleichbar ist, den Plan auffliegen. Denn der Ring bietet nicht nur der Prinzessin an, Rother zu identifizieren – Basilistium, der sich als strategemperzeptiver als der vorherige Gegner Konstantin erweist, fällt das Schmuckstück ebenfalls auf. Auch

114 Diese Pilgerlist stellt neben der Kaufmanns- und Vertriebenenlist das dritte genretypische Rollenstrategem dar, das auch in anderen Brautwerbungsepen immer wieder in Variation auserzählt wird. Vgl. hierzu Walter Kofler: *Der Held im Heidenkrieg und Exil. Zwei Beiträge zur deutschen Spielmanns- und Heldendichtung*. Göttingen 1996 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 625), S. 131.

115 Dies bringt Kiening: *Arbeit* (Anm. 25), S. 234, auf den Punkt: „Die zweiteilig organisierte Welt [...] wird nun zu einer dreiteiligen, in der sich mehrere Oppositionen überlagern: West und Ost, Christen und Heiden, Diplomatie und Gewalt.“

116 Stock: *Kombinationssinn* (Anm. 25), S. 269.

117 Hierzu vgl. die überzeugende Analyse der Szene bei Markus Stock: *Sich sehen lassen. Die Visibilität des Helden und der höfische Sichtraum im König Rother*. In: *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters*. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009. Hg. von Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon und Martin H. Jones. Berlin 2011, S. 228–239, insb. S. 235f.

der heidnische Antagonist kann es zur Demaskierung des getarnten Protagonisten nutzen und ihn in der Folge gefangen nehmen.

Wurden im ersten Handlungsteil Akte der Gewalt funktional in übergeordnete, grundsätzlich gewaltvermeidende Strategeme integriert, verhält es sich nun umgekehrt. Zwar ermöglicht Rother seine Rettung durch ein weiteres Geheimzeichen, das angelegt wird, wenn sein Gefolgsmann Wolfrat ihm vor der Pilgerlist ein Horn übereicht, dessen Signalton eine Notlage anzeigen soll, um das in der Nähe lagernde Heer zu alarmieren.¹¹⁸ Um diese Affordanz des Hornsignals aktivieren zu können, beruft sich der Protagonist zudem hintersinnig auf eine Spielregel, die angeblich „in mime lande recht“ (V. 3983; „in meinem Land die Rechtsordnung“) sei: Bei seiner anberaumten Exekution müsse Basilistium selbst die Rolle des Henkers übernehmen, zudem dürfe er den Ort seiner Hinrichtung und die Todesart erbitten. Wenn Rother einfordert, auf einem weithin sichtbaren Hügel gehängt zu werden, also eine demütigende Hinrichtungsform wählt, deren Potenzial als Demonstration von Überlegenheit er seinem Feind vor Augen führt,¹¹⁹ bezweckt er, sich in Hörweite seines Gefolges zu platzieren, um dort das latente Handlungsangebot des Hornrufs umzusetzen.

Allerdings affordieren diese Listen, die seine Gegner nicht durchschauen können,¹²⁰ nicht für sich allein Rothers Rettung vor dem Galgen. Hierzu braucht es die kämpferische Intervention des Grafen Arnold, der während des ersten Aufenthalts in Konstantinopel freigiebig beschenkt worden war und nun im Gegenzug seine Treue beweist, sowie den Sieg des durch das Hornsignal alarmierten Heers. Das schlaue Spiel mit den latenten Handlungsangeboten von Pilgerrolle, Ringzeichen, Rechtsnorm und Hornruf trägt dem militärischen Vorgehen bloß zu. Am Ende ist es der offene Kampf, das heißt die unmittelbarste Form der Festsetzung eines Hierarchieverhältnisses, der einen glücklichen Ausgang sichert.

7 Schluss

Unterschiedliche Rollen, verbindliche Handlungsmuster, soziale Ordnungen sowie die in sie eingewirkten Dinge und Zeichen bieten, so kann zusammengefasst werden, im *König Rother* strategemisches Vorgehen an. Sie können jeweils bewusst und auf ungewöhnliche Weisen genutzt werden, die anderen Figuren unkenntlich

118 Dies ist ein aus anderen Texten bekanntes Zeichenstrategem: „Das Motiv des Hornrufs gilt als Entlehnung aus der Erzähltradition der Salomo-Sage“. Hasebrink: *Prudentiales Wissen* (Anm. 10), S. 188. In seiner Funktion als verdecktes Kommunikationsmittel konvergiert das Hornsignal dabei mit dem Ring sowie den drei Leichen, die im ersten Teil des *Rother* zum Einsatz kamen.

119 Analog zum Aufbau einer Affordanzillusion durch den Spielmann, der den Kieselsteinen angebliche Wunderkräfte zuschrieb, konstruiert hier nun auch der Protagonist den Anschein eines Handlungsangebots, das zu verlockend ist, um es nicht anzunehmen, und lockt seinen Gegner hierdurch in eine Falle.

120 Wie Stock: *Sich sehen lassen* (Anm. 117), S. 237, ausführt, begründet sich dies darin, dass zwar Rothers personale Identität enttarnt wurde, nicht aber die Position, in der er sich befindet: „Rother ist als er selbst erkannt, aber nicht als der Heerführer, als der er gekommen ist“.

bleiben. Die Überlistung des Gegners gestaltet sich somit als unvorhergesehener Rückgriff auf latente Affordanzen, die den Formen der erzählten Welt eingeschrieben sind. Dabei ist die Notwendigkeit solcher Strategeme an hierarchisch strukturierte Machträume geknüpft: Wer sich dort bewegt, wo ein Feind herrscht, muss, um dessen Ordnung zu unterlaufen, verborgene Handlungsangebote finden und umsetzen, während er nach außen simuliert, im Gewöhnlichen zu verbleiben.

Genaueres Vorgehen, Mittel und Ziele solcher Listen variieren im *König Rother* je nach Handlungsabschnitt, ihre grundsätzlichen Dynamiken jedoch bleiben sich gleich. So bespielt der Protagonist im ersten Handlungsteil die versteckten Optionen, die seiner Tarnung als Landvertriebener innewohnen. Er gebraucht so die mitgebrachten Schätze, die Stärke der Riesen sowie die Spielregeln der *milte* und herrscherlichen Repräsentation, um eine Inversion der in Konstantinopel geltenden Machtverhältnisse zu bewirken. Indem er sich durch dieses Rollenstrategem an die Spitze der Hierarchie des Hofes manövriert, erringt er die Aufmerksamkeit der Königstochter. Mithilfe des Dingstrategems der goldenen und silbernen Schuhe, die für ihn selbst, seine zukünftige Braut und die Hofdame Herlint jeweils unterschiedliche Affordanzen besitzen, arrangiert er eine heimliche Verlobung. Diese wird bestätigt, wenn er sich durch das Zeichenstrategem der drei Melodien als Rother ausweist. Gekontert wird dieser Erfolg von der List des Spielmanns, dem es die Rolle des Kaufmanns sowie die damit verknüpften Formen merkantilen Handelns affordieren, die Königstochter zurück in den Osten zu entführen. Im zweiten Teil der Handlung schließlich bedient sich Rother noch einmal einer Tarnrolle, verlässt sich auf die Handlungsangebote von Geheimzeichen sowie Listgegenständen und nutzt, was ihm die Verhaltensformen der feindlichen Ordnung offerieren. Diesmal jedoch stehen seine Strategeme im Dienst der militärischen Gewalt, die den Konflikt entscheidet.

Das Listspiel der Erzählung zeigt sich dabei als Entwurf eines pragmatisch klugen Umgangs mit den Gegebenheiten der Welt, der oft gerade unter den Bedingungen des Verbergens und Vortäuschens floriert. Zugleich aber entfaltet es sich auch als narrativ produktives Ausloten der vielfältigen Erzählangebote, die in der literarischen Form des Brautwerbungsepos versteckt sind. Die verborgenen Affordanzen des Erzählten treten so in ein Bedingungsverhältnis zu jenen des Erzählens.

DOI: 10.13173/9783447121774.069

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Perspektiven der Affordanz im *turnei von dem zers*

Susanne Knaeble

1 Der zers/zagel als Protagonist und Objekt: ein methodologischer Versuch mit Caroline Levines „Forms“

Ein Ritter führt ein Streitgespräch mit seinem Glied, kastriert sich selbst und bringt seinen *zagel* (Mittelhochdeutsch für ‚Schwanz‘) daraufhin in ein Nonnenkloster. Dort löst der Penis ein Turnier aus und bringt die soziale Ordnung der Nonnengemeinschaft ins Wanken. In dieser obskuren Erzählung tritt der *zers* bzw. *zagel* als handelndes Objekt hervor, das sowohl Hass als auch intensives Begehren provoziert. In der Forschung war die Interpretation des spätmittelalterlichen Märe immer wieder eine Herausforderung und nicht zuletzt auch Anlass, um ganz grundsätzlich über die methodologischen Zugänge zur vormodernen Literatur nachzudenken und neue Ansätze zu erproben. Hieran schließt dieser Beitrag an, indem er Perspektiven der Affordanz im Anschluss an Caroline Levines Soziales und Ästhetisches verbindende Überlegungen zu „Forms“¹ an diesem sonderbar anmutenden Text des Spätmittelalters erprobt.²

Das aus dem 15. Jahrhundert stammende Schwankmäre *Der turnei von dem zers*³ ist, soweit bekannt, nur singulär im Cod. K 408 (Karlsruhe) überliefert. Der Text wurde von Ursula Schmid auf etwa 1430 bis 1435 datiert;⁴ sowohl Herkunft als auch Autorschaft gelten als unbekannt. In der älteren Forschung blieb der Text aufgrund „seiner Konzentration auf groteske erotische Komik“ lange Zeit unbeachtet und wurde als einer der „größten Schwänke[.] der dt. Novellistik“ qualifi-

- 1 Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015. Vgl. zur diesbezüglichen Relevanz der Affordanz hier insb. ihre Ausführungen auf S. 6.
- 2 Der methodische Vorschlag Levines lässt sich dabei nicht als terminologisch ausgefeilte („harte“) Theorie verstehen, sondern als ein flexibler Ansatz, der dazu anregt, altbekannte Methodologien wie die klassischen strukturalistischen Analysen zu überdenken und gegebenenfalls erneut zu prüfen, worin sich interpretatorische Vorteile aus der Verknüpfung von ästhetischen und sozialen Ordnungsmustern für eine Literaturanalyse ausfindig machen lassen. Levine beschreibt diese Verbindung als „Forms“ und proklamiert, dass sich auch politische und historische Ordnungsprinzipien als solche begreifen lassen. Als wesentlich erscheint, dass verschiedene ‚Formen‘ (engl. ‚forms‘) mit unterschiedlichen Affordanzen verknüpft sind, was bedeutet, dass ihnen bereits je spezifische Handlungsmöglichkeiten und Gebrauchsbeschränkungen eingeschrieben sind.
- 3 In der Forschung ist das Märe auch unter dem Titel ‚Das Nonnenturnier‘ bekannt (vgl. Titel).
- 4 Codex Karlsruhe 408. Bearb. von Ursula Schmid. Bern, München 1974 (Deutsche Sammelhandschriften des späten Mittelalters. Bibliotheca Germanica 16), S. 162–177.

ziert.⁵ Der Grund hierfür ist gewissermaßen der Protagonist des Märe selbst: der *zers*, was das männliche Glied und im Text auch als *zagal* bezeichnet ist, tritt mit einem aus heutiger – nicht jedoch aus mittelalterlicher – Sicht ungewöhnlichen bemerkenswerten Eigenleben auf.⁶

Solcherlei Texte provozieren dort, wo sie schließlich in den Fokus der Forschung gelangen, mannigfaltige Fragen der Sinnhaftigkeit. Mit den Worten Peter Strohschneiders formuliert, sind diese Fragen an die sogenannten ‚priapeischen‘⁷ Mären ganz grundsätzlicher Art, wie beispielsweise: „Was fängt die Literaturgeschichte mit solch einem Gedicht an? Vor allem: was mögen Autor und zeitgenössische Rezipienten derartiger Texte einstmals mit ihnen angefangen haben?“⁸ Da jedoch, wie Strohschneider hierzu folgerichtig resümiert, weder die Karlsruher Handschrift selbst noch der Überlieferungszusammenhang des Codex im Falle des *Nonnenturnier* irgendwelche spezifischeren Anhaltspunkte für die Textanalyse bieten,⁹ die eine genauere zeitliche, räumliche oder gar sozialhistorische Einordnung erlauben, bleibt das methodische Instrumentarium jeder möglichen Interpretation begrenzt.¹⁰ Erkenntnis stiftend erscheinen hingegen Fragen nach der Form im literaturwissenschaftlichen Sinne, nämlich nach der Textgestalt oder ‚Gattung‘¹¹ sowie nach Kohärenzen, Divergenzen und auch nach den vielfach he-

5 Werner Williams-Krapp: [Art.] Das *Nonnenturnier*. In: Verfasserlexikon. Unveränderte Neuausgabe der 2. Aufl. Bd. 6. Berlin, New York 2010, Sp. 1180–1182, hier Sp. 1181.

6 Ähnliche Motive des personifizierten Geschlechtsteils ist, so sei angemerkt, etwa aus weiteren der nach Hanns Fischer klassifizierten Märensubgruppe der sogenannten Priapeia bekannt wie beispielsweise in *Gold und Zers* oder dem *Rosendorn*. Vgl. *Gold und Zers*. In: Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts. Hg. von Hanns Fischer. München 1966, S. 431–443; *Rosendorn*: In: Ebd., S. 444–461. Aus Italien ist u. a. Antonio Vignalis *La Cazzeria* überliefert, die in äußerst explizit erotisch aufgeladener Weise die zeitgenössische Politik Sienas über eine Geschichte von Kämpfen männlicher und weiblicher Sexualmerkmale um den Platz am Körper verhandelt. Antonio Vignali: *La Cazzaria*. Hg. von Giovanni Ravasio und Klaus G. Renner. München 1988. Vgl. hierzu überdies Edith Wenzel: „Zers“ und „fud“ als literarische Helden. Zum „Eigenleben“ von Geschlechtsteilen in mittelalterlicher Literatur. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hg. von Claudia Benthien. Reinbeck bei Hamburg 2001 (Rowohlt's Enzyklopädie 55642), S. 274–292.

7 Der Begriff geht auf den antiken Gott der Fruchtbarkeit (Priapus) zurück und wurde, aufgrund der expliziten Bezugnahme auf männliche und weibliche Sexualorgane der Texte, für als zotig und unanständig empfundene Literatur gebraucht. Die Reflexion von unhinterfragten, modernen Zuschreibungen an die Literatur des Mittelalters (und der Antike) hat diese Terminologie jedoch als fragwürdig erscheinen lassen. Verwendet wird sie hier alleine, weil sie auch gegenwärtig noch in Gebrauch ist.

8 Peter Strohschneider: *Der turney von dem zers*. Versuch über ein priapeisches Märe. In: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*. St. Andrews-Colloquium 1985. Hg. von Jeffrey Ashcroft, Dietrich Huschenbett und William Henry Jackson. Tübingen 1987 (Publications of the Institute of Germanic Studies 40), S. 149–173, hier S. 155.

9 Ein Plädoyer gegen die ‚Inkonsistenz‘ auf Handschriftenebene sowie für die Wahrnehmung des Textes in der uns (einzig) vorliegenden Form liegt vor von Christoph Fasbender und Cordula Kropik: Der „turney von dem zers“ zwischen Kohärenz und Ambiguität. In: *Euphorion*. Zeitschrift für Literaturgeschichte 95 (2001), S. 341–355.

10 Strohschneider: Versuch (Anm. 8), S. 152.

11 Zum Zusammenhang von Gattung und Form vgl. auch: Dynamiken literarischer Form im

rausgestellten Inkonsequenzen des Erzählens innerhalb des Textes. Erkenntnisgewinn für sozialhistorische Interessen verspricht allerdings – in Anlehnung an Jutta Eming – die Anbindung an Themen der Kulturwissenschaften sowie an die *Gender Studies* wie z. B. die Inblicknahme der Körperinszenierung oder / und der genderspezifischen Konstitution des Begehrens im Text.¹² Mit Emings Vorschlag setzt auch eine Fragerichtung in der Forschung ein, die, anstatt die bereits früh attestierte ‚Groteske‘ dieser Texte als Zeichen von real existierenden Ängsten sozialer Natur im Spätmittelalter oder genuin männlicher Ängste identifizieren zu wollen,¹³ den Blick vielmehr auf die literarische Ästhetik lenkt. Eine bereits früh in der sozialhistorischen Forschung erfolgte anachronistische Betrachtungsweise, wie sie etwa in der Übertragung pathologischer Kriterien und Freudscher Kategorien wie ‚Kastrationsangst‘ auf den mittelalterlichen Text vorliegt, ist m. E. dabei zugunsten einer soziokulturellen Perspektive zurückzuweisen, die überdies versprechen kann, Mittelalter und Gegenwart in einen fruchtbaren Dialog zu bringen.¹⁴ Damit greife ich zugleich Emings Vorschlag auf, dass der Schwierigkeit der Frage, wie die prominente Rolle des Phallus überhaupt zu verstehen ist, dadurch begegnet werden müsse, dass „nach alternativen Deutungsperspektiven“ zu su-

Mittelalter. Hg. von Julia Frick und Coralie Rippl. Zürich 2020 (Mediävistische Perspektiven 10), hier S. 7: „Schon der lateinische Terminus *forma* verweist in seiner Grundbedeutung ‚äußere Gestalt, Idee, Abbild‘ auf den gestaltenden Umgang mit sprachlich-thematischem Material. Damit verbunden sind Aspekte des Ordnen und Strukturierens, die in einer rhetorischen *variatio* unterschiedliche Tendenzen formaler ‚Kodierung‘ bedingen und eine Spannung von Syntagma und Paradigma provozieren können. In übertragener Perspektive lässt sich ‚Form‘ auch auf Gattungszusammenhänge beziehen, die wiederum auf der Ebene des ‚Stils‘ der entsprechenden Texte wirksam werden“.

- 12 Vgl. hier insbesondere Jutta Eming: Der Kampf um den Phallus: Körperfragmentierung, Textbegehren und groteske Ästhetik im *Nonnenturnier*. In: *The German Quarterly* 85 (2012), H. 4, S. 380–400.
- 13 So insbesondere Gerd Dicke: Mären-Priapeia. Deutungsgehalt des Obszönen im ‚Nonnenturnier‘ und seinen europäischen Motivverwandten. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 124 (2002), H. 2, S. 261–301, hier S. 289: „Literaturpsychologisch besehen, vergewissert sich das historische Subjekt im Motiv des vermenschlichten Genitals der diskriminierten es-haften Anteile seines Selbst, zu deren Unterdrückung die Normen das Über-Ich anhalten. Das Ausgegrenzte erhält Handlungsmacht und wird als ein aktiver Teil des Selbst erlebbar, auf den das Subjekt angewiesen ist, um – auch als gesellschaftliches – handlungsfähig zu bleiben. Mittels des Motivs bearbeitet die Phantasie sowohl die geheimen Wünsche nach völlig befreiter Sexualität als auch die Ängste, die ihre Kehrseite sind.“
- 14 Damit schließe ich mich Mareike von Müller an, die in ihrer „Suche nach dem dunklen Sinn“ schlussfolgert: „Die Annahme einer zwingenden Analogie zwischen grotesken Elementen in literarischen Texten und faktualen Trieben, Aggressionen und Ängsten der Produzenten und Rezipienten auf textexterner Ebene zielt an den Gestaltungsmöglichkeiten des Textes vorbei. Es soll daher gezeigt werden, dass das Aussagepotenzial, welches in den literarisch inszenierten Sinnbrüchen verborgen ist, in eine ganz andere Richtung drängt, wenn diese Irritationsmomente nicht als Defizit oder Mangel des Textes, sondern ästhetisch aufgefasst werden.“ Mareike von Müller: *Verletzte Körper und gestörte Rituale in schwankhaften Erzählungen des späten Mittelalters*. In: *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*. Hg. von Robert Gugutzer und Michael Staack. Wiesbaden 2015, S. 361–388, hier S. 378.

chen sei.¹⁵ Während in der älteren Forschung der *zagal* in der Regel auf Basis einer „Teilung des ritterlichen Subjekts“¹⁶ selbst zum Subjekt gemacht wurde, geht die jüngere Forschung nun vielmehr von einem Objekt aus, dessen Funktion in der Verbindung der beiden Erzählteile des Textes besteht.¹⁷

Vor dem Hintergrund einer offensichtlichen Verknüpfung ästhetischer und soziokultureller Ordnungsmuster im *Nonnenturnier* werde ich im Folgenden mögliche Perspektiven der Affordanz¹⁸ des Textes und seines behandelten Gegenstands eruiieren und dabei nach dem opaken Sinngehalt des Märe fragen. Unter Affordanz verstehe ich die Handlungsangebote und Handlungsbeschränkungen, die ein Objekt unterbreitet bzw. hervorruft. Hierbei befrage ich den Text zudem auf die Verknüpfungen dieses Objekts mit spezifisch soziokulturellen Formen im Sinne Levines. Ihr theoretischer Vorschlag besteht nämlich darin, dass sich ästhetische, soziale und politische Ordnungsmuster als ‚Forms‘ beschreiben lassen, welche je spezifische Affordanzen aufweisen und denen dementsprechend Handlungsmöglichkeiten wie auch eben Handlungsbeschränkungen eingeschrieben sind. Darüber hinaus werde ich nach der historischen Dimension, d. h. der Anpassung und Spezifizierung der – nach Levine als transhistorisch gezeichneten – ‚Forms‘ für das spätmittelalterliche Märe fragen und hierbei insbesondere die Funktion des ‚Wettkampfs‘ in Bezug auf diese ‚Forms‘ näher beleuchten.

2 Erzählen vom Objekt:

Handlungsangebote und Handlungsbeschränkungen des *zagal*

Trotz der Gefahr, Altbekanntes wiederzugeben, soll im Folgenden zunächst kurz das Wichtigste der Erzählung referiert werden. Denn gerade der Aufbau des Märe, das einen Phallus zum handelnden Objekt macht, ist für die Analyse des Zusammenhangs von sozialen und literarisch-ästhetischen Formen zu berücksichti-

15 Eming: Kampf (Anm. 12), S. 386.

16 Strohschneider: Versuch (Anm. 8), hier S. 156.

17 Vgl. hierzu Eming: Kampf (Anm. 12), hier S. 386: „Weil er [Anm. ‚der *zagal*‘] als einziges Objekt in beiden Teilen des divergent erzählten Textes erscheint, ist es ferner sinnvoll, Fragen der Kohärenz mit denen seiner Funktion zu verknüpfen.“ Die Zweiteilung des Textes wurde in der Forschung außerdem häufig durch die ‚Aufspaltung‘ des ‚Protagonisten‘ begründet, was allerdings m. E. ein ganzheitlich, modern gedachtes Subjekt voraussetzt, was für das Mittelalter so nicht anzunehmen ist. Vgl. hierzu beispielsweise Strohschneider: Versuch (Anm. 8), hier S. 156: „Die Zweiteiligkeit des Textes ist indes nicht nur sein augenfälligstes Merkmal, sondern auch gleichsam die strukturelle Konsequenz eines Handlungsvorgangs, nämlich der Zweiteilung des Protagonisten.“ Kritisch dagegen Eming: Kampf (Anm. 12), hier S. 384: „Die poetologische Verknüpfung der beiden Handlungsteile ist so wenig evident wie die Logik der Ablösung der Bilder vom zunächst störrisch auftrumpfenden, dann kläglich verzagenden und schließlich verschwindenden männlichen Geschlecht.“

18 Auf eine umfangreiche Ausführung dazu, wofür der Terminus der ‚Affordanz‘ in der aktuellen kulturwissenschaftlichen Forschung Anwendung findet, muss an dieser Stelle zugunsten einer Konzentration auf den Gegenstand und des Versuches, Levines Konzept der ‚Forms‘ als Analyseinstrumentarium anzuwenden, verzichtet werden. Meine Verwendung des Begriffs wird selbstverständlich noch offengelegt.

gen, da eben nicht nur die erzählten Sozialräume zu fokussieren sind, sondern eben auch ihre Konstitution durch das Erzählen. So hat man dem überlieferten Textbeginn mit 38 von 602 Versen ein umfangreiches, zweigliedriges Exordium attestiert,¹⁹ dessen erster Teil, der *prologus praeter rem*,²⁰ eine u. a. deswegen beachtenswerte Erzählsituation aufweist, weil Fischer ihn in seiner prominenten Darstellung als einzigen deutschsprachigen Beleg für ein „Novellieren“ als geselligem Teil einer Festunterhaltung und als Werbung für das Erzählen im höfischen Rahmen gelesen hat.²¹ In höfischer Manier bittet der Erzähler um Ruhe, damit er seine Geschichte beginnen kann:

Ir herrschaft, ir solt gedagen,
so wil ich euch sagen.
ir sollent stille sweigen
beide tanzen und g<e>igen.
des sollen wir beginnen
und ein ander kurzweile bringen
(on manigerlei seitenspil)
das gelt uns freuden vil,
das uns dest minner möge betragen:
wir sollen nu abenteur sagen.
(V. 1–10)²²

Liebe Herrschaften, seid jetzt ruhig,
dann will ich Euch etwas erzählen.
Ihr sollt schweigen und aufhören
mit Tanz und mit dem Gefiedel.
Dafür lasst uns loslegen
und mit einem anderen Zeitvertreib
beginnen
(ohne die ganze Musik).
Das wird uns viel Spaß bringen!
Damit wir noch besser unterhalten
sein können, lasst uns nun Abenteuer
erzählen.

Deutlich wird an dieser Stelle auf eine Wettbewerbssituation²³ referiert: Das Erzählen von „abenteuern“ buhlt mit anderen Praktiken der „höfischen kurzweile“, wie Tanzen und Musizieren, um die Aufmerksamkeit des Publikums. Seine Form ist somit durch ‚Wettkampf‘ bestimmt.²⁴

Die darauffolgende Handlung ist in zwei Teile gegliedert und beginnt mit der Einführung eines angesehenen Ritters, der nicht nur gut im Turnieren ist – und mit seinem Speer umzugehen weiß –, sondern die Qualitäten im metaphorischen

19 Strohschneider: Versuch (Anm. 8), hier S. 154.

20 Ebd.

21 Hanns Fischer: Studien zur deutschen Märendichtung. 2. durchgesehene u. erweiterte Aufl. besorgt von Johannes Janota. Tübingen 1983, hier S. 78.

22 Der Text wird hier und im Folgenden zitiert nach: Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Hg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller. Frankfurt a. M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23).

23 Zur Wettbewerbssituation in Mären vgl. Martin Schneider: Kampf, Streit und Konkurrenz. Wettkämpfe als Erzählformen der Pluralisierung in Mären. Göttingen 2020 (Aventiuren 15). Im Kapitel zum *Nonnenturnier* wird aber nicht auf die Erzählsituation eingegangen.

24 Zum Konzept des Wettkampfs in der mittelalterlichen Literatur vgl. insb. Bent Gebert: Kreativität und Zerstörung. Wettkämpfe in Literaturen und Kulturen des Mittelalters – Zur Einführung. In: Wettkämpfe in Literaturen und Kulturen des Mittelalters. Riskante Formen und Praktiken zwischen Kreativität und Zerstörung. Hg. von dems. Berlin und Boston 2023 (Trends in Medieval Philology 43), S. 1–17.

Sinne auch ebenso bei den Damen anzuwenden versteht: „er was auch lieb an dem beth“ (V. 30; „auch im Bett war er sehr beliebt“). Konkret bedeutet dies, dass er jede Nacht bei einer anderen *frauwe* verbringt, wobei sich dem Text zufolge wiederum alle als besonders glücklich schätzen können, die mit dem Ritter das Bett teilen dürfen (vgl. V. 1–34). Den Frauen wird dem Text zufolge durch den Beischlaf höfisch konzipierte *freude* und *ère* zuteil.

Erzählt wird weiterhin, dass eine dieser vom Ritter aufgesuchten Damen von ihm verlangt, noch länger bei ihr zu bleiben. Aus Angst um seine Ehre und sein Leben möchte sich der Ritter jedoch wie gewohnt wieder verabschieden, was die Dame wiederum erzürnt. Ob seine Angst daher rührt, dass sie verheiratet ist und somit der betrogene Ehemann eine Gefahr für ihn darstellt, wird nicht erwähnt. Die Dame ersinnt daraufhin eine List: Sie macht dem Ritter weis, sein Glied sei dafür verantwortlich, dass er bei allen Damen unbeliebt und ehrlos sei (vgl. V. 113–115). Der einzige Ausweg bestünde daher darin, dass er sich von seinem *zagal* trenne, wofür sie ihm auch eine heilende Salbe reicht (vgl. V. 132–134). Der Ritter glaubt die Lüge und fängt kurz darauf ein Streitgespräch mit seinem Glied an (vgl. V. 153–224). Dabei beklagt das Genital seine unfaire Behandlung und argumentiert, dass nur wegen ihm die *frauwen* zum Ritter kämen. Der Text macht zudem deutlich, dass der verblendete Ritter für die Gunst der *frauwen* sogar sein Leben geben würde. Es kommt daraufhin zur Selbstkastration und Trennung von Ritter und *zagal* (vgl. V. 225–232). Der Ritter, nun in dem Glauben, die Gunst der Damenwelt wiedergewonnen zu haben, geht zurück zu jener listigen *frauwe*, die ihn mit Lügen zur Kastration überredete. Doch wider seine Erwartung wird er daraufhin von hundert *frauwen* verprügelt und aus der Stadt gejagt (vgl. V. 261–278). Als Einsiedler verbringt er fortan sein Leben im Wald, bis er nach über vierunddreißig Jahren einsam in einer Höhle verstirbt (vgl. V. 279–288).²⁵

Dem abgetrennten Glied widerfährt hingegen ein völlig anderes Schicksal: Nach der Kastration hatte der Ritter seinen *zagal* unter eine Treppe in einem Nonnenkloster gelegt (vgl. V. 244–247). Ein ganzes Jahr verweilt er dort, ehe er sich dazu entscheidet, den Tod durch die Nonnen auf sich zu nehmen. Als er sich dann zeigt und nach der Messe vor ihnen aufrichtet, wollen die Nonnen tatsächlich zunächst auf ihn einschlagen, ehe plötzlich Streit um das Genital ausbricht (vgl. V. 248). Jede der Nonnen, inklusive der Äbtissin, will das männliche Glied in ihren Besitz bringen. Als Lösung des Konflikts wird schließlich ein Turnier im Kloster ausgerufen, als dessen Preis der *zagal* fungiert. Am Nachmittag wird das Turnier (zwar heimlich innerhalb der Abgeschlossenheit des Klosters, aber dennoch) mit einem schallenden Festzug eröffnet, bei dem der *zagal* als ‚Objekt der Begierde‘²⁶ auf einem Seidenkissen herein- sowie ein Banner mit dem Abbild eines

25 Im Sinne christlicher Zahlensymbolik ist die Zahl vierunddreißig auch als Hinweis darauf zu lesen, dass die Bedeutung des Lebensendes des Ritters nicht einmal mehr in der Assoziation als Eremit in der Imitatio Christi aufgehen kann, denn es ist ein Jahr zu viel.

26 Auffällig ist hier die räumliche Verkehrung der höfischen Genderordnung: Der *zagal* sitzt erhöht auf einem Kissen, also dort, wo beim höfischen Turnier ansonsten die *vrouwe* posi-

nackten Mannes vorangetragen wird. Als der Kampf losgeht, verliert der Streit jedoch schnell das Reglement eines Turniers: Der Kampf der Nonnen um den *zagal* wird als äußerst brutal und dezidiert erbarmungslos geschildert.²⁷ Letztendlich geht, trotz wilder Raufereien und mit ‚säuischem Gegrunze‘ („die grienen vast als die swein“, V. 517; „Die grunzten so laut wie die Schweine“), am Ende keine der Klosterinsassinnen als Siegerin hervor – und mit dem plötzlichen Verschwinden des *zagal* endet das Märe abrupt:

Der *zagal* wart undergeslagen
und dieplich auß dem *turnei* getragen,
[...]
da der *zagal* wart gevangen,
da was der *turnei* zurgangen.
da der *zagal* verloren was,
da saßen sie nieder in das gras.
(V. 563–574)

Der Penis wurde versteckt
und heimlich aus dem Turnier gebracht
[...]
Als er eingefangen war,
da war das Turnier zu Ende.
Als er verschwunden war,
da ließen sie sich alle im Gras nieder.

Keine der Streiterinnen kann den Sieg im Turnier erringen. Das Objekt ‚mannigfaltiger Begierden‘ kann demnach weder durch das Turnier noch durch weitere ausufernde Gewaltakte in Besitz genommen werden.²⁸ Letztendlich bleibt daher in der Erzählung unklar, wer den *zagal* „dieplich“ auf dem „*turnei* getragen“ (V. 564) hat und wohin er eigentlich entschwunden ist. Doch eben dieser Umstand des ‚Verschwindens‘ des *zagal* aus dem Kloster, der Geschichte oder auch der erzählten Welt ist letztlich die Bedingung dafür, dass der Streit endet. Aus einer transzen-

tioniert ist (erhoben oder auf den Zinnen), und die Nonnen, bereit für den Kampf, grinsen („anzannen“, V. 438) ihn von unten an. Vgl. hierzu auch Ann Marie Rasmussen: *Wandering Genitalia: Sexuality & the Body in German Culture between the Late Middle Ages & Early Modernity*. In: King’s College London, Centre for Antique & Medieval Studies. *Occasional Publications* 2 (2009), S. 1–30, hier S. 14: „The nuns adopt masculine prerogatives of fighting in tournaments; they are assertive and aggressive in their actions to get what they desire, while the penis is passive, a trophy, which observes the tournament like a lady, and which is silent, which has become an instrument to be used.“

27 „es was herte wieder hert. / manger wart ir nack zurzert / und bei den oren gar enteck, / das ir die swart wol halb pleckt.“ (V. 519–522; „Es stand grobe Gewalt gegen grobe Gewalt. Manchen wurde der Nacken zerfetzt und bis zu den Ohren aufgerissen, so dass ihr die Kopfhaut zur Hälfte heraustret“).

28 Man hat mehrfach in der Forschung versucht, die Aneignung des *zagal* psychoanalytisch zu deuten, vgl. beispielsweise Dicke: *Mären-Priapeia* (Anm. 13), der bereits oben mit eben einem psychoanalytischen Deutungsmuster zitiert wurde. Allerdings bleiben all diese Ansätze interpretatorisch unzureichend. Hier ist Eming zuzustimmen, wenn sie resümierend festhält: „Die bisherigen Interpretationsansätze zum *Nonnenturnier* erweisen sich [...] also dort als unbefriedigend, wo sie eine kulturhistorisch, gendertheoretisch oder psychoanalytisch fundierte Logik der Zirkulation des Phallus zu erklären suchen. Denn das Primat des Phallus als des privilegierten Signifikanten wird an der Textoberfläche manifest und macht jeden Versuch, subvertierende Tiefenstrukturen analytisch zu erschließen, gegenstandslos. Signifikant und Signifikat sind entdifferenziert.“ Eming: *Kampf* (Anm. 12), S. 385f.

dentalen Perspektive erscheint sein völliges Verschwinden daher gar als eine Art ‚Entrückung‘,²⁹ weil die Abwesenheit des *zagal* zur grundlegenden Bedingung des immerwährenden Friedens avanciert: „kein krieg wart nimmermer“ (V. 602; „danach kam es nie wieder zu Streit“). Mit eben diesen Worten endet das Märe.

Die Erzählung lässt einerseits im Aufbau eine klare Zweiteilung erkennen, wobei das Streitgespräch zwischen Ritter und *zagal* insofern zum Wendepunkt avanciert, als der Ritter nach der Selbstkastration aus der Klostergeschichte eliminiert ist und allein sein Glied zum Handlungsträger wird. Andererseits ist der *zagal* als Objekt in beiden Erzählteilen sowohl handlungstreibend als auch Auslöser für soziale Umstrukturierungen und den Wandel der bestimmenden gesellschaftlichen Formen und Ordnung.

Das *Nonnenturnier* weist hierbei Verbindungen von sozialen und ästhetischen Formen insbesondere in seiner Konstitution von Räumen und Ordnungen, namentlich der klösterlichen, höfischen und städtischen Gemeinschaften, auf. Die von Levine untersuchten Ordnungsmuster sind grundsätzlich funktional gedacht und zeichnen sich durch eine prinzipielle Transferierbarkeit aus:

They can be picked up and moved to new contexts. [...] But as they move, forms bring their limited range of affordances with them. No matter how different their historical and cultural circumstances, that is, bounded enclosures will always exclude, and rhyme will always repeat.³⁰

Betont wird von Levine somit die Konsistenz von Formen (‚Forms‘) über Zeiten hinweg und auch durch kulturelle Kontexte hindurch,³¹ die sich auf eine Art Kern der jeweiligen ‚Form‘ bezieht. Von ebenso zentraler Bedeutung wie die Konsistenz der ‚Forms‘ ist für sie zugleich aber deren Materialität und politische Gebundenheit: „Form emerges from this perspective as transhistorical, portable, and abstract, on the one hand, and material, situated, and political, on the other.“³² Aus einer historischen Perspektive ist hier auch an eine mögliche, vermutlich auch notwendige Erweiterung der mit Blick auf die Moderne entworfenen Soziales und Ästhetisches verbindenden ‚Forms‘ von Levine zu denken, wozu sie selbst auch auffordert: „We can understand forms as abstract and portable organizing principles, then, but we also need to attend to the specificity of particular historical situations to understand the range of ways in which forms overlap and collide.“³³ Levines Ansatz ist dabei in erster Linie als politisch motiviert zu verstehen.³⁴ Ihr

29 Von ‚Entrückung‘ kann hier gesprochen werden, da der *zagal* der beobachtbaren Welt, der Immanenz der erzählten Geschichte, entzogen ist und in die Transzendenz der erzählten Welt eingeht.

30 Levine: *Forms* (Anm. 1), S. 7.

31 Dies gilt es freilich entsprechend zu überprüfen.

32 Levine: *Forms* (Anm. 1), S. 11.

33 Levine: *Forms* (Anm. 1), S. 7f.

34 Levine: *Forms* (Anm. 1), S. XIII: „I aim to show that paying attention to subtle and complex formal patterns allows us to rethink the historical workings of political power and the relations between politics and aesthetics.“

Bestreben, die Kompetenzen der Literaturwissenschaft als gewinnbringende und geradezu notwendige Perspektive in der Gegenwart und dem politischen Handlungsbedarf zu verankern, halte ich dabei für äußerst begrüßenswert, für die konkrete Arbeit an mittelalterlichen Texten scheinen mir jedoch konzeptuelle Veränderungen, Adaptationen und v. a. Erweiterungen notwendig, wie ich in der folgenden Analyse zeige.

3 ‚Forms‘ im *Nonnenturnier*

Vor diesem Hintergrund drängt sich für die Analyse des *Nonnenturnier* zunächst die Frage auf, ob die von Levine vorgeschlagenen Funktionstypen zu ersetzen respektive eben vor dem Hintergrund historischer Sozialstrukturen zumindest zu ergänzen sind. Prinzipiell lassen sich alle von ihr differenzierten Funktionstypen auch als Ordnungsmuster des *Nonnenturnier* identifizieren. Als solche Soziales und Ästhetisches ordnende „Forms“³⁵ klassifiziert Levine grundsätzlich vier verschiedene Muster: Zum ersten sind dies „Wholes“, die sich durch ihren ganzheitlichen Charakter auszeichnen, was bedeutet, dass ihre Funktion in erster Linie im Ein- und Ausschluss besteht und somit Grenzziehungen zwischen einem Außen und Innen, zwischen Zugehörigkeit und Fremdheit erlauben – und Levine bezieht dies u. a. eben auch auf Literatur.³⁶ Im *Nonnenturnier* können dieser spezifischen „Form“ die verschiedenen innertextuellen Räume wie der Hof, die Stadt und insbesondere das Kloster zugeordnet werden. Dabei weisen auch die Textgliederung und der Aufbau des Märe den sowohl inkludierenden als auch beginnenden und endenden Charakter der „Wholes“ auf und verbinden dergestalt Soziales und Ästhetisches. Mit „Rhythms“³⁷ bezeichnet Levine diejenigen „Forms“, die eine zeitliche Anordnung beschreiben und durch einen wiederholenden Charakter gekennzeichnet sind. Das *Nonnenturnier* zeigt solche „Rhythms“ nicht allein im Erzählen in Versen, sondern auch in der regelhaften Aufnahme schematischer Topoi der höfischen Literatur, welche sowohl eine gewisse Konstanz im Erscheinungsbild aufweisen als auch ein steigendes Element beinhalten. So wendet sich der Erzähler beispielsweise mit einer dezidierten Wortwiederholung („ir solt gedagen“, V. 1; „seid jetzt ruhig“) zu Beginn des Textes und erneut in der Einleitung des

35 Levine: Forms (Anm. 1), S. 21: „These are by no means the only forms, but they are particularly common, pervasive – and also significant. Though we have not always called them forms, they are the political structures that have most concerned literary and cultural studies scholars: bounded *wholes*, from domestic walls to national boundaries; temporal *rhythms*, from the repetitions of industrial labor to the enduring patterns of institutions over time; powerful *hierarchies*, including gender, race, class, and bureaucracy; and *networks* that link people and objects, including multinational trade, terrorism, and transportation. All of these have resonant corollaries in literature and literary studies: the bounded whole has long been a model for lyric poetry and narrative closure; rhythmic tempos organize poetic meter and sometimes literary history itself; hierarchies organize literary texts’ investments in certain values and characters over others; and networks link national cultures, writers, and characters“.

36 Vgl. Levine: Forms (Anm. 1), S. 24.

37 Vgl. zur Definition Levine: Forms (Anm. 1), S. 49f.

zweiten Teils über die Erzählung vom *zagel* im Kloster an sein Publikum: „Nu sult ir stille gedagen“ (V. 289; „Jetzt sollt ihr still sein“). Deutlich wird überdies, dass ‚Forms‘ auch ineinandergreifen und sich schließlich überlagern können, wie in diesem Fall „Wholes“ und „Rhythms“. Die „Networks“,³⁸ die nach Levine für die Verknüpfung und Zirkulation von Dingen und Personen zuständig sind, sind im Text wohl am schwierigsten auszumachen. Vor allem, wenn man die Charakteristik der Zirkulation zentral setzt, tritt diese Form im *Nonnenturnier* nicht wirklich in Erscheinung. Demgegenüber eindeutig lassen sich jedoch „Hierarchies“³⁹ im Text identifizieren, die von Levine sowohl in der Literatur als auch der Politik als eine überzeitliche Organisationsform der Über- und Unterordnung in den Blick genommen werden. Als hierarchische Strukturen sind im *Nonnenturnier* zum einen eine dichotomische Geschlechterordnung von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie ständische (bzw. innerhalb des Klosters auch ordensbezogene) Über- und Unterordnungen markiert.

Die Geschichte, die das *Nonnenturnier* erzählt, so lässt sich wenig strittig argumentieren, folgt insgesamt einer Erzähllogik, die vom Objekt aus konstruiert ist; so ist strukturell gesehen der *zagel* das Einzige, das den ersten mit dem zweiten Teil der Geschichte verknüpft.⁴⁰ D. h. nicht nur durch Prolog und Schluss, sondern auch durch ihn wird eine Ganzheit der Geschichte hergestellt. Nun mag man freilich fragen: Ist der *zagel* denn überhaupt in diesem Text als Objekt zu verstehen? Schließlich agiert er als abgetrenntes Körperglied durchaus selbstständig. Dies ist sowohl im Streit mit dem Ritter als Dialogpartner als auch in jener Szene erkennbar, in welcher er nach einem Jahr des Leidens, das er unter einer Treppe im Kloster verbrachte, den Entschluss fasst, sich in den Kreuzgang zu stellen, damit ihm die Nonnen nach der Frühmesse den Tod bringen.⁴¹ Das sind jedoch die einzigen beiden Szenen, in denen dem *zagel* im Kloster tatsächlich aktives Handeln zugeschrieben werden kann. Dabei ist überdies festzuhalten, dass er auch den Streit mit dem Ritter, ganz gleich wie gut seine Argumente sein mögen, verlieren muss, da eben der Ritter, und nicht er, beim Kastrationsakt die Handlungsmacht innehat.

Demgegenüber schwebt aus einer ‚Ding-theoretischen‘ Perspektive, wie sie in jüngerer Zeit in der mediävistischen Forschung stark an Konjunktur gewonnen hat,⁴² die auf den ersten Blick vermutlich etwas merkwürdig anmutende Frage

38 Vgl. zur Definition Levine: Forms (Anm. 1), S. 112f.

39 Vgl. zur Definition Levine: Forms (Anm. 1), hier S. 82: „[...] hierarchies arrange bodies, things, and ideas according to levels of power or importance. Hierarchies rank – organizing experience into asymmetrical, discriminatory, often deeply unjust arrangements. The most consistent and painful affordance of hierarchical structures is inequality. Hierarchies are in this respect the most troubling of all the forms“.

40 Vgl. Anm. 17.

41 Vgl. zur Frage nach dem Objekt-Status des *zagel* auch Friedrich Michael Dimpel: ‚*du bist aller tugent voll*‘. Rezeptionssteuerung im *Nonnenturnier*. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 249 (2012), S. 31–49, hier insb. S. 45f.

42 Vgl. hierzu u. a. Things and Thingness in European Literature and Visual Art. 700–1600. Hg. von Jutta Eming und Kathryn Starkey. Berlin, Boston 2021 (Sense, Matter, and Medium 7)

im Raum, welche Affordanzen dieses besondere Objekt aufweist; oder anders: Welche Handlungsangebote werden durch den *zagal* als Objekt eigentlich genau geschaffen? Entscheidend erscheint mir hierbei, dass sich das Handlungsangebot des *zagal* im *Nonnenturnier* nämlich ganz und gar nicht im Geschlechtsverkehr erschöpft. Vielmehr unterbreitet er noch ein weiteres spezifisches Handlungsangebot bzw. die Spezifikation einer ‚Form‘, die der höfisch-adligen Kultur zu eigen ist und in der höfischen Literatur gleichermaßen einen hohen Stellenwert einnimmt. Gemeint ist hiermit der Wettkampf, der bereits im Prolog angesprochen ist, oder später in der Geschichte eben das Turnier als höfisch-adlige Form der Gewaltreglementierung.⁴³ Dies passt überdies zu der in der jüngeren Forschung immer wieder festgehaltenen Bedeutung der mittelalterlichen Wettkampfkultur als einer vormodernen Vergesellschaftungsform.⁴⁴ Mit speziellem Blick auf die Mären sind zudem die Beobachtungen von Martin Schneider anzuführen, der betont, dass sich durch das Erzählen von Konkurrenzverhältnissen letztlich Pluralisierungen „sowohl narrativ als auch hinsichtlich sozialer Ordnungen feststellen“⁴⁵ ließen. Der ‚Wettkampf‘ ist demzufolge als eine spezifische Affordanz zu begreifen, die in der essentiellen Verknüpfung mit der Ästhetik – auch in der Art und Weise des Erzählens ist, wie bereits gezeigt, ein ‚Wettkampf‘ angelegt – zur sozialen Form der „Hierarchy“ im Sinne Levines führt. Der Wettkampf erlaubt die Verknüpfung mehrerer ‚Forms‘: eine essentielle Verknüpfung der ‚Wholes‘ (denn nur der *zagal* verbindet ersten und zweiten Teil) mit den ‚Rhythms‘ (in Bezug auf die Kohärenzstiftung des Textes: die Wiederholung) sowie den ‚Hierarchies‘ in den literarischen Sozialräumen Hof, Stadt und Kloster. Der ‚Wettkampf‘ scheint mir auch deshalb als eine kulturhistorische Spezifikation der ‚Hierarchy‘ fassbar, da er einerseits konstant ist, aber im Zusammenspiel mit anderen Formen wie

sowie das von Sophie Marshall geleitete DFG-Netzwerk: „Dinge in der Literatur des Mittelalters – historische Formen der Ding-Mensch-Relation“.

43 Es geht beim ‚Turnier‘ also stets um eine intersektional zu beschreibende Form von Gewalt, nämlich eine männlich-höfische. Vgl. zu dieser Beobachtung, jedoch ohne den Fokus von Intersektionalität, auch Dominik Schuh: *Ernstes Spiel mit scharfen Waffen. Ritterliches Turnier und männlicher Wettbewerb*. In: ‚Geschlecht‘ in Literatur und Geschichte. Bilder – Identitäten – Konstruktionen. Hg. von Heinz Sieburg. Bielefeld 2015 (Lettre), S. 107–128, hier S. 125: „Das Turnier kann als eine körperliche Kulturpraktik verstanden werden, die in ihren Wandlungsprozessen und ihren jeweilig konkreten Aufführungen stetig Bezug auf literarische Vorbilder nimmt; zugleich nimmt die Literatur Turniere immer wieder als Handlungsrahmen und höfische Schlüsselereignisse auf und verknüpft sie vor allem explizit mit geschlechtlichen Praktiken – mit Liebe und Sexualität. In der gesellschaftlichen wie literarischen Praxis der ritterlich-adligen Welt besetzt das Turnier damit die Funktion eines Repräsentations- und Reproduktionsorts geschlechtlicher Ordnung, insofern in ihm männliche und weibliche Ideale eingefordert und ausgestellt und wesentliche Zuschreibungen wirkungsvoll ins Bild gesetzt werden. Über die schlichte Dichotomie von Mann/Frau, männlich/weiblich wird dabei stets auch die feudale Herrschaftsordnung repräsentiert; ist hier also von idealer Weiblichkeit oder Männlichkeit die Rede, so kann es sich stets nur um ideale adlige Weiblichkeit/Männlichkeit handeln.“

44 Vgl. Gebert: *Wettkämpfe* (Anm. 24).

45 Schneider: *Wettkämpfe* (Anm. 23), hier S. 83.

der ‚Geschlechterhierarchie‘⁴⁶ seine Erscheinung auch zu ändern vermag: ‚Wettkampf‘ ist ebenso transferierbar, d. h. er erfüllt die Bedingungen einer ‚Form‘, wie sie Levine definiert: „transhistorical, portable, and abstract, on the one hand, and material, situated, and political, on the other“.⁴⁷ Eingeführt wird diese spezielle Ausdifferenzierung dieser ‚Form‘ in einer einschlägigen Analogie zum ritterlichen Turnier, denn der Ritter zeichnet sich durch seinen extraordinären Umgang mit dem Speer aus: „waidenlichen mit dem sper / kond er wol in turnei“ (V. 26f.; „die Lanze führte er im Turnier vortrefflich“). Und genau diese Kunst des doppeldeutigen ‚Stechens‘⁴⁸ wiederum provoziert auch einen Wettkampf unter den Damen, den Ritter in ihr Bett zu locken. Der Gewinn besteht für die ‚beglückten‘ Damen dem Text zufolge, analog wie für den Ritter im Turnier, im Gewinn von höfischer *êre*:

und welch frauwe es darzu bracht,
das er bei ir lak ein nacht,
die daucht sich fürbaß immer mere
beide hoffertig und here.
(V. 31–34)

Und diejenige Dame, die ihn dazu
brachte,
dass er eine Nacht bei ihr lag,
die fühlte sich von da an
stolz und geadelt.

Eine entscheidende Affordanz des *zagel* ist demnach für beide Geschlechter der ‚Wettkampf‘, der die Form der ‚Hierarchy‘ adressiert, indem er Gewinner und Verlierer produziert. Gemäß Levines Konzept bleiben Affordanzen konstant, doch können sie je nach Situation und in Überlagerung mit anderen ‚Formen‘ neue Operationalisierungen hervorbringen. Dies erklärt schließlich, weshalb die Frauen der Stadt nicht weiter in Konkurrenz stehen und jeglicher Wettkampf zwischen ihnen vorüber ist. Nachdem der Ritter sich seines *zagel* entledigt hat, schließen sie sich stattdessen zusammen und treiben den Kastrierten mit Spinnrocken und Stecken aus der Stadt.

mit rocken und mit stecken
gaben sie im zu lecken
mangen starken strach,
das im der rüch wart weich

Mit Spinnrocken und mit Stecken
schlugen sie ihn
mit vielen kräftigen Hieben,
so dass ihm der Rücken so weich wurde

46 ‚Geschlechterhierarchie‘ begreife ich als eine spezielle Kategorie der sozialen Form ‚Hierarchy‘.

47 Levine: Forms (Anm. 1), hier S. 11.

48 Vgl. hierzu insb. Ute von Bloh: Heimliche Kämpfe. Frauenturniere in mittelalterlichen Mären. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 121 (1999), H. 2, S. 214–238, hier S. 220: „Doppeldeutigkeiten, in denen eine sexuelle Konnotation mitspielt, Minne und Minnedienst als Kampf, auch das sind literarische Klischees; die Nähe zum Turnier wird deshalb auch anderswo imaginiert, sei es im ‚Frauendienst‘ des Ulrich von Liechtenstein oder etwa in einigen spätmittelalterlichen Liedern, wo das Liebesspiel als Turnier mit den entsprechenden Waffen beschrieben ist. Auf diesen Konnex, der sich mit einem anderen Klischee, dem der weiblichen Herrschaftsansprüche, verbindet, rekurrieren die Turniere“.

recht als vorn der leip.
mer wan hundert weip
die jageten in auß der stat
(V. 271–277)

wie der Leib von vorne.
Mehr als hundert Frauen
jagten ihn aus der Stadt

In eben dem Moment, in dem die enge Verknüpfung von ‚Wettkampf‘ und ‚Geschlechterhierarchie‘ gelöst ist, wird die neue Form der Hierarchie schließlich umkehrbar, und zwar dergestalt, dass die Frauen nun über Gewaltfähigkeit verfügen. Diese spezifische neue Verbindung sozialer Formen führt zur Gender-Überlegenheit der städtischen Frauen über den adligen Ritter. Ebenso ist es dem Ritter nicht mehr möglich, ohne den *zagal* überhaupt am sozialen Leben teilzuhaben: Er zieht sich in den Wald zurück – dem Ort des Unzivilisierten aus höfischer Sicht schlechthin – und verendet armselig und allein in einer Höhle (vgl. V. 279–288).

Im Kloster erscheinen die Verhältnisse schließlich als gewissermaßen systematisch ‚verkehrt‘:⁴⁹ Der eigentlich durch die Form ‚Whole‘ im Nonnenkloster vorherrschende Friede (hier auch im Sinne der Freiheit von Wettkampfkultur und damit insbesondere männlich-adliger Gewalt) wird durch die Gegenwart des *zagal* nachhaltig gestört. Wenn man die Erzählung, wie ich vorgeschlagen habe, vom Objekt aus denkt, dann erscheinen die Selbstmordgedanken des *zagal* (vgl. V. 297–300) als durchaus plausibel, denn weder der Geschlechtsverkehr hat im Kloster etwas zu suchen noch der höfisch-adlige Wettkampf. Das ist es aber genau, was der *zagal* als Handlungsangebot unterbreitet, was folgerichtig zum Turnier der Nonnen führt.

Zwar gibt es anfänglich noch Widerstand einzelner Nonnen, die ihn verbrennen oder auch lebendig vergraben wollen,⁵⁰ d. h. dass sie zwar seine sexuelle Affordanz erkennen, nicht aber seine agonale – oder aber sie wollen diese ignorieren, um den Frieden zu bewahren. Entscheidend für die Akzeptanz der Spezifikation ‚Wettkampf‘ ist schließlich die Einigkeit der Nonnen, dass dem *zagal* Gewalt anzutun sei. Die Schläge, die anfangs mit einer Gerte (vgl. V. 334) und einem Reisigbündel ausgeführt werden (vgl. V. 348), ändern ihre Gestalt durch die eingehende Betrachtung des *zagal* durch die Nonnen, so werden sie zu Schlägen mit Federwischen (vgl. V. 352). Das bedeutet schließlich nichts weniger, als dass Gewalt durch die Affordanz des *zagal* für den ‚Wettkampf‘ als reglementiert erscheint, was genau seine Funktion in der adlig-höfischen Gesellschaft beschreibt. Und diese im

49 Vgl. u. a. von Bloh: Heimliche Kämpfe (Anm. 48) hier S. 221: „Strukturmuster des Textes ist die Perversion der Ordnung und ihrer literarischen Repräsentationen, und mit der Rollenverschiebung setzt der Konnex des Verkennens und Verfehlers ein.“ Vgl. ebenso Wenzel: „Zers“ und „fud“ (Anm. 6), hier S. 286: „An ihm als Objekt und um ihn herum aber entfaltet der Erzähler das Tableau eines *mundus perversus*, und diese pervertierte Welt ist eine Welt der Frauen. Während der Ritter den ungezügelten Trieb mit Hilfe einer Glied-Amputation zu bewältigen versucht, kehrt das abgeschnittene und verdrängte Glied unvermittelt zurück und wird zum Demonstrationsobjekt für die Unzähmbarkeit des Sexus.“

50 „sie sprach: ‚man sal in verprennen / oder lebentig begraben.““ (V. 321f.; „Sie sagte: ‚Man soll ihn verbrennen oder lebendig begraben.““)

Text inszenierte Einsicht hängt überdies auch auf der Darstellungsebene unmittelbar mit der Erkenntnis des Objekts und seinen Handlungsangeboten zusammen. So heißt es nämlich: „si schrien alle: ‚was ist das?‘ / doch sahen sie schiere, was es was“ (V. 317f.; „Sie schrien alle: ‚Was ist denn das?‘ Doch sie erkannten alle, was er war“). Die Affordanz des begehrten Objekts scheinen für die Nonnen also geklärt. Der Text hält sich mit einer eindeutigen Zuschreibung hingegen zurück, d. h. für die Rezipierenden besteht entsprechender Interpretationsspielraum.

Die Affordanz des *zagal* zu ‚Wettkampf‘ und ‚Geschlechterhierarchie‘ werden in der darauffolgenden Ausführung des Turniers mit dezidiert höfischen Performanzen aufgegriffen, wobei hier erneut die geschlechterspezifische Verkehrung virulent wird: Die Nonnen betten den *zagal* auf einem weichen, seidenen Kissen und rüsten sich selbst zum Turnier:

zuhant giengen sie alle
mit einem grossen schalle
herabe uf einen schönen plan,
der was gar wünnekleich getan.
fürwar ich das sprechen wil,
er hett freuden also vil.
sie giengen zusammen mit reicher gir
und trugen under in ein panir,
da was gemalet an
ein hübscher nackter man.
der zagel wart dahin gesetzt,
da man den turnei gelegt hett.
(V. 425–436)

Gleich zogen sie alle
mit festlichem Schall
hinunter auf einen schönen Turnierplatz,
der sehr ansprechend gestaltet war.
Ich kann wahrhaftig sagen,
dass man viel Freude hatte.
Sie kamen gemeinsam voller Begierde an
und trugen ein Banner mit sich,
worauf
ein hübscher nackter Mann gemalt war.
Der Penis wurde dort platziert,
wo das Turnier stattfinden sollte.

Zitiert wird die topische Darstellung des Turniers in der höfischen Epik: Der festliche „schall[]“ kündigt seinen Beginn an, der „plan“ ist der Ort, an dem es ausgetragen wird, und ein Banner mit nacktem Mann wird beim Ehre verleihenden Zuschauer zur Zurschaustellung des Preises aufgestellt. Damit tritt aus höfischer Perspektive an die Stelle der *frouwe* der *zagal* als Preis; und auch für die Motivation im Kampf ist mit dem Abbild des nackten Mannes auf dem Banner in ‚struktureller Verkehrung‘⁵¹ gesorgt. Ebenso wird der Topos der Interdependenz von männ-

51 Zur ‚strukturellen Verkehrung‘ vgl. exemplarisch von Bloh: Heimliche Kämpfe (Anm. 48), hier S. 236: „Markiert sind die Kämpfe dabei deutlich als Pervertierung der Ordnung, denn die Ausübung von Macht und Gewalt ist Privileg der Männer. Das ist zumal im ‚Frauenturnier‘ vorgeführt, wo die Geschlechtergrenzen vorübergehend aufgelöst werden, um sie am Ende – in der strukturbildenden Verzerrung – wieder festzuschreiben. Die so ins Bild gesetzte unüberwindliche Übermacht an Weiblichkeit macht ihnen das Privileg jedoch streitig, und von diesem Schreckensbild wird die Märenwelt selbst dann noch eingeholt, wenn wie im ‚Frauenturnier‘ die Integration des Ordnungswidrigen beinahe gelungen wäre und wenn sich im *Nonnenturnier* eine Frau der männlichen Sexualität, des *zagal*, bemächtigt. Der An-

licher Stärke respektive Gewaltfähigkeit und weiblicher Schönheit in Verkehrung angeführt, denn die Nonnen blicken – in Äquivalenz etwa zur topisch entfalteten ‚Sperberkampf-Szene‘ im *Erec* – immer wieder beim Kampf zum Phallus auf:

wan einü gedacht an den hort,
und das ir sein ein plick wart,
so lief sie hinwieder zu im
und sach an das kluge engelin.
(V. 453–456)

Wenn eine an den Schatz dachte,
um einen Blick auf ihn zu werfen,
lief sie wieder zu ihm hin,
und schaute sich das gewitzte Engel-
chen an.

Das männliche Glied tritt somit im Streit der Nonnen an die Stelle der *frouwe* im höfischen Modell, da diese den Ritter hierin mit ihrer Schönheit zu Stärke im Kampf motiviert. Und er erscheint als ebenso objekthaft wie die als Preis für den Turniersieger ausgezeichnete *frouwe* im höfischen Roman.

Der in der Forschung immer wieder angesprochene ‚Bruch in der Erzählkonzeption‘⁵² – was den Wechsel vom Turnier zur ausufernden, rohen Gewalt meint – ist durch diese Verkehrung allein jedoch noch nicht geklärt. Insbesondere Ralf Schlechtweg-Jahn hat betont, dass die Nonnen vergebens versuchen, sich den Phallus anzueignen,⁵³ was bedeute, dass er sich als „nicht transferierbar“⁵⁴ erweist. Dem ist insoweit zuzustimmen, als es den Nonnen tatsächlich nicht gelingt, sich letztendlich des *zagal* zu bemächtigen. Außerdem erklärt der Text, dass es gerade das Charakteristikum des *zagal* sei, dass ihn niemand besitzen könne: „das den *zagal* niemand hett / stet in seiner eigenschaft“ (V. 458f.; „und niemand hatte den Schwanz dauerhaft in seinem Besitz“). Mit ‚niemand‘, so lese ich dies hier allerdings, ist ‚niemand‘ von den Nonnen gemeint. Dies wiederum scheint sowohl auf das Geschlecht als auch auf die soziale Identitätskategorie ‚Stand‘ bezogen.

spruch auf die Vormachtstellung durch die Männer wird damit allerdings nicht aufgegeben.“ Die Bemächtigung des *zagal* durch die Frauen erfolgt aber gerade nicht.

52 Dem *Nonnenturnier* eine minderwertige Erzählweise wie „Mängel in der Komposition und Inkonsequenzen in der Handlungsführung“ zu attestieren, ist ein alter Forschungstos. Vgl. z. B. Karl-Heinz Schirmer: *Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Vernovelle*. Tübingen 1969 (Hermæa 26), hier S. 264, Anm. 76. Man hat diesen ‚Bruch‘ zudem mit Blick auf die Tradition der Legendenerzählungen immer wieder betont. Vgl. hierzu Wenzel: „Zers“ und „fud“ (Anm. 6), hier S. 283: „Die Verserzählung könnte hier beendet sein und als Exemplum für die schicksalhafte Fesselung des Mannes an sein Geschlecht gelesen werden. Doch nun beginnt der zweite und längere Teil der Märe, der den herrenlosen Penis ins Zentrum des Geschehens rückt.“

53 Dies hat vor allem Ralf Schlechtweg-Jahn in der Auseinandersetzung mit der Deutung Strohschneiders gezeigt. Vgl. Ralf Schlechtweg-Jahn: *Geschlechtsidentität und höfische Kultur*. Zur Diskussion von Geschlechtermodellen in den sog. priapeischen Mären. In: *Manlichiu wîp, wîplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Internationales Kolloquium der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Hg. von Ingrid Bennewitz. Berlin 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), S. 85–109, hier insb. S. 97.

54 Eming: *Kampf* (Anm. 12), S. 385.

Wie zuvor angeführt, hat auch der Geschlechtsakt aus normativer Sicht eigentlich nichts im Kloster zu suchen, und dies verweist auf eine verknüpfte Form, die hier gestört ist: An die Stelle des ‚Whole‘ der Schwesternschaft, die sich in ihrer Klausur der adlig-höfischen Form des Wettkampfes eigentlich entzieht, wird eben diese geschlechtsspezifische ‚Hierarchy‘ mit dem *zagel* ‚hineingesetzt‘, wodurch die Grundlage der klösterlichen Gemeinschaft gestört ist. Die ‚Ganzheit‘ der Klausur wird schließlich dadurch konstituiert, dass weibliche Körper ein- und männliche Körper ausgeschlossen sind. Indem das männliche Glied in das Kloster eindringt, bricht es jene ‚Ganzheit‘, die durch ebendiese Ausschließung bedingt worden war. Die ausbrechende Gewalt im Turnier ist damit ein Ergebnis dieser speziell andersartigen Verknüpfung von ‚Forms‘, begründet durch die Melange der Spezifikationen ‚Wettkampf‘, ‚Geschlechterhierarchie‘ und der ständisch begründeten Abgeschlossenheit bzw. der Ganzheit der Nonnengemeinschaft (‚Whole‘). Im Text heißt es dementsprechend:

von des großen turneis kraft
den nunnen wart allen zorn.
sie sprachen: „es ist alles verlorn.“
sie gedachten an den alten haß.
iecklich nunne rurt sich baß.
bei dem hare sie herzogen,
das sich beulen auß in bogen.
(V. 460–466)

Aufgrund der Gewalt dieses Turniers
gerieten die Nonnen alle in Zorn.
Sie sagten: „Es ist alles verloren.“
Sie dachten an den alten Hass.
Jede Nonne kämpfte noch heftiger.
Sie zogen sich so sehr an den Haaren,
dass sich Beulen aus ihnen heraus-
wölbten.

Im zweiten Teil der Erzählung des Turniers wird darüber hinaus porträtiert, dass die Gewalt des Turniers, an der die Nonnen teilhaben, eben nicht nur Kampfkraft verleiht, sondern zugleich *zorn* evoziert, der bekannterweise ansonsten vornehmlich die Heroen der Heldenepik zu überkommen pflegt.⁵⁵ Hier führt der *zorn* nun ebenso zur Gewalt gegenüber dem eigenen Geschlecht. In dieser Logik folgerichtig kämpfen die Nonnen aber zugleich in einer dezidiert weiblichen Art und Weise miteinander: Sie reißen sich mit aller Kraft an den Haaren. Der „alte Hass“, der in diesen Versen überdies angesprochen ist, lässt sich dementsprechend in ständischer Hinsicht interpretieren. Insbesondere, da die Mauern des Klosters gerade vor dieser Art der durch Gewalt hergestellten Hierarchie schützen sollten, indem sie als sichtbares Zeichen eines deutlich abgegrenzten Sozialraumes fungieren. Dies kann aber in Gegenwart des *zagel* und seiner Affordanz des auf Gewalt gründenden ‚Wettkampfes‘ schlicht nicht gelingen. Denn anders als bei der städtischen Frauengemeinschaft, die den Ritter aus ihrer Gemeinschaft hinaus prügelt,

55 Zur Diskurstadtion vgl. insb. Klaus Grubmüller: Historische Semantik und Diskursgeschichte: *zorn, nit und haz*. In: Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Emotions und Sensibilities in the Middle Ages. Hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten. Berlin, New York 2003 (Trends in Medieval Philology 1), S. 47–69.

kann sich die Gewalt innerhalb der Klostermauern nur gegen den *zagal* oder aber eben die eigene Gemeinschaft richten. Mag die Affordanz des *zagal* zwar „portable“ sein, für die Nonnengemeinschaft kann sie nicht funktionieren. Durch das Turnier kann der Streit daher auch gar nicht beendet werden. Die Lösung des Textes erscheint nur konsequent: das Entschwinden aus dem Kloster bleibt die einzige Lösung, dass wieder Friede einkehrt. Hierdurch erlangt die klösterliche Sozialform des ‚Whole‘ wieder Geltung und die alte Ordnung ist wieder hergestellt.⁵⁶

4 Conclusio: Erweiterung der ‚Forms‘ aus historischer Perspektive

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war, vor dem Hintergrund vorliegender Forschungen zum *Nonnenturnier* nach den Verbindungen von sozialen und ästhetischen Formen im Sinne Levines zu fragen und dabei die Perspektiven von Affordanzen im Text näher zu beleuchten. Dabei habe ich mich im Wesentlichen auf das die Erzählung steuernde Objekt des Textes, den *zagal*, konzentriert. Vor diesem Hintergrund komme ich in Verbindung mit der in der Märenforschung weitestgehend herrschenden ‚opinio communis‘, dass diese Art von schwankhaften Erzählungen des Spätmittelalters als ein Kommentar zur ‚großen‘ höfischen Epik aufzufassen sind,⁵⁷ zu folgender Interpretation für den soziokulturellen Rahmen der Rezeption des Märe:

Der *zagal*, auch metaphorisiert als „sper“ (V. 26; „Lanze“), „kleinot“ (V. 109 und 191; „Schmuckstück“), „edel[.] freie[r]“ (V. 153; „Edelfreier“) und „edle[r] zagel“ (V. 294; „adliger Schwanz“), ist aus den Sozial- und Literaturräumen Stadt und Kloster entschwunden. Als Symbol fungiert er als Zeichen der männlich-adligen Gewalt, seine Affordanz des Wettkampfs hat auch für das Erzählen hier ein Ende gefunden. Das ist m. E. schließlich auch die Erklärung dafür, dass der Text, wie in anderen Mären hingegen üblich, kein Epimythion aufweist. Der Erzähler beginnt im höfischen Raum, doch dieses glorifizierende Erzählen von männlich-adliger Gewalt wird in diesem Märe samt seinen Protagonisten aus der Geschichte vertrieben. Davon ist folglich auch nichts mehr zu berichten. Betrachtet man nun die sozialhistorische Situation um 1430, so scheint das mit dem Blick auf die spätmittelalterliche Literatur des 15. Jahrhunderts sicher nicht vollständig durchgesetzt. Aber als Kommentar für ein städtisches Publikum, das m. E. mit diesen vielgestaltigen Transgressionen angesprochen ist, hat dies insofern zumindest seine Richtigkeit, als zum ritterlichen Turnier noch weitere Soziales und Ästhetisches verbindende Formen hinzutreten. Diese lassen sich u. a. an Kleidung, Körperinszenierung und im weiteren Sinne auch den Gender-Performanzen festmachen und sind zudem auffällig häufig im Bereich des ‚Spielerischen‘⁵⁸ angesiedelt, worüber sie mit ihrer Beschreibungsmacht Einzug in die Literatur halten. Als eine in historischer

56 Und damit endet das Märe. Ein Epilog fehlt.

57 Vgl. hierzu insb. Fischer: Studien (Anm. 21).

58 Vgl. hier z. B. Christine Stridde: Erzählen vom Spiel – Erzählen als Spiel. Spielszenen in der mittelalterlichen Erzählliteratur. In: Literatur und Spiel. Zur Poetologie literarischer Spielszenen. Hg. von Michael Schilling und Bernhard Jahn. Stuttgart 2010, S. 27–43.

Hinsicht spezifische Ausdifferenzierung der ‚Hierarchies‘ hat sich dabei gezeigt, dass der ‚Wettkampf‘ als für die zeitgenössische Kultur relevante und dahingehend aufschlussreiche ‚Form‘ zu betrachten ist. Letztlich möchte ich mit meinem Beitrag darüber hinaus auch dazu anregen, über weitere historische ‚Forms‘ als Ergänzungen und auch Ausdifferenzierung der von Levine vorgeschlagenen ‚Wholes‘, ‚Rhythms‘, ‚Hierarchies‘ und ‚Networks‘ nachzudenken, um sowohl die soziale als auch ästhetische Dimension der vormodernen Literatur in ihrem Zusammenspiel mit diesem methodologischen Instrument erschließen zu können.

Schwellensemiotik

Zur Liminalität und Affordanz inschriftentragender Tore, Portale und Türen in der mittelalterlichen Viten- und Offenbarungsliteratur

Dennis Disselhoff

1 Einleitung

Im Zentrum mystischen Schrifttums stehen nicht nur die Einheit der Seele mit Gott (*unio mystica*) selbst,¹ sondern auch jene Itinerare, die dorthin führen.² Um den mystischen Aufstieg zu Gott (oder die ferner unter dem Begriff *contemplatio* firmierende Schau Gottes)³ eindrücklich und nachvollziehbar zu machen, entwickelten mittelalterliche Autoren, wie etwa Hugo von St. Viktor (gest. 1141), Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) oder Bonaventura (gest. 1274), infolgedessen vornehmlich im Rekurs auf die wirkmächtigen Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita Stufenwegmodelle.⁴

Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, dass auch sakral- oder volkssprachige Texte der mediävalen Viten- und Revelationsliteratur, die unter dem Einfluss dieser monastischen Theologie des 12. Jahrhunderts entstanden, jene privilegiert als Stufenweg metaphorisierte Aszendenz zur mystischen Einigung, welche sich gewöhnlich in mehreren Etappen vollzieht, zum zentralen Gegen-

-
- 1 Vgl. Susanne Köbele: Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache. Tübingen, Basel 1993 (Bibliotheca Germanica 30), S. 30.
 - 2 Siehe Kurt Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. München 1990, S. 25f.: „Mystisches Schrifttum umschließt mit dem Ziel auch den Weg. Es sind ihrer viele, und sie werden als Stufen, Grade, Wege charakterisiert“.
 - 3 Vgl. Otto Langer: [Art.] Mystik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin, New York 2000, S. 653–659, hier S. 655.
 - 4 Vgl. hierzu Uta Störmer-Caysa: Einführung in die mittelalterliche Mystik. Überarb. und erg. Neuausgabe. Stuttgart 2004, S. 60–91; sowie ferner Otto Langer: Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung – Stationen eines Konflikts. Darmstadt 2004, S. 44f., 51–79 und 274f. Zu Bernhard von Clairvaux im Speziellen siehe etwa Bernard McGinn: Die Mystik im Abendland. Bd. 2: Entfaltung. Aus dem Englischen übersetzt von Wolfgang Scheuermann. Freiburg, Basel, Wien 1996, S. 280–283; M. Basil Pennington: Three Stages of Spiritual Growth According to St Bernard. In: *Studia Monastica* 11 (1969), S. 315–326; sowie Josef Bill: [Art.] Stufenweg, geistlicher Stufenweg. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. 3. Aufl. Bd. 9. Freiburg i. Br. u. a. 2000, Sp. 1057.

stand erhoben haben. Integriert in die Modi einer uneigentlichen, hermetischen und enigmatischen „Bildsprache, die das Unsagbare oder schwer Sagbare zu vermitteln sucht“,⁵ finden sich in mystischen Texten daher zum einen eine Reihe von rhetorischen und poetologischen Stilmitteln (beispielsweise Vergleich, Metapher oder Allegorie), die prädestiniert sind, die Stufenschemata mystischer Annäherungs- bzw. Aufstiegswege ausdrücken.⁶ Oftmals liegt hierbei ein besonderer Akzent auf der Stufung des Annäherungsweges und seiner konkreten Gliederung oder Unterteilung in einzelne Stationen. Dabei kultivieren mystische Schriften prinzipiell *Erfahrungen der Liminalität* oder *liminale Wendepunkte*, weil sie jeweils Übergänge von verschiedenen (Erkenntnis-)Zuständen und außerdem Statusveränderungen sowie -umkehrungen exponieren und reflektieren.⁷ Dafür, dass Stufenwege zum anderen auch in Offenbarungsberichten prononciert in diegetische Strukturen eingebettet anzutreffen sind, lassen sich viele Beispiele anführen.⁸

- 5 Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1 (Anm. 2), S. 21. Zur Sprache der Mystik vgl. Allgemeines in Alois Maria Haas: *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*. Freiburg, Schweiz 1979 (Dokimion 4), insb. S. 19–36, hier S. 27f.; sowie Köbele: *Bilder* (Anm. 1).
- 6 Im volkssprachigen *St. Trudperters Hohelied* (18,7–19) durchläuft der Mensch z. B. laut Hildegard Elisabeth Keller (Wort und Fleisch. Körperallegorien, mystische Spiritualität und Dichtung des St. Trudperters Hoheliedes im Horizont der Inkarnation. Bern u. a. 1993 [Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 15]), „einen topographisch allegorisierten Tugendweg“ (S. 469), der ihn, so Friedrich Ohly, vom *hof* des Glaubens zum *hūs* der Hoffnung in dessen Inneres zur heiligen *minne* und final in das Schlafgemach (*gadem*) führt; final „in das Ziel kontemplativer Ruhe, in die eigene Seele [...], in welcher wieder Gott sich findet“, hier *Das St. Trudperters Hohelied*. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis. Hg. von Friedrich Ohly. Frankfurt a. M. 1998 (Bibliothek des Mittelalters 2), S. 56–59. Vgl. hierzu Urban Küsters: *Der verschlossene Garten. Volkssprachliche Hohelied-Auslegung und monastische Lebensform im 12. Jahrhundert*. Düsseldorf 1985 (Studia humaniora 2), S. 278–282.
- 7 Diese Position begegnet in den Studien der mediävistischen Mystikforscher:innen – soweit ich das überblicken kann – bisweilen (noch) nicht als konsensfähig, und das, obschon sich bereits Caroline Walker Bynum (Geschichten und Symbole der Frauen – Eine Kritik an Victor Turners Theorie der Liminalität. In: Dies.: *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*. Gender Studies. Frankfurt a. M. 1996 [Edition Suhrkamp 1731= N.F. 731], S. 27–60), allerdings mit dezidiert gendertheoretischem Erkenntnisinteresse und am Beispiel hagiographischer Texte, kritisch mit Victor Turners Liminalitätstheorem auseinandergesetzt hat (s. u.). Vgl. hierzu Barbara Newman: *Liminalities. Literate Women in the Long Twelfth Century*. In: *European Transformation. The Long Twelfth Century*. Hg. Von Thomas F. X. Noble und John van Engen. Notre Dame, IN 2012 (Notre Dame conferences in Medieval Studies), S. 354–402. Als anschlussfähig für eine von mir an dieser Stelle vorgeschlagene liminalitätstheoretische Umperspektivierung der Mystikforschung erweist sich meines Erachtens die von Victor und Edith Turner verfasste Studie: *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*. New York 1978 (Lectures on the History of Religions, New Series 11).
- 8 So überliefert z. B. das Kapitel I,44 aus *Das Fließende Licht der Gottheit* (im Folgenden auszugsweise zitiert nach Mechthild von Magdeburg: *Das Fließende Licht der Gottheit*. Hg. von Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt a. M. 2003 [Bibliothek des Mittelalters 19], S. 58–65) der Begine Mechthild von Magdeburg (gest. 1282) eine fünfteilige Erzählung allegorischer Prägung, die den „minneweg“ (64,25) der begnadeten Seele durch einen als *locus amoenus* inszenierten Wald „in die verholten kammeren der unschuldigen gottheit“ (64,1f.) doppelsinnig beschreibt, und

Augenscheinlich aus der Perspektive derjenigen verfasst, „die der Erfahrung schon teilhaft geworden sind“⁹, fungierten mystische Texte – adressiert an ein monastisches Publikum, das sie belehren wollten –¹⁰ zumeist „als theoretisch-praktische Hinleitung zur Erfahrung von Mystik“.¹¹ Es liegt die Vermutung nahe, dass insbesondere der Gebrauch von Stilmitteln und eindrücklichen Metaphern der anwendungsbezogenen und gebrauchspraktischen Präsentation mystischer Lehre kalkuliert zuspätspielen sollte.¹² Diese Form theologischer Rede dient in der Mystik in prinzipieller Weise der bildgestützten Wissensvermittlung.

Die zum Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie erhobene Metaphorik erzählter Türen, Tore und Portale erweist sich als dafür geeignet, Aufstiegswegen (schwellentopographisch) Kontur und Struktur zu verleihen, um die Dimension didaktischer Vermittelbarkeit zu steigern, und zwar qua ihrer raum- und grenzmarkierenden Funktionalität,¹³ sowie ihrer daraus resultierenden, ‚hermeneutischen Zeichenhaftigkeit‘.¹⁴ Auch auf der erlebnismystischen Erzähle-

zwar einerseits chronotopisch sowie andererseits (z. B. mit Rückgriff auf die Einkleidungs-metaphorik in verschiedene Tugendgewänder) inszeniert als geistige „Zurichtung der Seele für den Geliebten“, siehe Almut Suerbaum: Körper-Räume. Beweglichkeit der Bilder in Texten der Mystik. In: Paramente in Bewegung. Bildwelten liturgischer Textilien (12. bis 21. Jahrhundert). Hg. von Ursula Röper und Hans Jürgen Scheuer. Regensburg 2019, S. 111–126, hier S. 117. Vgl. hierzu Langer: Christliche Mystik im Mittelalter (Anm. 4), S. 244f.

- 9 Hans Urs von Balthasar: Zur Ortsbestimmung christlicher Mystik. In: Grundfragen der Mystik. Hg. von Werner Beierwaltes, dems. und Alois M. Haas. Einsiedeln 1974 (Kriterien 33), S. 37–71, hier S. 50.
- 10 Vgl. Almut Suerbaum: Die Paradoxie mystischer Lehre im ‚St. Trudperter Hohenlied‘ und im ‚Fließenden Licht der Gottheit‘. In: Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von Henrike Lähnemann und Sandra Linden. Berlin, New York 2009, S. 27–40, hier S. 28.
- 11 Balthasar: Ortsbestimmung christlicher Mystik (Anm. 9), S. 50. Ruh zufolge (Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1 [Anm. 2]) gehört „[z]um Korpus mystischen Schrifttums [...] Mystik als Lehre“ (S. 15). Er konstatiert: „Hier spricht der Mystagoge [...], der Mystik wie die traditionellen Themen der Theologie auf dem Wege der Ratio verständlich machen will. Das ist die *theologia mystica*. [...] Ein zweiter Typus ist häufiger; ja ein kaum je abgebrochener Traditionstyp. Es ist eine mystische Theologie, die nicht nur Lehre vermitteln, sondern zur Mystik hinführen will“ (ebd., Hervorhebung im Original).
- 12 Vgl. hierzu Mary Carruthers: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images*, 400–1200. Cambridge 1998 (Cambridge Studies in Medieval Literature 34), S. 74f., 231 und 261–266. Carruthers macht darauf aufmerksam, dass die antike Bildung im Wesentlichen aus „ways“ und „routes“ bestand, und zwar dem Trivium und Quadrivium der freien Künste; daher sind die Schüler diejenigen, „who journey along the paths marked by the practical experiences of their masters and ancestors“ (S. 74). Das Motiv des Weges ist ihr zufolge die „governing metaphor in the ancient notions of *studium* and *disciplina*“ (S. 231, Hervorhebungen im Original).
- 13 Vgl. Pia Selmayr: [Art.] Tor, Tür, Treppe, Fenster. In: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*. Ein Handbuch. Hg. von Tilo Renz, Monika Hanauka und Mathias Herweg. Berlin, Boston 2018, S. 519–531, hier S. 519–522 und 524–527; sowie ferner Werner Bies: [Art.] Tür. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 13. Berlin, New York 2010, Sp. 1020–1024.
- 14 Vgl. Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 89 (1958), S. 1–23.

bene kann intradiegetischen Türen bei der Vermittlung von Wissen eine Schlüsselrolle zukommen, da sie narrativ über Handlungsmacht (*agency*) verfügen.¹⁵ Diese besteht konkret darin, pragmatische Handlungsanweisungen zu geben sowie Handlungsangebote (*Affordanz*) zu unterbreiten, die sowohl inner- als auch extratextuell angewendet leicht nachvollziehbar Möglichkeiten modellieren und offerieren, mystische Einung zu erfahren.¹⁶ Innerhalb der visionären Welt kann sich dem handelnden Subjekt so beispielsweise die Möglichkeit ergeben, eine Tür zu durchschreiten oder zu verschließen.¹⁷ Textimmanente Inschriften, die in „gesteigerter Verbindung“¹⁸ mit dem Schriftträger in diesem Zusammenhang begegnen, können gezielt dazu beitragen, mit dem Schriftträger verknüpfte Handlungsoptionen offenzulegen und zu konkretisieren. Da der Angebotscharakter im Allgemeinen allerdings erst in Korrelation verschiedener, entweder kohärenter oder inkongruenter Einzelbedeutungen Kontur gewinnt, möchte ich an dieser Stelle vorschlagen, insgesamt zwei Dimensionen erzählter Affordanz zu unterscheiden:

1. Türen, die mit breit facettiertem Bedeutungs- und Funktionenspektrum in die erzählte Welt statisch (ortsgebunden) integriert sind sowie im Rahmen der Diegese Handlungsräume (Schwellen- und Grensräume) konfigurieren, verfügen einerseits auf objektbezogener Ebene bereits über Affordanzcharakter. Weil die mit oder an ihnen vollzogenen Handlungen ferner den „Übergang in eine andere Ordnung“¹⁹ bedeuten können,¹⁹ konstituieren sie Michail M. Bachtin zufolge andererseits auch ‚Chronotopoi der Schwelle‘, die „immer metaphorisch

15 Im Rahmen einer objektzentrierten Analyse gilt es hierbei die „Rolle und Funktion“ der Türen als erzählte Dinge im Handlungsgefüge nachzuzeichnen, vgl. Peter Glasner, Sebastian Winkelsträter und Birgit Zacke: Einführendes in das Abecedarium mittelalterlicher Dingkultur. In: *Abecedarium. Erzählte Dinge im Mittelalter*. Hg. von dens. Berlin 2019, S. 9–25, hier S. 18.

16 Vgl. Jutta Eming und Kathryn Starkey: Introduction: The Materiality and Immateriality of Things. In: *Things and Thingness in European Literature and Visual Art, 700–1600*. Hg. von dens. Berlin, Boston 2022 (*Sense, Matter, and Medium 7*), S. 1–20, hier S. 4 und 7. Zum Begriff der Affordanz aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015, S. 6; sowie aus kulturwissenschaftlicher Perspektive Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos und Christina Tsouparopoulou: *Affordanz*. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin, Boston, München 2015 (*Materiale Textkulturen 1*), S. 63–70.

17 Vgl. Selmayr: [Art.] Tor, Tür, Treppe, Fenster (Anm. 13), S. 512.

18 Ludger Lieb und Michael R. Ott: *Schrift-Träger. Mobile Inschriften in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters*. In: *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften*. Hg. von Annette Kehnel und Diamantis Panagiotopoulos. Berlin, München, Boston 2015 (*Materiale Textkulturen 6*), S. 17–38, hier S. 18: Ihnen zufolge gehen Geschriebenes und Schriftträger, der selbst „eine Bedeutung hat, die sich mit der Bedeutung der Schriftaussage in Beziehung bringen lässt“, eine Verbindung ein. Vgl. hierzu ferner Ludger Lieb: *Spuren materialer Textkulturen. Neun Thesen zur höfischen Textualität im Spiegel textimmanenter Inschriften*. In: *Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider*. Hg. von Beate Kellner, dems. und Stephan Müller. Heidelberg 2015 (*Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 69*), S. 1–20, insb. S. 2 und 12f.

19 Selmayr: [Art.] Tor, Tür, Treppe, Fenster (Anm. 13), S. 524.

und symbolisch, manchmal in offener, häufiger jedoch in impliziter Form“ in Erscheinung treten.²⁰ ‚Liminale‘ Raumzeitkonstellationen sind nach Bachtin prinzipiell mit einem „Moment des Wendepunktes im Leben, der Krise, der das Leben verändernden Entscheidung“ verknüpft,²¹ sodass der (symbolische) Akt der Schwellenüberschreitung gleichzeitig mit einer Zustandsveränderung der handelnden Person einhergehen kann.²²

2. In der Dichtung des Mittelalters erzählte Türinskriptionen nehmen daneben oft Bezug auf die Funktionalität des Schriftträgers.²³ Sowohl in weltlichen als auch in geistlichen Kontexten ist diesem Inschriftentypus, so Jan Assmann, prinzipiell „limitische Symbolik“ inhärent, zumal er – diegetisch Grenzen markierend und disparate Räume scheidend –, zumeist als spatialer Marker hervortritt.²⁴ Diese Symbolik wurde im Mittelalter oft epigraphisch manifestiert.²⁵ So spielten an Kircheneingängen angebrachte reale Inschriften häufig

20 Michael M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2014, S. 186. Vgl. Timothy R. Jackson: Zwischen Innenraum und Außenraum. Das Motiv des Fensters in der Literatur des deutschen Mittelalters. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hg. von Burkhard Hasebrink et al. Tübingen 2008, S. 45–65, hier S. 48.

21 Bachtin: Chronotopos (Anm. 20), S. 186.

22 Vgl. Arnold van Gennep: Übergangsriten (Les rites de passage). Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Silvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M., New York 1986, S. 29. Victor W. Turner (Das Liminale und das Liminoide in Spiel, „Fluß“ und Ritual. Ein Essay zur vergleichenden Symbologie. In: Ders.: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Neuausgabe. Frankfurt a. M., New York 2009, S. 28–94) zufolge, welcher Genneps Theorie modifiziert und erweitert, sind Übergänge häufig „mit einem Raumwechsel, einer geographischen Ortsveränderung verbunden“ (S. 36). Ihm zufolge ist das Durchschreiten einer Tür mit einem Statuswechsel verbunden: „Man öffnet zum Beispiel Türen oder überschreitet eine Schwelle, die zwei Sphären voneinander trennt: die eine ist mit dem vorrituellen oder präliminalen, die andere mit dem nachrituellen oder postliminalen Status des rituellen Subjekts assoziiert“ (ebd.). Vgl. hierzu auch Grundlegendes in Victor W. Turner: Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites of Passage. In: Ders.: The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca, London 1967, S. 93–111.

23 Belegstellen finden sich in Christine Neufeld: Writing Spaces: Inscriptions on Architecture. In: Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature. Hg. von Ricarda Wagner, ders. und Ludger Lieb. Berlin, Boston 2019 (Materiale Textkulturen 30), S. 223–238. Ferner fungiert in der spätmittelalterlichen Minnerede *Das weltliche Klösterlein* (B440) ein inschriftentragender Torbogen als liminale Grenze zwischen Innen- und Außenraum: „Das Betreten des Klosterportals ist klar als Moment des Übergangs in eine fremde Welt markiert, in der der streng geregelte Tagesablauf eines geistlichen Klosters mit Praktiken des höfischen Zeitvertreibs gefüllt ist“. Michael R. Ott und Flavia Pantanella: Geschriebenes erzählen. Erzählte Inschriften in Minnereden aus narrativer, poetologischer und materialer Perspektive. In: Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung. Hg. von Iulia-Emilia Dorobanțu, Jacob Klingner und Ludger Lieb. Heidelberg 2014, S. 329–362, hier S. 355.

24 Jan Assmann: Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Hg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth. Frankfurt a. M. 1991, S. 337–355, hier S. 340.

25 Es ist davon auszugehen, dass der regelmäßige Gebrauch mit Inschriften versehener Realien im monastischen Kontext auch in visionären Erfahrungen resultieren konnte, vgl. Bar-

eine privilegierte Rolle bei der Demarkation und Separation von Sakral- und Profanraum.²⁶ Die epigraphischen Schreibpraktiken, die hierbei zur Anwendung kamen, schufen laut Vincent Debiais „graphic loci“, an denen die Präsenz von Buchstaben als visuelles Mittel zur Unterscheidung eines Raumes von einem anderen diente.²⁷ Die Inschriften waren allerdings nicht nur als Grenzmarker funktionalisiert, sondern eröffneten, indem sie didaktische Botschaften vermittelten,²⁸ explizit an den Bereich der Türschwelle als „Ort des Wandels von Bedeutungszuweisungen“²⁹ gebundene Handlungsmöglichkeiten,³⁰ die zum einen ikonographisch mithilfe des Bildprogramms, wie Margit Kern konstatiert,³¹ und zum anderen, wie Calvin B. Kendall plausibel macht, schrift-medial vermittelt wurden.³²

Textimmanente Türinschriften nehmen wie ihre realen Pendanten, welche die Affordanzen des Portals explizit hervorheben können, Bezug auf den raumfor-

bara Newman: Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen. In: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen. Bonn 2015, S. 104–117, hier S. 107 und ferner Elisabeth Vavra: Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption. In: Frauenmystik im Mittelalter. Hg. von Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer. Ostfildern 1985, S. 201–230. Dabei spiegelt sich ein imaginiertes Objekt oft in seinem realen Vorbild, vgl. Dale M. Coulter: Contemplation as „Speculation“. In: From Knowledge to Beatitude. St. Victor, Twelfth-Century Scholars, and Beyond. Hg. von E. Ann Matter und Lesley Smith. Notre Dame, IN 2013, S. 204–228, hier S. 224.

- 26 Vgl. Vincent Debiais: Writing on Medieval Doors. The Surveyor Angel on the Moissac Capital (ca. 1100). In: Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages. Hg. von Irene Berti et al. Berlin, Boston 2017 (Materiale Textkulturen 14), S. 285–307, hier S. 285: „They reinforce the separate, distinguished features of ecclesial spaces and act as a portal between both indoor and outdoor and the sacred and profane loci“. Exemplarisch nennt Debiais die auf romanischen Kirchenportalen eingravierten Christogrammen und Chrismonen (S. 300).
- 27 Ebd. (Anm. 26), S. 291.
- 28 Vgl. Robert Favreau: Le thème épigraphique de la porte. In: Cahiers de civilisation médiévale 34 (1991), S. 267–279, hier S. 268.
- 29 Margit Kern: Performativität im Bereich von Tür und Tor. Eine Ikonologie der Bewegung. In: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag. Hg. von ders., Thomas Kirchner und Hubertus Kohle. München, Berlin 2004, S. 32–48, hier S. 33.
- 30 Zu den Affordanzen realer Türinschriften im Mittelalter vgl. Debiais: Writing on Medieval Doors (Anm. 26), S. 302: „[I]nscriptions in doorways invite the reader to stop; to suspend the movement induced by crossing the doorway. The content of epigraphic texts relies on the social, liturgical and broadly symbolic implications of changes in space to transform the suspension of the reader’s movement into a dramatic understanding of the precise features of the space he is entering.“
- 31 Vgl. Kern: Performativität im Bereich von Tür und Tor (Anm. 29), S. 33: Der Rezipient, „der sich zwischen diesen Koordinaten bewegt, reinszeniert die Bedeutungszuweisungen und schreibt sich in einen Transformationsprozeß ein“.
- 32 Vgl. Calvin B. Kendall: The Gate of Heaven and the Fountain of Life. Speech-Act Theory and Portal Inscriptions. In: Essays in Medieval studies 10 (1993), S. 111–128. Vgl. hierzu auch Ders.: The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions. Toronto, Buffalo, London 1998, S. 92–98.

mierenden Affordanzcharakter des Schrifträgers.³³ Innerhalb der diegetischen Welt konfigurieren sie 1. Erzählräume, weil sie Grenzen und Durchgänge schaffen sowie Zugehörigkeit und Ausschluss verwalten.³⁴ Daneben kommentieren sie 2. Raumarrangements sowie raumübergreifende Wegkonfigurationen und übermitteln ferner 3. Botschaften, die zur Enthüllung der Sinngehalte des Gesichts beitragen können. Diese vielschichtigen Funktionalisierungen erzählter Portalinskriptionen offenbaren sich in paradigmatischer Weise am berühmten Beispiel der Inschrift über dem Eingang zur Hölle, die Dante Alighieri (gest. 1321) im ersten Teil (*Inferno*, Canto III) seiner *Divina Commedia* schildert. Jene dort berichtete inschrifttragende Pforte,³⁵ die ihre als Warnung formulierte Mitteilung prosopopöietisch im Rahmen eines schriftgewordenen Sprechaktes an seine Betrachter richtet,³⁶ tritt als Abgrenzung zwischen zwei disparaten Räumen in Erscheinung und offeriert den Jenseitsreisenden als ein Ort der Schwelle zugleich die Möglichkeit des Zugangs (Affordanz) zur Sphäre der Verdammten.³⁷ Die Inschrift selbst nimmt an dieser Stelle verschiedene, teils konträre Funktionen ein: Als raumkon-

33 Deshalb plädiert Michael R. Ott (Philologie der Worte und Sachen. Friedrich Panzers Inschriftenforschung als disziplinäre Herausforderung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 [2014], S. 234–255) dafür, den Konnex zwischen realer und fiktiver Inschriftlichkeit in den Blick zu fassen (S. 248, 251f. sowie 255). Erzählte Inschriften könnten nämlich, so Ott, „dabei behilflich sein, den Vorstellungshorizont und die Erwartungen zu rekonstruieren, die mit solchen Inschriften verbunden sind“ (S. 251f.).

34 Vgl. Neufeld: *Writing Spaces* (Anm. 23), S. 224.

35 Die architektonische Gestaltung des Tores wird nicht konkretisiert, siehe hierzu Eugenio N. Frongia: Canto III. The Gate of Hell. In: *Lectura Dantis. Inferno. A Canto-by-Canto Commentary*. Hg. von Allen Mandelbaum, Anthony Oldcorn und Charles Ross. Berkeley, Los Angeles, London 1998 (California Lectura Dantis 1), S. 36–49, hier S. 36.

36 Vgl. Kendall: *The Allegory of the Church* (Anm. 32), S. 92: „When the Romanesque portal directly addressed the faithful, the voice of the portal was typically expressed as a command in the imperative or subjunctive mood, for example: ‚enter,‘ ‚do not enter,‘ ‚change your ways.‘ [...] Every detail – the voice in the first person, the repeated phrase *per me*, the use of the imperative in the last line, the verb *intrate* – shows how thoroughly Dante had absorbed the convention. This is the voice of the gate of hell“ (Hervorhebung im Original).

37 In der mittelalterlichen Vorstellung erweisen sich zwei konkrete Räume (etwa Diesseits und Jenseits) laut Peter Czerwinski prinzipiell als „selbstständig“, „aggregativ nebeneinander liegend“ bzw. als „qualitativ verschieden“, vgl. Ders.: *Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung*. Bd. 2: *Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter*. München 1993, S. 58f. Eine im- oder explizite (narrative) Markierung der Grenze ist daher gewissermaßen konstitutiv. In der *Commedia* formuliert etwa die erste Terzine des Epigramms in der ersten Person eine Grenzziehung: „Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l’eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente“, im Folgenden zitiert nach Dante Alighieri: *Commedia*. Bd. 1: *Inferno*. Hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mailand 1991, S. 79. Die Übersetzung folgt (abgekürzt als ‚Übers. Köhler‘) Dante Alighieri: *La Commedia*. Die Göttliche Komödie. Italienisch-deutsch. Bd. 1: *Inferno / Hölle*. In Prosa übersetzt und komm. von Hartmut Köhler. Stuttgart 2011. Hier S. 43: „Durch mich geht’s ein zur Stadt des Jammers, durch mich geht’s ein zur endlosen Qual, durch mich geht’s ein zu den verlorenen Menschen.“ Jurij M. Lotman spricht hierbei treffend von einer „klassifikatorische[n] Grenze zwischen den kontrastierten Welten“, die einer Art „Linie im Raum“ gleicht, siehe Ders.: *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränd. Aufl. München 1993, S. 337f.

stituierend erscheint sie, da sie sich auf der Grenzlinie zwischen Diesseits und Jenseits befindet und diese vergegenwärtigt. Sie ist daneben epistemisch und instruktiv funktionalisiert, weil sie mithin eine Art historiographisches, konkret Rechtsgültigkeit verbriefendes göttliches Dekret formuliert.³⁸ Aufgrund ihrer offenkundig warnenden Intention depotenziert sie aber die objekt- bzw. schriftträgerbezogene Affordanz des Durchschreitens.³⁹

Textimmanente Türen veranschaulichen in der Mystik, so meine These, – sowohl (qua ihrer sinnstiftenden Faktur) als hermeneutische Zeichen interpretiert,⁴⁰ als auch ‚erlebnismystisch‘ gelesen – schwellensemiotisch Entwicklungsstufen und Stufungsordnungen.⁴¹ Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, ob und wenn ja inwieweit erzählte Inschriften in diese Texte nicht nur mit der Intention eingebunden waren, „liminale Phase[n] des Grenzübergangs zu moderieren“,⁴² sondern außerdem mystagogische Gebrauchsanweisungen vermitteln, zum Beispiel in Form von Weisungen oder Handlungsanleitungen. Vor allem in pragmatischer Hinsicht konnte die Bindung komplexer Lehrinhalte an diese Bildlichkeit, so vermute ich, rezeptionseitig Affordanzen eröffnen und damit mystisches sowie erbaungsdidaktisches Wissen verfügbar werden lassen.⁴³ Das Korpus, das die

38 Zu der in den fünf Versen „Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e ’l primo amore. // Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro“ (Alighieri: *Commedia* [Anm. 37], S. 79; Übers. Köhler [Anm. 37], S. 43: „Gerechtigkeit bewegte meinen hohen Schöpfer; mich schuf die göttliche Macht, die höchste Weisheit und die erste Liebe. Vor mir wurde nur Ewiges geschaffen, und auch ich werde ohne Ende sein.“) vermittelten trinitarischen Botschaft siehe Frongia: Canto III. The Gate of Hell (Anm. 35), S. 37–40.

39 Alighieri: *Commedia* (Anm. 37), S. 79: „Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate“; Übers. Köhler (Anm. 37), S. 43: „Lasst alle Hoffnung fahren, wenn ihr hier hereinkommt.“

40 Diese Lesart interpretiert intradiegetische Dinge als sinntragende, rhetorisch ausgestattete Zeichen, vgl. Eming und Starkey: Introduction (Anm. 16), S. 7. Hierbei muss jedoch grundlegend von der literarischen Konstruiertheit bzw. sprachbildlichen Faktur mystischer Texte ausgegangen werden, vgl. hierzu insb. Ursula Peters: Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum. Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts. Tübingen 1988 (Hermaea 56) und ferner Köbele: Bilder (Anm. 1).

41 Im Gegensatz zum Vorgenannten können mystische Texte aber auch als faktische Erlebnisberichte interpretiert werden, vgl. Peter Dinzelbacher: Zur Interpretation erlebnismystischer Texte des Mittelalters. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 117 (1988), S. 1–23; sowie Peter Dinzelbacher: Vision und Visionsliteratur im Mittelalter. Stuttgart 1981 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23). Zur Problematik dieses Ansatzes vgl. insb. Barbara Newman: God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages. In: Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke. Hg. von John Marenbon. Leiden u. a. 2001, S. 173–196.

42 Vgl. meine literaturwissenschaftlichen Ausführungen hierzu in Tobias Frese et al.: Sakralisierung. In: Theorie und Systematik materialer Textkulturen. Abschlussband des SFB 933. Hg. von Nikolaus Dietrich, Ludger Lieb und Nele Schneiderreit. Berlin, Boston 2023 (Materiale Textkulturen 46.1), S. 209–256, hier S. 230.

43 Auf das Bildfeld der Architektur greift etwa die in der Nürnberger Handschrift (Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Cent. VI 431, fol. 196^r–217^v, hier fol. 196^r) mit „Diß ist von dem geistlichen hawse“ überschriebene Gnadenlehre (14. Jahrhundert) zurück, siehe Kurt Ruh: [Art.] Das geistliche Haus. In: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 2. Berlin, New York

Grundlage der vorstehenden Untersuchung bildet, umfasst Passagen aus zwei lateinischen Texten der mystischen Viten- und Revelationsliteratur des Mittelalters, die thematisch auf die oben eingeführte Türmetaphorik zurückgreifen.

2 Fallbeispiel I: Mechthild von Hackeborn

Im Zisterzienserinnenkonvent Helfta bei Eisleben wird ab 1290/91 Mechthilds von Hackeborn⁴⁴ (gest. 1299) *Liber specialis gratiae*⁴⁵ zunächst gegen deren Willen⁴⁶ von ihrer Schülerin Gertrud der Großen von Helfta (gest. um 1301/02) unter Beteiligung einer namenlosen Redaktorin („Schwester N“) niedergeschrieben.⁴⁷ Auf die intentional lehrhafte und anleitende Ausrichtung des *Liber* wird explizit im

1979, Sp. 1162f. Grundlegendes hierzu in Susanne Köbele: *aedificatio*. Erbauungssemantiken und Erbauungsästhetiken im Mittelalter. Versuch einer historischen Modellbildung. In: Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters. Hg. von ders. und Claudio Notz. Göttingen 2019 (Historische Semantik 30), S. 9–37; Hennig Brinkmann: Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen 1980, S. 123–140; sowie Ulrich Ernst: Text als Architektur – Architektur als Text. In: Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. Katalog. Hg. von Winfried Nerdinger. München 2006, S. 113–127 und 442–444.

44 Hierzu Margot Schmidt: [Art.] Mechthild von Hackeborn. In: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 6. Berlin, New York 1987, Sp. 251–260; Kurt Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 2: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993, S. 301–314; sowie Bernard McGinn: Die Mystik im Abendland. Bd. 3: Blüte. Männer und Frauen der neuen Mystik (1200–1350). Aus dem Englischen übers. von Bernardin Schellenberger. Freiburg, Basel, Wien 1999, S. 467–496.

45 Der Text des *Liber specialis gratiae* wird im nachfolgenden Abschnitt unter Angabe von Kapitel, Buch und Seite zitiert nach: Mechthild von Hackeborn: *Liber specialis gratiae*. In: Sanctæ Mechthildis Virginis Ordinis Sancti Benedicti Liber specialis gratiae, accedit Sororis Mechthildis ejusdem Ordinis Lux divinitatis. Opus ad codicum fidem nunc primum integre editum solesmensium O.S.B. monachorum cura et opera. Hg. von Louis Paquelin. Pictavii, Parisiis 1877 (Revelationes Gertrudianae ac Mechthildianae II), S. 1–422. Die Übersetzung, im Folgenden abgekürzt als ‚Übers. Schmidt‘, folgt Mechthild von Hackeborn: Das Buch der besonderen Gnade. *Liber specialis gratiae*. Übersetzt und eingeleitet von Klemens Schmidt. Münster-Schwarzach 2010 (Quellen der Spiritualität 2).

46 Vgl. Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 2 (Anm. 44), S. 301–303; vgl. hierzu Alois Maria Haas: Mechthild von Hackeborn. Eine Form zisterziensischer Frauenfrömmigkeit. In: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ergänzungsband. Hg. von Kaspar Elm und Peter Joerissen. Köln 1982 (Schriften des Rheinischen Museumsamtes 18), S. 221–239, hier S. 222–224.

47 Vgl. Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 2 (Anm. 44), S. 301–306; Margarete Hubrath: Schreiben und Erinnern. Zur „memoria“ im Liber Specialis Gratiae Mechthilds von Hackeborn. Paderborn u. a. 1996, S. 36–48; und Dies.: The Liber specialis gratiae as a Collective Work of Several Nuns. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 11 (1999), S. 233–244. Es ist davon auszugehen, dass Mechthild „wenigstens einen Teil ihrer geistlichen Erfahrungen, nämlich die liturgisch geprägten, lateinisch formuliert hat“ und ihre Geschichte und Bekenntnisse von Gertrud und Schwester N in der Sakralsprache aufgezeichnet wurden, siehe Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 2 (Anm. 44), S. 301. Obschon Haas (Mechthild von Hackeborn [Anm. 46], S. 224) mutmaßt, „das sprachliche Medium, in dem sich die erste Vermittlung der geistlichen Erfahrung Mechthilds an ihre Vertraute sich vollzogen hat, [sei] Deutsch gewesen“, kann die Gegenthese Ruhs, so Caroline Walker Bynum (Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley, Los Angeles,

Prolog dieser Offenbarungsschrift hingewiesen. So überliefern die Verfasserinnen zum Beispiel in Kapitel I,8 mit der Vision inschriftenträger Türen, die sich am Fest Epiphaniäs während der Vigilien ereignet haben soll, figurative Bilder, die eine inhärente, kraft erzählter Inschriftlichkeit enthüllte und somit konkretisierte Lehre offenlegen. Textimmanente Inskriptionen entfalten hierbei ein didaktisches Potenzial, indem sie, wie die Lektüre der ausgewählten Textstelle zeigen wird, als Verständnishilfen fungieren.

Im tradierten Gesicht erscheint ein allegorisches Portal von wundersamer Größe („vidit quamdam janua[m] mirae magnitudinis“; I,8,26), in welches in Form einer *mise-en-abyme* fünf kleinere Türen eingefügt sind. Das Portal wird mit dem Menschsein Christi bzw. dessen Körper in Analogie gesetzt: „Janua vero illa significabat humanitatem Christi“ (I,8,26). Diese Bildlichkeit bezieht sich offenkundig auf die in Joh 10,9 tradierte Selbstapostrophierung Christi als Tür (*ostium*). Die kleineren Portale veranschaulichen laut Bericht dessen Füße, Hände und das Herz. Aufgrund ihrer Fünzfzahl⁴⁸ bezeichnen sie vermutlich mit gewisser Ambivalenz auch die fünf Wundmale Christi, so dass in einem auf die Körper(-bild-)lichkeit des Menschensohns bezogenen christologischen Verweiszusammenhang zugleich ein Bild des in der Passion verwundeten Erlöserleibes gezeichnet wird.

Angesichts dieser thematischen Profilierung vermag der Visionsbericht im größeren Kontext jenes wunden- und passionsmystisch durchfärbten Frömmigkeitsmodells verortet werden, das (vor allem) im Spätmittelalter Hochkonjunktur hatte und welches Thomas Lentes zufolge „mit seiner Betonung einer auch individuellen Vergegenwärtigung des Leidens Christi neue Bildformen und Bildaufgaben anstieß“.⁴⁹ In der Folge hatten im Laufe des gesamten Mittelalters „die Theologen [...] alle möglichen theologischen und religiösen Operationen mit dem Akt der Verwundung wie mit den Narben am Körper der Stiftergestalt ihrer Religion“ wirkmächtig korreliert.⁵⁰ Hierbei wurde die heilsrelevante Bedeutung der Verwundung Christi betont, die prinzipiell in der Annahme gründet, dass das mit dem Passionsgeschehen in Verbindung stehende Erlösungswerk selbst die „höchste Arznei zur Heilung der Sündenwunden der Menschen“ darstelle.⁵¹ In

London 1982 [Publications of the Center for Medieval and Renaissance Studies 16], S. 214), als plausibel gelten.

48 Vgl. Heinz Meyer und Rudolf Suntrup [Art.] Fünf. In: Dies.: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen (Münstersche Mittelalter-Schriften 56). München 1987, Sp. 403–442, hier Sp. 405.

49 Thomas Lentes: Der Blick auf den Durchbohrten. Die Wunden Christi im späten Mittelalter. In: Ders.: Soweit das Auge reicht. Frömmigkeit und Visualität vom Frühmittelalter bis zur Reformation. Hg. von David Ganz, Esther Meier und Susanne Wegmann. Berlin 2022, S. 305–329, hier S. 308.

50 Ebd. (Anm. 49), S. 305.

51 Ebd. Vgl. hierzu auch Ders.: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters. In: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. Hg. von Klaus Schreiner. München 2002, S. 179–219, hier S. 182.

der mittelalterlichen Vorstellung avancierten die Wundmale so zu einem „Medium des Vollzugs der Erlösung“ und zu einem „Medium ihrer bildhaft-körperlichen Vergegenwärtigung“.⁵² Unterdies wurde gerade die Dimension ihrer Heilsmedialität in vielfältiger Weise kultiviert und insbesondere ihre Qualität als Portal reflektiert. Zum Beispiel spricht Bernhard von Clairvaux ihnen in seinem 62. Hoheliedsermo explizit Heilswirksamkeit zu, die sich in Momenten der andächtigen *meditatio* entfalten kann: „Was ist nämlich so wirksam, die Wunden des Gewissens zu heilen und die Schärfe des Geistes zu reinigen, wie die fleißige Betrachtung der Wunden Christi?“⁵³ Im Zusammenhang der neutestamentlichen Überlieferung, der zufolge Körper und Herz Christi erst während des Passionsgeschehens durch den Lanzenstich am Kreuz zugänglich gemacht wurden (vgl. Joh 7,37–39 und 19,31–37), postuliert Augustinus (gest. 430) analogisch: „Christus ist die Tür und diese Tür wurde dir geöffnet, als seine Seite von der Lanze durchbohrt wurde. Erwähne dich an das, was daraus geflossen ist, und sieh zu, wie du hineingehen kannst.“⁵⁴ Bonaventura beschreibt die Wunden Christi in einer seiner Predigten figurativ, und zwar als soteriologisch aussagekräftige „portae coeli“, die den Gläubigen als ein mögliches Handlungsangebot das Eintreten ins Himmelreich unterbreiten.⁵⁵ Die in den Körper Christi Eintritt gewährende Verwundung offeriert im heilstheologischen Verständnis allen Gläubigen eine heilschaffende Affordanz.⁵⁶

52 Lentès: Der Blick auf den Durchbohrten (Anm. 49), S. 317.

53 Bernhard von Clairvaux: *Sermones super Cantica Canticorum*, Sermo 62,7,24–26. In: Ders.: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Bd. 6. Hg. von Gerhard B. Winkler. Innsbruck 1995, S. 323–336, hier S. 332: „Quid enim tam efficax ad curanda conscientiae vulnera, necnon ad purgandam mentis aciem, quam Christi vulnere sedula meditatio?“; Übersetzung ebd., S. 333. Siehe Grundlegendes zur Rezeption Bernhards in der Frauenmystik in Ulrich Köpf: Bernhard von Clairvaux in der Frauenmystik. In: Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studientagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 22.–25. Februar 1984 in Weingarten. Hg. von Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer. Ostfildern 1985, S. 48–77.

54 Aurelius Augustinus: Sermo CCCXI. In: Ders.: Opera Omnia. Bd. 5/1. Hg. von Jacques Paul Migne (Patrologia Latina 38). Paris 1841, Sp. 1414–1420, hier Sp. 1415: „Christus est janua. Et tibi est ostium apertum, quando est latus ejus lancea perforatum. Quid inde manavit recole; et elige qua possis intrare“; Übersetzung des Verfassers.

55 Bonaventura: *Sermones de tempore*, Sermo 4. In: Ders.: Opera Omnia. Bd. 13. Hg. von A. C. Peltier. Paris 1868, S. 204f., hier S. 204: „In his verbis quatuor consideranda sunt, videlicet vulnere Christi gratia, cum dicitur: Portae fluviorum apertae sunt. Vulnere enim Christi portae coeli sunt, de quibus non solum fluvius sanguinis et aquae, sed in sanguine gratiarum profluxit plenitudo“; Übersetzung des Verfassers: „In diesen Worten sind vier Dinge zu berücksichtigen, nämlich die Gnade der Wunden Christi, wenn es heißt: ‚Die Tore der Flüsse sind geöffnet.‘ [Na 2,6] Denn die Wunden Christi sind die Tore des Himmels, aus denen nicht nur ein Strom von Blut und Wasser floss, sondern die Fülle der Gnaden im Blut.“ Ferner wird in der jüngeren *Vita Christi* des Ludolf von Sachsen (gest. 1377/78) im Speziellen die Seitenwunde als „Tür zum Leben“ umgedeutet, durch den „die Menschen in Christi Herz eintreten und so das wahre Leben (*Vera vita*) erlangen“ können, siehe Lentès: Der Blick auf den Durchbohrten (Anm. 49), S. 316.

56 Vgl. hierzu Thomas Lentès: Nur der geöffnete Körper schafft Heil. Das Bild als Verdoppe-

Der in der Tradition also vorgezeichnete Aufforderungscharakter der Wundmale und der Seitenwunde Christi erweist sich im *Liber Mechthilds* jedoch durch eine schnelle Bildverschiebung als brautmystisch umbesetzt. Das erzählte Hindurchgehen durch die visionären Türen (Bildebene) beschreibt auf der Sachebene nicht nur das Durchmessen des Christuskörpers bzw. das Vordringen in sein eine Art allegorisches Brautgemach vorgestelltes Inneres. Es bildet gleichzeitig das hierarchische Fortschreiten der als Braut apostrophierten Begnadeten auf der in eine *via purgativa*, *via illuminativa* und *via perfectiva* bzw. *unitativa* dreieggliederten sogenannten *triplex via* ab, das final in der Umarmung, der Liebkosung und im Kuss mit dem himmlischem Bräutigam kulminiert.⁵⁷ Die mystische Erfahrung, die sich an dieser Stelle in drei Etappen vollzieht, wird somit als eine raumsymbolische Aszendenz- und „Verinnerlichungsbewegung“ leicht verständlich und nachvollziehbar modelliert.⁵⁸

Bezug auf dieses mystische Stufenmodell nehmen nicht nur die Handlungen, welche die Seele der Begnadeten unmittelbar an den erzählten Türen vollzieht, sondern auch die mit appellativer Funktion versehenen bibelrekursiven Inskriptionen, die sich jeweils auf den Trumeaufteilern der visionären Türen eingemeißelt finden. Mehr oder minder explizit formulieren die Inschriften Affordanzen, die mit den jeweiligen Türen verbunden sind. Die neutestamentlich überlieferten Jesusworte „Kommt zu mir, alle, die ihr mühselig und beladen seid.“⁵⁹ (Mt 11,28), die auf den Mittelsäulen der beiden unteren Türen eingraviert sind, laden Mechthild mit didaktischer Implikation (vgl. Mt 11,29) dazu ein, im Hindurchgehen zunächst die *via purgativa* zu beschreiten. Nachdem ihr die personifizierte Barmherzigkeit Einlass in das hinter den beiden Portalen verortete Innere gewährt hat, findet sich die Begnadete vor dem gerechten Richter (vgl. II Tim 4,8), der ihre Sünden vergibt und sie anschließend in das Gewand der Unschuld kleidet.⁶⁰ Diese Investitur lehnt

lung des Körpers. In: Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Ausstellungskatalog. Hg. von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis. Wien, Klagenfurt 1995, S. 152–155.

- 57 Das Modell des Areopagiten von asketischer Reinigung, Erleuchtung und Vollendung oder mystischer Einung hatte im Mittelalter „eine Nachwirkung entfaltet [hat], die man kaum unterschätzen kann.“ Störmer-Caysa: Einführung (Anm. 4), S. 67f.
- 58 Hildegard Elisabeth Keller: *inluogen*. Blicke in den heimlichen Raum. Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts. In: Symbolik von Ort und Raum. Hg. von Paul Michel (Schriften zur Symbolforschung 11). Bern u. a. 1997, S. 353–376, hier S. 354.
- 59 Mechthild von Hackeborn: *Liber specialis gratiae* (Anm. 45), I,8,26: „Venite ad me, omnes qui laboratis et onerati estis, etc.“. Übers. Schmidt (Anm. 45), S. 44.
- 60 Vgl. Mechthild von Hackeborn: *Liber specialis gratiae* (Anm. 45), I,8,27: „Vidit etiam ante ipsas januas virginem pulcherrimam, scilicet, misericordiam, quæ introduxit eam; ibique invenit Judicem justum, quem misericordia sibi placavit, et veniam omnium peccatorum impetravit, vesteque innocentiae ipsam induit[.]“ Die Einkleidungsmetapher begegnet auch I,13 als Bild der Sündenlosigkeit. Die Rolle der personifizierten Barmherzigkeit (Gottes) ist im Mittelalter im wirkmächtigen allegorischen Streitgespräch *Die vier Töchter Gottes* (vgl. Ps 84,11) angelegt, siehe hierzu Eduard Johann Mäder: *Der Streit der „Töchter Gottes“*. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs. Bern 1971 (Europäische Hochschulschriften 41).

sich an den rituellen Kleidungswechsel bei Klostereintritt an,⁶¹ doch symbolisiert sie eigentlich die innerliche „Zurichtung der Seele“ und lässt die gnadenhaft gewährte Läuterung als Statusänderung bzw. -umkehrung augenfällig werden.⁶² In vergleichbarer Weise wird im Anschluss daran der mit dem Erleuchtungsweg (*via illuminativa*) in Verbindung gebrachte und indirekt mittels erzählter Inschriftlichkeit konkretisierte Übergang zur Tugendhaftigkeit als die Vervollkommnung der Seele angezeigt: Hierbei geleitet eine Jungfrau, die die göttliche Güte verkörpert, die Visionärin zu Christus, der sie großzügig mit einer Vielzahl verschiedener Tugenden ausstattet („qui ipsam omni virtutum varietate decorabat“; I,8,26f.) Die auf der mittleren Säule des obersten Portals angebrachten Psalmworte „Tretet hin zu ihm und werdet licht, und euer Antlitz wird nicht erröten vor Scham.“⁶³ (Ps 33,6) nehmen schließlich Bezug auf die *via unitiva*, welche die als Braut apostrophierte Seele der Begnadeten unmittelbar in das allersüßeste *cor Jesu* führt. Dort findet anschließend ihre Liebesbegegnung, das *connubium spirituale*, mit dem himmlischen Bräutigam statt. Bevor der Blick in das raumallegorische Herzzinnere freigegeben wird, hat sie dementsprechend in Etappen gestuft „[v]on einem Aussen und Äusserlichen [...] Abschied zu nehmen, sich einem Inneren und dem sich darin eröffnenden Unbegrenzten zuzuwenden, um dort Innenräume als Treffpunkt mit Gott zu erschliessen“.⁶⁴ Wenngleich das Herz Jesu in der Mystik der Helftaer Konventualinnen zwar oft „zum Ort synästhetischer Erfahrung“ bzw. „zum Inbegriff der Erlösung“ verklärt ist,⁶⁵ stellt es an dieser Stelle bildlogisch den Ort liminalen Erlebens dar, an dem die mystische Hochzeit (zumindest momenthaft) stattfinden kann.⁶⁶ Im räumlich oder architektonisch vorgestellten Herzzinneren umarmt und

61 Vgl. Eva Schlottheuber: Klostereintritt und Übergangsriten. Die Bedeutung der Jungfräulichkeit für das Selbstverständnis der Nonnen der alten Orden. In: Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Hg. von Jeffrey F. Hamburger et al. Turnhout 2007, S. 43–58, hier S. 51.

62 Suerbaum: Körper-Räume (Anm. 8), S. 117.

63 Mechthild von Hackeborn: *Liber specialis gratiae* (Anm. 45), I,8,26: „Accidete ad eum et illuminamini, et facies vestrae non confundentur.“; Übers. Schmidt (Anm. 45), S. 45.

64 Vgl. Keller: Inluogen (Anm. 58), S. 354. Vgl. auch Friedrich Ohly: Cor amantis non angustum. Vom Wohnen im Herzen (1970). In: Ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, S. 128–155, hier S. 136–138; und Jeffrey Hamburger: Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent. Berkeley, Los Angeles, London 1997 (California Studies in the History of Art 37), S. 101–175.

65 Haas: Mechthild von Hackeborn (Anm. 46), S. 227. Zur Herzmystik Mechthilds vgl. ebd., S. 227–229; sowie Gabriele Winter: Die Herz-Jesu-Mystik bei Mechthild von Magdeburg, Mechthild von Hackeborn und Gertrud von Helfta. In: Jahrbuch für Salesianische Studien 17 (1981), S. 72–82, hier S. 76–78.

66 Vgl. Hildegard Elisabeth Keller: Absonderungen. Mystische Texte als literarische Inszenierung von Geheimnis. In: Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte. Kolloquium Kloster Fischingen 1998. Hg. von Walter Haug und Wolfram Schneider-Lastin. Tübingen 2000, S. 195–221, hier S. 214–216.

liebkost schließlich Christus⁶⁷ den ‚Seelenkörper‘⁶⁸ seiner *sponsa* und gewährt ihr als Gnadengeschenk den mystischen Kuss der Vereinigung.⁶⁹ Vermittelt durch die als Assistenzfiguren fungierenden Personifikationen von Barmherzigkeit, Güte und Liebe stiftet er jeweils in seinen Rollen als gerechter Richter, als freigiebiger König und als himmlischer Bräutigam im Dreischritt Reinigung, Erleuchtung und final auch Ein(ig)ung.

3 Fallbeispiel II: Heinrich Seuse

Der Dominikanermönch Heinrich Seuse⁷⁰ (gest. 1366) konzipierte zwischen 1331 und 1334 das *Horologium sapientiae*,⁷¹ sein einziges Werk in lateinischer Sprache, als mystische Erbauungsschrift für seine Ordensbrüder.⁷² Es überliefert zu Beginn

67 Vgl. Haas: Mechthild von Hackeborn (Anm. 46), S. 227: Hierbei „präsentiert [das Herz] in seinem Innenraum denjenigen nochmals, dessen Herz es ist“.

68 Laut Störmer-Caysa (Einführung [Anm. 4], S. 142) baut die Brautmystik auf der Erwägung auf, „daß es gewissermaßen einen Leib der Seele gebe“.

69 Vgl. Mechthild von Hackeborn: *Liber specialis gratiae* (Anm. 45), I,8,27: „[Q]uæ introductit eam ad sponsum mellifluum, præ filiis hominum forma speciosum, qui eam amplexibus et oculis tamquam sponsus sponsum demulcebat“; Übers. Schmidt (Anm. 45), S. 45: „Diese [sc. die göttliche Liebe] führte sie hinein zu dem anmutigen Bräutigam, von Gestalt schöner als alle Menschensöhne. Dieser umarmte und liebkoste sie mit Küssen wie ein Bräutigam seine Braut.“ Solche brautmystischen Sprachbilder körperimaginativer Vereinigung (Umarmung und Kuss) begegnen – konventioneller- und traditionellerweise sanktioniert durch das Hohelied, siehe Störmer-Caysa: Einführung (Anm. 4), S. 142, in der Mystik der Helftaer Mystikerinnen paradigmatisch, vgl. McGinn: Die Mystik im Abendland. Bd. 3 (Anm. 44), S. 473. Zur mittelalterlichen Theologie des (mystischen) Kusses vgl. Klaus Schreiner: „Er küsse mich mit dem Kuß seines Mundes“ (Osculetur me oscuto oris sui, Cant 1,1). Metaphorik, kommunikative und herrschaftliche Funktionen einer symbolischen Handlung. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 89–132. Diese hierbei aufgerufene Bildlichkeit findet auch Entsprechung in der dritten Hoheliedpredigt Bernhards, siehe hierzu Bernhard von Clairvaux: *Sermones super Cantica Canticorum*, Sermo 3. In: Ders.: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Bd. 5. Hg. von Gerhard B. Winkler. Innsbruck 1994, S. 76–83.

70 Zu Werk und Leben siehe Alois M[aria] Haas und K[jurt] Ruh: [Art.] Seuse, Heinrich OP. In: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 8. Berlin, New York 1992, Sp. 1109–1129; Kurt Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 3: Die Mystik des deutschen Predigerordens und ihre Grundlegung durch die Hochscholastik. München 1996, S. 415–475; sowie Bernard McGinn: Die Mystik im Abendland. Bd. 4: Fülle. Die Mystik im mittelalterlichen Deutschland (1300–1500). Aus dem Englischen übersetzt von Bernardin Schellenberger. Freiburg, Basel, Wien 2008, S. 341–411.

71 Im Folgenden unter Angabe der jeweiligen Seiten- und Zeilenzahl zitiert nach: Heinrich Seuses *Horologium Sapientiae*. Erste kritische Ausgabe unter Benützung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer OP. Hg. von Pius Künzle OP. Freiburg, Schweiz 1977 (Spicilegium Friburgense 23). Die Übersetzung, im Folgenden abgekürzt als ‚Übers. Fenten‘, folgt Heinrich Seuse: Stundenbuch der Weisheit. Das „Horologium Sapientiae“. Übersetzt von Sandra Fenten. Würzburg 2007. Vgl. hierzu ferner z. B. Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 3 (Anm. 70), S. 434–445; und Alois Maria Haas: Heinrich Seuse – *Horologium Sapientiae*. In: Ders.: *Sermo mysticus*. (Anm. 5), S. 296–300.

72 Vgl. Ruedi Imbach: Die deutsche Dominikanerschule: Drei Modelle einer *Theologia mystica*. In: Grundfragen christlicher Mystik. Wissenschaftliche Studentagung *Theologia mystica*

des zweiten Buches (II,1) die Vision einer Tür mitsamt Inschrift, bei der es sich um „ein[en] Zusatz“⁷³ gegenüber dem volkssprachigen *Büchlein der ewigen Weisheit* handelt. Die im Nachfolgenden in den Blick genommene Textpassage durchbricht an dieser Stelle einmalig jene von der Form der *Quaestio* inspirierte Dialogstruktur des in zwei Bücher gegliederten und vierundzwanzig Abschnitte umfassenden *Horologium*, und zwar zugunsten einer narrativen Umsetzung.⁷⁴ Seuse formuliert in diesem Abschnitt – wie Ruedi Imbach plausibel macht, vor dem Hintergrund des Streits zwischen Thomisten und Antithomisten⁷⁵ – eine Kritik am dominikanischen Studienbetrieb seiner Zeit.⁷⁶

Die Erzählinstanz berichtet in II,1 zunächst, wie sich der Jünger der Ewigen Weisheit auf eine epistemisch motivierte Suche nach der Weisheit der Autoritäten und der wahren Philosophie begibt.⁷⁷ Einmal scheint es ihm, als erblicke er im Rahmen einer Vision ein goldenes und edelsteingeschmücktes Gebäude in Kugelform, in dem unzählige *magistri* sowie *scholares* aller *artes liberales* und Wissenschaften versammelt sind: „In der besagten Kugel aber waren zwei unterschiedliche Abteilungen eingerichtet, und jede von ihnen hatte ihre Gelehrten und ihre Schüler“.⁷⁸ Im Inneren der unteren Halbkugel befindet sich eine große Anzahl Gelehrter und Schüler, die den unterschiedlichen Disziplinen der Astrologie, Mathematik, Musik, Physik (*philosophia naturalis*) sowie der Medizin und Handwerkskunst (*artes mechanicae*) angehören.⁷⁹ Mit Hilfe eines Portals, durch das der

in Weingarten vom 7.–10. November 1985. Hg. von Margot Schmidt. Stuttgart-Bad Cannstatt 1987 (Mystik in Geschichte und Gegenwart. Texte und Untersuchungen. Abteilung I, Bd. 5), S. 157–172, hier S. 160: „Die wesentlich erweiterte lateinische Fassung des ‚Büchleins der ewigen Weisheit‘ war für seine eigenen Mitbrüder bestimmt“.

73 Rüdiger Blumrich: *Vera scientia christianae philosophiae*. Zu Heinrich Seuses „*Horologium sapientiae*“ II. 1 und 3. In: *Scientia* und *ars* im Hoch- und Spätmittelalter. 2. Halbband. Hg. von Ingrid Craemer-Ruegenberg und Andreas Speer. Berlin, New York 1994 (Miscellanea mediaevalia 22/2), S. 620–632, hier S. 622.

74 Vgl. ebd. Das *Horologium* ist keine Übersetzung, sondern stellt „eher ein neues Werk“ dar, „denn es ist gegenüber dem deutschen Traktat neu angeordnet, erweitert und umformuliert“, siehe McGinn: *Die Mystik im Abendland*. Bd. 4 (Anm. 70), S. 351.

75 Vgl. Imbach: *Die deutsche Dominikanerschule* (Anm. 72), S. 159.

76 Siehe Walter Senner: *Meister Eckhart und Heinrich Seuse: Lese- oder Lebemeister - Student oder geistlicher Jünger?* In: *Schüler und Meister*. Hg. von Andreas Speer und Thomas Jeschke. Berlin, Boston 2016 (Miscellanea Mediaevalia 39), S. 277–312, hier S. 305.

77 Seuse: *Horologium Sapientiae* (Anm. 71), 520,1–3: „Cor suum tradidit ad vigilandum diluculo ad dominum, qui fecit illum, supplicans ut ipsum de hac vita migrare non sineret, antequam ad cognitionem verae et summae philosophiae perveniret.“; Übers. Fenten (Anm. 71), S. 147: „In aller Frühe hielt er sein Herz wachsam auf den Herrn gerichtet, der ihn erschaffen hatte, und flehte, daß er ihn nicht aus diesem Leben scheiden ließe, bevor er zur Erkenntnis der wahren und höchsten Philosophie gelangt sei.“ Imbach (*Die deutsche Dominikanerschule* [Anm. 72], S. 162) attestiert, dass das Verlangen des Jüngers nach Erkenntnis „im Gegensatz zu einer trockenen und abstrakten Spekulation“ steht.

78 Seuse: *Horologium Sapientiae* (Anm. 71), 520, 9–11: „In sphaera autem praedicta duae mansiones distinctae fabricatae erant, et quaelibet harum suos doctores et discipulos habebat.“; Übers. Fenten (Anm. 71), S. 148.

79 Siehe Seuse: *Horologium Sapientiae* (Anm. 71), 520,12–18.

Jünger Zugang zu der Schule der Künste und der Mechanik erhält, ist der untere Bereich von der innerhalb der oberen Kugelhälfte verorteten *schola theologicae veritatis* topographisch geschieden. Das erzählte Portal ist dementsprechend als eine Art spatialer Marker funktionalisiert: Einerseits konfiguriert es auf der Ebene der visionären *histoire* im literalen Sinn einen Schwellen-, Durchgangs- oder Verbindungsort zwischen profaner und geistlicher Welt. Andererseits zeigt es zugleich zwei disparate Erkenntniszustände an.

Dass der visionäre Grenzraum buchstäblich und idealtypisch als „Ort des liminalen Daseins“ erscheint,⁸⁰ wird im Rahmen der Berichterstattung konkretisiert, mittels der Inskription, die diesen Sachverhalt offenlegt und die Affordanz der Tür formuliert: „Dies ist die Schule der theologischen Wahrheit, in welcher die Ewige Weisheit die Lehrerin, die Wahrheit der Unterrichtsstoff und die ewige Glückseligkeit das Ziel ist“.⁸¹ Die über dem Eingang applizierte Inskription wirkt an dieser Stelle handlungsmotivierend, da der Jünger, nachdem er die Worte gelesen und das schriftmedial Ausgesagte reflektiert hat, beschließt, eilig einzutreten, weil er von ganzem Herzen beehrte, Schüler dieser Schule zu werden, um so das gewünschte Ziel zu erreichen.⁸²

Qua ihres deskriptiven und zugleich instruktiven Charakters erweist sich die Inschrift als erkenntnis- und wissensvermittelnd, da der Akt der Lektüre verschiedene, mit der visionären Tür verbundene Handlungsoptionen offenlegt. So antizipiert der liminale Akt des grenzübertretenden Durchschreitens bereits im Rahmen der Diegese die erkenntnisbezogene Zustandsveränderung des Jüngers. Es ist einsichtig, dass sich hierbei nicht nur (für die erzählte Figur) die Gelegenheit zur Entscheidung für oder gegen die Selbst-Transformation ergibt. Ferner erhält die Inschriftenerzählung aufgrund ihrer Exemplarität und didaktischen Qualität wohl auch rezeptionsseitig eine transgressive Potenz: Narrative Affordanz mag, so darf man hier schließen, dementsprechend auch extratextuell (etwa durch [mehrfaches] Lesen oder Hören der Passage) Wirkmacht entfalten.

Der eigentliche Lehrgegenstand, genauer: das spezifische Wissen um die Stufen des Schriftsinns, wird allerdings erst verfügbar, nachdem der Jünger das Portal durchschreitet. In der Schule der theologischen Wahrheit trifft der Jünger auf insgesamt drei verschiedene Kategorien von Schülern und Lehrern. Stufenwegbildlich sind die Gruppen hierarchisch zwischen den Polen räumlicher Nähe bzw. Distanz zur Personenallegorie der göttlichen Weisheit angeordnet. Während die einen in der Nähe des Portals auf der Erde sitzen („[q]uidam in terra prope ianuam sedebant“; 521,5) und ihr Gesicht nach außen wenden („vultum ad exteriora con-

80 Vgl. hierzu Silvan Wagner: [Art.] Grenze. In: Renz, Hanauska und Herweg (Hg.): Literarische Orte (Anm. 13), S. 225–240, hier S. 234–236.

81 Seuse: *Horologium Sapientiae* (Anm. 71), 520,27f.: „Haec est schola theologicae veritatis, ubi magistra aeterna sapientia, doctrina veritas, finis aeterna felicitas.“; Übers. Fenten (Anm. 71), S. 148.

82 Siehe Seuse: *Horologium Sapientiae* (Anm. 71), 520,29–521,2.: „[C]upiensi totis visceribus huius scholae discipulus esse, per quam sperabat se ad finem desideratum pervenire.“

versum habentes“; 521,4f.), scheinen die anderen regelrecht in einem einzigen Zustand zu verharren („in statu proprio persistere“; 525,13). Nur diejenigen, die der dritten Kategorie zugehörig sind, sitzen in Nachbarschaft zu der (personifizierten) Weisheit (*magistra sapientia*): „Tertii autem prope magistrum conederant“ (525,14). Zur letzten Gruppe, die laut Ruh eine „außerhalb der theologischen Schulen der Universitäten“ verortete Theologie zu ergründen sucht,⁸³ bekennt er sich schließlich: „Da wünschte der Jünger, von allem anderen abzusehen, bei dieser letzten Kategorie Studenten zu bleiben und sich ganz dem Studium jener wahren und höchsten Philosophie hinzugeben“.⁸⁴

Blumrich betont den „fiktionalen Charakter“⁸⁵ und infolgedessen die literarische Konstruiertheit dieser Revelationserzählung, die „einen Streit um die Wahrheit“ beschreibt,⁸⁶ und sieht mithin die daraus resultierende Fiktionalität programmatisch bereits in der Einleitung zum *Horologium* (366,20–22) präludiert.⁸⁷ Dementsprechend sind die in Seuses Schrifttum inserierten Visionsberichte didaktisch konzipiert und dienen (exemplifizierend) als „didaktische Mittel“ zur Vorstellung seiner Lehre,⁸⁸ die er im Rahmen textinterner Auslegungen interpretiert.⁸⁹ Obschon die Lehrinhalte zumeist ungebrochen Gegenstand solcher Erzäh-

83 Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 3 (Anm. 70), S. 443. Vgl. ebd.: „Hier werden die Schüler, ‚die das Wasser der heilbringenden Weisheit aus des Meisters Munde trinken, so sehr berauscht, daß sie selbst und alle Welt vergessen und mit Herz und Sinn, die Augen und das Anlitz nach oben gerichtet und gleichsam in einen Abgrund göttlicher Schau und Verzückung eingetaucht und in ihm verschlungen, entrückt werden. Diese strahlen auf der Erde wie Sternenhimmel und, wie eine brennende Fackel nach oben strebend, entzünden sie sich und entflammen die Mitmenschen in Gottes Liebe“.

84 Seuse: *Horologium Sapientiae* (Anm. 71), 526,10f.: „Igitur discipulus, allis omissis cupiebat cum his mansionem habere et se totum conferre ad studium illius verae et summae philosophiae.“; Übers. Fenten (Anm. 71), S. 154.

85 Blumrich: *Vera scientia christianae philosophiae* (Anm. 73), S. 623.

86 Imbach: Die deutsche Dominikanerschule (Anm. 72), S. 158. Vgl. ebd., S. 158f.: „In diesem Kampf verdunkeln gewisse *moderni* mit bisher unbekanntem Neuigkeiten nicht nur Wahrheit – die Bücher der heiligen Väter vergessend –, sondern sie vernachlässigen ebenfalls das ‚Studium der Frömmigkeit‘. Allerdings handelt es sich in dem hier beschriebenen Streit um mehr als eine typologische Darstellung einer Auseinandersetzung zwischen *antiqui* und *moderni*“ (Hervorhebungen im Original).

87 Vgl. Blumrich: *Vera scientia christianae philosophiae* (Anm. 73), S. 623.

88 McGinn: Die Mystik im Abendland. Bd. 4 (Anm. 70), S. 386f.

89 In der mittelalterlichen Mystik bevorzugt im Rahmen der „allegorischen Allegorese“, vgl. Hans-Georg Kemper: Allegorische Allegorese. Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius). In: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978. Hg. von Walter Haug. Stuttgart 1979, S. 90–125. Die Allegorik seines Erbauungsbuchs betont Seuse in seinem Prolog, siehe Seuse: *Horologium Sapientiae* (Anm. 71), 366,20–367,15, hier 366,20, 367,12–14: „Visiones quoque in sequentibus contentae non sunt omnes accipiendae secundum litteram, licet multae ad litteram contingerint, sed est figurata locutio[.] [...] Porro huius figuratae locutionis occulta mysteria diligens lector faciliter poterit advertere, si tamen sollertem curam studuerit adhibere.“; Übers. Fenten (Anm. 71), S. 2f.: „Auch die im folgenden enthaltenen Visionen sind nicht alle buchstäblich zu nehmen, auch wenn vieles sich so buchstäblich ereignete. Es handelt sich vielmehr um übertragene Redef[.] [...] Ein aufmerksamer Leser wird die verborgenen Geheimnisse dieser

lungen sind, wird das mystische Wissen in diesem Offenbarungsbericht jedoch erst in der Schlusspassage vollends einsichtig und eindeutig greifbar, und zwar in dem Moment, als eine Stimme den Jünger adressiert und dabei den restringierten Wissensgehalt der allegorischen Schilderung kleinteilig offenlegt:

Tres ordines, quos vidisti, tres modi sunt studendi atque docendi sacram scripturam. Primus modus est carnalis, quem habent hi, in quibus abundat littera sine spiritu. Qui quanto plus litterati, tanto plus superbia inflati, atque nocivi sibi et aliis esse noscuntur; qui non Dei laudem, vel suam et aliorum aedificationem, sed suam promotionem quaerunt. Secundus modus est animalis, et est in his, qui simplici quidem oculo in actu scholastico ea, quae ad salutem necessaria sunt, quaerunt, verumtamen opera supererogationis facere et charismata aemulari meliora usquequaque negligunt. Tertius vero, qui spiritalis, est eorum, qui toto cordis affectu ad ea, quae perfectionis sunt, se viribus omnibus extendunt, studiose operam dantes, ut sicut intellectus eorum scientia, sic et affectus eorum divina sapientia repleatur; et sicut proficiunt in cognitione veri, sic et in amore summi boni. (525,27–526,7)

Die drei Kategorien, welche du gesehen hast, sind die drei Arten, die Heilige Schrift zu studieren und zu lehren. Die erste Art ist die fleischliche, welche jenen haben, die dem Buchstaben, nicht aber dem Geiste nach reich sind. Je belesener sie sind, desto aufgeblasener vor Stolz sind sie und wissen nicht, daß sie für sich und die anderen schädlich sind. Sie erstreben nicht das Lob Gottes oder ihre Erbauung und die der anderen, sondern sie streben nach Beförderung. Die zweite Art ist die animalische. Sie ist denen eigen, die zwar mit einfachem Auge in scholastischer Manier nach dem, was zum Heil notwendig ist, suchen, aber es in einem fort vernachlässigen, darüber hinausgehende Werke zu tun und nach Charismen zu streben. Die dritte Art aber, welche die spirituelle ist, ist denen eigen, welche sich mit ganzem Herzen und all ihren Kräften nach dem, was ihnen zur Vollkommenheit gereicht, austrecken. Sie geben sich eifrig Mühe, daß ebenso wie ihr Intellekt von Wissen ihr Empfinden von Göttlicher Weisheit erfüllt

übertragenen Rede leicht aufdecken, wenn er sich bemüht, kluge Sorgfalt darauf zu verwenden“. Damit stellt er heraus, dass die „Form der allegorischen Darstellung, in der bei ihm auch das Dialogische begründet ist, wohl als ‚literarisches Mittel‘ zu betrachten ist, daß sich darin aber philosophisch und theologisch mehr, nämlich eine hermeneutische Rückbindung der literarischen Faktur der Texte mitsamt ihrer visionären Elemente an die Schriftexegese bezeugt“, siehe Niklaus Largier: *Figurata Locutio. Hermeneutik und Philosophie bei Eckhart von Hochheim und Heinrich Seuse*. In: *Meister Eckhart: Lebensstationen – Redesituationen*. Hg. von Klaus Jacobi. Berlin 1997 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens 7), S. 303–332, hier S. 304–306. Vgl. hierzu ferner Ders.: *Von Hadewijch, Mechthild und Dietrich zu Eckhart und Seuse? Zur Historiographie der ‚deutschen Mystik‘ und der ‚deutschen Dominikanerschule‘*. In: Haug und Schneider-Lastin (Hg.): *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang* (Anm. 66), S. 93–117, hier S. 112f.

wird, und ebenso wie sie in wahrer Erkenntnis Fortschritte machen, so auch in der Liebe zum höchsten Gut.⁹⁰

Kalkuliert in ‚Offenbarungsprosa‘ umgeformt werden so im Modus figurativer bzw. allegorisierte Rede die Stufen der traditionellen Schriftauslegung als zentraler Gegenstand der Visionserzählung dargeboten. Im Mittelalter basierte sie vorherrschend auf jenem Grundsatz, dem zufolge „das Wort der Heiligen Schrift neben dem historischen oder Buchstabensinn, den es mit der heidnischen Literatur gemein hat“, wie Ohly konstatiert, „einen höheren, einen geistigen Sinn, einen *sensus spiritualis*“ enthält.⁹¹ Seuse führt hierbei die drei bereits von Origenes differenziert formulierten *modi operandi* des Schriftstudiums vor, indem er die verschiedenen Stufen der 1. somatischen, konkret: körperbezogenen, 2. animalischen und 3. pneumatischen Textauslegung exemplarisch und mit Kommentar versehen exponiert.⁹² Zugang zu diesem spezifischen Wissen um den dreifachen Schriftsinn erhält der Jünger jedoch erst, nachdem er die (inschriftengeleitete) Entscheidung getroffen hat, das Tor zur Schule der Theologie zu durchschreiten.

4 Zusammenfassung

Abschließend ist zu konstatieren, dass Mechthilds von Hackeborn Visionsbericht vermutlich dem Zweck dienen möchte, das in das Bildfeld der Architektur übertragende und narratologisch eingebundene Stufenwegmodell der *triplex via* als

90 Übers. Fenten (Anm. 71), S. 153f.

91 Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter (Anm. 14), S. 2 (Hervorhebung im Original). Für die vorliegende Passage kommt als Quelle nur die von Origenes (gest. 253/254) in der Schrift *Peri archōn* (Περί ἀρχῶν) entwickelte und im Mittelalter in einer lateinischen Übersetzung (*De Principiis*) des Rufinus von Aquileia (gest. um 410) breit überlieferten Lehre vom dreifachen (!) Schriftsinn in Betracht.

92 Die lat. Übersetzung des Rufinus ist zitiert nach Origenes: *Vier Bücher von den Prinzipien*. Hg., übersetzt und mit kritischen und erläuternden Anmerkungen versehen von Herwig Görge-manns und Heinrich Karpp. Darmstadt 1976 (Texte zur Forschung 24), S. 708 und 710: „Verum, ut dicere coeperamus, viam, quae nobis videtur recta esse ad intellegendas scripturas et sensum earum requirendum, huiusmodi esse arbitramur, sicut ab ipsa nihilominus scriptura, qualiter de ea sentiri debeat, edocemur. [...] ‚Tripliciter‘ ergo describere oportet in anima sua unumquemque divinarum intellegentiam litterarum: id est, ut simpliciores quique aedificentur ab ipso, ut ita dixerim, corpore scripturarum [...]; si qui vero aliquantum iam proficere coeperunt et possunt amplius aliquid intueri, ab ipsa scripturae anima aedificentur; qui vero perfecti sunt [...] hi tales ab ipsa ‚spirituali lege‘, quae ‚umbram habet futurorum bonorum‘, tamquam ab spiritu aedificentur. Sicut ergo homo constare dicitur ex corpore et anima et spiritu, ita etiam sancta scriptura, quae ad hominum salute divina largitione concessa est“. Übersetzung ebd., S. 709 und 711: „Der uns richtig erscheinende Weg zum Umgang mit den Schriften und zum Verständnis ihres Sinnes ist folgender; er läßt sich in den Schriftworten selber aufspüren. [...] Dreifach also muß man sich die ‚Sinne‘ der heiligen Schriften in die Seele schreiben: Der Einfältige soll von dem ‚Fleische‘ der Schrift erbaut werden [...], der ein Stück weit Fortgeschrittene von ihrer ‚Seele‘, und der Vollkommene [...] erbaut sich aus ‚dem geistlichen Gesetz‘, ‚das den Schatten der zukünftigen Güter erhält‘ [...] Wie nämlich der Mensch aus Leib, Seele und Geist besteht, ebenso auch die Schrift, die Gott nach seinem Plan zur Rettung der Menschen gegeben hat.“

Lehrgegenstand vorzuführen. Wie gezeigt werden konnte, dienen die wegmarkenartigen Türen auf funktionaler Ebene der Veranschaulichung der mystischen Lehre. Indes spielen die erzählten Inskriptionen *appellativen* Charakters qua ihrer dezidiert *instruktiven*, *explikativen* sowie *kohärenzstiftenden* Funktionen in besonderer Weise der Enthüllung der Didaxe zu.

Evident ist, dass Mechthilds Bericht insgesamt zwei disparate, einerseits die inner- sowie andererseits die extratextuellen Rezipienten adressierende Dimensionen inschriftenbezogener Affordanz kultiviert. So wird zum einen auf der Erzählebene das den Türinschriften grundsätzlich inhärente Potenzial entfaltet, den spezifischen Affordanzcharakter des Schrifträgers herauszustellen sowie Akte des Durchschreitens als Erfahrungen der Liminalität bzw. als Statusveränderungen und -umkehrungen zu moderieren. Zum anderen zielt der Text darauf, die meditative Betrachtung der Wunden extratextuell als Andachtsmodell anzupfehlen, und zwar imaginativ (amplifizierend) unter kalkulierter Verwendung „rhetorischer Mittel“.⁹³ Dabei avanciert der als eine Art im Geiste durchmessbares Gebäude vorgestellte Körper Christi im Zuge seiner Veräußerlichung selbst zu einer Art mystischen Weganleitung. Offenbar sollte die Einkleidung mystischer Lehre in imaginative Bilder die Wirkungsästhetik der Inhalte im Rahmen der Rezeption durch die Mitkonventualinnen kalkuliert steigern, sodass diese im Imaginationsakt mobilisiert und verfügbar werden konnten.⁹⁴ Ich vermute, dass diese Form der rhetorischen Umbesetzung den Versuch abbildet, eine den Erlöserleib vor Augen stellende Memorierhilfe zu geben. Dass hierbei auf das Bildfeld der Architektur zurückgegriffen wurde, nimmt in diesem Kontext letztlich nicht wunder, weil Gebäude-Metaphorik, so Mary Carruthers, in der monastischen Gedächtniskultur des Mittelalters eine bedeutende Rolle spielte.⁹⁵

Im Gegensatz dazu konzipiert Heinrich Seuse in seinem *Horologium* eine figurative und allegorisierte Erzählung exemplarischen Charakters, und zwar mit der Intention, den curricularen, das heißt konkret am Kanon der *artes liberales* orientierten Lehrbetrieb seiner Zeit in ein kritisches Licht zu rücken, um in der Folge so das Studium der wahren und höchsten Philosophie als einzigen Erkenntnis- oder Erleuchtungsweg in den Blick nehmen zu können. In diesem Zusammenhang übernimmt das erzählte Portal in seinen allegorischen Rollen als *significans* und *significatum* räumliche Gliederungs- bzw. Abgrenzungsfunktionen. Es strukturiert hierbei aber nicht nur die Topographie des Erzählraums, sondern veranschaulicht

93 Niklaus Largier: *Spekulative Sinnlichkeit. Kontemplation und Spekulation im Mittelalter*. Zürich 2018 (Mediävistische Perspektiven 7), S. 33.

94 Vgl. Eckhard Lobsien: *Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten*. In: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt a. M. 1990 (Poetik 3, Edition Suhrkamp 1475 = N.F. 475), S. 89–114, hier insb. S. 101.

95 Vgl. Carruthers: *The Craft of Thought* (Anm. 12), S. 16–21, 110 sowie 221–276, aber bes. S. 254–257. Vgl. hierzu ferner Dies.: *The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages*. In: *New Literary History* 24 (1993), H. 4, S. 881–904.

zudem verschiedene Wissensstufen, nämlich in Form einer im imaginatorischen Erzählakt konfigurierten Wegmarke. Die mit ihm verschaltete Performativität resultiert dabei aus der spezifischen Handlungs- und Gebrauchsoption, die sich objektbezogen ergibt und inschriftlich manifest ist. So besteht die Affordanz des Portals darin, im Hindurchgehen die Möglichkeit praktischer Wissenskonfiguration anzubieten. Daneben formuliert die textimmanente Inskription innerhalb der Erzählwelt eine konkrete Orientierungsinstruktion, indem sie selbst eine Art Grenzlinie markiert und damit Auskunft über das Raumarrangement gibt. Als „Medi[um] der Bedeutungsvermittlung“ und in Gestalt eines schriftmedialen Interpretamentes trägt sie teilweise auch dazu bei, den komplexen Sinngehalt der Gesamtvision offenzulegen.⁹⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Dimensionen erzählter Affordanz in mystischen Texten erst im Rahmen unterschiedlicher (intradiegetischer sowie extratextueller) Rezeptionsakte vollends ausdifferenzieren lassen. Die mit inschriftentragenden Türen in Verbindung stehenden Handlungsangebote bleiben innerhalb der Diegese ausschließlich an das narrative Personal adressiert. Doch erhielten vermutlich Texttypen wie Offenbarungs- und Visionsberichte, die im Kloster sowie Klosterschulgebrauch Verwendung fanden, auf formaler und gattungstypologischer Ebene selbst Angebotscharakter.⁹⁷ Aufgrund ihrer spezifischen Funktionalisierung konnten sie indes darauf zielen, sowohl mystische als auch erbauungsdidaktische Lehrinhalte zu vermitteln.

96 Dennis Disselhoff: Inschriftenallegorese. Zur Funktion inschriftentragender Sakralobjekte in geistlichen Texten des Mittelalters. In: *Literatur und Epigraphik. Phänomene der Inschriftlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Laura Velte und Ludger Lieb. Berlin 2022 (Philologische Quellen und Studien 285), S. 53–78, hier S. 71.

97 Vgl. Levine: *Forms* (Anm. 16), S. 6–11.

DOI: 10.13173/9783447121774.117

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Affordanzen und Mediatisierung

From Accessory to Prop: The Joint Accomplishment of Object Status in Heritage Environments

Antje Wilton

1 Introduction

Material remains are our main path of connecting to the prehistoric past, in particular to the distant prehistoric past of which no written records survive. Original archaeological finds as well as reconstructions or models of such finds offer a way of connecting to and understanding the lifeways and sociality of bygone communities. The project reported on here investigates how modern people interact with and in spaces that are characterized by pastness, so-called *heritage environments*. Heritage environments are defined as “a physical setting of any size that is situated within the context of human habitation and thus includes architecture built for purposes of social activity and an assemblage of objects that represent past human activity”,¹ including original, modified and recreated structures.² Objects play an important role in such environments: they are part of the overall setting that is created to evoke the past, enabling visitors to experience the setting as a coherent and engaging space.³

In order to investigate people’s engagement with the pastness of the material environment around them, the study reported on here employs multimodal space-based interaction analysis,⁴ an approach that developed out of ethnomethodology⁵ and conversation analysis⁶ and subsequent developments such as mul-

1 Donna Braden: *Spaces that Tell Stories. Recreating Historical Environments*. London 2019 (American Association for State and Local History), p. xv.

2 Antje Wilton: Code-Switching, Embodiment and Object Status in Heritage Environments: Demonstrating a Neolithic Quern During a Guided Tour. In: *Social Interaction: Video-Based Studies of Human Sociality* 6 (2023), no. 2, URL: <https://doi.org/10.7146/si.v6i2.135255> (last accessed 21 Dec 2023).

3 Braden: *Spaces that Tell Stories* (as in note 1), p. xv.

4 *Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum*. Ed. by Heiko Hausendorf, Reinhold Schmitt, and Wolfgang Kesselheim. Tübingen 2016 (*Studien zur deutschen Sprache* 72).

5 Harold Garfinkel: *Studies in Ethnomethodology*. Cambridge 1984.

6 Emanuel A. Schegloff: Notes on a Conversational Practice: Formulating Place. In: *Studies in Social Interaction*. Ed. by David Sudnow. New York 1972, pp. 75–119.

timodal interaction analysis⁷ and social interaction analysis.⁸ It aims at discovering the interactional resources and processes that participants use and employ in order to meaningfully situate their interaction in the environment. Multimodal space-based interaction analysis, therefore, recognises talk-in-interaction as embodied practice that makes use of a number of semiotic means made available in a particular setting. The question this contribution addresses is how these interactional processes allow, facilitate or create a connection with the pastness of an environment and its objects.

Material environments and objects are said to possess pastness, i.e. “the quality of being of the past”⁹ when they have the power to evoke the past as “the result of a particular perception or experience”.¹⁰ Objects that people perceive to be of the past afford interactions with predecessors as the original creators of the objects.¹¹ While interactions with predecessors can only be one-sided, objects designed by predecessors and used by modern users can “define the work of their [the modern users’, AW] community by properly using the sedimented resources that give action-relevant shape to its settings.”¹² Such objects, and the knowledge required to design and to use them, is passed on from generation to generation, shaping the actions of each community as they incorporate those objects in their everyday activities. This is certainly true for objects or designs that originate in the past and are still in regular use in the present day, such as a knife, a safety pin or, as in Goodwin’s example, a spatula. However, if transmission of knowledge, routines of use and design are lost at some point, past objects can also be wholly or partly unfamiliar to modern users¹³ – they were a sedimented resource of a community that has long gone and cannot be observed or consulted any more.

What does that mean for the knowledge people have regarding objects of the past? Affordances, i.e. the characteristics of objects that make certain uses possible and/or plausible¹⁴ provide usability cues¹⁵ as to how an object might be used,

7 Curtis LeBaron, Curtis and Jürgen Streek: Built Space and the Interactional Framing of Experience During a Murder Interrogation. In: *Human Studies* 20 (1997), pp. 1–25.

8 Charles Goodwin: Action and Embodiment within Situated Human Interaction. In: *Journal of Pragmatics* 32 (2000), no. 10, pp. 1489–1522.

9 Cornelius Holtorf: On Pastness: A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity. In: *Anthropological Quarterly* 86 (2013), no. 2, pp. 427–443, at p. 432.

10 Holtorf: On Pastness (as in note 9), *ibid.*

11 Alfred Schutz: *The Phenomenology of the Social World*. Translated by George Walsh and Frederick Lehnert. With an Introduction by George Walsh. Evanston, IL 1967 (Kindle Edition) (*Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*), pp. 291–301.

12 Charles Goodwin: *Co-Operative Action*. Cambridge 2018 (*Learning in Doing: Social, Cognitive and Computational Perspectives*), pp. 247–248.

13 Wilton: *Code-Switching, Embodiment and Object Status* (as in note 2).

14 James J. Gibson: *The Theory of Affordances*. In: *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*. Ed. by Robert Shaw and John Bransford. Hillsdale, NY 1977 (*Psychology Library Editions: Perception*), pp. 67–82.

15 Heiko Hausendorf and Wolfgang Kesselheim: Können Räume Texte sein? *Linguistische Über-*

and such usability cues can be explored and instantiated, i.e. put into effect, in interaction.

Objects are treated in interaction according to the respective activity that participants are jointly engaged in. The status of the object in interaction is ascribed by participants and thus subject to change.¹⁶ In contrast to talk, and other multi-modal semiotic fields¹⁷ such as gestures and gaze, objects can persist in the environment as unmodified physical entities and as such remain available as resources for meaning-making in interaction. In the cases discussed here, the objects are not altered; their materiality, integrity and functions remain intact. However, the affordances resulting from those characteristics make the object malleable¹⁸ in terms of its status in the interaction, and therefore in its role as a resource for participants.

In the following, two examples will be discussed which exemplify embodied instantiation and exploration of usability cues of past objects:

Example 1: The demonstration of a Neolithic quern, where the object changes its status from accessory to exhibit to prop.

Example 2: The visual and haptic exploration of a Neolithic stone axe head, where the object changes its status from artefact to prop and back to artefact.

In both examples, participants anchor their interpretations of the use of the object in the embodied instantiation of usability cues, i.e. they interpret and put into effect the object's affordances in an embodied way. They show how embodied, spatial and linguistic resources contribute to the interactional constitution of object status and how participants relate this to the experience of pastness through such objects.

2 Investigating Objects and their Pastness in Interaction

Material remains act as gateways into a past that becomes increasingly obscure the further back in time we go. Often, archaeological finds are incomplete, damaged, or otherwise modified which makes it difficult to perceive the usability cues needed to understand how the object might have been used in the past. In other words, the object's original affordances might be obscured by the processes of time passing. The traces of this process serve as material clues for pastness – what Holtorf

legungen zur Unterscheidung von Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweisen. In: *Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum 2* (2013), pp. 3–31.

16 Dennis Day and Johannes Wagner: *Objects as Tools for Talk*. In: *Interacting with Objects. Language, Materiality, and Social Activity*. Ed. by Maurice Nevile et al. Amsterdam, Philadelphia 2014, pp. 101–124; Karola Pitsch: *Exponat – Alltagsgegenstand – Turngerät: Zur interaktiven Konstitution von Objekten in einer Museumsausstellung*. In: *Raum als interaktive Ressource*. Ed. by Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada, and Reinhold Schmitt. Tübingen 2012 (*Studien zur deutschen Sprache 62*), pp. 233–273; Wilton: *Code-Switching, Embodiment and Object Status* (as in note 2).

17 Goodwin: *Co-Operative Action* (as in note 12).

18 Day and Wagner: *Objects as Tools for Talk* (as in note 16).

calls “the power of patina”.¹⁹ In other cases, the functions of an object, whether original or recreated, might be unfamiliar, the usability cues unreadable for the modern user whose knowledge of using objects is shaped by their everyday interactions with their modern environment. In order to make sense of past objects, the modern user needs to apply imagination and exploration to fill in gaps when trying to understand past objects. The obscurity resulting from material and/or cultural and societal change thus affords the impression of pastness ascribed by users to such objects.

Since only remnants of architectural spaces and objects are available to the modern investigator, reconstructions are one of the key methods of analysis and interpretation in archaeology. They are both the result of and they allow “inferences about past human behaviour”.²⁰ Especially for periods in prehistory, archaeological evidence is often scarce and fragmentary, and gaps in knowledge must be filled by imagination, artistic creativity²¹ and experimental investigation. Thus, a reconstructed object (replica) is both of the past and of the present:²² while it is designed to be as faithful as possible to the archaeological data as evidence of the past, it incorporates ideas and plausible interpretations by modern investigators and users. As such, reconstructions occupy an intermediate position between original artefacts that were made by predecessors and objects of the present that were made by contemporaries,²³ i.e. objects that were meaningful objects in a past society, and modern everyday objects. Reconstruction can involve illustrating or modelling an object which is incomplete, damaged or has lost some of its characteristics (colouring, consistency etc.), it can recreate the material context of an object by placing it in a typical spatial and functional environment, such as putting a reconstructed storage pot on the shelf of a reconstructed prehistoric house, and finally, the social context can be reconstructed (or modelled) by the actual use, or demonstration of use, of the spaces and objects as a part of past people’s everyday life. By recreating not only the object itself, but also its possible social and/or material context, a person who is seeking to experience an object rather than just to acquire knowledge about it can do so beyond the purely visual experience of looking.

In particular in a situation where objects are presented out of their (past) context, as is the case in museums, making sense of an object is challenging for the

19 Holtorf: *On Pastness* (as in note 9), p. 435.

20 Stephanie Moser: *Gender Stereotyping in Pictorial Reconstructions of Human Origins*. In: *Women in Archaeology. A Feminist Critique*. Ed. By Hilary Du Cros and Laurajane Smith. Canberra 1993 (*Occasional Papers in Prehistory* 23), pp. 75–92, at p. 76.

21 Giacomo Savani and Victoria Thompson: *Ambiguity and Omission: Creative Mediation of the Unknowable Past*. In: *Researching the Archaeological Past through Imagined Narratives. A Necessary Fiction*. Ed. by Daniël van Helden and Robert Witcher. London 2020 (*Routledge Studies in Archaeology*), pp. 210–237.

22 Holtorf: *On Pastness* (as in note 9), p. 5.

23 Wilton: *Code-Switching, Embodiment and Object Status* (as in note 2).

visitor, who might feel uneasy with its perceived “disconcerting otherness”.²⁴ Furthermore, illustrations as well as static displays of objects, “tend to force artists to fix visually only one of the many possibilities implicit in the text; through the artist’s eyes a gesture, a face, a landscape become a specific gesture, a recognisable face, a finite landscape”.²⁵ Reflection can be stimulated by distant observation of an object presented without any or only little contextual information. The object appears as an isolated and static entity.²⁶ Architecturally, there are typical ways of presenting an object for distant observation: its position within a showcase, behind a cordoned-off area that indicates non-accessibility, or by positioning the object in a location that under normal circumstances is inaccessible, such as the ceiling of a room. All these positions physically withdraw the object from the observer’s sensual exploration and enforce a primarily visual approach to the object. Visibility is not an inherent property of an object, it requires embodied actions by viewers in term of body positioning, accompanying talk and gestures and even the application of tools such as lenses.²⁷ Thus, visitors in a museum or at a historical site engage in a repertoire of looking practices that draw on the spatial affordances, embodied and verbal resources and social relationships relevant in that particular context.

More dynamic displays of architectural spaces and the objects within them extend the visually fixed experience to allow other sensory experiences through the handling of replicas²⁸ and the opportunity to engage with the material environment through an embodied experience. Displaying objects in use, or making them available for use, adds a social dimension that creates a dynamic and close relationship between user and object which can lead to (partial) identification. Creating such a context for an object can range from placing the object in a meaningful combination with other objects or decorations in a display, to live demonstrations of the use of an object, for instance by living history interpreters. More elaborate still are re-enactment contexts and so-called *hands-on activities* which make objects or even whole environments such as a reconstructed house or a historical monument available for use and experimental handling.

In line with the principle of accountability, participants in an interaction display to each other what they are making relevant on the interactional level, using language, their bodies, objects and spaces as resources for meaning-making. The exploration of unfamiliar objects of the past therefore relies heavily on the

24 Daniel Tyradellis: Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können. Hamburg 2014, p. 118.

25 Savani and Thompson: Ambiguity and Omission (as in note 21), p. 216.

26 Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Ed. by Roswitha Muttenthaler and Regina Wonisch. Bielefeld 2007 (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement), p. 152.

27 Lorenza Mondada: Scrutinizing the Surface of a Painting: Professional Vision in Contemporary Art. Presentation held at the IEMCA at the University of Mannheim, May 2019.

28 Felicitas Iris Klingler: Lernort Museum - Eine empirische Untersuchung der Gestaltung museumspädagogischer Angebote für Schulklassen. Göttingen 2018, p. 366.

affordances of form and the usability cues an object provides, eventually allowing interpretations on how these objects and environments were interactionally (and therefore socially) relevant to their original creators. One way for researchers to observe processes of engagement with the past is to analyse interactions between people in and with material environments characterized by pastness.

3 Social Interaction and the Material Environment: Multimodal Space-Based Interaction Analysis

Multimodal space-based interaction analysis (*multimodale raumbasierte Interaktionsanalyse*) is a comparatively recent approach to the study of social interaction as a multicomplex, jointly accomplished enterprise.²⁹ Based on conversation analytic principles such as the sequentiality of coordinated interaction unfolding in time, the creation of intersubjectivity and the *display* principle, it broadens the scope of analysis from a focus on verbal interaction to include the entirety of semiotic resources that participants employ in the accomplishment of meaningful interaction.³⁰ Ethnographic and conversation analytic approaches recognise the inherent indexical nature of language, postulating that every utterance obtains its meaning through contextual situatedness and its specific positioning at a particular point in the interaction, at a particular time, and in a particular space.³¹ Linguistic resources for place reference are typically seen in place deixis, but have also been investigated in more explicit forms such as place formulations and descriptions.³²

People interacting face-to-face in a material environment typically share a common here and now, the primary reality of the present.³³ In that reality, they situate their embodied actions by what Hausendorf calls *situational anchoring*.³⁴ Joint meaning making through embodied practices involves *co-orientation*, *co-ordination*, and *co-operation* of participants³⁵ and recognition of affordances and usability cues provided by the material environment the interaction is set in. This material environment is available simultaneously, and parts of it are made relevant and actively constituted and integrated into the sequentiality of interaction.³⁶

29 Hausendorf, Schmitt, and Kesselheim (Eds.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum (as in note 4).

30 Goodwin: Action and Embodiment (as in note 8).

31 Garfinkel: Studies in Ethnomethodology (as in note 5).

32 Schegloff: Notes on a Conversational Practice (as in note 6).

33 John Gibbons: Forensic Linguistics: An Introduction to Language in the Justice System. Malden, MA 2003 (Language in Society 32).

34 Heiko Hausendorf: On the Interactive Achievement of Space – and its Possible Meanings. In: Space in Language and Linguistics: Geographical, Interactional, and Cognitive Perspectives. Ed. by Peter Auer et al. Berlin, Boston 2013 (linguae & litterae 24), pp. 276–303.

35 Hausendorf: On the Interactive Achievement of Space (as in note 34), p. 277.

36 Wolfgang Kesselheim: Schauraum/Spielraum: Eine standbildbasierte Fallstudie zur Rolle des gebauten Raums in der Interaktion. In: Hausendorf, Schmitt, and Kesselheim (Eds.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie, Interaktionsraum (as in note 4), pp. 335–360.

In heritage environments, the integration of past objects into the ongoing interaction poses several challenges, of which potential unfamiliarity with an object's affordances is the most prominent. In everyday interactions, users of modern spaces are socialized into interacting in their environments, (re)enacting and adapting the purposes of architectural spaces by applying their sociotopographical knowledge of the kinds of interactions that can be anchored in a particular space.³⁷ Past architectural spaces and objects can be more or less obscure in their *readability*,³⁸ the sedimented knowledge of predecessors manifested in such environments might only be partly recoverable for a modern user. This is particularly so for material remains from prehistory, of which no textual or figurative evidence survive that could potentially inform interpretations of use.

In her study of a guided tour in a museum and the interactional constitution of object status, Pitsch³⁹ has shown how an object (parallel bars, *ein Barren*) in a museum of sport is treated differently by the participants according to their readings of the usability cues provided by the object: it is treated as an exhibit to view and to be commented on, as an everyday object to lean against for support, and as a gymnastics apparatus to be used for gymnastics. In all cases, participants orient towards the object and towards each other in different constellations and interactively work together to construct the interactional space in which the use of the object as a specific object becomes relevant.⁴⁰ Similarly, Wilton⁴¹ has shown in detail how the guide and the group orient toward the Neolithic quern (see Example 1 below) in different ways, using linguistic, embodied and material resources to display their interpretation of the ongoing activity.

4 Methodology and Data

The study is based on recorded audiovisual material of naturally occurring interactions. Audiovisual recordings are a well-established and suitable tool to qualitatively analyse the interaction between people and their environment. To make them accessible to detailed analysis, the original recordings are complemented by transcriptions. Transcribing interaction is an integral step in essentially reconstructive conversation and interaction analytic approaches. It constitutes an important part of analysis as it forces the analyst to select and describe phenomena suitable for systematic investigation.⁴² To record verbal as well as non-verbal activity in the required detail, the transcription system combines transcription

37 Heiko Hausendorf and Reinhold Schmitt: Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie: Basiskonzepte einer interaktionistischen Raumanalyse. In: Hausendorf, Schmitt, and Kesselheim (Eds.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum (as in note 4), pp. 27–54, at p. 28.

38 Hausendorf and Kesselheim: Können Räume Texte sein (as in note 15).

39 Pitsch: Exponat – Alltagsgegenstand – Turngerät (as in note 16).

40 Pitsch: Exponat – Alltagsgegenstand – Turngerät (as in note 16), p. 271.

41 Wilton: Code-Switching, Embodiment and Object Status (as in note 2).

42 Arnulf Deppermann: Gespräche analysieren: Eine Einführung. Opladen 2001 (Qualitative Sozialforschung 3).

conventions of conversation analysis according to the GAT2 transcription system⁴³ with the conventions for the transcription of nonverbal activity as developed by Mondada.⁴⁴ An overview of transcription conventions can be found at the end of the text.

For the present discussion, two excerpts have been chosen in which objects that are connected to the Neolithic (younger stone age) form the focus in the interaction. Example 1 features a fully functional reconstruction of a quern consisting of a base and a runner stone. Example 2 features an original artefact, a large axe head made of flint, found in Sweden and dated to the Neolithic. In both extracts, embodied actions integrate the objects into the interaction, thereby changing their status and their role in joint meaning-making.

5 Analysis: Examples

5.1 Example 1: From accessory to prop – the Neolithic quern

This example has been previously discussed in detail in Wilton⁴⁵ with regard to the interplay between linguistic and embodied resources employed to change the status of the object in the course of the interaction. In the following discussion, the focus is on the change of object status.

The setting is a Neolithic house model, which is in a semi-finished state. It is sparsely equipped with objects intended to illustrate Neolithic everyday life in a village in Southern Germany that was inhabited 6000 years ago. The extract of interest is taken from a guided tour of the house model, and features the demonstration of a quern by the tour guide.

43 Margret Selting et al.: A System for Transcribing Talk-in-Interaction: GAT2. Translated and adapted for English by Elizabeth Couper-Kuhlen and Dagmar Barth-Weinharten. In: *Gesprächsforschung - Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 12 (2011), pp. 1–51.

44 Lorenza Mondada: Conventions for Multimodal Transcription (2016), URL: https://franzoesistik.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/franzoesistik/mondada_multimodal_conventions.pdf (last accessed 20 Sep 2023).

45 Wilton: Code-Switching, Embodiment and Object Status (as in note 2).



Image 1: Participants and their transcript IDs. © Antje Wilton.

Image 1 shows participants and their ID in the transcript standing in front of the house model. After moving inside, they arranged themselves in a semicircle facing the guide. At this point, participants do not know which of the objects in the room will eventually feature in the tour. As can be seen from Image 2, PA 5 stands quite close to the quern, not showing any orientation towards it other than it being an object in the room that requires a bodily orientation.



Image 2: PA5 standing right next to the quern. © Antje Wilton.

In this phase of the tour, the quern is an accessory in the wider setting of a Neolithic domestic scene. At some point, however, the guide selects the quern as the next focus of attention with the aim to demonstrate how the quern was likely used. This is where the extract sets in:

Excerpt 002_1: Quernstone

- (01) GUI: **++(0.5) mer ham+ ne getrEIdemühle hier drin,**
we have a quern in here
 +RH points at quernstone+
 ‡looks at quernstone----->
- (02) GUI: **+(1.0) was man hier au etliche(s) gefunden &hat,+**
of which they found a lot here, too
 +walks towards quernstone-----+
 ----->
 pa5 ‡walks away->
- (03) **%+(es waren)+ +um die ‡ACHzig+‡ sowas die man hier**
about eighty here
 +LH points up+ +turns to group+
 ----->‡looks up‡looks down----->
 pa5 from quernstone to new position at table-----&
- (04) **in der siedlung-&‡**
in the settlement
 ----->‡
 pa5 ----->&
- (05) **++(--) zum teil nur in fragMENTen+ gefunden #hat;‡**
partly only found in fragments
 +rotates both hands sev times---+
 ‡looks up at sev in turn-----+‡

fig

#fig 1



- (06) **++‡net so VOLLständig,+**
not as complete
 +moves both hands down+
 ‡looks down----->
- (07) **+normalerweise ein-+**
usually a
 +downward movement towards kneeling+

(08) +<<acc> a::h jetzt muss i schon wieder (NOIgle)--#
 ((in dialect) now I have to kneel down again
 +kneels down, LH for support on table---+
 ----->

fig

#fig 2



(09) +[han i] heut morge au scho MIEssa;>+
 had to do that this morning already)
 +completes kneeling with a small sway+
 ----->

PA2: [<<pp> hehe>]

gui ----->

(10) PA3: <<pp>hmm,>

gui ----->

The demonstration of the quern starts with the guide establishing the object as the next focus of attention. He does this by using verbal (use of *hier*, naming of object) as well as gestural (pointing) and embodied (walking towards the object) actions. This new orientation requires some rearrangement on the part of the group: as the guide takes up position behind the quern, PA5 has to make her original spot available and moves to the left of the guide until the default semicircle is intact once again. The object, until now functioning as an accessory in a heritage environment, is thereby turned into an exhibit, about which the guide relates some information with respect to the original finds at the site. Having so far been merely acknowledged, if not actually ignored, by the participants, the quern is now the object of joint attention, and participants have put themselves in a position to be able to view the object unimpeded. However, the guide's position behind the quern already anticipates further action involving the object – his following kneeling movement indicates a demonstration of some sort, with the guide getting ready to handle the object on the floor. The fact that the guide moves towards the object rather than moving the object towards himself and the group for closer inspection – for instance, by putting it on the table to his left and gathering the group around him – points to a demonstration *in situ*. It is evident that the guide responds to the usability cues provided not only by the quern itself, but by the ar-

rangement as a whole: the grain to be ground stands next to the base, and a piece of fur has been placed in front of the quern on the rough floor. The guide then engages in the demonstration of the quern:

- (11) GUI: **+ein GROßer stein als+ +Unterlieger,+**
a big stone as the base
 +removes runner from base+ +RH moves flat above base+
 ----->
- (12) **[der] +stAbil+ LIEGT,**
that lies firmly
 +pointing movement with both hands towards base+
 ----->
- PA3: **[<<pp> hhmh,>]**
- (13) **+und dann ein kleinerer stein als+ (.)+LÄU#fer #da drauf;##**
and a smaller stone as a runner on top
 +RH picks up runner+ +RH puts runner on base+
 -----># +looks up--+

fig

#fig 3



figure 3

- (14) **+(1.0)+**
 gui +RH picks up grains+
 gui #looks down->
- (15) GUI: **+das getrEide kommt da dazWischen,+**
the grain goes in between here
 +RH puts grain on base-----+
 ----->
- (16) **+(0.25)**
 +both hands move runner on base back and forth->
 gui ----->

- (17) GUI: **und dann kommt DIEse bewegung;**
and then comes this movement
 ----->
 ----->
- (18) **((rhythmic scraping sound for 5.0))+**
 gui ----->+
 gui ----->
- (19) GUI: **+und das ganze net+‡ #bloß aus +de ARme raus,+**
and not only from the arms
 +straightens up----+ +slaps side of thighs+
 ----->‡ #looks up----->
- (20) **sondern auch aus den □+SCHENkeln raus.==‡**
but also from the thighs
 +touches sides of thighs with both hands+
 ----->
 pa6 □takes photo----->
- (21) PA3: **=hmm, ‡**
 gui ----->‡
 pa6 ----->
- (22) **+‡(1.0)**
 gui +picks up runner with both hands and continues movement->
 gui #looks down----->
 pa6 ----->
- (23) GUI: **dass man (wirklich) mit dem GANzen körper□ vor und zurück geht.**
that you really go back and forth with the whole body
 ----->
 ----->
 pa6 ----->□
- (24) PA4: **brauchschi kei @FITnessstu+‡ ++dio.**
(in dialect) you don't need a gym
 @puts hand on hips----->
 gui ----->+ +straightens up & puts hands on hips->
 gui ----->‡ #looks up----->
- (25) GUI: **bitte?**
pardon?
 ----->
 ----->
 pa4 ----->

(26) PA4: **braucht mer kein #FITnesstudio.= †**
(in dialect) one doesn't need a gym

----->
 gui ----->
 gui ----->
 pa2 †looks at pa4-->†

fig #fig 4



figure 4

(27) PA2: **=hehehehe**
 †looks at gui->>

(28) GUI: **++†NOI,+ †**
((in dialect) no
 +shakes head, puts hands down+
 †looks down†

(29) **†aber ma siehst nahter an de +KNUI,+**
but you can see it later on your knees)
 +moves both hands inwards+
 †looks at pa4

(30) PA4: **++[an de @KNUI@ ja;=]+**
on your knees yes
 @nods@
 SEV: **[[((laughter for 1,5 sek))]**
 gui +RH picks up container+
 gui †looks down----->

After he has lowered himself – with some effort – behind the quern on the floor, he begins to demonstrate how a Neolithic quern was typically used. The generalization becomes apparent in his use of deagentivised linguistic forms: he avoids first person reference and uses the passive, resulting in the foregrounding of object and actions rather than of himself as an actor. Additionally, through deagentivisation the guide can present knowledge about the usage of the quern as general knowledge, accumulated through archaeological and experimental investigation as well as ethnographic evidence. The conflation of body and object into one embodied entity culminates in the few seconds of rhythmic grinding in which only the scraping sound of the runner stone can be heard (lines 18 and 22). In this phase of the interaction, the quern becomes a “genuine prop”⁴⁶ in a demonstration in the here-and-now, pointing to the there-and-then of the Neolithic past⁴⁷ in which the quern was an everyday object.

The demonstration is met by a comment from PA4, who makes a reference to a modern gym to compare the strenuousness of the grinding to a workout (line 24). After a short repair sequence for clarification (lines 25–26), the guide replies with a complaint about sore knees as a result of the kneeling position. This exchange is met by joint laughter from the group, ending the demonstration (line 30).

The example illustrates how the guide, authorized by his institutional position, initiates different ways of engaging with one of the objects displayed in the house model. The quern initially is treated by the participants as one of many accessories that make up the interior of the house model. They do not orient towards it in any specific way until the guide makes it the next focus of attention within the guided tour. The new focus requires rearrangement of the group to allow everybody equal visual access to the object, while the guide engages in the explanation of the archaeological background. In line with this activity, the object assumes the status of an exhibit with relevance to the site. The guide then transitions into a demonstration, thus engaging in a different activity from the previous verbal explication. In the demonstration, the quern takes on the status of a genuine prop as the guide instantiates the usability cues of the object to grind some cereal. He adapts his linguistic behaviour to foreground the embodied action of grinding, which is then reflected upon by PA4.

46 Herbert H. Clark: *Depicting as a Method of Communication*. In: *Psychological Review* 123 (2016), no. 3, pp. 324–347, at p. 335.

47 Clark: *Depicting as a Method of Communication* (as in note 46), p. 327.

5.2 Example 2: From artefact to prop and back – the Neolithic axe

In this example, participants of a group visiting a museum in Sweden examine an original Neolithic flint axe head to discuss whether it was used as an axe in the past or not. The participants are experts in flintknapping, and some are also trained archaeologists. Image 3 shows the participants and their transcript IDs.



Image 3: Participants and their transcript IDs. © Antje Wilton.

The extract starts with PA1 explaining to the others how to detect traces of hafting on the object.

Excerpt 005_1 Axe

```
(01) PA1: +‡°$ganz wichtig ist +°$e::hm-‡°
           it is really important

           +>>lifts object----->+lowers object----->
           ‡>>at object----->‡
pa2      °at PA1----->°down---->°
pa4      $at object----->$follows object->

(02) PA1: ‡°wenn du &son *BEIL‡* schäff°test.+‡&
           when you haft such an axe

           ----->+
           ‡at PA2----->‡at object--->
PA2:                                           ja.
                                           yes

                                           *nods>*
           °at PA1----->°at object->
pa4      &takes hand out of pocket->&
           -->$
```

- (03) PA1: \$&darf das (.) +&!NIE!‡ (.) an der (.) *sei[te* an]liegen?
it must never touch the sides
 +touches side of object----->
 -->‡at PA2----->
- PA2: °[jaja] °ja.*
 yes yes yes
 nod--> *nod>*
- pa4 &lifts hand slightly&
 \$at object----->
- (04) PA1: weil+ das spa- eh spa- eh spal+tet e:h die haft`
because that spl- eh spl- eh splits the hafting
 --->+
 -->‡at object----->
- (05) PA1: +aber‡ das sollte‡ ganz f- *fEst* (.) ‡*(hier) oben drInne sein.‡
but it should be very tight up here
 +points at object----->
 -->‡at PA2----->‡at object----->‡at PA2----->‡
- PA2: ja.*
 yes
 nod> *nodding----->*
- (06) PA1: ‡und wenn das der fall ge‡wesen (.) !*WÄ:RE!.‡+
and if that had been the case
 ----->+
 ‡at object----->‡at PA2----->‡
- PA2: \$mHM\$
 *nodding-->
 -->\$at PA1\$
- pa4
- (07) PA1: \$‡+dann* würde man hier (.) irgendwie in dem (.) *bo- bereich *hier-+
then you would see somewhere in this area
 +slides thumb across edge----->+
 ‡at object----->
- pa2 -->* *nodding----->*
 pa4 \$at object-->>
- (08) PA1: +etwas von (.) GLANZ sehen;
a little bit of polish
 +moves object from side to side----->
 -->
- PA2: °<<p> ja.>=°
 yes
 ----->°down sideways°

At the beginning of the extract, the axe head is handled by PA1 as an item to be examined. This is unusual for a museum context, in which original artefacts are usually presented as exhibits in arrangements that allow visual access only. Here, the handling and examining establish the status of the object as that of an original artefact – it does not function as an exhibit, and it is not a reconstruction designed for handling. PA1 engages in parallel talk and visual and haptic exploration of the object, displaying practices of professional vision⁴⁸ such as holding the object close to his eye and squinting along the edge (lines 9–10). He explains that if the object had been used in the past as an axe, one should be able to detect traces of hafting. His looking practices display this quest for hafting traces, which are only minimally apparent. This knowledge as well as the investigative looking practices are met with agreement from PA2, who displays his already existing knowledge about the process by giving assertive feedback. The other participants listen attentively, but remain silent. PA1 clearly enacts his expert status and his opinion as that of an expert through these practices. His verdict is shown as a result of a scientific/expert examination of the artefact that involves specific looking practices and practices of establishing shared attention and knowledge transfer.

(14) PA1: e:h um* eh rEI*ne-
eh um eh solely

(15) ++# (2.0) ++
pa1 +holds object upright in front of crotch+
+looks ahead, pushes lower lip forward+
fig #



figure 2

(16) PA1: ‡°dIEsen hier.‡°
this here
+at PA2 and 3>+
PA3: ehe ehe
pa2 *slight nod*
-->°down sideways°

48 Charles Goodwin: Professional Vision. In: American Anthropologist 96 (1994), no. 3, pp. 606–633.

- (17) PA1: ‡°d- d- d- °d- ‡(.) *!I:CH! hab den grÖ*:°beren;‡
i have the bigger one
 ‡at object---->‡at PA2 and PA3----->‡
 pa2 *nodding----->*
 °at camera°at PA1----->°looks down->>
- (18) PA1: ‡*<<h> na na na+ NA: na;>
na na na na na
 +puts object down->>
 ‡looks down----->>
 pa2 *nodding----->>
- (19) SEV: ((laughter))

After having established the fact that the object was not used according to its design, PA1 proffers an alternative function of the object in the past: by holding it in front of his crotch and pointing it upward, he uses the object to depict a phallus (line 15). Uniting the object with his own body into a coherent and symbolic image changes the status of the object from original artefact to a prop: a phallic symbol of power and social status in the community in which the object was created and/or used. The object is neither an ad hoc nor an original prop:⁴⁹ it is not a random item that is used in the depiction because of some semblance to the depicted object (a phallus), and it is not an original phallus either. Its inclusion in the depiction relies on both its material qualities and its ascribed symbolic significance – an intermediate role that connects the present reality of the interaction with the object’s past reality. PA1’s verbal explication remains elliptical (“diesen hier”, line 16) – he lets the embodied gesture speak mainly for itself. Using Clark’s terminology, this can be described as an “indexed depiction”,⁵⁰ i.e. a depiction that is introduced or accompanied by deictic expressions.

His actions ascribe a symbolic significance to the artefact in the past which follows from the recognition of its unsuitability to be used as an axe. Its status as an object of power is already visible in the dimensions of the artefact – it is too long to be an efficient axe. Nevertheless, it is recognizable as an axe head: its shape and design, the material and the way it is worked are indications for the object being an axe head – smaller versions of it have been found in large numbers, and their use has been documented by archaeological methods. In this interaction, its assumed significance as a symbol of male power and status is visualized through the connection with a (living) human body: the unity of body and object creates an image that is only indirectly referred to in the following deictic speech (“diesen hier”). Additionally, PA1 engages in a parody or mimicking of youngsters’ (or childishly behaving men’s) competitive behaviour of claiming something (a penis, an axe) to be bigger than somebody else’s. This kind of competitive attitude is assumed to

49 Clark: *Depicting as a Method of Communication* (as in note 46), p. 335.

50 Clark: *Depicting as a Method of Communication* (as in note 46), p. 325.

be valid both in the object's Neolithic past as well as in the participants' present – their subsequent laughter clearly shows recognition of the symbolic reference and the practices of male competition. Thus, the participants perform an assumption of a human-object relationship remaining constant over millenia, involving status symbols and phallic symbolism. As in the previous example, the depiction is met with joint laughter by the audience. Once the symbolic meaning has been recognized and acknowledged, the object once again becomes an artefact which is carefully stored away in its box (line 18).

As in the previous example, the object in focus here changes its status according to the ongoing interactional activity. During the activity of professional examination by PA1, it is treated as an original artefact. It is handled and commented on in ways that display expert knowledge both by PA1 and by PA2, who signals his knowledge of the issues of hafting with backchannelling behaviour that indicates known information. In contrast to the guide in Example 1, PA1 is not in an institutional role that would presuppose epistemic asymmetry – instead, he is one of many experts, thus engaging in practices of “doing being an expert” vis-à-vis the other participants. After his examination of the object, he offers his interpretation of its size by turning it into a prop in a mocking activity that is received with laughter by the group. Using an original artefact in such a way displays confidence both in one's interpretation as well as in one's ability to handle the object appropriately. This is also evident when the interaction closes with the object being placed carefully in its box, once again assuming the status of artefact.

6 Conclusion: Connecting Two Realities through Objects

Past objects connect the primary reality of the here-and-now with the secondary reality of the there-and-then, which, in the case of the examples presented here, is the Neolithic past. In both examples, the active engagement with the object creates links between past and present and between the body, the talk and the objects themselves. In both examples, we see how the change in object status to a prop is motivated by the pastness that is ascribed to it: the quern as an accessory and exhibit in a Neolithic house model, and the axe head as an original artefact stored in a museum. And finally, in both examples we see how the interaction culminates in a conflation of body and object, in the demonstration of function in the case of the quern and symbolic depiction in the case of the axe head.

It is worth noticing that in both examples, the focused activity ends in joint laughter, arising after a humorous exploitation of the emergent interactional possibilities: in Example 1, PA4's reference to a modern gym and the guide's reply about sore knees form a humorous exchange that is met with joint laughter from the group. Similarly, in Example 2, PA1's depiction of a man with an overly large phallus and his verbal parody of male competitiveness elicit shared laughter from the group. In both examples, the embodied imagery contrasts with the previous activity of professional explanation and exploration. It is likely that the unfamiliar sight of these specific embodied actions causes a slight uneasiness in the audience

that is resolved by common laughter: uneasiness with witnessing the unfamiliar action of grinding grain with a Neolithic quern, and uneasiness in the face of a graphic allusion to sexual prowess in which an original artefact is brought close to mockery. Joint laughter, then, is a reaction to an experience of displacement which disturbs the observer's perspective.⁵¹ Such displacements can be intentional, for instance to stimulate interest in and reflection on the nature and possibly the use of an object and are one way of provoking an educational experience.⁵² In heritage environments, sense-making through experiences of displacement can be stimulated by usability cues that are (potentially) unfamiliar and therefore in need of exploration.

Central to the dynamic integration of the past objects are their affordances, the ways in which their materiality allows or at least makes likely a particular interpretation. This interpretation is a joint accomplishment of participants as they display their understanding of the ongoing interaction. The object status changes according to the activity participants are engaged in, and the function of the object in that activity. Through their material presence, a presence consistent through time, objects index a past event, past social occasions and interactions⁵³ that are made possible by its form and its affordances.

Transcription Conventions

GAT2 (Selting et al. 2011)

Sequential structure

[] overlap and simultaneous talk
 []
 = fast, immediate continuation with a new turn or segment (latching)

Pauses

(.) micro pause, estimated, up to 0.2 sec. duration appr.
 (0.5)/(2.0) measured pause of appr. 0.5 / 2.0 sec. duration (to tenth of a second)

51 Dieter Nittel: Von der Mission zur Profession? Stand und Perspektiven der Verberuflichung in der Erwachsenenbildung. Bielefeld 2000 (Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung), p.221.

52 Tobias Nettke: Mit videobasierten Interaktionsanalysen auf der Spur von Handlungsmustern in der Medienpädagogik. In: Lebenslanges Lernen als Erziehungswissenschaft. Ed. by Rainer Brödel, Tobias Nettke, and Julia Schütz. Bielefeld 2014 (Erwachsenenbildung und lebensbegleitendes Lernen – Forschung & Praxis 23), pp. 115–136, at p. 127.

53 Chris Dorsett: Things and Theories: The Unstable Presence of Exhibited Objects. In: The Thing About Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation. Ed. by Sandra Dudley et al. London 2012, pp. 100–116.

Other segmental conventions

:: lengthening, by about 0.5–0.8 sec.

Accentuation

SYLLable focus accent

Final pitch movements of intonation phrases

? rising to high
 , rising to mid
 – level
 ; falling to mid
 . falling to low

Multimodal Transcription Conventions (Mondada 2016)

** Gestures and descriptions of embodied actions are delimited between
 ++ two identical symbols (one symbol per participant)
 ΔΔ and are synchronized with corresponding stretches of talk.
 *--> The action described continues across subsequent lines
 ---->* until the same symbol is reached.
 >> The action described begins before the excerpt's beginning.
 --->> The action described continues after the excerpt's end.
 ric Participant doing the embodied action is identified when (s)he is not
 the speaker.
 fig The exact moment at which a screen shot has been taken
 # is indicated with a specific symbol showing its position within the
 turn at talk

DOI: 10.13173/9783447121774.141

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

How to Do Things with Type

Buchdruck, Affordanzen, Lektüre

Jan Fischer

1 Medienwechsel 1500/2000

Als am 19. November 2007 die erste Generation des Amazon Kindle auf den Markt kommt, ist das Gerät binnen fünfeinhalb Stunden ausverkauft.¹ Der E-Book-Reader, so sollte sich zeigen, würde das Lesen revolutionieren – und dem Konzern einen unsagbaren Profit bescheren. Diese ‚Revolution‘ der Lektüre wird dabei in aller Regel auf die ständige Verfügbarkeit von E-Books zurückgeführt. Daneben erlauben die Kindle-Apps, die sich seit 2010² auf Smartphones oder Tablets und PCs etablieren, in Verbindung mit dem Amazon-Konto und einer Internetverbindung eine geräteübergreifende Lektüre: Der ‚Lesefortschritt‘ eines Buches, das etwa des Abends auf dem Kindle gelesen wird, wird mit dem Amazon-Konto synchronisiert,³ es kann morgens auf dem Weg zur Arbeit auf dem Smartphone oder Tablet und in der Mittagspause auf dem PC oder Laptop an der richtigen Stelle weitergelesen (oder, bei Erwerb des zugehörigen Hörbuchs, auch weitergehört) werden. Ermöglicht wird eine solche systemübergreifende Lektüre – und dies scheint ein weitaus seltener beachteter Wandel der Lektüregewohnheiten zu sein – durch die Auflösung typographischer Konventionen, die bis in die Anfänge des modernen Buchdrucks und sogar noch weiter zurückreichen. Denn: Die Darstellbarkeit von Inhalten auf verschiedenen Geräten in unterschiedlichen Größen und Formaten kann nur dadurch erreicht werden, dass typographische Kopplungen zwischen dem angezeigten Text und dem anzeigenden Medium aufgehoben werden. Die typographische Anordnung der Schriftzeichen auf der Seite wird in Abhängigkeit vom jeweiligen Anzeigegerät und dessen physischen Eigenschaften stets automatisch neu berechnet. Hinzu kommen die Software-Einstellungen der individuellen Leser:innen: Amazon erlaubt, die Lektüre über änderbare Schriftarten und Schriftgrößen sowie Einstellungen der Hintergrund- und Schriftfarbe

- 1 Nilly Patel: Kindle Sells Out in 5.5 Hours. In: *engadget* (21. November 2007), URL: <https://www.engadget.com/2007-11-21-kindle-sells-out-in-two-days.html> (26.05.2023).
- 2 Sarah Perez: Kindle for Android Is Coming. In: *New York Times Online* (18. Mai 2010), URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/external/readwriteweb/2010/05/18/18readwrite-web-kindle-for-android-is-coming-24445.html> (26.05.2023).
- 3 Auf die Daten, die dabei über das individuelle wie auch soziale Lektüerverhalten gesammelt werden, sei hier nur am Rande hingewiesen.

DOI: 10.13173/9783447121774.165

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

bzw. der Helligkeit und Farbe der Hintergrundbeleuchtung in den Kindle-Apps und den neueren Modellen des Kindle bis zu einem gewissen Grad zu individualisieren. Lektüre wird zum individuellen Erlebnis, gedrucktes Buch und seine digitale Entsprechung sind typographisch nicht mehr identisch.

Damit wird eine der drucktechnisch einflussreichsten Innovationen zwar nicht aufgehoben, aber doch in eine digitale Umwelt überführt: Die technischen Neuerungen der gutenbergschen Buchpresse hatten bekanntlich eine Reihe von Innovationen und medienhistorischen Brüchen hervorgebracht. So hatte etwa die Präzision, mit denen das identische Seitendesign praktisch unendlich oft reproduziert werden konnte, zur konsequenten Einführung der Paginierung geführt, die in diesem immergleichen Seitendesign das Aufkommen von verlässlichen Ausgaben und Auflagen garantieren konnte. Die Algorithmierung und individuelle Anpassbarkeit macht diese Innovationen jedoch nicht rückgängig, sondern führt die Prozesse fort: Mittels Prozent- und Positionsangaben ist es innerhalb von Amazons Ökosystem möglich, zwar nicht einzelne Seiten, dafür jedoch spezifische Stellen im Text genau anzusteuern bzw. darauf zu verweisen.

Gänzlich undenkbar sind diese Möglichkeiten den ersten Lesenden des 1532 bei Claude Nourry in Lyon gedruckten *Pantagruel*⁴ eines gewissen *Maistre Alcofrybas Nasier* – ein Anagramm von François bzw. François Rabelais (ca. 1494–1553).⁵ Der Text ist in einer, im Lyon der 1530er-Jahre bereits aus der Mode gekommenen, Fraktur in engem Block gesetzt und unterstreicht so auch typographisch den die Tradition der Ritterromane parodierenden Gestus. Aufgebrochen wird dieser Textblock lediglich durch die jeweiligen Kapiteltitel, die häufig zentriert und durch einen Weißraum vom restlichen Text abgegrenzt sind, sowie durch insgesamt vier lyrische Formen, die gemäß den noch heute geltenden Konventionen linksbündig mit einem Zeilenumbruch am Ende jedes Verses gedruckt sind. Ein ähnliches Bild bietet sich auch im Folgeroman des *Pantagruel*, dem vermutlich 1534 bei Nourrys Nachfolger François Juste erstveröffentlichten *Gargantua*.⁶ Möchten die Lesenden hier einzelne Kapitel im Buch aus dem nunmehr angefügten Inhaltsverzeichnis ansteuern, müssen sie das Buch durchblättern und sich auf die typographischen Differenzen der Kapiteltitel zum Rest des Textes verlassen. Ty-

4 François Rabelais: *Les Horribles et espoventables faictz et prouesses du très renommé Pantagruel Roy des Dipsodes/filz du grand geant Gargantua/Composez nouvellement par maistre Alcofrybas Nasier*. Lyon 1532.

5 Zu den Anagrammen Rabelais' siehe Paul J. Smith: Variations sur les noms de Rabelais. In: *Jeux de mots – enjeux littéraires*, de François Rabelais à Richard Millet. Essais en hommage à Sjeff Houppermans. Hg. von Annelies Schulte Nordholt und dems. Leiden 2018 (Faux titre: études de langue et littérature françaises 418), S. 45–67.

6 François Rabelais: *Gargantua*. Lyon 1534. Da im einzigen erhaltenen Exemplar der Erstausgabe kein Titelblatt enthalten ist, kann das Jahr der Erstausgabe nur geschätzt werden. Aufgrund der fast druckgleichen zweiten Auflage von 1535 geht man jedoch von einem Erscheinungsdatum im Jahr 1534 aus. Im *Gargantua* werden die *res gestae* des titelgebenden Protagonisten erzählt. Da es sich bei diesem um Pantagruels Vater handelt, liegen sie innerhalb der erzählten Zeit vor jenen des vorher erschienenen *Pantagruel* – mit anderen Worten: ein Prequel.

pographisch wesentlich ausdifferenzierter stellt sich hingegen die Doppelausgabe beider Texte bei Juste 1542⁷ dar: Neben Titeln und lyrischen Formen fällt insbesondere das neue Spaltendesign der bereits in früheren Ausgaben enthaltenen Listen auf, neben dem der weiterhin in Fraktur gesetzte Blocksatz durch größere Durchschüsse weniger statisch wirkt und damit neben der höheren Navigierbarkeit im Buch auch neue Formen der Lektüre ermöglicht.

Es wird zu zeigen sein, dass die Affordanzen dieser unterschiedlichen *typographischen Dispositive*, also die „konkrete typographische Ausgestaltung eines Einzeltextes bei der Drucklegung“,⁸ spezifische Umgangsformen mit dem Text bzw. Rezeptionspraktiken ermöglichen oder gar privilegieren. Die typographischen Entscheidungen spielen für die Lektüre eine wesentliche Rolle, der Umgang mit bestimmten Textformatierungen ist schon in der vordruckschriftlichen Zeit historisch gewachsen und hochgradig habitualisiert: Der Alphabetisierungsprozess schließt aus der Perspektive der typographischen Dispositive mehr ein als den Erwerb der Kompetenz, in Schriftzeichen codierte Sprache zu entziffern und damit in einem klassischen Begriffsverständnis zu *lesen*. Vielmehr erwerben die Leser:innen auch ein *tacit knowledge* über die konventionalisierten Gebrauchsformen der Texte, die sich aus der Realisierung einiger Affordanzen bestimmter typographischer Dispositive entwickelt haben. Sie *sehen* ein Gedicht und *erkennen* seine Reime, noch bevor sie es *lesen* und entwickeln Erwartungshaltungen und spezifische Lektüremodi; sie lesen eine in Spalten gesetzte Liste tendenziell *selektiv*, einen im Block gedruckten Prosatext eher *statarisch*.

Zentral ist dabei die Kopplung von Textsorte und visueller Gestalt(ung). Viele der typographischen Dispositive gehen auf die vordruckschriftliche Zeit zurück. Der Buchdruck mit seinen veränderten Reproduktions- und Distributionsbedingungen fixiert sie jedoch so nachhaltig, dass in neuerer Zeit vielleicht erst wieder digitale Medien es vermögen, diese Kopplungen aufzuheben, wie das Beispiel des Kindle zeigt. Anhand einer Rekonstruktion werden im Folgenden zunächst typographische Dispositive und ihre Affordanzen konturiert, ehe einige Beobachtungen an den Drucken der frühen Ausgaben der rabelaisischen Werke angestellt werden. Dabei stehen drei Affordanzen im Fokus, an denen typographische Dispositive partizipieren: 1. die *Wiedererkennbarkeit* von Formen anhand ihrer typographischen Repräsentation, 2. die Steigerung der *Navigierbarkeit* im Text und 3. die Privilegierung verschiedener *Lektüremodi*. Schließlich wird der Bogen zurück zur Gegenwart geschlagen, um zu verdeutlichen, welche Auswirkungen die

7 François Rabelais: *Pantagruel, roy des Dipsodes, restitué à son naturel, avec des faictz et prouesses espoventables, composez par feu M. Alcofribas abstracteur de quinte essence*. Lyon 1542; Ders.: *La vie treshorifique du grand Gargantua, pere de Pantagruel iadis composee par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence. Liure plein de Pantagruelisme*. Lyon 1542.

8 Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69), S. 122.

Neuordnung und Individualisierbarkeit typographischer Dispositive im Zeitalter des digitalen Lesens haben könnten.

2 Typographische Dispositive und ihre Affordanzen

Das Konzept der typographischen Dispositive reflektiert das Verhältnis von visualisierter Sprache und ihrer Rezeption. Susanne Wehde versteht darunter eine Art „Para-Text, insofern sie Eigenschaften des Textes ‚ankommentieren‘“, die Wahrnehmung eines Textes wesentlich mitbestimmen und auf diese Weise einen „Interpretationshorizont“ schon vor der Lektüre definieren.⁹ Von zentraler Bedeutung ist dabei das Moment der Identifizierung eines typographischen Dispositivs, das vor dem Hintergrund der Lektüreerfahrung der Leser:innen mit spezifischen Erwartungen an den gedruckten Text verbunden ist, noch bevor der eigentliche Lektüreakt stattfindet. Damit werden bestimmte Lektüremodi und hermeneutische bzw. interpretative Zugänge wahrscheinlicher, noch bevor der Text überhaupt gelesen wird.¹⁰ Entscheidend für die folgenden Beobachtungen ist, dass diese typographischen Dispositive gerade durch ihre Affordanzen den Umgang der Lesenden mit verschiedenen textuellen Formen steuern.¹¹

Ein Beispiel, an dem diese Verkopplung mit ihren Konsequenzen besonders deutlich wird, sind lyrische Formen. Das zeigt ein erster Blick in das 14. Kapitel¹² der Editio princeps von François Rabelais' *Pantagruel* aus dem Jahr 1532.¹³ Innerhalb einer Episode, in welcher der *Trickster* Panurge einer *haulte dame de Paris* nachstellt, wird ein Gedicht eingeflochten. Bereits der Blick auf den geschwärzten Text zeigt die für Gedichte typische Darstellung der Versstruktur durch Zeilenumbrüche und macht den Text auch ohne den paratextuellen Titel sofort als solches erkennbar (vgl. Abb. 1 links).

In einem zweiten Schritt können sogar die ebenfalls in der geschwärzten Zeilenversion nachvollziehbaren Spezifika identifiziert werden, die auf das Rondeau hinweisen: Fünfzehn Zeilen verschriftlichen fünfzehn Verse, die in Strophen mit fünf, vier und sechs Versen aufgeteilt sind. Die ersten Worte der ersten Strophe entsprechen dem Reim bzw. den *rentrements* am Ende der zweiten und dritten

9 Wehde: Typographische Kultur (Anm. 8), S. 125.

10 Roger Chartier, von dem Wehde den bei ihm weitaus weniger spezifizierten Begriff des typographischen Dispositivs übernimmt, fokussiert diese Interaktion von Text und Leser:innen noch stärker. Vgl. Roger Chartier: Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Aus dem Französischen von Brita Schleinitz und Ruthard Stäblein. Frankfurt a. M., New York 1990 (Historische Studien 1), S. 7–24.

11 Das Konzept der Affordanz mit Praktiken der Rezeption oder, präziser, der Perzeption zusammenzudenken, führt zurück zum Kern des ursprünglich von James J. Gibson geprägten *affordance*-Begriffs, der diesen in einer Arbeit über *visuelle Perzeption* im Rahmen eines ökologischen Frameworks prägt. Vgl. James J. Gibson: The Ecological Approach to Visual Perception. New York, London 2015.

12 Da die Kapitelnummern durch Teilungen und Hinzufügungen von Kapiteln in der Editions-geschichte changieren, beziehen sich Kapitelangaben im Folgenden stets auf die jeweils diskutierte Ausgabe bzw. das jeweils diskutierte Exemplar.

13 Rabelais: *Pantagruel* (1532) (Anm. 4).



Abb. 1: Rondeau im *Pantagruel* (Nourry 1532, Rés-Y2-2146).
Quelle: gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France.

Strophe. Mithin: Für das geschulte Auge ist das Gedicht allein aufgrund seiner typographischen Gestalt als 15-zeiliges Rondeau zu erkennen – mit allen Konsequenzen für die Rezeption. Der hermeneutische Akt beginnt so bereits vor dem Akt der Lektüre: Bestimmte Lektüree Erwartungen und Umgangsformen mit dem Text, die im Verlauf der Alphabetisierung habitualisiert wurden, werden bereits aktiviert, bevor überhaupt eine Strophe gelesen werden muss.¹⁴ Der Paratext, der das Genre benennt, expliziert dieses Verhältnis zwischen Form und typographischem Dispositiv. Im Beispiel von Rabelais' Rondeau etwa ermöglicht eine der Affordanzen des typographischen Dispositivs, Vers- und Strophenstrukturen schnell erkennbar zu machen und auch Reime (AABBA) und *rentrements* („pour ceste foyz“) werden *sichtbar*.

Das typographische Lyrikdispositiv vermittelt so zwischen den Medien gesprochener und geschriebener Sprache. Deutlich wird seine Bedeutung in einer linearen Transkription des Rondeaus, in der Zeilenumbrüche durch Virgeln¹⁵ ersetzt werden:

Pour ceste foyz, que a vous dame tresbelle / Mon cas disoys, par trop feustes rebelle / De me chasser, sans espoir de retour: / Veu que a vous oncq ne feis austere tour / En dict ny fait, en soubson ny libelle. / Si tant a vous desplaisoit ma querelle, / Vous pouyez par vous sans maquerelle / Me dire, / Pour ceste foyz/si mon cueur vous decelle / Remonstrant/comme le ard le fist celle / Et la beaulte que couure vostre atour: / Car tens ny quiers/sinon quen vostre tour / Je factez dehait la combre celle / Pour ceste foyz.

¹⁴ Die Lektüre bestätigt diesen ersten Eindruck dann.

¹⁵ Aus diesen wird bei dem venezianischen Drucker Aldus Manutius, der unter anderem bedeutende Ausgaben der Schriften Erasmus von Rotterdams druckte, zu Beginn des 16. Jahrhunderts das Komma hervorgehen.

amy partez dicy entour / Pour ceste foy. / Tort ne vous foy. / si mon cueur
vous decelle / En remonstrant, comme le ard lestinelle / De la beaulte que
couure vostre atour: / Car riens ny quiers, sinon quen vostre tour / Me faciez
dehait la combrecelle / Pour ceste foy.¹⁶

Typische Merkmale der Lyrik wie Versform oder Reime sind auf den ersten Blick nicht mehr zu erkennen. Die von Caroline Levine aufgeworfene Frage „What is [...] a rhyming couplet *capable* of doing?“¹⁷ greift zumindest hier offenbar zu kurz. Die banal anmutende materialorientierte Feststellung, dass in der Literaturwissenschaft nicht Texte, sondern (zumindest bis vor kurzem) chirographische oder typographische Erzeugnisse gelesen werden,¹⁸ erweist sich aus dieser Perspektive als eine eminent wichtige. Die Erweiterung von Levines Frage würde demnach lauten: Was kann eine (literarische) Form tun und welchen Beitrag leistet das gewählte typographische Dispositiv?

Wenn Levine Affordancen als „potential uses or actions latent in materials and design“¹⁹ definiert, so ist ihr Designbegriff zum Teil deckungsgleich mit einem Konzept der typographischen Dispositive: Jede typographische Gestalt hat ihr eigenes Set an Affordancen, das in einem unterstützenden oder auch hemmenden Verhältnis zur gedruckten Form stehen kann bzw. diese umsetzt. Die Affordancen der (im Falle des Rondeau: lyrischen) Form und ihrer typographischen Realisierung wären aus einer solchen praxeologischen Perspektive als „medientechnologische Erweiterung des *impliziten Lesers*“²⁰ zu verstehen, in ihnen manifestiert sich das Spektrum unterschiedlicher möglicher Umgangsformen mit dem Text bzw. verschiedener Lektüremodi.

16 Die Transkription folgt der Erstausgabe des *Pantagruel* von 1532. Um Irritationen zu reduzieren, wurden die Virgeln, die im Original noch an der Stelle des sich aus ihnen entwickelnden Komma stehen, durch ein solches ersetzt. Horst Heintze und Edith Heintze übersetzen: „Dies eine Mal, als ich Euch, holde Schöne, / mein Leid geklagt, habt Ihr gezeigt die Zähne, / verstießet ohn Erbarmen mich von Euch, / obwohl ich nie mit einem bösen Streich / in Wort noch Werk, Schimpf oder Scherz Euch höhne. / Mißfielen Euch so meiner Liebe Töne, / warum sagt Ihr's nicht selbst und schickett jene / von bösem Ruf: ‚Freund, macht euch fort sogleich, / dies eine Mal!‘ / Ich kränk Euch nicht, wenn ich erwähne, / daß mir das Herz entbrannt wie dürre Späne / von Eurer Schönheit, die so voll und reich. / Ich wünschte weiter nichts, als daß Ihr Euch / umlegen laßt, / wonach ich lange stöhne, / dies eine Mal!“ François Rabelais: *Gargantua und Pantagruel*. Hg. und übersetzt von Horst Heintze und Edith Heintze auf der Grundlage der deutschen Fassung von Ferdinand Adolf Gelbcke. Erl. von dems. und Rolf Müller. Mit Illustrationen von Gustave Doré. Frankfurt a. M., Leipzig 2003, S. 274.

17 Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015, S. 6, Hervorhebung im Original.

18 Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur*. Paderborn 2020 (Zur Genealogie des Schreibens 17), S. 9. Metz stellt zwar fest, es handle sich um Bücher, jedoch greift diese Aussage gerade in einem mediävistischen Kontext, der sich mit Manuskripten auseinandersetzt, nicht weit genug.

19 Levine: *Forms* (Anm. 17), S. 6.

20 Franziska Wilke: *Digital lesen. Wandel und Kontinuität einer literarischen Praktik*. Bielefeld 2022 (*Literatur in der digitalen Gesellschaft* 2), S. 13, Hervorhebung im Original.

Es geht in den folgenden Analysen darum, einige jener möglichen Nutzungsformen zu bestimmen. Damit wird ein analytischer Weg eröffnet, der sich aus einer – nicht nur historischen – rezeptionsästhetischen Ebene als überaus produktiv erweist. Als Gegenstand dieser Beobachtungen eignen sich die vier Romane des François Rabelais in besonderer Weise: Noch im ersten Jahrhundert des Buchdrucks nach Gutenberg entstanden, zeugen sie gerade im Vergleich früher Ausgaben von der Schwelle von ‚non-typographischer‘ zu ‚typographischer Kultur‘,²¹ wobei die starke visuelle Traditionslinie ersterer in den Wiegendruckten wie etwa der B42 noch deutlich erkennbar ist.²² Die Druckorte von Rabelais’ Romanen, Lyon und Paris, sind als innovative Druckermetropolen bekannt. Vor dem Hintergrund dieses Spannungsfeldes zwischen typographischer Tradition und Innovation werden einige der Entwicklungen dieser Zeit im Folgenden in einigen der frühen Ausgaben der rabelaisischen Romane beobachtet und hinsichtlich ihrer Affordanzen analysiert (vgl. Tab. 1).

Tab. 1: Frühe und durch Rabelais autorisierte Romanausgaben. Die Angaben in eckigen Klammern geben von der Editionsforchung rekonstruierte Daten wieder (vgl. Anm. 6).

| Buch | Jahr | Ort, Verleger |
|--------------------|--------------|-------------------------|
| <i>Pantagruel</i> | 1532 | Lyon, Claude Nourry |
| <i>Pantagruel</i> | 1533 | Lyon, François Juste |
| <i>Gargantua</i> | [1534] | Lyon, François Juste |
| <i>Pantagruel</i> | 1537 | Lyon, François Juste |
| <i>Gargantua</i> | 1537 | [Lyon, Denis de Harsy] |
| <i>Pantagruel</i> | 1537 1538 | [Lyon, Denis de Harsy] |
| <i>Pantagruel</i> | 1542 | Lyon, François Juste |
| <i>Tiers livre</i> | 1546 | Paris, Chrestien Wechel |
| <i>Œuvres</i> | 1558 | Lyon, Jean Martin |

- 21 Carla Meyer und Thomas Meier: Typographisch/non-typographisch. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin, München, Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 199–206. Die non-typographische ‚Manuskriptkultur‘ wurde demnach durch den Druck nicht radikal abgelöst, sondern existiert noch mehrere Jahrhunderte parallel dazu.
- 22 Insbesondere betrifft das die Geschichte der Schriftarten: In frühen, noch stark der Handschrift nachempfundenen, Schriften verfügten die Drucker über teils riesige Sätze an Typen, die in einer Komplexitätsreduktion zunehmend auf kleinere Sets verringert wurden. Die daraus resultierende Vereinheitlichung von Schriftbildern ist eine der stärksten Auswirkungen des Drucks auf die Lesegewohnheiten. Vgl. Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher* (Anm. 18). S. 14–16.

3 *Pied-de-mouche*, Kapiteltitel, Inhaltsverzeichnisse

Als François Rabelais 1532 seinen ersten volkssprachlichen Text um den gleichnamigen Riesen *Pantagruel* unter dem Pseudonym Alcofrybas Nasier veröffentlicht, ist er als literarischer Autor noch unbekannt. Nachdem er dem Klosterleben abgeschworen und in Marseille Medizin studiert hatte, begann er vermutlich unmittelbar nach seiner Ankunft in Lyon um 1530, sich erste Meriten als Editor klassischer Texte wie der hippokratischen Aphorismen zu verdienen, die er bei dem bekannten humanistischen Verleger Sebastian Gryphius herausgibt. Die Erstausgabe des *Pantagruel* erscheint jedoch bei Claude Nourry, der vor allem für seine Ausgaben mittelalterlicher Ritterromane bekannt ist.²³

Das typographische Dispositiv der Erstausgabe ist vorwiegend durch zwei miteinander interagierende Merkmale gekennzeichnet. Der Text ist in einem engen, regelmäßigen Blocksatz gedruckt, der in den 1530er-Jahren bereits als das typographische Dispositiv der Prosa etabliert ist und sich beispielsweise von dem Kolumnendruck der gutenbergschen B42 abhebt.²⁴ Die Affordanz des ungebrochen linearen, potenziell unendlich fortsetzbaren Textblocks dürfte den frühen Druckern unter den medialen Bedingungen des Drucks als optimale Visualisierung der ungebundenen Rede erschienen sein, wird doch der Raum, den die leere Seite zur Verfügung stellt, optimal genutzt.²⁵ Darüber hinaus zeichnet sich das typographische Dispositiv durch die Verwendung einer Fraktur aus, nebst den typischen Kürzungszeichen und Ligaturen. Diese war im Lyon der 1530er-Jahre bereits aus der Mode gekommen, selbst bei Druckern wie Nourry, an deren *chansons de geste* und Ritterromane die Fraktur noch am ehesten erinnert. Zudem hatte sich die Antiqua längst als die Schriftart des Humanismus etabliert. Die Verwendung der Fraktur galt Rabelais und seinen humanistisch-gelehrten Zeitgenossen als Relikt eines als ‚finster‘ verklärten Mittelalters – eine Wahrnehmung, die der Autor in *Pantagruel* und *Gargantua* an verschiedenen Stellen explizit verhandelt.²⁶ Die Tatsache, dass die bereits von humanistischen Ideen durchdrungenen Texte sich der Verwendung der Antiqua noch bis 1542 entziehen,²⁷ zeigt, inwiefern das

23 Henri-Jean Martin und Jeanne-Marie Dureau: Des années de transition. 1500–1530. In: Histoire de l'édition française. Bd. 1 Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle. Hg. von Roger Chartier und Henri-Jean Martin. Paris 1989, S. 256–267, hier S. 261.

24 Zur Typographie der B42 und ihrem Einfluss auf den Druck ab 1500 vgl. besonders das dritte Kapitel in Metz: Die Lesbarkeit der Bücher (Anm. 18). S. 77–106.

25 Gerade in Abgrenzung zu anderen Formen kann man gelegentlich auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung beobachten, dass Prosa und ihr typographisches Dispositiv verwechselt werden. Eine neue, materialorientierte Diskussion der Prosa ist daher wichtig. Dass diese Beobachtung intersubjektiv ist, zeigt etwa der Beitrag von Monika Schmitz-Emans: Poetiken der Ausbreitung. Zu Schreibweisen, Textbildlichkeit und Buchräumlichkeit von Wörterbuchprosa. In: Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte. Hg. von Sina Dell'Anno et al. Berlin, Boston 2021 (Theorie der Prosa), S. 325–343.

26 Am bekanntesten ist wohl die Passage im 8. Kapitel des *Pantagruel*, in dem der Protagonist von seinem Vater einen Brief erhält, worin jener den Buchdruck glorifiziert. Die eigene Jugend und die zunächst erlernte Schrift werden dort explizit als ‚finster‘ und rückständig deklariert.

27 Die einzige Ausnahme stellen die Ausgaben Denis de Harsys von 1537 und 1538 dar.

typographische Dispositiv über externe Zuschreibungen an einer Wirkung des Textes beteiligt ist: Druck und Text stehen in einem offen sichtbaren ironischen Verhältnis zueinander. Vor diesem Erwartungshorizont ist es die Affordanz der Fraktur, das Gedruckte antiquiert und rückständig wirken zu lassen.

Abweichungen vom Blocksatz gibt es, wie bereits erläutert, etwa bei lyrischen Formen oder Kapiteltiteln. Diese sind schon in der *Editio princeps* deutlich erkennbar gegen den Rest des im Block gedruckten Textes abgesetzt. Ein *pied-de-mouche* (¶), das sich auch in zeitgenössischen Indices findet, kommentiert den Titel als paratextuelles Element, indem die Formatierung eine augenblickliche Wiedererkennung garantiert. Das *pied-de-mouche* hatte sich aus dem C für lat. *capitulum* entwickelt und ist ein in der Handschriftkultur des Mittelalters konventionalisiertes Zeichen zur Abgrenzung einzelner Paragraphen bzw. Abschnitte eines Textes. Die Affordanz der schnelleren Auffindbarkeit, die das Zeichen in Wechselwirkung mit der Seitenaufteilung in mittelalterlichen Codices als Teil eines scholastisch-enzklopädischen Lektüredispositivs erhalten hatte, das den selektiven Zugriff auf bestimmte Textpassagen erleichtern sollte,²⁸ scheint seine Präsenz innerhalb des Erstdrucks des *Pantagruel* zu rechtfertigen. Abgesehen von den Kapiteltiteln werden, wie oben gezeigt, in den ersten Ausgaben des *Pantagruel* und des *Gargantua* etwa von den paratextuell kommentierenden Titeln „Rondeau“ *pied-de-mouche*-Zeichen eingesetzt. Diese werden noch in den Juste-Ausgaben von 1537 verwendet.

Gerade im nicht illuminierten Druck sind jedoch die Zentrierung der Kapiteltitel und ihre Absetzung gegenüber dem restlichen Text durch einen großflächigeren Weißraum in Form eines größeren Zeilendurchschusses²⁹ zwischen dem angrenzenden Prosatext und den Titeln wesentlich auffälliger. Anders als in Manuskripten wird der Weißraum im Bleidruck jedoch nicht weiß *gelassen*, sondern weiß *gemacht*. Große Teile innerhalb des Satzspiegels werden mit unterschiedlichen Vorgehensweisen aktiv erzeugt, wie etwa Spatien, Einzüge, Absätze oder der genannte Durchschuss.³⁰ Er muss in Detailarbeit genau gesetzt werden – ein Weiß zweiter Ordnung, wenn man so will. Die handwerklich aufwändige Erzeugung dieses typographischen Weißraums spiegelt sich auf der Rezeptionseite in der Affordanz des Dispositivs, das rasche selektive Zugriffe auf den Text ermöglicht. Diese schnelle visuelle Erfassbarkeit der Titel lädt beispielsweise dazu ein, das Buch durchzublättern³¹ und nach bestimmten Kapiteln zu suchen – eine

28 Vgl. dazu die Ausführungen in Jacqueline Hamesse: Das scholastische Modell der Lektüre. In: Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm. Hg. von Roger Chartier und Guglielmo Cavallo. Frankfurt a. M. 1999, S. 155–180. Oft wurden die Zeichen besonders auffällig (bspw. farbig) gestaltet, um diese Funktion zu stärken.

29 In der Typographie wird der Abstand zwischen zwei Zeilen als ‚Zeilendurchschuss‘ bezeichnet.

30 Wehde: Typographische Kultur (Anm. 8). S. 103–107.

31 Zum Blättern siehe Harun Maye: Blättern. In: Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Bd. 2. Hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann. Köln, Weimar, Wien 2014, S. 135–148.

Praxis, die bereits ab der zweiten Ausgabe des *Pantagruel* von 1533 bei François Juste durch ein Inhaltsverzeichnis komplementiert wird. Das *pied-de-mouche* wird schon hier nicht mehr verwendet.

Die 1537 in Lyon bei Denis de Harsy gedruckten Ausgaben³² der Texte brechen schließlich in vielerlei Hinsicht mit den typographischen Dispositiven der Vorgängerdrucke. So wird die Fraktur (die noch in den Juste-Ausgaben von 1542 verwendet wird) durch eine Antiqua ersetzt, Zeilenumbrüche und Einzüge prägen das Seitenbild. Listen werden nun platzfordernd in Kolonnen gedruckt, die *pied-de-mouche*-Zeichen vor den Titeln und im Text entfallen. Die in der Weißraumverwendung redundant gewordene Affordanz des *pied-de-mouche* führt, wie hier exemplarisch gezeigt, dazu, dass das Zeichen letztlich ganz aus den Drucken verschwindet. Dies gilt auch für die 1542 wiederum bei Juste gedruckten Ausgaben. Die Affordanzen des Zeilenumbruchs und jene des Weißraums der Titel ermöglichen somit eine schnelle Navigation im Buch. Das bloße Vorhandensein von Titeln und deren typographischer Versatz laden zum schnellen selektiven Zugriff auf einzelne Buch- und Textteile ein. Das Blättern wird mit der Ergänzung des Dispositivs durch die zunehmende Ablösung der Follierung durch die Paginierung, die mit dem Buchdruck mehr und mehr etabliert wird, vereinfacht und effizienter gestaltet. Indem neben den Kapiteltiteln im Inhaltsverzeichnis zunächst Blatt-, später Seitenzahlen angegeben werden, verlagert sich der Fokus der Navigation und Navigierbarkeit vom Text zunehmend auf das Buch als Objekt. Die Notwendigkeit der Lektüre der Kapiteltitel im Text wird dadurch drastisch reduziert.

Indem die Affordanz des typographischen Weißraums jene des *pied-de-mouche* zunehmend übernimmt, verschwindet Letzteres zunehmend aus der gesamten Druckkunst. Dieser in den frühen Ausgaben der rabelaisischen Drucke zu beobachtende Umstand ist ein paradigmatischer Fall dafür, wie die typographische Kultur mit ihrer non-typographischen Tradition verfährt. In der Kopplung von neuer Medientechnologie, neuem Trägermaterial (Papier), einem breiteren Publikum und dessen Lektüreeanforderungen treten bestimmte Affordanzen des sich neu manifestierenden typographischen Dispositivs in den Hintergrund oder werden durch andere Designelemente übernommen – wie im Fall des *pied-de-mouche* durch gezielt eingesetzten Weißraum und Inhaltsverzeichnisse. Während die Praxis des Blätterns in Form eines selektiven Gebrauchs aus Affordanzen des typographischen Dispositivs auf der Ebene des Buchs als *Objekt* hervorgeht, führen

32 François Rabelais: *Gargantua*. [Lyon] 1537; Ders.: *Pantagruel*. [Lyon] 1537. In ihrer wegweisenden Studie legt Mireille Huchon (text)linguistisch vergleichend überzeugend dar, dass von einer Beteiligung Rabelais' an den Ausgaben auszugehen ist. Vgl. Mireille Huchon: *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*. Genf 1981 (Travaux d'humanisme et renaissance 183). Harsy ist als historische Figur kaum greifbar: In der monumentalen *Histoire de l'édition française* wird sein Name nicht explizit erwähnt, an einer Stelle ist von den ‚Harsys‘ die Rede. Vgl. Chartier und Martin (Hg.): *Histoire de l'édition française* (Anm. 23).

diese auch zu einer Ausdifferenzierung möglicher nicht-konsekutiver Lektüremodi auf der Ebene des *Textes*.

4 Zeilenumbrüche, Listen, Gedichte

Die im Verschwinden des *pied-de-mouche* für den Druck begründete neue Bedeutung des Weißraums spiegelt sich insbesondere in denjenigen Formen, deren typographisches Dispositiv sich im Wesentlichen darüber konstituiert: Listen und Gedichte. Diese verfügen über ihre je spezifischen Affordanzen, die weitestgehend unabhängig von ihrer jeweiligen graphischen Realisierung zu bestimmten Umgangsformen mit den Texten einladen. Die Affordanzen in erster Linie literarischer Listen hat Eva von Contzen untersucht.³³ Sie betont dabei, dass die Übertragung von Listen „aus praktisch-faktualen Kontexten in literarisch-fiktionale“³⁴ eine Erweiterung des Affordanzspektrums zur Folge habe. So könnten sie, etwa bei Rabelais, „Lesererwartungen aufbauen und untergraben bzw. mit ihnen spielen“.³⁵ Die von ihr untersuchten Leser:innenerwartungen sind stark aus einer hermeneutischen Perspektive beschrieben. Die Affordanzen der Listenform versteht sie damit vor allem als Spektrum interpretatorischer oder rezeptiver Möglichkeiten, die im Akt des Lesens realisiert werden können, wenn Leser:innen beispielsweise die „Bausteine dessen, was zunächst das Gerüst einer *potenziellen* Erzählung ist: die Leerstellen der Fragmente/Ellipsen/Komprimierungen bzw. die narrative Suggestionskraft der Akkumulationen/Kataloge/Inventare“³⁶ narrativieren. Der affordanzbasierte Zugang ermöglicht es von Contzen, sich einer allzu starren Definition der Form Liste zu entziehen und damit das Spannungsfeld von Enumeration und Narration zu erkunden. Dies erlaubt ihr die literaturgeschichtliche Rückkopplung an die rhetorische Tradition von Polysyndeta, Asyndeta³⁷ und epischen Katalogen – ihr Listenbegriff bleibt jedoch zumeist ein mindestens implizit graphisch markierter.³⁸

So zutreffend diese Beobachtungen auch sind, so lassen sie doch außer Acht, dass das jeweilige typographische Dispositiv, in dem die Listen realisiert werden, über eigene Affordanzen verfügt. Der Beitrag der Typographie zu den Affordan-

33 Am explizitesten formuliert sind diese Beobachtungen in: Eva von Contzen: Die Affordanzen der Liste. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 47 (2017), H. 3, S. 317–326.

34 Von Contzen: Die Affordanzen der Liste (Anm. 33), S. 323.

35 Eva von Contzen: Grenzfälle des Erzählens: Die Liste als einfache Form. In: Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015. Hg. von Albrecht Koschorke. Stuttgart 2017 (Germanistische Symposien), S. 221–239, hier S. 222.

36 Von Contzen: Grenzfälle des Erzählens (Anm. 35), S. 234.

37 Eva von Contzen: Theorising Lists in Literature. Towards a Listology. In: Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond. Towards a Poetics of Enumeration. Hg. von Rebecca Laemmle, Cédric Scheidegger Laemmle und Katharina Wesselmann. Berlin, Boston 2021 (Trends in Classic – Supplementary Volumes 107), S. 35–54, hier S. 36f.

38 Auch explizit formuliert sie: „Im engeren Sinne ist die Liste graphisch, erst in einem erweiterten (der allerdings gängig ist) wird sie zum Oberbegriff für Aufzählen und Aufgezähltes insgesamt.“ Von Contzen: Die Affordanzen der Liste (Anm. 33), S. 321. Explizit geht sie sich über dieses mediale Begriffsverständnis nur selten hinaus.

zen der Liste zeigt sich nämlich gerade dann, wenn man die Gestalt eben *nicht* so eng an den Formenbegriff koppelt, wie der Vergleich *derselben* Liste in unterschiedlichen typographischen Dispositiven zeigt. In den frühen gedruckten Büchern sowie den handgeschriebenen Codices in Mittelalter und Früher Neuzeit war es keinesfalls eine Ausnahme, Listen nicht graphisch vom sie umgebenden Kontext zu unterscheiden, sondern vielmehr der Regelfall.³⁹ Dafür hat es vermutlich verschiedene Motive gegeben, gerade die hohen Kosten für Pergament oder anfänglich auch für Papier dürften in diesem Zusammenhang eine Rolle gespielt haben.⁴⁰ Folglich präsentieren sich auch die zahlreichen, in modernen Ausgaben üblicherweise typographisch markierten Listen im *Pantagruel* und im *Gargantua* in den frühen Drucken bis zu den Ausgaben Denis de Harsys noch typographisch unmarkiert. Paradigmatisch wäre etwa das bekannte Beispiel des Katalogs der *beaulx livres de Saint-Victor* im 7. Kapitel des *Pantagruel*, eine Liste, die fiktive französische und lateinische Buchtitel versammelt, die vor allem gegen die Sorbonne und ihre dogmatischen Lehren polemisieren.⁴¹ Innerhalb des Seitenbildes hebt sich die Liste nicht von dem sie umgebenden Kontext ab und so entsteht der Eindruck, der streng narrative Modus der Prosa würde durchgängig gehalten.

Einen Sonderfall stellt die Entwicklung einer der bekanntesten Listen im *Pantagruel* dar: die Genealogie des Protagonisten ab der ersten nachadamitischen Generation im 1. Kapitel. Sie ist die einzige längere, in modernen Ausgaben konventionell in Spalten abgedruckte Liste, für die in der Ausgabe Harsys nicht das Spaltenenddispositiv genutzt wird. Erst die Juste-Ausgabe von 1542 weist eine typographische Markierung der Ahnenliste auf, die aus einem Einzug vor jeder Generation besteht (vgl. Abb. 2 rechts).

Das typographische Dispositiv in der Ausgabe von 1542 betont die Distinktheit der einzelnen Elemente (der Generationen in der Ahnenliste Pantagruels) und damit den repetitiven bzw. iterativen Charakter der Liste. Durch typographische Mittel wird offenbar die Zählung der Generationen gegenüber einer linearen Lektüre begünstigt. Dass so die Praktiken der (Nicht-)Lektüre privilegiert werden, zeigen die handschriftlichen Zahlen am Seitenrand des Exemplars Rés-Y2-2135 der Bibliothèque nationale de France. Ein anonymer Leser hat die 61 Generationen *gezählt*, den einzelnen Namen jedoch keine erhöhte Aufmerksamkeit beigemessen, die

39 Serge Goffard: Fonctions et valeurs des listes dans le *Gargantua* et le *Pantagruel*. In: *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*. Hg. von Gabriel-André Pérouse. Saint-Etienne 1996, S. 297–308, hier S. 298.

40 Allerdings gehört die Graphisierung von Wissen schon in der Spätantike, insbesondere jedoch in der Scholastik zu den praktizierten Wissensformen.

41 Das Beispiel und seine (auch typographische) Entwicklung zeichne ich nach in Jan Fischer: Indexieren, parodieren, potenzieren. Der Bibliothekskatalog von Saint-Victor bei Claude de Grandrue, François Rabelais und Johann Fischart. In: *Zeitschrift für Germanistik (Neue Folge)* 32 (2022), H. 1, S. 41–60. Für mehrere Listen rekonstruieren die Entwicklungen Raphaël Cappellen und Paul J. Smith: Entre l’auteur et l’éditeur: la forme-liste chez Rabelais. In: *L’Année rabelaisienne* 1 (2017), S. 121–144.

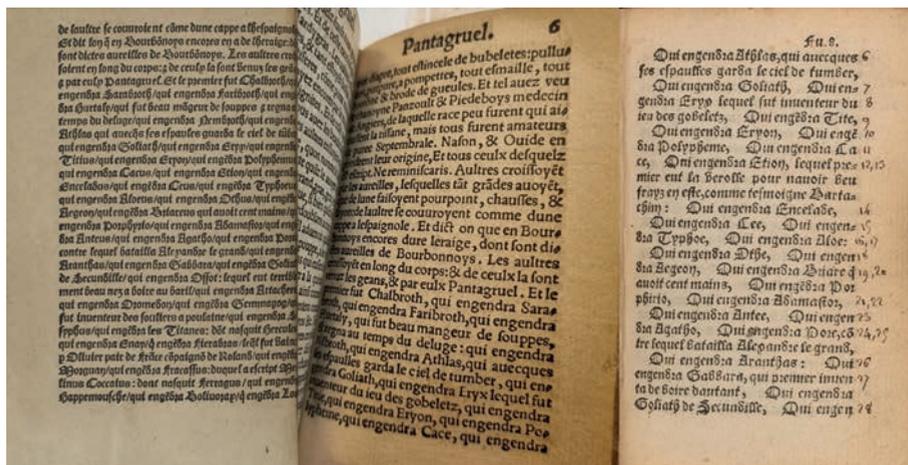


Abb. 2: Genealogie Pantagruels bei Nourry 1532 (Rés-Y2-2146), Harsy 1537 (Rés-Y2-2132) und Juste 1542 (Rés-Y2-2135). Quelle: gallica.bnf.fr (Nourry, Juste), J. F. (Harsy), Bibliothèque nationale de France.

man beispielsweise anhand von weiteren Annotationen erkennen könnte.⁴² Offensichtlich lenkt das typographische Dispositiv hier in der wechselseitigen Verstärkung der Affordanz von Text und Darstellung die Aufmerksamkeit der Lesenden anders, als dies im Blocksatz der Fall gewesen wäre. Dieser Eindruck bestätigt sich auch beim Vergleich mit zeitgenössischen Drucken des Alten und Neuen Testaments, die Rabelais gekannt haben könnte:⁴³ Sie weichen in den Genealogien nicht von dem typographischen Dispositiv ab, das für den übrigen Text genutzt wird, so dass die einzelnen Generationen erst in der genauen Lektüre ausgemacht werden, wie dies im *Pantagruel* vor 1542 ebenfalls der Fall gewesen war. Die Typographie übernimmt mit dieser Privilegierung der Zählung gegenüber anderen Lektüremodi das, was im Matthäusevangelium noch expliziert werden musste: „So sind es nun von Abraham bis zu David insgesamt vierzehn Generationen und von David bis zur Wegführung nach Babylon vierzehn Generationen und von der Wegführung nach Babylon bis zu Christus vierzehn Generationen“ (Mt 1,17). Die Genea-

42 Dafür gibt es auch Gegenbeispiele in anderen Exemplaren, in denen deutlich wird, dass den mythischen und biblischen Quellen der Riesen nachgespürt wurde. Dass indes gerade die Anzahl der Generationen ein erhebliches interpretatorisches Potenzial birgt, zeigt die prominente Analyse Edwin Duvals, der die 61 Generationen nach dem Sündenfall mit den biblisch tradierten 62 Generationen zwischen Adam und Eva sowie Jesus zusammenbringt und daraufhin Pantagruel und Jesus als derselben Generation angehörig identifiziert. So macht er im *Pantagruel* ein „Epic New Testament“ (so der zweite Teil von Duvals 1. Kapitel) aus. Vgl. Edwin M. Duval: *The Design of Rabelais's Pantagruel*. New Haven 1991.

43 So etwa die Ausgaben der *Vulgata* von Sebastian Gryphius aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, bei dem Rabelais in seiner Zeit in Lyon gearbeitet hatte.

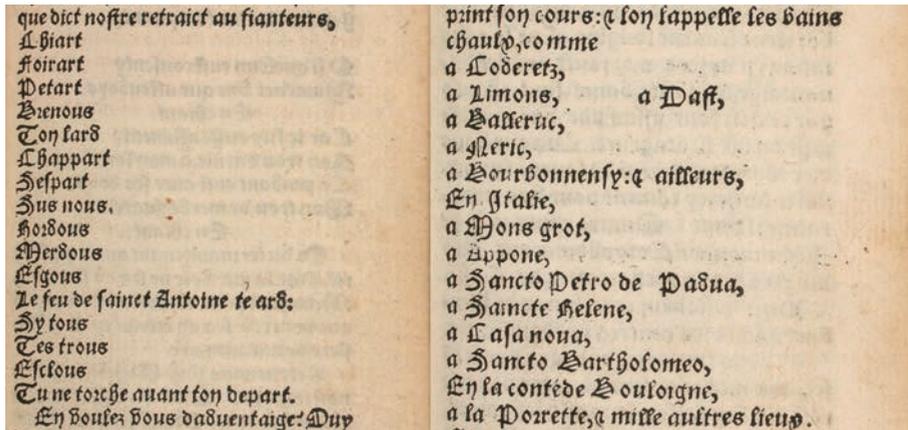


Abb. 3: links: Gedicht im *Gargantua* (Juste 1542), rechts: Liste im *Pantagruel* (Juste 1542).
 Quelle: gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France.

logie Pantagruels ermöglicht somit zentrale Beobachtungen zum Zusammenhang zwischen typographischem Dispositiv, Form, Affordanz und Rezeption.⁴⁴

Dass die Verwendung typographischer Dispositive bzw. ihre Kopplung an bestimmte Formen bis in die heutige Zeit keineswegs immer eindeutig ist, zeigen neben der Editions-geschichte der Genealogie Pantagruels auch andere Listen – oder eben *Nicht*-Listen. So entspricht das typographische Dispositiv eines der bekanntesten Gedichte des *Gargantua* im 7. Kapitel bereits in der Erstausgabe von 1534 den noch heute gültigen und oben dargestellten Konventionen. Jeder Vers wird in einer eigenen Zeile gedruckt, das entstehende Schriftbild ist das einer linksbündig gesetzten Kolumne. Die graphische Entsprechung der Endreime wird gerade auch deshalb sichtbar, weil jeder Vers (mit Ausnahme des letzten und fünftletzten) aus genau zwei Silben besteht, von denen die jeweils zweite den repetitiven Charakter des Reims visualisiert. Somit wird der fixe Rhythmus des oralen Charakters des Gedichts über die Affordanz des typographischen Dispositivs visualisiert und schnell erfassbar – insbesondere dort, wo diese, wie in den zwei Ausnahmen, gebrochen wird (vgl. Abb. 3 links).

Auch hier leistet die lineare Transkription dies nicht bzw. nur in begrenztem Maße:⁴⁵ „Chiart / Foirart / Petart / Brenous / Ton Lard / Chappart / Sespert / Sus nous, / Hordous / Esgous / Le feu de saint Antoine te ard: / Sy tous / Tes trous /

44 In späteren Ausgaben, die nach dem Tod Rabelais' erschienen sind, wird das Kolumnendispositiv verwendet. In verschiedenen späteren Exemplaren kann die Zählung der Elemente durch Leser:innen beobachtet werden.

45 Die Begründung hierfür dürfte in der oben dargelegten Literalisierung als Habitualisierung von Lektüreerwartungen liegen.

Esclous / Tu ne torche auant ton depart.“⁴⁶ Das Kolumnendispositiv ist dasselbe, das sich zunehmend für die Listen etabliert (vgl. Abb. 3 rechts). Die ohnehin zuweilen proklamierte Nähe der Liste zur Lyrik wird damit auch durch die Möglichkeiten der Darstellung im Buchdruckzeitalter verfestigt.⁴⁷ Wo allerdings die Darstellungsform der Lyrik durchaus mit der Übereinstimmung der Affordanzen hinsichtlich der rezeptionsbedingten Anforderungen von mündlichem und schriftlichem Medium begründbar wäre, handelt es sich bei der Liste vielmehr um den ‚Phantomschmerz‘⁴⁸ ihres ursprünglichen Materialträgers – Stelen, Tontäfelchen, Schnipsel oder Leisten verschiedenster Materialien –, den die Liste auch noch im Buchdruck spürt.⁴⁹

Zudem zeigt gerade diese Verkopplung von Form und Darstellung auch, dass die Affordanzen typographischer Dispositive zwar gewiss zu einer Privilegierung bestimmter Lektürepraktiken gegenüber anderen führen, wie es das Beispiel des Zählens gezeigt hat, diese allerdings in Übereinstimmung mit den formalen Eigenschaften zu einem bestimmten Lektüremodus anleiten.

Das wird besonders deutlich, wenn sich diese scheinbar gefestigten Kopplungen als brüchig erweisen, wie etwa der Vergleich des Gedichts mit der Spieleliste⁵⁰ im 22. Kapitel des *Gargantua* in der 1558 von Jean Martin besorgten Werkausgabe⁵¹ zeigt (vgl. Abb. 4).

Hier scheint das bereits in frühen Rabelais-Ausgaben durchaus nicht ungewöhnliche typographische Dispositiv zweier nebeneinander abgedruckter Kolumnen auf das Gedicht übertragen worden zu sein. Allerdings wird der Text in

46 Horst Heintze und Edith Heintze übersetzen: „Edeler Kacker! / Lasse / wacker / nasse / Masse, / schissig, / flüssig, / munter / unter / dir sich / breit ergießen; / aber höre / diese Lehre / und die Witzung: / Eh die Sitzung / sich darf schließen, / wische säuberlich den Hintern, / soll's nicht durch die Hosen sintern!“ Rabelais: *Gargantua und Pantagruel*. Übers. Heintze (Anm. 16), S. 72.

47 Aus der Metaperspektive wäre auch hier zu klären, inwiefern nicht Form und typographisches Dispositiv bei ihrer Analyse oder Bewertung verwechselt werden, wie oben mit Blick auf die Prosa bereits angedeutet wurde.

48 Diese absolut treffende Formulierung verdanke ich Maren Jäger.

49 Dieser spiegelt sich womöglich auch in dem geteilten althochdeutschen Etymon von „Liste“ und „Leiste“, *lista*, wie das grimmsche Wörterbuch verzeichnet. Jack Goody verortet den Beginn der Liste aus anthropologischer Sicht gar an den Anfang der Schrift(kultur) *per se*. Vgl. Jack Goody: *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge 1977 (Themes in Social Studies), S. 75.

50 Auch deren Editions-geschichte zeugt von der Entwicklung des typographischen Dispositivs. Darauf nimmt der Kommentar Bettina Rommels Bezug, die mit Blick auf die kommentierte Neuausgabe der *Editio princeps* durch Michael A. Screech konstatiert, dass er diese, anders als bei Juste 1534, „in seiner Ausgabe bedauerlicherweise in einer Kolumne setzen“ lassen habe. Vgl. Bettina Rommel: *Rabelais zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Gargantua: Literatur als Lebensführung*. Tübingen 1997, S. 126 (dortige Anm. 6).

51 François Rabelais: *Les Oeuvres de M^e François Rabelais, docteur en Medecine. Contenant cinq liures, de la vie, faits, & dits heroïques de Gargantua, & de son Fils Pantagruel. Plus, la Prognostication Pantagrueline, avec l'oracle de la Diue Bacbuc, & le mot de la Bouteille. Augmenté des Navigations & l'isle Sonante. L'isle des Apedefres. La Cresme Philosophale, avec vnr Epistre Limosine, & deux autres Epistres à deux Vieilles de differentes mœurs*. Lyon 1558.



Abb. 4: Gedicht und Spielreihe um Gargantua in den *Ceuvres* (Martin 1558, Rés-Y2-2176).
Quelle: J. F., Bibliothèque nationale de France.

kursiver Schrift gesetzt, die Liste nicht. Dies scheint das Gedicht als solches typographisch anzukündigen und entspricht somit dem Kern der Funktionsbestimmungen, die Wehde in typographischen Dispositiven ausmacht.⁵² Dennoch stellt sich in diesem direkten Vergleich die Frage nach den Konsequenzen für die Lektüre, gerade mit Blick auf den die beiden Texte jeweils umgebenden Prosakotext, der im Blocksatz gedruckt ist: Während die Formenkonvention der Lyrik einen Bruch mit der strengen Leserichtung von links nach rechts wahrscheinlich macht und im Gedicht erst die linke, dann die rechte Spalte gelesen werden soll, ist dies in der Liste nicht so eindeutig. Die Affordanz des typographischen Kolumnendispositivs eröffnet zumindest die *Möglichkeit*, die einzelnen Elemente von links nach rechts zu lesen.⁵³

Dass die Kolumnen einen Spielraum für die Leserichtung lassen, zeigt ein weiteres Beispiel aus dem 36. Kapitel der 1546 in Paris bei Chrestien Wechel erschienenen Erstaussage des *Tiers livre*.⁵⁴ Dort ist der im zweiseitigen typographischen Dispositiv gedruckte, listenförmige Blason des Narren Triboulet in einen dialogischen Modus eingebettet. Dieser wird typographisch-paratextuell dadurch expliziert, dass an der linken Seite der Spalten je eine Akkolade mit abgedruckt wird, die durch die um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn gedrehten Rollenbezeichnungen „Pantagruel.“ bzw. „Panurge.“ ergänzt wird (vgl. Abb. 5).

52 Dies stellt sie mit Blick auf die Lautgedichte heraus. Vgl. Wehde: *Typographische Kultur* (Anm. 8), S. 355.

53 Die Anstreichungen in der Spielreihe, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, finden sich auch in anderen Listen des Exemplars. Sie plausibilisieren die Annahme, dass der Leser des Exemplars spezifische Lektürepraktiken bei der Liste verwendet hat.

54 François Rabelais: *Tiers liure des faictz et dictz Heroïques du noble Pantagruel: col[m]posez par M. Franç. Rabelais docteur en Medicine, & Calloïer des Isles Hieres*. Paris 1546.



Abb. 5: Blason du fou in der Erstaussgabe des *Tiers livre* (Wechel 1546).
Quelle: J. F., Bibliothèque nationale de France.

Die semantisch konträr ausgewählten Attribute des „fou“ werden auf die Spalten der Liste verteilt und bilden somit verschiedene Paradigmen des Narren in der Frühen Neuzeit, gleichsam ein *Narrenschiff* als dialogische Liste. Kaum überraschend übernimmt Pantagruel die wertschätzenden Attribute des ‚guten‘ Narren, während Panurge die negativ konnotierten Eigenschaften überlassen werden, die dieser im Übrigen zu großen Teilen selbst verkörpert, jedoch mangels Selbsterkenntnis anderen vorwirft.⁵⁵

Die Akkoladen, die diese unterschiedlichen Paradigmen den beiden Figuren Pantagruel und Panurge zuweisen, lassen für die Lesenden zwar keinen Rückschluss auf die intendierte Lektüriereihenfolge zu. Steuern die Rollenbezeichnungen den Rezeptionsprozess stärker, ist jedoch von einem ständigen Rollenwechsel auszugehen und die Attribute werden von links nach rechts gelesen. Überwiegt die Wahrnehmung des typographischen Listendispositivs, ist hingegen die konsequente vertikale Lektürierichtung plausibel, in der die beiden Spalten nacheinander gelesen werden könnten, wie zahlreiche Reime innerhalb der Spalten nahelegen. Letztere Hypothese wird allerdings wiederum dadurch entkräftet, dass zwei andere Listen des *Tiers livre* (ebenfalls Blasons), die in der Erstaussgabe noch dreispaltig gedruckt wurden, in späteren Drucken in zwei Spalten überführt werden. Die vorgenommenen Änderungen suggerieren auch hier eine Leserichtung, die den Gewohnheiten der Prosa folgt.

Die Auflistung von Paradigmen der *folie* oder die Versammlung von Spielen scheinen zudem spezifische Formen der Reaktion auf den enzyklopädischen

55 Marie-Luce Demonet: Le Blason du fou (*Tiers Livre*, ch. 38). Binarité et dialogisme. In: *L'intelligence du passé. Les faits, l'écriture et le sens, mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*. Hg. von Pierre Aquilon, Jacques Chupeau und François Weil. Tours 1988, S. 87–94. Demonet stellt in ihrem Beitrag jedoch infrage, ob der Begriff des Dialogs angemessen sei, gäbe es in dem Blason doch ein Ungleichgewicht in der Verteilung der Stimmen („un déséquilibre dans le partage des voix“, S. 87). Zudem verfüge Panurges Liste nicht über dieselbe semantische und formale Kohärenz wie Pantagruels. Daher wählt sie den Begriff des ‚Doppelblason‘ („double blason“).

Diskurs zu sein, dessen Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert erreicht wird. Die neu erstarkende Auseinandersetzung mit dem Wissen der Antike manifestierte sich bekanntlich auch in der gesteigerten Distribution klassischer Texte und ihrer Kommentare, die die mechanische Reproduzierbarkeit durch den Buchdruck ermöglicht hatte. Die daraus resultierende *copia librorum* bzw. ‚Bücherflut‘,⁵⁶ über die man sich bereits im 16. Jahrhundert beklagt, führte bald zu einem gesteigerten Bedürfnis der lesenden Gelehrten, schneller selektiv und gezielt auf bestimmte Wissensbestände zugreifen zu können. Es gibt schlicht zu viel zu lesen, und der Bedarf an einer Verwaltung dieses Wissens⁵⁷ ist für die eigene Textproduktion von zentraler Bedeutung. Die keineswegs neue Wissenskompilatorik feiert damit im Genre der gedruckten *commonplace books*⁵⁸ rasch große Erfolge. Sie reagierten auch über die Affordanzen ihrer typographischen Dispositive auf die Erwartungen ihrer Nutzer:innen, wie sie hier dargelegt worden sind.

Ein solches *commonplace book*, dessen Nutzung durch Rabelais betont worden ist,⁵⁹ ist die *Officina* („Werkstatt“) des Johannes Ravisius Textor (1480–1524), die ab 1520 in einem monumentalen Folioband gedruckt wurde und deren Neuauflagen bis ins 17. Jahrhundert von einer großen Popularität zeugen.⁶⁰ Zu unzähligen *loci communes* versammelt Textor in mehr oder minder langen Listen Fallbeispiele, die er bei antiken, aber auch mittelalterlichen Autoritäten hatte finden können. Diese kommentiert er in der Folge knapp und ergänzt die textuellen Referenzen. Vorangestellt sind der *Officina* zwei umfangreiche alphabetisch sortierte Indices, ein *Index rerum omnium* und ein *Index locorum communium*. So führt er in der Ausgabe von 1532 etwa Fallbeispiele für *Parentes liberorum interfectores* („Eltern, die ihre Kinder getötet haben“)⁶¹ auf und versieht sie in der *EXPLANATIO* mit dem Bericht zu den aufgeführten Namen nebst Angaben der darüber berichtenden *auctoritates* (vgl. Abb. 6).

56 Einen differenzierten Blick auf diesen Gemeinplatz vermittelt Dirk Werle: Die Bücherflut in der Frühen Neuzeit – realweltliches Problem oder stereotypes Vorstellungsmuster? In: Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster. V. Jahrestagung der Internationalen Andreas-Gryphius-Gesellschaft Wrocław, 8. bis 11. Oktober 2008. Hg. von Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt und Thomasz Jabłocki. Bern u. a. 2010 (Jahrbuch für internationale Germanistik Reihe A 99), S. 469–486.

57 Ann Blair: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age*. New Haven, London 2010.

58 Vgl. Ann Moss: *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford 1996.

59 Nicolas Le Cadet: Rabelais et l'*Officina* de Ravisius Textor. *Pantagruel, et Gargantua*, X. In: *L'Année rabelaisienne* 2 (2018), S. 253–282.

60 Zu den Praktiken enzyklopädischer Wissenskompilatorik am Beispiel Textors und ihrer Bedeutung für die literarische Produktion siehe Walter J. Ong: *Commonplace Rhapsody*. Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare. In: *Classical Influences on European Culture A.D. 1500–1700. Proceedings of an International Conference, held at King's College, Cambridge, April 1974*. Hg. von Robert R. Bolgar. Cambridge 1976, S. 91–126.

61 Johannes Ravisius Textor: *Officina, partim historijs, partim poeticis referta disciplijs*. Paris 1532, XI v.

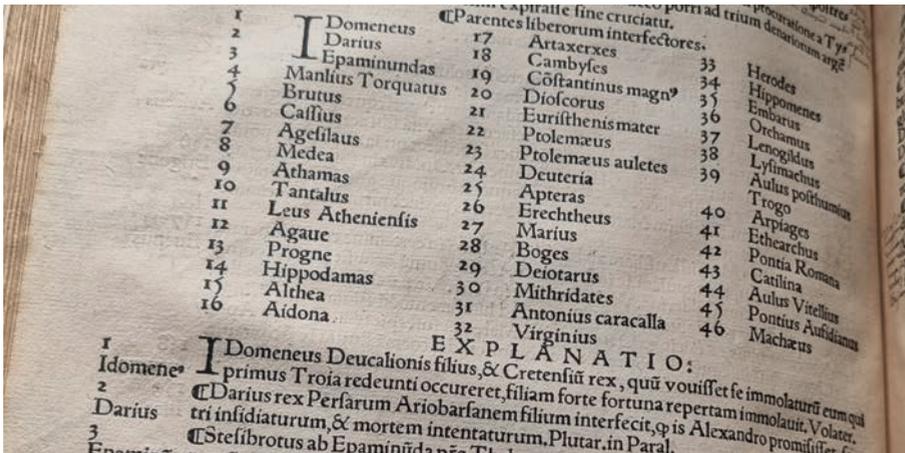


Abb. 6: Liste der „Parentes liberorum interfectores“ in Ravisius Textors *Officina* (Chauldiere 1532). Quelle: J. F., Bibliothèque nationale de France.

Mindestens einem gelehrten Publikum waren die Form der Liste und ihre typographischen Dispositive in ihrem Zusammenspiel also bekannt. Verschiedene bei Rabelais beobachtete Elemente sind erkennbar: ein *ped-de-mouche*, das den zentrierten und abgesetzten Titel ankündigt, der seine Affordanz wiederum im Zusammenspiel mit der durchgehenden Foliiierung und den Registern verstärkt, gefolgt von einer in drei Kolumnen dargestellten Liste, die links von jedem Namen eine Nummer erhält. Diese Nummern und der jeweils zugeordnete Name finden sich links als Marginalien der *Explanatio* wieder, innerhalb derer jeder einzelne Fall geschildert wird. Zweifellos ist der durch die diversen Affordanzen von Form und typographischem Dispositiv, die sich wechselseitig ergänzen und verstärken, privilegierte Lektüremodus allenfalls als selektiv oder cursorisch zu bezeichnen. In diesem Streben nach Ordnung der Wissensbestände und einer einfachen Navigierbarkeit liegt der Ursprung dieser Kopplungen. Er folgt auf die scholastischen Modelle, die einst das *ped-de-mouche* im Vordruckzeitalter hervorgebracht hatten.

Der *Kontext* allerdings, in dem diese bei Rabelais erscheinen, mag auch die frühen Leser:innen überrascht haben, handelt es sich doch bei den handlichen Oktav- und Duodezbüchlein, wie bereits am Format erkennbar, keinesfalls um medizinische oder rhetorische Nachschlagewerke, sondern um literarische Texte. Rabelais dürfte sich dieser Wirkung ebenso bewusst gewesen sein wie seine Drucker. Die durch die Verwendung der typographischen Dispositive implizite intertextuelle Verweisstruktur auf die kompilatorischen Werke wird indes gebrochen. Wo sie bei Ravisius Textor noch zu hochgradig selektiven und interreferentiellen Lektürepraktiken hatte führen können (etwa aus dem topischen Register zu den kindertö-

tenden Eltern zu Nummer 8 der Liste, Medea, bis hin zur Referenz auf das 7. Buch der *Metamorphosen* Ovids), sind bei Rabelais nicht oder nur im Ansatz realisierbar.⁶²

Die Liste als Verwaltungsform kompilierter Wissensbestände wird mitsamt dem typographischen Dispositiv in den literarischen Text überführt. Die Affordanzen, ihren ursprünglichen Kontext einnehmend, sind im Roman nicht mehr in konkrete Handlungen umzusetzen. Selektive Lektüren, die der Kolumendruck vereinfacht und vielleicht sogar privilegiert, entsprechen nun nicht mehr der allgemeinen Lektürehaltung für das Textganze: Während bei der *Officina* generell nur von selektiven Zugriffen auszugehen ist, ist dies bei den rabelaischen Romanen nicht der Fall. Die Leser:innen werden mit ihren eigenen Erwartungen konfrontiert, das Schmunzeln über das verdutzte Publikum bleibt am Ende dem Autor.

5 Zurück in die Zukunft?

Am Beispiel früher Ausgaben der Romane von François Rabelais wurde beobachtet, wie die Affordanzen bestimmter typographischer Dispositive bzw. Teile davon in der Verkopplung mit der jeweils gedruckten Form zu bestimmten Umgangs- bzw. Lektüreformen und hermeneutischen Erwartungshaltungen einladen können. Im frühen Buchdruck lässt sich der Prozess der Konventionalisierung von größtenteils aus Manuskripten übernommenen Seitendesigns noch beobachten, zugleich zeigt sich bereits das Verschwinden einiger Zeichen (zum Beispiel des *pied-de-mouche*), die in der non-typographischen Kultur Aufgaben übernommen hatten, die zunehmend durch typographische Dispositive und ihre Affordanzen abgelöst werden.

Es wurden drei zentrale Affordanzen herausgestellt: 1. die schnelle *Wiedererkennbarkeit* bestimmter Formen und einiger ihrer formalen Eigenschaften am Beispiel der Lyrik, 2. das Schaffen von Ordnung und die damit verbundene *Navigierbarkeit* im Text oder im Buchobjekt am Beispiel der Titel und Inhaltsverzeichnisse, sowie 3. die Privilegierung bestimmter *Lektüremodi* gegenüber anderen am Beispiel der Listen. Wenn diese sich in den gewählten Beispielen vor allem aus dem Kontrast von bedrucktem Raum und Weißraum ergaben, bleibt zu betonen, dass auch hier eher vernachlässigte Aspekte Bestandteile typographischer Dispositive und ihrer Entwicklung im frühen Buchdruck zentral sind. Zu nennen wären etwa die Durchsetzung der Antiqua, das Aufkommen neuer Schriftarten wie die Garamond, die durchgängige Paginierung von Seiten oder die zahlreichen Innovationen des Venezianers Aldus Manutius, zu denen beispielsweise die Verkürzung der mittelalterlichen Virgel zum Komma oder die Kursivschrift gehören – allesamt

62 Besonders deutlich wird dies im oben erwähnten Katalog der Bücher der Bibliothek von Saint-Victor, der keineswegs, anders als im Text ab 1537 behauptet, ein *repertoyre* und damit ein verzeichnendes ‚Findinstrument‘ ist, sondern eine nicht nach den gleichen Ordnungsmaßstäben wie bei Ravisius Textor sortierte Liste, die obendrein fiktive Titel aufführt. Das Wort ist vom lateinischen *reperire* („wiederfinden“) abgeleitet. Vgl. dazu Fischer: Indexieren, parodieren, potenziieren (Anm. 41), S. 46f., wo eine Hypothese zur möglichen Ordnung der Liste diskutiert wird.

zentral im Werk von Rabelais, das in dieser Hinsicht nur ein einzelnes Fallbeispiel ist. Wenn Pantagruel und seine Gefährten im 17. Kapitel des *Quart livre* an den Inseln „Thohu“ und „Bohu“, „Nargues“ und „Zargues“, „Teleniabin“ und „Geneliabin“ sowie „Enig“ und „Euig“ vorbeisegeln, so werden die letztgenannten beiden Namen in der Ausgabe von 1552 in Fraktur gesetzt. Die Worte, die in dem den frühen Ausgaben beigegebenen Glossar als deutsche Worte identifiziert werden, spiegeln diese kulturelle Fremdheit und die Absetzung von einer als rückständig empfundenen Vergangenheit *in nuce*.

Diese Beobachtung führt abschließend zum Anfang des Beitrags zurück. Auf der Webseite, auf der Amazon die „Leseanpassung“ als Mittel zum „[k]omfortable[n] Lesen mit Kindle“ beschreibt,⁶³ führt der Konzern verschiedene Parameter an, die sich in den jeweils aktuellen Hardware-Software-Konfigurationen der *Kindle*-Lesegeräte und der Apps einstellen lassen – und enthüllt das *individuelle* Leseerlebnis letztlich als Fiktion. Einer dieser Parameter sind „Schriftartoptionen, die für Leser entwickelt wurden“.⁶⁴ Besonders angepriesen werden die Serifenschrift Bookerly und die serifenlose Ember, die beide im Auftrag von Amazon exklusiv entwickelt wurden. Sie „emulieren den Stil der besten Schriftarten in modernen Druckausgaben und bieten gleichzeitig eine gute Lesbarkeit auf digitalen Bildschirmen jeder Größe.“⁶⁵ Mit diesem Ansinnen verhalten sich die Designer:innen der Schriftart durchaus konservativ, waren Schriften doch schon im 16. Jahrhundert entwickelt worden, um die Lesbarkeit von Texten zu steigern. Liest man das *Quart livre* auf dem Kindle, kann man also – will man dem Konzern glauben – weitestgehend ermüdungsfrei das Buch lesen und dabei den Lektürefortschritt prozentual anwachsen sehen. Nach der typographischen Differenz, die „Enig“ und „Euig“ von den anderen Inseln und vor allem vom Rest des Textes unterscheidet, sucht man jedoch vergeblich: Sie werden, wie „Thohu“ und „Bohu“, „Nargues“ und „Zargues“ sowie „Teleniabin“ und „Geneliabin“, kursiviert dargestellt. Mitsamt ihren Affordanzen und den daraus erwachsenen Implikationen sind sie im erneuten Medienwechsel verloren gegangen. Ansonsten, und das kann Anhänger:innen des gedruckten Buches beruhigen, sieht es nicht danach aus, als würden die altbewährten typographischen Dispositive schnell ganz verschwinden. Ihre Affordanzen jedoch dürften im neuen Medium schon bald zu neuen Lektüreformen führen.

63 Amazon: Leseanpassung. Komfortables Lesen mit Kindle. In: Amazon.de, URL: <https://www.amazon.de/b?ie=UTF8&node=22828192031> (29.05.2023).

64 Die anderen sind „[a]npassbare Helligkeit, Layoutoptionen und Seitenfarbe“, Umschaltbarkeit vom virtuellen ‚Umblättern‘ zum *Scrollen*, „[d]ruckähnliche Layouts und hochwertige Grafiken“, „Anpassen der Leseerfahrung mithilfe von Designs“, Dunkelmodus und „Behindertenfreundlichkeit“. Vgl. ebd.

65 Ebd.

DOI: 10.13173/9783447121774.165

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Angstaffordanz

Schauerliterarische Formen des Repräsentierens und Evozierens von Furcht in Carl Grosses *Der Genius* (1791–1794)

Jakob Baur

1 „Die Angst [...] schüttelte alle meine Glieder“? Erlesene Gefühle, *forms* und Praktiken

Inwiefern Literatur Gefühle auslöst, ist eine alte, komplizierte und immer wiederkehrende Frage, auch in Bezug auf Schauerliteratur und Angst um 1800.¹ Ihre Beantwortung fällt nicht zuletzt in historischer Perspektive deshalb so schwer, weil uns überhaupt nur wenige Zeugnisse über emotionale Lektüren überliefert sind. Falls doch, dann handelt es sich fast immer um Inszenierungen von Lesegefühlen, wie auch in dem Brief Ludwig Tiecks vom 12. Juni 1792 an seinen Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder:

Nach zwei Uhr war das Buch geendigt. Eine kleine Pause, worinn ich nichts sprechen, nichts denken konnte, alle Szenen wiederholten sich vor meinen Augen [...] noch schaudre ich wenn ich daran denke, noch kann ich die Möglichkeit nicht begreifen [...] schwarze Nacht und grause Todtenstille, gräßliche Felsen stiegen ernst und furchtbar auf [...] Schrecken umflog mich, Schauder die gräßlichsten bließen mich an, alles war um mich lebendig, Schatten jagten sich schrecklich um mich herum, mein Zimmer war als flöge es mit mir in eine fürchterliche schwarze Unendlichkeit hin, alle meine Ideen stiessen gegeneinander, die grosse Schranke fiel donnernd ein,

1 Vgl. Wolfgang Trautwein: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Wien 1980 (Literatur als Kunst); Carsten Zelle: „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 10); Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Zu Literatur und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1987; Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. München 2003; sowie neueren Datums vgl. Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen. Hg. von Mario Grizelj. Würzburg 2010 (Film – Medium – Diskurs 27); Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. Hg. von Barry Murnane und Andrew Cusack. Paderborn 2011 (Laboratorium Aufklärung Bd. 6); Dirk Sangmeister: Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig. Zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 72 (2017), S. 23–128 und aktuell vgl. Paola Mayer: The Aesthetics of Fear in German Romanticism. Montreal 2020 (McGill-Queen's Studies in the History of Ideas 77).

vor mir eine grosse wüste Ebne, die Zügel entfielen meiner Hand, die Rosse rissen den Wagen unaufhaltsam mit sich, ich fühlte es wie mein Haar sich aufrichtete, [...] mir war als sollt ich niederstürzen, die Angst und Wuth schüttelte alle meine Glieder [...]. Ich war auf einige Sekunden wirklich wahnsinnig. Alle meine Glieder waren mir selbst fremd geworden und ich erschreck, wenn ich mit der Hand nach meinem Gesicht faßte.²

Das Buch, das diese Erfahrung der angsterfüllten Selbstauflösung bei dem jungen Romantiker bewirkte, ist ein heute nahezu vergessener Text: Carl Grosses *Der Genius*.³ Dieses Lektürezeugnis Tiecks wird im Gegensatz zu Grosses Geheimbundroman nach wie vor häufiger zitiert.⁴ Es taugt jedoch allenfalls als ein Hinweis darauf, dass Schauerliteratur Angst macht bzw. gemacht hat. Ein Beweis von authentischem Erleben von Angst bei der Lektüre ist der Tieck-Brief eher nicht. Die geängstigte Dichterseele ist in dieser recht singulären Anekdote schlicht nicht uneingeschränkt glaubwürdig: Zu poetisch ist die ‚verbriefte‘ emotionale Reaktion auf die Grosse-Lektüre; zu ähnlich sind sich die Beschreibungen von Angst und Kontrollverlust im Brief und im Roman und zu spezifisch steht der Brief im Kontext der Beziehungsdynamik zwischen den Dichterfreunden Tieck und

-
- 2 Ludwig Tieck: 07. An Wackenroder. Halle, 12. Juni 1792. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 2: Briefwechsel, Reiseberichte, Philologische Arbeiten, Das Kloster Netley, Lebenszeugnisse. Hg. von Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, S. 47–58, hier S. 48f.
- 3 Im Folgenden mit Angabe der jeweiligen Seitenzahlen zitiert nach: Carl Grosse: *Der Genius*. Aus den Papieren des Marquis C* von G**. Halle a. d. S. 1791; Ders.: *Der Genius*. Zweiter Theil. Halle a. d. S. 1792. Forschungsarbeiten zum Text sind vor allem älteren Datums, Günter Hartmann: Karl Grosses „Genius“. Eine Studie zum Menschenbild im Bundesroman des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Diss. Köln 1957; Marianne Thalmann: Die Romantik des Trivialen. Von Grosses „Genius“ bis Tiecks „William Lovell“. München 1970, wobei auch vereinzelte neuere Beiträge Grosse mit literaturanthropologischen Fragestellungen produktiv adressieren, z. B. Stefan Andriopoulos: Dunkle Mächte. Geister und Geheimbünde bei Schiller und Grosse. In: Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen. Hg. von Mario Grizelj. Würzburg 2010 (Film – Medium – Diskurs 27), S. 177–194; Rainer Godel: Anthropologiebasierte Kontingenz. Neue Erklärungsversuche für das Unheimliche am Beispiel von Carl Grosses *Der Genius*. In: Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. Hg. von Barry Murnane und Andrew Cusack. Paderborn 2011 (Laboratorium Aufklärung 6), S. 81–98.
- 4 Vgl. Roland Borgards: „Das Licht ward entfernt“. Zur Literatur der Schwarzen Romantik. In: Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst. Hg. von Felix Krämer. Ostfildern 2012, S. 270–276; Dirk Sangmeister: Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800. In: Lichtenberg-Jahrbuch 2010. Hg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft. Hg. von Ulrich Joost und Alexander Neumann. Heidelberg 2012, S. 177–217; Ingrid Lacheny: Der Schauerroman, ein Genre der Trivilliteratur? Zur Rezeption von E.T.A. Hoffmanns Grotteskem und Unheimlichem in Frankreich. In: Zwischen Kanon und Unterhaltung/ Between Canon and Entertainment. Interkulturelle und intermediale Aspekte von hoher und niederer Literatur/ Intercultural and Intermedial Aspects of Highbrow and Lowbrow Literature. Hg. von Annie Bourguignon, Konrad Harrer und Franz Hintereder-Emde. Berlin 2016, S. 209–221 (Literaturwissenschaft 58); Stefan Andriopoulos: Gespenster. Kant, der Schauerroman und optische Medien. 2. Aufl. Paderborn 2018, S. 153f.

Wackenroder. Doch trotz dieser Schwierigkeiten, die Angstwirkung konkreter zu bestimmen, wird das Potenzial der Schauerliteratur, ihr Publikum in Angst und Schrecken zu versetzen, stets als entscheidendes, wenn nicht sogar genrekonstituierendes Merkmal angeführt.⁵

Um zu klären, ob das anstelle des Literaten Tiecks eigentlich adressierte Lesepublikum bei populären Schauertexten wie Grosses *Genius* um 1800 Angst und Schrecken empfunden haben könnte, verbindet dieser Beitrag eine literaturpraxeologische mit einer emotionshistorischen Perspektive. Im Zuge dessen wird reflektiert, inwiefern Caroline Levines Konzepte der *forms* und der *affordances*⁶ für die Untersuchung von Angst in und durch Schauerlektüren ein methodisches Hilfsmodell darstellen und umgekehrt historische-praxeologische Blickwinkel einem derartigen Formalismus nützlich sein könnten. Eine emotionshistorische Fokussierung⁷ von literarischer Angst als Praktik⁸ verspricht differenziertere und weniger anachronistische Erkenntnisse als bisherige Zugänge zu Leser:innenangst, wie etwa aus der Diskussion um das Fiktionsparadox.⁹ Hier ist jedoch mit dem

-
- 5 „Als gothic novel/Schauerroman lässt sich folglich ein Text bezeichnen, der seinen Protagonisten schreckliche Ereignisse an schrecklichen Orten zumutet und den Leser durch seine exorbitante Darstellung zum Mitempfindenden des Schauers macht.“ Mario Grizelj: Schauerroman/gothic novel. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart, Weimar 2013, S. 305–318, hier S. 307; vgl. außerdem Barry Murnane und Andrew Cusack: Der *deutsche* Schauerroman um 1800. In: Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. Hg. von dens. Paderborn 2011 (Laboratorium Aufklärung 6), S. 7–22, hier S. 10.
- 6 Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2017.
- 7 Vgl. Ute Frevert: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen? In: *Geschichte und Gesellschaft* 35 (2009), S. 183–208. Dazu, dass gerade eine historische Perspektive auf Emotionen fruchtbar ist, vgl. Douglas Cairns: Introduction. A. Emotions through Time. In: *Emotions through Time. From Antiquity to Byzantium*. Hg. von dems. et al. Tübingen 2022 (*Emotions in Antiquity*), S. 3–34.
- 8 Vgl. Monique Scheer: Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion. In: *History and Theory* 51 (2012), S. 193–220; Monique Scheer: Emotionspraktiken. Wie man über das Tun an die Gefühle herankommt. In: *Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten*. Hg. von Matthias Beil und Ingo Schneider. Wien 2016, S. 15–36; Monique Scheer: Emotion als kulturelle Praxis. In: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Hermann Kappelhoff et al. Stuttgart 2019, S. 352–362; Andreas Reckwitz: Praktiken und ihre Affekte. Zur Affektivität des Sozialen. In: Ders.: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld 2016, S. 97–114.
- 9 Zur Diskussion des *paradox of fiction* vgl. die Beiträge in *The Paradox of Fiction* Hg. von Eva-Maria Konrad, Thomas Petraschka und Christiana Werner. Berlin, Boston 2018 (*Journal of Literary Theory* 12 [2018], H. 2, Special Issue); zu Argumenten, dass literarische Lektüren gegenüber philosophischen kein Fiktionsparadoxon kennen bzw. „[w]ie restriktiv und absurd diese Prämisse [der ‚fiktionskompetenten‘, distanzierten Leser:innen; JB] unter literarischen Gesichtspunkten wirkt“ siehe Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch: Einleitung. In: *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hg. von dens. Berlin, Boston 2016 (*Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* 4), S. 1–36, hier S. 25f. Dementsprechend sind kritische Mahnungen zu beherrzigen, die darauf hinweisen, engagiertes und immersives Lesen gegenüber einer in der Literaturwissenschaft überproportional gewichteten analytisch-dis-

grundlegenden Quellenproblem umzugehen: Jenseits von anekdotischen Überlieferungen einzelner Lesezeugnisse wie demjenigen Tiecks existiert bisher kein systematisierbares Korpus an repräsentativen Rezeptionsquellen zur Schauerliteratur um 1800, weshalb die Wirkung von Schauertexten unmöglich konkret und zahlenmäßig aussagekräftig nachvollzogen werden kann.¹⁰ Um sich angesichts dieses Quellenproblems nicht wieder in den Fallstricken einer anachronistischen Vorstellung von Idealleser:innen zu verfangen, bedarf es der Vorüberlegungen zu Hilfsmodellen. Es gilt letztlich nicht nur die literarische Angst zu historisieren, sondern auch die Lektüre als ein Szenario der Angstmöglichkeit herauszustellen, das zeitlich situiert ist. Dadurch rückt ein literaturwissenschaftliches Grundproblem in den Fokus: die Beziehung von formalistisch gelesenen Text und historisch entworfenem Kontext. Die Text-Kontext-Dichotomie wird hier als die Frage nach dem Verhältnis von literarisch lesbarer Angst zu historisch beim Lesen empfindbarer Furcht neu gestellt.¹¹

Eine Möglichkeit, die Textualität schauerliterarischer Angst und die Kontextualität der Angstwirkung produktiv zusammenzudenken, könnten Caroline Levines Konzepte der *forms* und *affordances* anbieten.¹² Nach Levine werden ‚Formen‘ in einem äußerst weiten Sinne als sämtliche Gestalten und Beschaffenheiten, alle

tanzten Lesehaltung nicht zu vernachlässigen vgl. programmatisch Rita Felski: *Uses of Literature*. Hoboken 2008 (Blackwell Manifestos 71) und systematisch Dies.: *Hooked. Art and Attachment*. Chicago 2020.

- 10 Zur Problematik der wohl Desiderat bleibenden systematischen Erforschung der Rezeption von Schauerliteratur vgl. ausführlicher Sangmeister: *Zehn Thesen* (Anm. 4), hier S. 188–192. Die Mehrzahl der von Jost Schneider eruierten 25 Gründe für „spurlose Lektüren“ (u. a. Plagiat, Habitusinkonformität, Geschlechtsunangemessenheit, Nutzenorientierung, Eigene Abgründe etc.), dürften auf Schauerliteratur zutreffen, vgl. Jost Schneider: *Spurlose Lektüren*. Weshalb schweigen Leser über ihre Lektürepraxis? In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39 (2014), H. 1, S. 246–267. Eine Analyse der Lektürepraktiken und der Leseängste ‚realer Leser:innen‘ im Sinne der Historischen Lese(r)forschung ist deshalb unmöglich. Zum Konzept des „realen Lesers“ in der historischen Lese(r)forschung vgl. Marcus Willand: *Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven*. Berlin, Boston 2014 (Narratologia 41), S. 59–124; Ursula Rautenberg und Ute Schneider: *Historisch-hermeneutische Ansätze der Lese- und Leserforschung*. In: *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von dens. Berlin, Boston 2015, S. 85–114.
- 11 Angst und Furcht werden aus Gründen der sprachlichen Abwechslung dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend synonym verwendet, da Vorschläge, die eine starke Angst-Furcht-Unterscheidung vornehmen, aus emotionshistorischer Sicht anachronistisch sind. Denn sie lassen die Historizität dieser Differenzierung selbst nach Kierkegaard (Søren Kierkegaard: *Der Begriff Angst*. Gesammelte Werke. 11. und 12. Abteilung. Hg. von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes. 2. Aufl. Gütersloh 1983, S. 40) und Freud (Sigmund Freud: *Die Angst*. XXV. Vorlesung. In: Ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Wien 1924, S. 407–426) gegenüber einer nur vermeintlich universalen Systematik unberücksichtigt. Als schauerliterarische bzw. historische Quellenbegriffe werden die Angstbegriffe (z. B. „Furcht“, „Schrecken“, „Entsetzen“) in doppelten Anführungszeichen zitiert.
- 12 Levine: *Forms* (Anm. 6). Zur Kontroverse um *Forms* siehe den PLMA-Band 132 zu diesem Themenschwerpunkt: *Publications of the Modern Language Association* 132 (2017), H. 5 sowie ebenfalls kritisch vgl. Eva Axer: ‚Einfache Formen‘. Eine doppelte Perspektive auf Form. André Jolles, Caroline Levine. In: *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von*

Ordnungsprinzipien sowie Muster der Wiederholung und der Unterscheidung definiert. Das Konzept schließt also dezidiert mit ein, dass ‚Formen‘ nicht nur in einem rein ästhetischen Diskurs relevant sind. Als immer auch abstrakte soziale und politische Gebilde wirken sie ordnungstiftend und werden somit geschichtlich wirksam.¹³ Das ‚Soziale‘ stellt dabei keinesfalls einen bloßen Entstehungskontext literarischer ‚Form‘ dar. Vielmehr werden literarische und nicht-literarische ‚Formen‘ auf einer gemeinsamen ontologischen Ebene angesetzt.¹⁴ Über ihre literarisch-ästhetische Erscheinung hinaus werden ‚Formen‘ auch als sozial situierte Konfigurationen verstanden, die sich vor allem durch ihre Übertragbarkeit vom Literarischen ins Politische (und damit Historische) und umgekehrt auszeichnen.¹⁵ Diese Transferierbarkeit sowie weitere Gebrauchsmöglichkeiten der an sich invarianten ‚Formen‘ werden im Rückgriff auf die Designtheorie *affordances* genannt und als „potential uses or actions latent in materials and designs“¹⁶ definiert. Die jeweiligen Affordanzen sind ihrerseits einer bestimmten Form unabhängig vom Kontext inhärent und machen eine begrenzte Anzahl bestimmter Bezugnahmen oder Gebrauchsweisen dieser Formen wahrscheinlicher als andere.¹⁷ Diesen Konzepten von Form und Affordanz folgend lässt sich hinsichtlich der Doppelproblematik literarischer und historischer Angst ein zweifacher Perspektivwechsel vollziehen. Einerseits klärt sich die Beziehung zwischen historischer und literarischer Emotion, indem Angst als eine Form begriffen wird, die ordnungstiftend körperliche und sprachliche Komponenten des Angsterlebens in sozialen wie ästhetischen Kontexten gleichermaßen zusammenführt. Andererseits wendet man den Blick von Angstzeugnissen konkreter Leser:innen hin zu den Affordanzen der Form Schauerliteratur. Die literarische Angst der Schauerliteratur um 1800 als Form stünde somit ontologisch auf einer Ebene mit und dadurch in Bezug zur ‚Form‘ zeitgenössischer, nicht-literarischer Angst. Die Angst der Lesenden wäre dabei nicht länger die subjektive Empfindung konkreter Personen im Sinne von ‚realen Leser:innen‘. Im Sinne der Affordanztheorie ist die Leser:innenangst nämlich in den Formen von Schauerliteratur als Affordanz latent und deshalb auch anhand von Formaspekten analysierbar.¹⁸

Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts. Hg. von dems. et al. Göttingen 2021, S. 235–270.

13 Levine: *Forms* (Anm. 6), S. 3.

14 Levine stellt selbst keine weiteren Überlegungen dazu an, wie genau sich soziale und ästhetische Form zueinander verhalten; vgl. Axer: ‚Einfache Formen‘ (Anm. 12), S. 255.

15 Vgl. Levine: *Forms* (Anm. 6), S. 5.

16 Levine: *Forms* (Anm. 6), S. 6.

17 Vgl. Levine: *Forms* (Anm. 6), S. 7.

18 Zu Verbindungen von praxeologischen Ansätzen zu älteren Konzeptionalisierungen von Affordanz im Rahmen einer altassyriologischen, textbezogenen „Artefaktanalyse“ vgl. Markus Hilgert: Praxeologisch perspektivierte Artefaktanalysen des Geschriebenen. Zum heuristischen Potenzial der materialen Textkulturforschung. In: *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hg. von Friederike Elias. Berlin 2014 (*Materiale Textkulturen* 3), S. 149–164, hier S. 159.

Die historisch-praxeologische Betrachtung literarischer Angst kann demgegenüber Probleme des orthodoxen Formalismus bei Levine adressieren. So kann mit der Reflexion schauerliterarischer Praktiken des Repräsentierens von Angst gerade die Historizität und die Genese der literarischen Form von Angst in einem großen Komplexitätsgrad herausgearbeitet werden. Zusätzlich werden nämlich die Dimensionen der „impliziten“ Logik der Praxis im praktischen Wissen sowie der Routinisiertheit und gleichzeitig Unberechenbarkeit¹⁹ als relevant für literarische Formgebungen von Angst berücksichtigt. Statt von einer ahistorisch-starren Form von Angst auszugehen, wird die literarische Emotion als Ergebnis von grundsätzlich historisch wandelbaren, aber dabei relativ stabilen sprachlichen Verfahren des Formens angesehen. Zudem ist es theoretisch reizvoll, dass im Zuge einer praxeologischen Reperspektivierung die Beziehungslogik zwischen Form und Affordanz an sich differenzierter bestimmbar wird: Das Verhältnis Form–Affordanz entspräche dabei nach Roger Chartier der „Beziehung zwischen der repräsentierenden Spur und der repräsentierten Praktik.“²⁰ Somit kann eine praxeologische Perspektive auf das ‚Machen‘ von Form und deren Affordanzen dazu beitragen, das Entstehen der Komplexität einer Form im Blick zu behalten: Die formalen Gestaltungen literarischer Angst und des Genres Schauerliteratur einerseits sowie deren Affordanz einer Leser:innenangst andererseits sind dabei sowohl etwas textuell ‚Gemachtes‘ als auch etwas, das ein Text ‚macht‘.²¹ Insbesondere das Genre der Schauerliteratur stellt nach dem weiteren und stärker historisierten Konzept der *forms* eine formale Suprastruktur dar.²² Diese übergeordnete

19 Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), S. 282–301, hier S. 284.

20 Roger Chartier: Die unvollendete Vergangenheit. Beziehungen zwischen Philosophie und Geschichte. In: Ders.: Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung. Berlin 1989, S. 21–36, hier S. 33.

21 Dass die Genese von Form bei Levine keine weitere Beachtung fand, wurde als bereits verschenkte Chance identifiziert; vgl. Axer: ‚Einfache Formen‘ (Anm. 12), S. 260f. Zudem geht es bei Levine immer wieder referenzierten soziologischen Forschung um gerade die Parameter und das Zustandekommen komplexer Konstellationen, während Levine dabei stehen bleibt, die Komplexität von Form und Affordanzen und deren Kollisionen immer wieder zu betonen; vgl. Hoyt Long: The Sociology of Forms. 132 (2017), S. 1206–1213, hier S. 1208. Schon ältere Theoriearbeiten zu Affordanz forderten eine intensive soziologische Einbettung des Konzepts, welche bei Levine fehlt, vgl. Nicole Zillien: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien – Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. In: Sociologia Internationalis 46 (2008), S. 161–181, hier S. 174–177.

22 Wenn im Folgenden also von Form oder Formalem die Rede ist, dann im alltagssprachlichen Sinne der weiten Definition Levines eines ordnungskonstituierenden Musters. Seine prinzipiell historisch wandelbare Gestalt weist dabei nur eine relative und kulturell tradierte Beständigkeit auf. Genres konstituieren sich anders als das starre orthodox-formalistische Konzept von *forms* unterschiedlichen Theorieansätzen folgend aber gerade durch wechselseitige Bezugnahmen aufeinander sowie durch die Performanz also performative Praktiken einer Genrezugehörigkeit von Texten, vgl. James Dorson: Unformed Forms. Genre Theory and the Trouble with Caroline Levine’s Forms. In: The Genres of Genre: Form, Formats, and Cultural Formations. Hg. von Cécile Heim et al. Tübingen 2019 (Swiss Papers in English Language and Literature 38), S. 23–41, hier S. 27f.

Form definiert sich sowohl durch ein formales Repräsentieren von Angst als auch durch ihre Affordanz des Evozierens der Emotion.²³

Damit sind die Schauertexte nicht nur ein Kontext, in dem eine Form literarischer Angst der Zeit um 1800 repräsentiert wird. Durch ihr textuelles Formen affordiert Schauerliteratur im historischen Ermöglichungszusammenhang ihrer Lektüren zusätzlich ein Evozieren von Angst.²⁴ Die folgenden Arbeitsschritte präparieren daher heraus, inwiefern Form und Affordanz des schauerliterarischen Schreckens um 1800 mit einer historisierenden Emotionspraxeologie produktiv zusammengedacht werden können. Dazu wird in einem ersten Arbeitsschritt anhand von Grosses *Der Genius* die schauerliterarische Emotionspraktik des Repräsentierens von Angst exemplarisch untersucht. Zum einen geht es dabei darum, unter Einbezug literaturtheoretischer Überlegungen zu verdeutlichen, dass die schauerliterarische Form der Angst im *Genius* die „repräsentierte Praktik“ des Repräsentierens von Angst im Sinne Chartiers darstellt. Zum anderen wird emotionstheoretisch reflektiert, inwiefern die literarische Form von Angst die Affordanz hat, zeitgenössischen Leser:innen Angst plausibel versprachlichen zu können. Die Form der Angstrepräsentation an sich wird somit als „repräsentierende Spur“ historisiert, die auf die Affordanz der Form, Angst kommunizierbar machen zu können, verweist. Der daran anschließende nächste Abschnitt diskutiert die Affordanzen formaler Gestaltungselemente des *Genius*, Angst bei historischen Leser:innen potenziell auslösen zu können. Zum einen werden im Zuge dessen drei Formen näher beleuchtet, die im Text besonders für angstmachende Lektüreeffekte in Frage kommen: erstens die Angstrepräsentation an sich, zweitens die emotionalisierte Wahrnehmung von Figuren und drittens die erzählerische Ökonomisierung von Leser:innenwissen. Diese Formen gilt es zum anderen als historische Praktiken des Evozierens von Angst zu kontextualisieren, indem dabei ihre jeweiligen praxeologischen Spuren nachverfolgt werden.

23 Zusätzlich zur Genrekonstitution (s. Anm. 5) vgl. auch die Perspektive auf die ambivalente Funktion der Kontingenzbewältigung und Komplexitätssteigerung durch (Schauer-)Literatur, sowohl potenziell nicht-literarische Ängste auszulösen als auch einzuhegen bei Lars Koch: Angst und Gewalt in der Literatur. Historizität, Semantik und Ausdruck. In: Handbuch Sprache in der Literatur. Hg. von Anne Betten et al. Berlin, Boston 2017 (Handbücher Sprachwissen 17), S. 18–54, hier S. 19f.

24 Zur Markierung einer praxeologischen Perspektive werden in diesem Beitrag ‚das Repräsentieren‘ und ‚das Evozieren‘ in der Verbalsubstantivform der Nomina Actionis verwendet. Zu Repräsentation und Evokation von Angst in und durch Literatur vgl. grundlegend Maren Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume der Angst – Narrative Strategien der Repräsentation und Evokation. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42 (2012), S. 147–160. Grundsätzlich zur Reflexion des Repräsentationsbegriffs vgl. zuletzt Roger Chartier: ‚Repräsentation‘ und ihre Bedeutung. In: Trivium 16 (2014), S. 1–12. Edition électronique. URL: <http://trivium.revues.org/4814> (02.01.2024).

2 „Und das Blut hörte in jeder Ader eine schreckliche Pause auf zu fließen“. Repräsentierende Formen und formendes Repräsentieren schauerliterarischer Angst

Carl Grosses Roman *Der Genius*, der neben Tieck auch E.T.A. Hoffmann beeinflusste,²⁵ erschien von 1791 bis 1795.²⁶ Wie Schillers *Der Geisterseher* zählt der Text als ein sogenannter Bundesroman zu einem Genre, das im Zuge zerfallender sozialer und politischer Machtinstanzen am Ende des 18. Jahrhunderts Hochkonjunktur hatte.²⁷ Der Roman besteht, wie der Untertitel *Aus den Papieren des Marquis C* von G** anzeigt, aus autofiktionalen Memoiren des Ich-Erzählers Don Karlos Marquis von G*. Er ist mit Briefen und nachträglich hinzugefügten Berichten durchsetzt, die ein fiktiver Herausgeber – auf dem Titelblatt angegeben als „von Grosse“ – angeblich geordnet habe. Der Text erzählt dann im genretypischen „Modus der Sensation“²⁸ und in verworrenen Steigerungssequenzen von den Abenteuern, in die Don Karlos zusammen mit seinem Freund, dem Grafen von S*, durch eine geheime Gesellschaft unbekannter Personen hineingezogen wird. Dabei kommt es, den Konventionen der Schauerliteratur entsprechend, gleichsam „in Serie“²⁹ immer wieder zu Szenen des Erschreckens und des Erlebens von Angst: Ungeheuerliche Vermutungen scheinen sich zu bewahrheiten und die Macht der geheimen Bruderschaft zeigt sich immer wieder auf unerklärliche Weise. Es geschehen mysteriöse Morde. Totgeglaubte kehren ins Reich der Lebenden zurück. Dunkle Rituale werden in noch dunkleren Grüften abgehalten. Schließlich tritt immer wieder der titelgebende Genius Amanael fürchterlich in Erscheinung. Die Form, die die Praktik des literarischen Repräsentierens von Angst im *Genius* an-

25 Detlef Kremer: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen). In: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer. Berlin, Boston 2011, S. 496–514, hier S. 497; E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Detlef Kremer. 2., erw. Aufl. Berlin, New York 2010, S. 145.

26 Zunächst erschienen von 1791–1794 vier Bände, wobei 1795 noch ein „Zweiter Abschnitt“ des „Vierten Theils“ erschien. Grosse: *Der Genius* I (Anm. 3); Grosse: *Der Genius* II (Anm. 3); Carl Grosse: *Der Genius*. Dritter Theil. Halle a. d. S. 1792; Carl Grosse: *Der Genius*. Viertes Theil. Halle a. d. S. 1794; Carl Grosse: *Der Genius*. Aus den Papieren des Marquis C* von G**. Halle a. d. S. 1795.

27 Siehe auch zeitgenössische Schauertitel, in denen es um geheime Bruderschaften geht, wie Heinrich Zschokke: *Die schwarzen Brüder. Eine abentheuerliche Geschichte*. Berlin u. a. 1791; Friedrich A. Schulze: *Die Grauen Brüder oder der Bund des Schrecklichen*. Erfurt 1795; Joseph A. Gleich: *Die Höhle des Alten Kinderfressers oder die rothen Brüder. Aus den Papieren eines Reisenden*. Wien, Prag 1799. Zum Genre vgl. grundlegend Michael Voges: *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1987 (Hermæa. Neue Folge 53); Ralf Klausnitzer: *Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750–1850*. Berlin 2007 (spectrum Literaturwissenschaft 13), sowie aktueller Andriopoulos: *Dunkle Mächte* (Anm. 3), S. 188f.

28 Grizelj: *Schauerroman* (Anm. 5), S. 307.

29 Vgl. Hans von Trotha: *Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*. München 1999, S. 266.

nimmt, ist die einer stereotypen Formel, die sich sowohl durch Bestimmtheit als auch durch Unbestimmtheit auszeichnet.³⁰ Damit ein erzählerisch dergestalt geformter Code die Affordanz aufweisen kann, Angst für ein zeitgenössisches Publikum plausibel zu repräsentieren, bedarf es sowohl narrativ strukturierter, soziokultureller Emotionskripte als auch paradigmatischer Szenarien der Angst.³¹ Emotionskripte als sprachlich konventionalisierte Sequenzierung emotionalen Erlebens sowie paradigmatische Szenarien als plausible und angemessene Gefühlskontexte stellen die Bedingung dafür dar, dass die historische Emotion überhaupt versprachlicht, beobachtet und entsprechend verstanden werden kann.³²

Die folgende Szene, in der Graf S* in einer Metadiegeese als autodiegetischer Ich-Erzähler seinem Freund Don Karlos vertraulich von seinem ersten und furchteinflößenden Kontakt mit dem Geheimbund berichtet, kann als typischer Fall für formale Textpraktiken des Repräsentierens von Angst in *Der Genius* angesehen werden. Dabei wird ein *emotional script* in einem *paradigm scenario* der Angst verortet und sowohl über Beschreibungen körperlicher Symptome indirekt versprachlicht als auch direkt benannt.

Ich war nicht mit Gefahren unbekannt und hatte sie mit Ruhe gesehen; nie hatten mir alle Schrecken des Krieges einen einzigen Schauer, ein einziges Herzklopfen abgewonnen: aber hier, wo ich gar keine Gefahr sah, wo ich noch Herr meines Degens war, wo ich höchst wahrscheinlich vermuthen konnte, daß ich ein weibliches Geschöpf vor mir hatte, fing ich heftig an zu

30 Vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 151f.

31 Zum kulturellen Code ‚Angst‘ und seiner literarischen Relevanz vgl. Andreas Käuser: Angst. Begriff – Diskurs – Medium. In: Angst hat große Augen. Hg. von Werkleitz-Gesellschaft und KUNSTrePUBLIK e.V. Halle a. d. S. 2010, S. 15–26, hier S. 23; allgemein zum Verhältnis Fiktionalität-Emotionalität mit Bezug zur humanwissenschaftlichen Emotionsforschung vgl. Vera Nünning: The Affective Value of Fiction. Presenting and Evoking Emotions. In: Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature. Hg. von Ingeborg Jandl et al. Bielefeld 2017, S. 29–54, hier S. 45f.; spezifischer zur literarischen Verbalisierung außerliterarischer Emotion vgl. Susanne Knaller: Emotions and the Process of Writing. In: Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature. Hg. von Ingeborg Jandl et al. Bielefeld 2017, S. 17–28, hier S. 19f. und 21; zu narrativen Gefühlen Patrick C. Hogan: The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion. Cambridge, MA, New York 2003 (Studies in Emotion and Social Interaction. Second Series); Patrick C. Hogan, Bradley J. Irish und Lalita P. Hogan: The Routledge Companion to Literature and Emotion. Abingdon, OX, New York, London 2022; Christiane Voss: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin, Boston 2015 (Ideen & Argumente); zur psychologischen Definition von *emotional scripts* vgl. Lynne E. Angus: Working with Narrative in Emotion-Focused Therapy. Changing Stories, Healing Lives. Washington, D.C. 2011, S. 5; zur Rolle von *paradigm scenarios* von Gefühlen in der Literatur vgl. Ronald de Sousa: The Rationality of Emotion. Cambridge, MA 1987, S. 72. Zum Verhältnis von emotionalem Code und *paradigm scenarios* vgl. Jutta Eming: Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts. Berlin, New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39 [273]), S. 69f.

32 Vgl. Nünning: Affective Value (Anm. 31), S. 32f; Knaller: Emotion and Writing (Anm. 31), S. 19.

zittern, meine Kniee wankten und anstatt meinen Gegner zu halten, hielt ich mich an ihn. Mein Herz wollte zerspringen, ich konnte nicht mehr stehen, ich fiel unwillkürlich vor ihm auf die Kniee. Da ich ihm meine Arme um den Leib schlug merkte ich, daß es ein Weib war. Sie zitterte, aber nicht so heftig als ich; mein Kopf sank auf eine von ihren Händen, die herunterhieng; ich fieng an zu weinen, meine Sinne erloschen, ich lag in der heftigsten Todesangst; ich glaubte zu sterben. (S. 19f.)

Der Text repräsentiert hier Angst in der Form einer Kombination körperlicher Angstsymptome. Einerseits weist diese Symptomzusammenstellung zwar eine gewisse semantische Vielschichtigkeit auf, indem sie etwa eine Vielzahl von physiologischen Indikatoren einer muskulären Schwäche (Zittern, Schwanken, Sinken, Herunterhängen) mit psychologischen Aspekten wie Erinnerungsprozessen an Kriegsgräuere verknüpft. Andererseits ist sie als ein literarischer Gegenstand gegenüber einem nicht-literarischen Angstempfinden notwendigerweise unterbestimmter, schematisch und in ihrer Komplexität reduziert.³³ Die Angst des Schauertextes wird in historischen Repräsentationspraktiken insofern geformt, als ein realweltliches, konkretes und komplexes Empfinden von Furcht dabei in die unspezifische und einfachere Form eines genrespezifischen wie genrekonstituierenden Sprachmusters des Schreckens übersetzt wird. Das Angstempfinden als hochgradig dynamisches und komplexes Zusammenfallen körperlicher und kognitiver Prozesse, die jeweils äußerst vielfältigen Prägungen unterliegen, aber immer auch die individuelle Dimension subjektiver Aneignungen aufweisen, wird letztlich auf einen kleineren, aber dafür gemeinsamen Nenner gebracht.³⁴ Dass das historisch so versprachlichte Empfinden von Zeitgenoss:innen als lesbar und plausibel erachtet werden kann, liegt an der Form eines nicht-konkreten, dafür aber konventionalisierten *emotional scripts* in einem *paradigm scenario*.³⁵ Denn das komplexe, konkrete Objekt Angst ist erst dann repräsentierbar, wenn es in ein einfacheres, formales Objekt der Angst übersetzt wird.³⁶

Diese reduktiven Translationsoperationen bündeln sich in einer musterhaften Praktik des Repräsentierens von Angst, die sich in ihrer historischen Machart formal rekonstruieren lässt. Die dadurch konstituierte Form affordiert erst die historische Repräsentativität des literarisch geformten Emotionskripts. Als

33 Angst ist auf der ontologischen Ebene der fiktionalen Welt deswegen einerseits weniger komplex als die Angst der Realität, weil die fiktionale Welt unterbestimmter und auf einen formalen Schematismus angewiesen ist, um für Leser:innen überhaupt konkretisierbar zu sein (besonders als populäre Literatur). Andererseits ist Angst in der Literatur gerade als Schema greifbarer, als sie es wegen ihrer phänomenologischen Konturlosigkeit im realen Empfinden je sein könnte. Zu dieser angstspezifischen Lesart der Ingarden'schen Ontologie literarischer Gegenstände vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 149–152.

34 Vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 152.

35 Vgl. Knaller: Emotion and Writing (Anm. 31), S. 21.

36 Zur Differenzierung zwischen formalem Objekt der literarischen und konkretem Objekt der realweltlichen Emotion vgl. De Sousa: Rationality of Emotion (Anm. 31), S. 117.

eine solchermaßen reduzierte Form existiert die Angst um 1800 auch nicht nur im Ästhetischen, sondern im sozialen Kontext dieser Zeit: Alle diese sprachlichen Markierungen körperlicher Angstsymptome – „zittern“, „wankende Kniee“, vor lauter Klopfen schier „zerspringende Herzen“, Ohnmacht und „Erlöschen der Sinne“ sowie schließlich das Gefühl, an der Schwelle des Todes zu stehen – sind im nicht-literarischen „Gefühlswissen“³⁷ der Angst um 1800 allgegenwärtig, so beispielsweise in zeitgenössischen Lexika.³⁸ Neben der ästhetischen Form ist also eine soziale Form zeitgenössischer Angst rekonstruierbar, die eine analoge Gestalt, Beschaffenheit und Ordnung hat. Dass Ludwig Tiecks Beschreibung seines Angstempfindens große Ähnlichkeit mit dem Repräsentieren von Angst im *Genius* aufweist, ist demnach nicht bloß dem Umstand geschuldet, dass hier ein junger Dichter ein poetisches Vorbild imitiert. Stattdessen zeigt sich, dass Roman, Brief und Enzyklopädie in ihrem Repräsentieren von Angst einer gemeinsamen impliziten Praxislogik verhaftet sind. Insofern partizipieren sie zusammen an einem geteilten historischen Gefühlswissen, das die Praktiken des Formens der Angst sowohl in der ästhetischen wie auch der sozialen Dimension anleitet, aber zugleich erst durch die repräsentierenden Formgebungsverfahren selbst als Wissen konstituiert wird.

Insofern die Schauerliteratur die komplexitätsreduzierte Form der Angst narrativ einbettet, kommt es jedoch auch zu funktionalen Komplexitätssteigerungen. Die schauerliterarische Praktik der Repräsentation von Angst beschränkt sich im *Genius* nämlich nicht nur auf die qualitative Umschreibung von Symptomen, sondern differenziert auch in quantitativer Hinsicht unterschiedliche Intensitätsgrade dieses Gefühls. In unmittelbarer Folge der obigen Angstszene kommt es – „welch neues Entsetzen!“ (S. 22) – auch zur gesteigerten Drastik der Angstbeschreibung. Das anschließende plötzliche Auftreten Maskierter verstärkt die Ängste des Grafen S* wie auch der Frau, deren Angst durch ihr „todtenbleiches [...] Gesicht“ und einen „Fieberschauer, [...] ein leises im Busentuche halbverstecktes Aechzen“ (S. 23) stark körperzentriert und geschlechtsspezifisch ins Bild gesetzt wird. Der Graf berichtet von seinen eigenen Gefühlen mit der Klimax: „Nur meine Beklemmung fühlte ich, und die tiefe Erstarrung meiner Seele schloß sich allmählig zu einem wehmüthigen Entsetzen auf.“ (S. 25). Erweitert wird das Arsenal an körperlich-emotiven Beschreibungsweisen, durch die Schilderung der mysteriösen „Gesellschaft“, vor die S* und die Frau geführt werden: „Ein geheimes Grauen hatte die ganze Versammlung umfungen: jeder Athemzug blieb bey unserm Eintritte aus, und das Blut hörte in jeder Ader eine schreckliche Pause auf zu fließen.“ (S. 30f.). Die Semantiken von Fieber, unterbrochener Blutzirkulation und Atmung beziehen eine angstinduzierte Störung elementarster Vitalfunktionen in ihr Repräsentieren

37 Ute Frevert et al.: *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*. Frankfurt a. M. 2011.

38 Exemplarisch für die Lexikologie der Angst vgl. [Art.] Schrecken. In: *Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft*. In alphabetischer Ordnung. Bd. 148. Hg. von Johann Georg Krünitz. Berlin 1828, S. 210–218.

mit ein. Sie markieren so eine besondere Drastik und potenziell sogar tödliche Intensität von Angst.

Das explizite Benennen von Angst mittels zeitspezifisch konnotierter Begriffe steht dabei im Bezug zur qualitativen und quantitativen Angstbeschreibung. Denn insbesondere die Vielfalt der „Gefühls-Begriffe“³⁹ fällt in dieser Szene auf: „Schrecken“, „Schauer“, „Todesangst“, „Entsetzen“, „Beklemmung“, „Wehmuth“, „Grauen“. Sie sind als verdichtete Konzepte des Artikulierens von Emotionen mit unterschiedlichen Intensitätsstufen verknüpft.⁴⁰ Zugleich werden diese Angststermini zusammen mit der Symptomsequenz als Emotionsskripte und im Kontext nachvollziehbarer Angstszenerien repräsentiert, wie der geheimnisvollen Begegnung mit einem scheinbar allmächtigen Geheimbund. Dadurch werden sie als sprachliche Zeichen nicht nur in semantischen Bezug zu einem Bezeichneten der Angst gesetzt. Das schauerliterarische Repräsentieren von Angst, die Begriffe, die qualitativen Symptomumschreibungen und die quantitativen Intensitätsmarkierungen konstituieren gemeinsam nicht nur eine Form der historisch-literarischen Angst. Darüber hinaus wird die Gestalt der Furcht auch popularisiert. Durch das ästhetische Formen von Angst wirken die Textverfahren der Schauerliteratur so auch potenziell auf die soziale Form der Emotion zurück. Die Form der Angst speist sich aus einem zeitgenössischen Know-how über eine potenziell auch krankmachende Angst, die im Rahmen eines historischen Leib-Seele-Konzepts angesiedelt ist, das sie zusammen mit Geschlechternormen und sozialen Angemessenheitsvorstellungen der Furcht wiederum zu popularisieren hilft. Es handelt sich dabei um eine historische Form, die ihre Affordanz, Angst zu repräsentieren, besonders in ihrem eigentlichen Kontext aufweist. Dies wird deutlich, sobald sie dieses Potenzial nicht mehr im gleichen Maße einlösen kann. Eine solche Diskontinuität des repräsentierenden Praxismusters der literarischen Angstformung ist daran nachvollziehbar, dass als Teil des Symptomarsenals schauerliterarischer Angst im *Genius* häufig eine Semantik des Fiebers aufgerufen wird.⁴¹ Dieses Symptom gilt heute nicht mehr als paradigmatisch für ein literarisches Formen von besonders intensivem Angstempfinden, weil Fieberkrankheiten nicht annähernd so tödlich sind wie noch vor 200 Jahren. Um 1800 wird das Fieber dagegen als selbstverständlicher Aspekt der Angst in sowohl quasi jedem Angst-Lemma in den Lexika und Enzyklopädien⁴² als auch in vielen weiteren Texten der Schauerliteratur dieser Zeit angeführt.

39 Ute Frevert: Gefühle um 1800. Begriffe und Signaturen. In: Kleist-Jahrbuch 2008/09. Hg. von Günter Blamberger et al. Stuttgart 2009, S. 47–62, hier S. 48.

40 So stellt eine frühe Auflage von Brockhaus' Conversations-Lexikon unter dem Lemma ‚Furcht‘ deren Intensitätsstufen mittels begrifflicher Differenzierung heraus: „Die Grade derselben sind Bangigkeit, Angst, Grausen und Entsetzen.“ [Art.] ‚Furcht‘. In: Conversations-Lexikon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände. 3. Aufl. Bd. 3. Hg. von Johann Friedrich Brockhaus. Leipzig, Altenburg 1815, S. 908.

41 Vgl. zusätzlich zu oben u. a. Grosse: *Der Genius* I (Anm. 3), S. 161, 183, 302.

42 Vgl. u. a. [Art.] Angor. In: Grosses vollständiges Universal-Lexicon der Wissenschaften und Künste [...]. Bd. 2. Hg. von Johann Heinrich Zedler. Halle, Leipzig 1732, Sp. 296–297, hier

Durch eine Perspektive, die einen affordanztheoretischen mit einem praxeologischen Blick auf die formale Gestaltung von Angst kombiniert, lassen sich nicht zuletzt auch formale Marker der historischen Angstrepräsentationspraktik gleichermaßen sowohl in Grosses Roman als auch in Tiecks Brief an Wackenroder identifizieren. Als Form ist die literarische Angst nämlich transportabel und zirkuliert sowohl literarisch als auch realweltlich. Vor diesem Hintergrund kann der Brief zusammen mit lexikalischen Quellen belegen helfen, dass die spezifische Angstform der schauerliterarischen Angstrepräsentation auch deren zeitgenössische Transferierbarkeit afforziert: Auch Tieck schreibt von Muskelschwäche, Zittern bis hin zu Ohnmachtsanfällen, und auch sein Haar sträubt sich. Mag die Korrespondenz mit Wackenroder auch nicht direkt die angstausslösende Wirkung von Grosses Roman belegen, so verweist sie als eine repräsentierende Indizienspur in eine andere Richtung: auf zeitgenössische Praktiken eines literarischen Repräsentierens des emotionalen Erlebens von Angst um 1800. *Der Genius* weist in dieser Perspektive die Affordanz auf, spielerisch und durchaus auch lustvoll als Reservoir genutzt zu werden, unterschiedliche sprachliche Gestaltungen mit Angsterfahrung qualitativ abzugleichen.⁴³

3 „Voll der erschrecklichsten Angst schien ich ganz Auge zu werden“. Formen des Angstevoziers und die Affordanz der Lektüreangst

Als populäres Genre verhandelt Schauerliteratur Angst anders als dies in den entsprechenden lexikalischen Lemmata der Fall ist. Auch wenn sie beide an einer sowohl ästhetisch als auch sozial konventionalisierten und transferierbaren Form partizipieren, haben Schauertexte nicht das vorrangige Ziel, über Angst zu informieren. Sie wollen unterhalten, indem sie ihr Publikum emotional ansprechen und zu diesem Zweck Angst, Spannung und Rührung auslösen.⁴⁴ Angst wird hier also nicht bloß sprachlich repräsentiert, sondern schauerliterarische Formen legen durch ihre formalen und narrativen Affordanzen wiederum eine Spur zu Praktiken: Evokationspraktiken der Angst nehmen in einem Text des Schauergenres Form an und formen ihn zugleich dadurch dergestalt, dass er die Affordanz aufweist, Angst bei seinen Leser:innen auslösen zu können.⁴⁵ Der literarische Gegenstand Angst kann

Sp. 296; [Art.] *Anxietas Praecordiorum*, Hertzens-Angst. In: Ebd., Sp. 752–753, hier Sp. 752; [Art.] Furcht. In: *Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft*. In alphabetischer Ordnung. Bd. 15. Hg. von Johann Georg Krünitz. Berlin 1778, S. 469–472, hier S. 470.

43 Zum Phänomen der Angstlust, welches einer spezifischen Fiktionskompetenz bedarf, die hier nicht ohne eine genaue lesehistorische Klärung der Leser:innenmodi vorausgesetzt werden kann, vgl. Thomas Anz: *Angstlust*. In: *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Lars Koch. Stuttgart u. a. 2013, S. 206–216.

44 Vgl. Grizelj: *Schauerroman* (Anm. 5), S. 306f. Dies schließt freilich mit ein, dass Unterhaltung keinesfalls auf angenehme Empfindungen beschränkt bleiben muss, sondern dass auch Schmerz und Angst ein Lustmoment innewohnt.

45 Insbesondere die schematische Unterbestimmtheit bei gleichzeitiger kultureller Codifi-

dadurch rezeptionsseitig von Leser:innen aktualisiert werden.⁴⁶ In Grosses *Genius* affordieren insbesondere drei Formen schauerliterarischer Gestaltungspraktiken eine Evokation von Angst: erstens die Darstellung und erzählstrukturelle Positionierung von Angsterleben, zweitens die schauerliche Ästhetik emotionalisierter Wahrnehmung und drittens die narrative Ökonomie von Leser:innenwissen.

Die erste dieser drei formgebenden Evokationspraktiken, die im *Genius* Lektüreangst affordieren, ist im Grunde ein zusätzlicher Effekt schauerlicher Angstdarstellungsform, der über die Affordanz eines bloßen Repräsentierens von Angst hinausgeht. Literarisches Repräsentieren von Angst kann das Publikum nämlich unter bestimmten Umständen zu einem mimetischen Mitempfinden der Angst der Figuren anregen. Diese Angstwirkung durch narrativ gezielt positionierte Angstdarstellung ist davon abhängig, dass Figuren von Schauertexten in bestimmten Situationen in einer plausiblen Weise Angst haben und diese Angst zudem durch die erzählten Umstände nachvollziehbar ist. Der kulturelle Code eines Emotionskripts der Angst ist dabei in einem zeitgenössisch anschlussfähigen *paradigm scenario* situiert.

Das lässt sich in Grosses Text konkret an der Lebenserzählung der autodiegetischen Erzählerfigur Karlos nachvollziehen. Darin schildert Karlos dem abgereisten Grafen S* in einem schriftlichen Rückblick sein erstes Zusammentreffen mit dem Geheimbund:

Mit jedem Pulsschlage, der die Zeit von meiner Ankunft entfernte, fand ich mich ängstlicher gemacht, und meine zunehmende Wärme gieng endlich in einen heftigen Fieberschauer über, der meine Angst auf das höchste trieb. (S. 184)

Zum einen dürfte das emotionale Skript der fieberhaften und kardialen Angstrepräsentation die körperliche Erfahrung der Emotion für die Leser:innen nachvollziehbar gemacht haben. Zum anderen aber hatte ja bereits der textchronologisch vorher erfolgte Bericht des Grafen S* die ‚Fürchterlichkeit‘ der Geheimgesellschaft etabliert. Damit ist durch die Platzierung der ästhetisch ausgestalteten Angst die Möglichkeit gegeben, dass das Publikum die angstvolle Erwartung Karlos‘ auf das Zusammentreffen mit dem Geheimbund teilt. Die Leser:innen um 1800 können so nicht nur die Angst Karlos‘, sein Schwitzen und fiebriges Erschauern nachvollziehen, sondern erleben sich auch selbst ‚ängstlicher gemacht‘. Die Angst-Affordanz des Textes beruht also auf der Beschreibung körperlicher Symptome und dem narrativen Gefüge gleichermaßen. Die repräsentierte schauerliterarische Praktik des Evozierens von Angst konstituiert durch die Kombination von Ästhetik der Angstrepräsentation und Situiertheit in einem plausiblen Angstkontext

ziertheit von Angst ermöglicht die aktualisierende Bestimmung durch Leser:innen; vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 159; Nünning: *Affective Value* (Anm. 31), S. 38–45.

46 Vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 152.

somit eine Form, die eine repräsentierende Spur dazu legt, Angst in besonderem Maße affordieren zu können.

Die Historizität dieser Form einer textlich repräsentierten Angst, die durch den Geheimbundkontext plausibilisiert ist, hängt damit zusammen, dass der Roman mit dem um 1800 rege geführten Diskurs über Geheimgesellschaften korrespondiert. Dieser wurde zeitgenössisch in einer bemerkenswerten Tonalität der Angst geführt und bezog seine emotionale Färbung aus der umfassenden soziopolitischen Denormalisierung durch Revolution und Säkularisation.⁴⁷ Dadurch baut der Geheimbundroman als Sonderform der Schauerliteratur in seinem historischen Kontext ein Distanzierungsmoment ab, welches sonst mit der Übersetzung emotional-körperlichen Erlebens in einen literarischen Gegenstand einhergehen würde. Dadurch, dass sich in dieser Form der Praktik des schauerliterarischen Evozierens von Angst ein ästhetisches und ein soziales *paradigm scenario* überlagern, nähern sich auch Text und Leser:innenwelt einander an. Eine konkrete angsteinflößende soziale Diskursformation bricht die ästhetische Mittelbarkeit der Medienrezeption auf und potenziert so die Möglichkeit, dass beim Lesen ein unmittelbares Fühlen erfolgen kann. Eine auf der Textebene plausible Form der Angst wirkt insofern nicht nur repräsentativ. Sie macht Leser:innen darüber hinaus potenziell Angst, weil sie sich so als vom Ästhetischen ins Soziale transportierbar erweist. Die Angst kann so in der historischen Lektüre insbesondere aktualisiert werden, weil eine textweltliche Ebene und die Leser:innenwirklichkeit einander als Angemessenheitskontext des Angstfühlers bestätigen. Und auch hier hängt es entscheidend von der historischen Situiertheit ab, inwieweit diese schauerliterarische Form einer literarisch wie gesellschaftlich plausibilisierten Angstrepräsentation eine Lektüreangst affordieren kann. Wenn die Distanzmindeungsverfahren nämlich fehlschlagen, etwa weil gewisse Körpersymptome, wie das Fieber, in einem anderen Kontext nicht mehr Teil des Emotionskripts sind, dann erhöht sich die Distanz zur repräsentierten Angst beträchtlich und die Evokationspraktik schlägt fehl.

Eine zweite Form schauerliterarischen Evozierens von Leser:innenangst liegt in der literarischen Ausgestaltung gängigster und dadurch rezeptionsseitig potenziell ängstigender Wahrnehmung vor. Im Zentrum steht dabei ein ästhetisches Formen des angsterfüllten Fühlens, Beobachtens und Lauschens. Schauerliteratur affordiert Lektüreangst hierbei dadurch, dass sie die Distanz zwischen erzählendem und lesendem Subjekt auf der Ebene der Sensorik abbaut und im Zuge dessen Leerstellen eingeschränkter Wahrnehmung erzeugt. In der folgenden Szene wird die Angst als Lektüreeffekt dadurch noch verstärkt, dass sie mit einer hochgradig distanzmindernden Form des Angstrepräsentierens formal kombiniert wird. Kar-

47 Kritisch setzte sich 1785 mit dieser Art von „Sektengeist“ auseinander: Neuer Beitrag zu einiger Kenntniß verschiedener jetzt existirender Geheimen Gesellschaften. In: Berlinische Monatschrift 6 (1785), S. 355–374; zum Geheimbundwesen des späten 18. Jahrhunderts und den zeitgenössischen Begleitdiskursen vgl. umfassend Voges: Aufklärung und Geheimnis (Anm. 27); sowie neueren Datums Klausnitzer: Poesie und Konspiration (Anm. 27), S. 482–555.

los wird Zeuge, wie Graf S* auf „drey weisse ganz verhüllte Personen“ (S. 43) des Geheimbunds trifft, und beobachtet sich dabei selbst als Beobachter dieser Begegnung: „Hier fiengen meine Haare an sich zu sträuben, voll der erschrecklichsten Angst schien ich ganz Auge zu werden, um die Szene zu fassen. Kein Laut ließ sich hören.“ (S. 43).

Mit den Formulierungen der ‚sich sträubenden Haare‘ und des ‚Auge-Werdens‘ werden hier ein höchst stereotypes Symptom und eine äußerst ungewöhnliche Metapher aufeinander bezogen. Zusätzlich knüpft die Erzählerfigur daran eine Beobachtung des Beobachtens in einer Situation des Angstepfindens. Damit werden sowohl taktiles Fühlen im engeren Sinne, insofern die Körperbehaarung tastempfindlich ist, als auch optische Wahrnehmung zusammengeführt. Eine einmal ausgelöste Angst, die im gestäubten Haar benannt ist, verändert Karlos‘ Wahrnehmung. Diese intensiviert Wahrnehmung ist in der Metapher des ‚Auge-Werdens‘ als eine fokussierende Sensibilisierung ausgedrückt und modifiziert ihrerseits wieder die Empfindung und deren Ausdruck. Die dabei semantisch vollzogene Verwandlung sowohl der Sinne als auch des wahrnehmenden Erzählsubjekts afforziert, dass das Publikum angesichts der haarsträubenden Bedrohungssituation selbst in seiner Wahrnehmung gelenkt wird und der Handlung angstvoll gebannt folgt. Das Erzählsubjekt reflektiert hierin die Leser:innen, die im gespannten Lesen ebenfalls in ihrem Wahrnehmen auf ein bloßes dafür umso intensiveres ‚Auge-Werden‘ beschränkt sind – zumal das Textmedium Schauerroman keine akustische Dimension aufweist und dadurch die ins Bild passende Möglichkeit gegeben ist, dass „[k]ein Laut [...] sich hören [ließ].“

Die Affordanz der Lektüreaangst gründet in dieser schauerliterarischen Praktik des Evozierens darauf, dass eine grundsätzlich beobachtbare und konkret beobachtete Intensivierung und eine Reduktion von Wahrnehmung geformt und kombiniert werden. Im ungewöhnlichen Bild der Transmutation des erzählenden Beobachters in ein optisches Beobachtungsorgan erfolgt nämlich beides: Das Subjekt selbst als angstvoll aufgerissenes Auge markiert sowohl eine metaphorische Übersteigerung des Sehsinns als auch eine enorme sonstige sensorische Einschränkung. Beide Aspekte lösen beim erzählenden und auch potenziell beim lesenden Subjekt Angst aus und verstärken dabei einander gegenseitig, wobei noch die bildliche Implikation der Symptomatik körperlichen Angsterlebens repräsentierend hinzukommt. Einerseits führt ein derart intensives Sehen zu einer schonungslosen Konfrontation mit dem Furchtbaren. Andererseits sind im ‚Auge-Werden‘ die anderen Sinne deaktiviert, die sonst helfen könnten, die Bedrohlichkeit der Szene zu mindern. Gerade aber diese Wahrnehmungseinschränkung eines absoluten Sehens stellt die Form einer sensorischen wie narrativen Leerstelle dar.⁴⁸ Dieser durch das literarische Formen hergestellte blinde Fleck, des durch Angst eingeschränkten Auges, afforziert Angst und Unsicherheit auf zwei Ebe-

48 Zur „Allianz“ des inhaltsleeren Angstbegriffs mit „textuellen Leerstellen“ vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 155.

nen: zunächst bei Karlos, der mit seinen sich sträubenden Haaren als „Reflektorfigur“⁴⁹ von einer Angemessenheit des Angstempfindens in einem repräsentierten *paradigm scenario* des Schreckens zeugt. Darüber hinaus kann diese absolut reduzierte Fokalisierung der Szene auf ein bloßes Auge ebenso beim Lesepublikum Verunsicherung und Angst evozieren.⁵⁰

Zur dergestalt eingeschränkten Wahrnehmung kommt zudem noch die potenziell angstausslösende Ohnmacht, in der der als Auge flucht-, kampf- und überhaupt reaktionsunfähig gewordene Karlos steckt. Dieses schauerliterarische Bild spiegelt innerhalb der Handlungsebene die Beobachtungsperspektive, die Leser:innen auf den Text grundsätzlich haben: Das Publikum muss die angstevozierende, ohnmächtige Zeugenschaft ebenso akzeptieren wie Karlos – zumindest wenn es die Angstlust der Lektüre genießen will.⁵¹ Gerade in der derart drastisch parallelisierten Wahrnehmungseinschränkung und Körpermaterialität von Publikum und Protagonist ist formal die Möglichkeit angelegt, dass Lesende das repräsentierte emotionale Erleben der Figur teilen und durch das ‚Auge-Werden‘ des anderen ihr eigenes ständiges ‚Auge-Sein‘ ebenfalls „voll der erschrecklichsten Angst“ mitempfinden. Eine derart in Form gebrachte Wahrnehmungseinschränkung mit dem offenkundigen Ziel, die beschränkte und beschränkende Materialität und Körperlichkeit der Rezipierenden einzubeziehen, stellt sogar eine paradigmatische, weil eindeutig transportable ‚Form‘ im Sinne Levines dar.⁵² Denn sie hat Jahrhunderte und Mediengrenzen überwunden und bleibt in Kameratechniken, die Körperlichkeit hervorheben, Nähe herstellen und Wahrnehmung einschränken – wie beispielsweise *shaky cam* und *close-up* – im Horror-Filmgenre als Form präsent, die Angst affordiert.⁵³

Mit den beiden genannten Formen verbunden ist darüber hinaus die dritte schauerliterarische Form der Angstevokation, welche Leser:innenangst mittels einer erzählstrukturell verwalteten Wissensökonomie affordiert.⁵⁴ Zu wissen, dass

49 Bernhard Jahn: Zschokkes Theater der Emotionen. Zur Dramaturgie von Erfolgsstücken um 1800. In: Heinrich Zschokke. Deutscher Aufklärer, Schweizer Revolutionär, Publizist, Volkspädagoge, Schriftsteller, Politiker. Hg. von Holger Dainat. Bremen 2012 (Presse und Geschichte 43), S. 125–147, hier S. 136, 141.

50 Vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 154.

51 Insbesondere die genrekonstituierende Konvention der Schauerliteratur, ihr Publikum mit dem Grauen ihrer Figuren zu konfrontieren, ermöglicht einerseits dieses Genießen durch Einübung und Erwartbarkeit des Schreckens. Andererseits kann auch die Angst-Lust nicht als einzig möglicher Lektüreeffekt angenommen werden, insofern vor allem bei frühen Schauer-texten und entsprechender Unbekanntheit eines breiten Publikums mit sich erst formenden Konventionen auch verbreitet von angstvollen Lektüreeffekten der Unlust auszugehen ist.

52 Vgl. Levine: Forms (Anm. 6), S. 7.

53 Vgl. Linda Williams: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess. In: Film Quarterly 44 (1991), S. 2–13.

54 Gemeint ist hier die Steuerung des Leser:innenwissens im Sinne einer Kenntnis von Ursachen und Wirkungen auf der Handlungsebene und nicht das Konzept der „Wissensokonomien“, insofern es Ordnung und Transfer kulturellen Wissens via Literatur in einem umfassenden Sinn beschreibt. Vgl. Wissensokonomien. Ordnung und Transgression vormoderner Kultu-

eine konkrete Gefahr im Verzug ist, kann dabei ganz grundsätzlich ebenso furcht-einflößend sein, als wenn über eine diffuse Bedrohungslage Unklarheit besteht. Die literarische Angstaffordanz speist sich dabei aus einer Spannung zwischen den formal aufgestellten, unterschiedlichen Bilanzen des Wissens einerseits auf Seiten der Figuren über deren Erlebnisse und andererseits beim Publikum, was die Zukunft der Figuren betrifft. Dabei haben die Leser:innen je nach Erzählsituation entweder einen Informationsüberschuss oder ein Wissensdefizit.⁵⁵

Diese beängstigenden Aspekte des ‚Soll und Haben‘ des Wissens werden gleich zu Beginn des Romans ersichtlich, wenn die Erzählinstanz in metatextuellen und proleptischen Anmerkungen auf künftiges Unglück und die unheilvolle, mysteriöse Macht des Geheimbunds hingedeutet:

Noch in der Jugendblüthe meines Lebens, noch im vollen Genusse ungeschwächter Kräfte und theuer bezahlter Erfahrungen, stehe ich schon hier einmal still, den Weg meines Lebens zu sehen, den ich ging oder den ich geführt wurde. Aus allen Verwicklungen von scheinbaren Zufällen blickt eine [un]sichtbare Hand⁵⁶ hervor, welche vielleicht über manchen unter uns schwebt, ihn im Dunkeln beherrscht, und den Faden, den der in sorgloser Freiheit selbst zu weben vermeynt, oft schon lange diesem Gedanken vorausgesponnen haben mag. (S. 3)

Dieser programmatische und derart ahnungsvoll raunende Prolog etabliert so bereits zu Beginn des Romans die beängstigende Unsicherheit des Erzählten von einer extradiegetischen Warte aus. Die „Verwicklungen von scheinbaren Zufällen“ werden als zu erwartende Handlungsstruktur ebenso angekündigt wie „eine unsichtbare Hand“ als ‚nur manchmal hervorblickendes‘ formales Strukturprinzip des Plots. Diese Form schauerliterarischen Erzählens besteht dabei im Wesentlichen selbst aus Leerstellen, bzw. Verzögerungen. In diesen manifestiert sich analog zur Wahrnehmungsleerstelle ihre Affordanz, Ängste beim Publikum zu evozieren. Die Leser:innen sind durch die lückenhafte Form, in der Wissen vermittelt wird, ebenso im Begreifen des Erzählzusammenhangs eingeschränkt und verunsichert, wie wenn ihnen unvollständige Beobachtungen kommuniziert

ren. Hg. von Nora Schmidt, Nikolas Pissis und Gyburg Uhlmann. Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 18).

55 Zur hier zugrundeliegenden Rolle von *tension* und *suspense*, die aus pragmatischen Gründen nicht näher diskutiert werden kann, vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 153–156.

56 In der zweiten Auflage heißt es hier entsprechend logisch „unsichtbare Hand“ (Carl Grose: *Der Genius*. Erster Theil [Wienerische Landbibliothek 4]. 2. Aufl. Hohenzollern 1794, S. 3). Zum hierbei anklingenden Konzept der ‚invisible hand‘ von Adam Smith im Zusammenhang von zeitgenössischer ökonomischer Theorie und Schauerliteratur in England vgl. Stefan Andriopoulos: *The Invisible Hand. Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel*. In: *English Literary History* 66 (1999), S. 739–758 sowie Jakob Tanner: *The Conspiracy of the Invisible Hand. Anonymous Market Mechanisms and Dark Powers*. In: *New German Critique* 35 (2008), S. 51–64.

würden. Mit der ‚unsichtbaren Hand‘ wird die Angstaffordanz der Form einer inkohärenten Chronologie der Romanhandlung mit ihren Analepsen und Prolepsen, ihren Brüchen durch ineinander verschränkte Erzählebenen sowie die Steigerungssequenzen von Schauerszenen voll einander überbietender Schrecknisse bildlich verdichtet. Die Leser:innen werden durch diese Narrationsform gezielt verunsichert, was die Einordnung des Erzählten und die Kohärenz von Erzähwelt und Handlung angeht. Die Erzählerfiguren können einen Wissensvorsprung gegenüber den Leser:innen besitzen, wenn sie zurückblickend erzählen und die Fokalisierungsebene dadurch wechseln, dass sie situativ aus ihrer Verstrickung in die Romanhandlung als deren Subjekte heraustreten. Das immersiv lesende Publikum dagegen bleibt der Linearität des Mediums und den sich sukzessive klärenden Ereignissen eines nichtlinearen Plots ausgeliefert, insofern es erst nach und nach auf den Wissensstand kommen kann, auf dem die Erzählerfigur schon ist.⁵⁷

Da sich diese Praktik des Evozierens von Angst in Verfahren der wissensökonomischen Verunsicherung nicht nur über mehrere Seiten, sondern über die folgenden Bände hinweg steigernd wiederholt, wird auch die Angstaffordanz intensiviert. So fährt die Erzählinstanz bei der oben zitierten Textstelle ominös fort: „Der Gang dieser Geschichte endlich ist an sich selbst zu rasch und verworren, als daß er vor seiner Mitte einiger Deutlichkeit fähig wäre.“ (S. 5). Dass der Text aber dann genau in der Mitte der Geschichte einsteigt, dient dem formal begründeten Effekt, dass so das Verunsicherungspotenzial von Ana- und Prolepsen umso effektvoller genutzt werden kann.⁵⁸ Die angstmobilisierende Wirkung dieser immer wieder deutlich gemachten Momente des Nicht-Wissens benennt Graf S* selbst ganz explizit, in dem er seinerseits seine bereits anzitierte Binnenerzählung damit einleitet, dass diese „Begebenheit [...] für mich noch in einem Dunkel liegt, das um so schrecklicher ist, weil ich es aufzuhellen keine Möglichkeit sehe.“ (S. 12). Dadurch, dass der Text hiermit das Nicht-Wissen der Leser:innen mit dem der Er-

57 Vgl. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 155. Die immersive Leseweise ist jedenfalls diejenige, die die narrative Formgebung der Wissensökonomie naheliegt und die auch grundsätzlicher korrespondiert mit einer für Populärliteratur typischen „Umstellung von Sinn auf Information“ (Günter Butzer: Theorie literarischer Unterhaltung. In: Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. 6. Hg. von dems. und Hubert Zapf. Tübingen 2013, S. 159–179, hier S. 174). Hier ist natürlich immer auch eine Restautonomie von Leser:innen gegeben, die im Falle allzu großer Unlust beim Lesen die wissensbasierte Verunsicherung durch Vorblättern oder Austausch mit anderen Lesenden vermeiden können. Grundsätzlich wäre ein Lesemodus, der sich den Abgründen der Erzählung vollends aussetzt, seinerseits als ein schwarzromantisches Idealbild kritisch zu hinterfragen, ebenso wie auch die Vorstellung eines dunklen Raums der Seele in der Zeit um 1800 kontextualisiert werden muss; vgl. Borgards: „Das Licht ward entfernt“ (Anm. 4), S. 272.

58 Auch hier gilt zu beachten, dass unterschiedliche Leser:innen entsprechend unterschiedlich auf eine formale Gestaltung reagieren, die auf Angsteffekte aus ist: Je nach Lesekompetenz kann die Lektüre durch die Effekte selbst oder durch eine Reflektion der textuellen Strategien zur Erzeugung dieser Effekte motiviert werden. Letztlich dürfte beides möglich und in den meisten Lektüren gemischt sein; vgl. Felski: *Uses of Literature* (Anm. 9); Felski: *Hooked* (Anm. 9).

zählerfigur parallelisiert und dieses zusätzlich explizit als „schrecklich“ benennt, wird das Publikum in seiner Verunsicherung noch weiter bestärkt. Denn auch, wenn die Erzählerfigur beängstigend wenig über die Zusammenhänge weiß, sind die Lesenden des Textes – zumindest im Falle der Erstlektüre – hier noch sehr viel weniger im Bilde.

Die mit Wissensbeständen operierende Erzählstruktur legt so in praxeologischer Hinsicht als Form von Erzählverfahren der Angstevokation eine Spur zu einer historischen Variante von Angst, die beim Lesen um 1800 empfunden worden sein konnte. Diese Beziehung zwischen der erzählstrukturellen Gestaltung und ihren Effekten gründet in der Affordanz dieser Form. Auch hinsichtlich der schauerliterarischen Wissensökonomie sind es wie schon bei der Wahrnehmungsästhetik vor allem die im Narrationsgefüge klaffenden Leerstellen des unsichtbar Wirkenden, Unverstandenen und Ungewussten, welche die Affordanz besitzen, ängstigende Effekte hervorzubringen.⁵⁹ Die Affordanz schauerliterarischer Evokationspraktiken von Angst kann im *Genius* auf diese Form der erzählstrukturellen Wissenssteuerung zurückgeführt werden. Als transportable Form ist sie aber hinsichtlich ihrer (sprach)materiellen Beschaffenheit über diesen Schauerroman hinaus praxeologisch noch differenzierter rekonstruierbar. Im Vergleich mit anderen Schauertexten ließe sich diese Angstevokationspraktik textuellen Formens sowohl als musterhaftes Handeln beschreiben als auch mit einem Blick auf die Form der ‚unsichtbaren Hand‘ im Geheimbunddiskurs hinsichtlich einer zeit- und genrespezifischen Logik situieren.

Einerseits kann so ein affordanztheoretischer Blick gerade auf die schauerliterarischen Evokationspraktiken helfen, das Lesepublikum und seine emotionale Rezeption zu untersuchen. Andererseits kann mit einer praxeologischen Perspektive der Komplex von Genrepraktiken literarischen Schauers und außertextuellen Emotionspraktiken noch stärker als literarisch-emotionshistorischer Gesamtzusammenhang untersucht werden. Insbesondere lassen sich schauerliterarische Praktiken des Evozierens von Angst als Formen mit ihren Affordanzen dadurch nicht nur hinsichtlich ihrer sprachlichen Beschaffenheit auf der Ebene der Ästhetik, sondern auch als soziokulturelle Zeitphänomene in den Blick zu nehmen. Erstens kann aus der Form der Positionierung eines Emotionskripts des Schreckens in einem als fürchterlich lesbaren Szenario eine potenzielle Angstwirkung für Leser:innen der Zeit abgeleitet werden. Zweitens lässt sich mit der literarischen Form einer durch Angst intensivierten und eingeschränkten Wahrnehmung ein angstmachender Lektüreeffekt begründen. Drittens schließlich liefert die Form des erzählstrukturellen Wissensmanagement Argumente dafür, dass sich beim Lesen von Schauerliteratur um 1800 zeitspezifische Verunsicherung und Angst einstellen können. Als Praktiken lassen sich diese Affordanzen der Angstevokation von formgebundenem, literarischem Material in Anbetracht eines zeitspezifischen Know-hows und des Prozesses einer tendenziell kontinuierlichen Muster-

59 Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume (Anm. 24), S. 159.

haftigkeit untersuchen, die ihrerseits die Möglichkeit des Wandels immer schon in sich trägt: Insofern können Formen ihre Funktion je nach Kontext wandeln und Praktiken können fehlschlagen.⁶⁰ Die Affordanzen der schauerliterarisch-ästhetischen Formen, die in und mit Literatur Angst machen, fügen somit zusätzliche Facetten in das Mosaik einer nicht anders erzählbaren Emotionsgeschichte der schauerliterarischen Angst.

4 „O so wirst du empfinden“.

Schauerpraktiken, Angstaffordanz und eine Antwort an Tieck

Das emotionspraxeologische Historisieren literarischer Angst und eine affordanztheoretische Perspektive auf Formen des Schauergenres profitieren letztlich stark davon, wenn sie miteinander verschränkt werden. Populärliterarische Texte werden dabei nicht als bloße (emotions-)historische Quellen, sondern auch in ihrer ästhetisch-formalen Gestaltung ausgewertet. Qualitätsurteile im Schema Kunst – Schund müssen im Zuge dessen nicht gefällt werden, was in der Vergangenheit gegenüber Schauerliteratur zu selten berücksichtigt wurde. Diese Kombination ermöglicht einen literaturwissenschaftlich-textanalytischen Zugang zu den zeitgenössischen Wirkungspotenzialen historischer Verfahren von Literatur, der dabei grundsätzliche Probleme vermeidet, die sowohl der praxeologische als auch der affordanztheoretische Ansatz aufwerfen würden, wenn sie jeweils allein als Perspektive dienen.

Zum einen ermöglicht es das Konzept der Affordanz literarischer Formen, die Verknüpfung eines ästhetischen Gegenstands mit einem sozialen Ordnungsprinzip vor dem Hintergrund der Schwierigkeit der Text-Kontext-Beziehung neu zu reflektieren. Auch das Quellenproblem, an dem eine emotionspraxeologische Untersuchung historischer Textwirkung sonst scheitern würde, lässt sich über einen Perspektivwechsel von Lektüreempfindungen realer Leser:innen auf die emotionalisierenden Affordanzen, die konkret vorliegenden Formen inhärent sind, umgehen. Die Formen der Angstevokation stellen in ihren Affordanzen einen konkreten zusätzlichen Ansatzpunkt zur Analyse der Möglichkeit von Angst als Lektüreeffekt dar. Deren tatsächliche Aktualisierung hängt zwar auch vom Immersionsgrad und der Fiktionskompetenz ab, aber beruht daneben maßgeblich auf der Transferierbarkeit analoger Formen des Angstevozierens vom sozialen Kontext in die Literatur. Zum anderen können in einer praxeologischen Perspektive schauerliterarische Formen und deren Affordanzen der Angst in einem höheren Komplexitätsgrad erfasst und historisch eingeordnet werden. Dadurch wird eine orthodox-formalistische Textbetrachtung vermieden. Darstellungsformen von Angst können als Repräsentationspraktiken mit einem breiter synchron wie diachron rekonstruierten Gefühlswissen zur Angst im Sinne eines praxisrelevanten Know-hows verknüpft werden. So kann die Komplexität der Form aus ihrem historischen Genesekontext, als etwas dynamisch Gemachtes und nicht als etwas

60 Vgl. Reckwitz: Grundelemente (Anm. 19), S. 295.

statisch Gegebenes herausgearbeitet werden. Die Affordanz der Repräsentativität als Resultat dieser zeitspezifischen Formen von Repräsentationspraktiken erklärt damit differenziert deren historische Situiertheit.⁶¹

Grosses *Genius* wird praxeologisch als Vertreter eines Genres bestimmbar, welches maßgeblich durch die Praktiken des Präsentierens und Evozierens von Angst konturiert ist. Die Angst, die im *Genius* den Grafen S* und Don Karlos zittern, niedersinken und in ein Fieber oder in Ohnmacht fallen lässt, wird mittels der praxeologischen Historisierung als literarische Form denkbar, die zu dieser Zeit nicht auf die ästhetische Textwirklichkeit beschränkt ist. Sowohl zeitgenössische Lexika als auch der Brief Tiecks an Wackenroder zeugen von der Transportierbarkeit dieses angstrepräsentierenden Formenkomplexes aus Körpersymptomen und Gefühlsbegriffen als Emotionskript der Angst um 1800. Darüber hinaus ermöglichen unterschiedliche formale Marker im *Genius* die Bestimmung textueller Praktiken, die ein potenzielles Evozieren von Angst zum Ziel haben. Wo Karlos nach der Textlogik berechtigterweise Angst vor der geheimen Bruderschaft hat, wo seine als angstvoll beobachtete Wahrnehmung seine Angst verstärkt und wo ein Strukturprinzip der ‚unsichtbaren Hand‘ durch die Wissensökonomie dunkler Zusammenhänge leitet, baut dies für das Publikum ein Angstpotenzial auf.

Was Tieck mit seinem Brief letztlich weder Wackenroder mitteilen konnte noch uns verraten kann, ist, wie sich seine Angst in der Nacht im Juni 1792 wirklich anfühlte. Doch gab er ihr eine sprachliche Form, die von der Gestalt der Angst als literarischem Gegenstand im *Genius* inspiriert war. Diese Angst des Briefs ist zwar wie auch im Roman in ihrer Komplexität reduziert, aber sie erschien ihm doch als zweckdienlich, um sein Fühlen kommunizieren zu können. Dabei verbindet der Brief wie auch der Roman körperliche Emotionskripte mit einem nächtlichen Szenario, was in dieser Kombination auf ein praxistypisches implizites Know-how bezüglich des Repräsentierens von Angst verweist: Das Versprachlichen angstvoller Körperregungen bedarf demnach eben der plausibilisierenden

61 Die evozierte und evozierbare Schauerangst wäre in künftigen Arbeiten ausführlicher mit zeitgenössisch angstbesetzten, nicht-literarischen Diskursen im Hinblick auf deren Potenziale einer Angstmobilisierung abzugleichen, um ein differenziertes Bild von literarischer Angst wie auch der zeitgenössischen Emotionskultur zu gewinnen. Gleichzeitig wäre in theoretischer Hinsicht, gerade was die Affordanz literarischer Formen zur emotionalen Wirkung angeht, eine stärkere Abgrenzung von älteren rezeptionsästhetischen Ansätzen vorzunehmen und dabei der Annahme nachzugehen, dass das Konzept der Praktiken hierbei hilfreich ist. So wurde in der Folge der Konstanzer Schule (vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. 4. Aufl. Konstanz 1974 [Konstanzer Universitätsreden / Universität Konstanz 28]) auch Schauerliteratur rezeptionsästhetisch untersucht (vgl. Trautwein: Erlesene Angst [Anm. 1]). Weiter würden literatursoziologische und medienhistorische Anschlussfragestellungen nach den Zusammensetzungen und Medienkompetenzen des Publikums von Schauerliteratur enorm zu einer Kontextualisierung der Affordanzen wie der Lektürepraktiken von Schauerliteratur beitragen. Grundsätzlich aber wäre es nötig, ein größeres Korpus an Primärtexten auf Emotionspraktiken der Angst zu untersuchen, um genauere Aussagen zu den Prozessen der Konstituierung, Stabilisierung und Veränderung machen zu können.

Situierung, wenn es repräsentativ und effektiv sein will. Zudem fallen am Brief neben der Form der Angstrepräsentation formale Gestaltungsaspekte auf, wie die Selbstbeobachtung eines klar angstvoll gesteigerten wie auch eingeschränkten Wahrnehmens. Hinzu kommt noch, dass er „wahnsinnig“ und sich selbst „fremd geworden“ sei, dass er also Zweifel sät, was sein Wissen über die Szene angeht. Könnte Tieck mit diesem Brief damit nicht nur seine Angst formal repräsentiert, sondern auch deren Affordanz zur Angstevokation mit im Blick gehabt haben? Dazu schreibt Wackenroder gleich im ersten Absatz seines Antwortbriefs:

Wenn Du weißt, wie heftig ein solcher Donnerschlag, ein solches Unge-
witter, das dem Wohl eines Freundes droht, in dem Herzen seiner anderen
Hälfte wiederhallen muß; wenn Du Dir vorstellen kannst, wie schrecklich
wahr und lebhaft alle Züge und Bilder vor mir stehen, die Dein flüchtig-
kühner Pinsel auf das Papier wirft; o so wirst Du empfinden wie das, was
Du mir zu erzählen wagst, den kältesten Schauer über mein Gebein gegos-
sen, und alle meine Nerven gewaltsam durchbebt hat.⁶²

62 Wilhelm Wackenroder: 08. An Tieck. Berlin, 15. und 16. Juni 1792. In: Ders.: Werke 2 (Anm. 2), S. 59–63, hier S. 59.

DOI: 10.13173/9783447121774.187

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Affordanzen spezifischer Gattungen,
Textsorten und Schreibweisen

Gattung und Affordanz

Überlegungen zu Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts

Antje Wittstock

What's the use of a word that applies both to the stick a monkey uses to get termites out of a tree-trunk and a poem or a novel?¹

Seit der Prägung durch James J. Gibson² hat der Begriff Affordanz³ vielfache Adaptationen erfahren. Von der ursprünglichen Definition des Begriffs als Konzept der Wahrnehmungspsychologie, die Affordanzen (engl. *affordance, to afford*) als Handlungsoptionen versteht, die von Objekten bzw. der Umwelt ausgehen („What things furnish [the observer], for good or ill.“⁴), liegt mittlerweile ein breites Spektrum unterschiedlicher Differenzierungen vor. Längst wird der Begriff im Bereich der *Science Studies*,⁵ Mediensoziologie,⁶ Archäologie,⁷ Designtheorie,⁸ Kunstgeschichte⁹ sowie der Literaturwissenschaften¹⁰ verwendet und im Hinblick

1 Terence Cave: *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford 2016, S. 61.

2 Vgl. dazu James J. Gibson: *The Theory of Affordances*. In: *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*. Hg. von Robert Shaw und John Bransford. New York u. a. 1977 (Psychology Library Edition: Perception), S. 67–82; Ders.: *The Senses Considered as Perceptual Systems*. New York 1966; Ders.: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston 1979.

3 Zur Einführung in den Begriff und einen Überblick über dessen Verwendung vgl. Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos und Christina Tsouparopoulou: *Affordanz*. In: *Materiale Textkulturen: Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 63–70.

4 Gibson: *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Anm. 2), S. 285.

5 Vgl. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, New York 2007 (Clarendon Lectures in Management Studies).

6 Vgl. Nicole Zillien: *Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie*. In: *Sociologia Internationalis* 46 (2008), H. 2, S. 161–181.

7 Vgl. Ian Hodder: *Entangled: An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*. Malden 2012.

8 Vgl. Donald A. Norman: *The Psychology of Everyday Things. Revised and Expanded Edition*. New York 2013.

9 Vgl. Rita Felski: *Hooked. Art and Attachment*. Chicago, London 2020.

10 Vgl. Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015; Cave: *Thinking with Literature* (Anm. 1); Eva von Contzen: *Die Affordanzen der Liste*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (2017), S. 317–326; Albrecht Dröse: *Invektive Affordanzen der Kommunikationsform Flugschrift*. In: *Invektive Gattungen. Formen und Medien der Herabsetzung*. Hg. von Marina Münkler, Antje Sablotny und dems.

auf seine Operationalisierbarkeit reflektiert. Die meinen Überlegungen eingangs vorangestellte, suggestive Frage von Terence Cave nach dem Nutzen des Begriffs für die Literaturwissenschaft nimmt diese Variabilität und vermeintliche Beliebigkeit des Begriffs nur scheinbar kritisch auf. Tatsächlich dient sie ihm dazu, in „Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism“ das Potenzial der „literary affordances“ darzustellen und erweiterte Perspektiven und Blickweisen auf literarische Texte aufzuzeigen.¹¹

Dieses Ziel einer veränderten Perspektivierung und eines neuen methodischen Ansatzes teilen auch die folgenden Überlegungen, welche sich mit den Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts¹² beschäftigen – einer Gruppe von Texten der Pflanzenkunde, die im Übergang von spätmittelalterlicher und moderner Botanik stehen, und zu deren wichtigsten Vertretern die Texte von Otto Brunfels (*Herbarum vivae eicones*. Straßburg 1530–1536 / *Contrafayt Kreüterbüch*, Straßburg 1532–1537), Hieronymus Bock (*New Kreütter Büch*. [...] Straßburg 1539 u. ö.) und Leonhart Fuchs (*De historia stirpium commentarii insignes*. Basel 1542) gezählt werden. Damit ist ein Bereich von Texten ausgewählt, der in der Forschung bislang vor allem im Hinblick auf die Wissens- und Fachgeschichte von Belang ist und dort hinsichtlich der verhandelten Inhalte und Methoden sowie als Quelle für vormoderne Pflanzenkunde bzw. Pflanzengeographie und Heilkunde untersucht wird.¹³ Im Kontext der Wissenschaftsgeschichte fungiert er als zentrale Etappe auf dem Weg zur modernen Botanik.¹⁴ Hier markieren die Kräuterbücher des 16. Jahrhunderts einen Emanzipationsprozess, bei dem sich die Pflanzenkunde als vormals „medizinische Hilfsdisziplin [...] im Zeitalter des Humanismus allmählich aus ihrer subordinaten Abhängigkeit befreien und zu einer inhaltlich selbstän-

Sonderheft der Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 1/2021, S.37–62; Jutta Eming und Kathryn Starkey: Introduction: The Materiality and Immateriality of Things. In: Things and Thingness in European Literature and Visual Art, 700–1600. Hg. von dens. Berlin 2021 (Sense, Matter and, Medium 7), S. 1–20; Ludger Lieb und Ricarda Wagner: Dead Writing Matters? Materiality and Presence in Medieval German Narrations of Epitaphs. In: Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages. Hg. von Irene Berti et al. Berlin 2017 (Materiale Textkulturen 14), S. 15–26.

11 Cave: Thinking with Literature (Anm. 1), S. 46–62 (Kap. „Literary affordances“).

12 Zu Überblick und Einführung vgl. Gundolf Keil und Peter Dilg: [Art.] Kräuterbücher. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 5. Stuttgart, Weimar 1999, Sp. 1476–1480.

13 Vgl. z. B. H.-P. Michael Freyer: Europäische Heilkräuterkunde. Ein Erfahrungsschatz aus Jahrtausenden. Würzburg 1998 (Würzburger medizinhistorische Forschungen 61).

14 Vgl. Brigitte Hoppe: Biologie. Wissenschaft von der belebten Materie von der Antike zur Neuzeit. Biologische Methodologie und Lehre von der stofflichen Zusammensetzung der Organismen. Wiesbaden 1976 (Sudhoffs Archiv, Beihefte 17), s. bes. Kap. „Methodische und Wissenschaftstheoretische Grundlagen der frühneuzeitlichen Naturforschung“, S. 12–97; Karen Meier Reeds: Renaissance, Humanism and Botany. In: Annals of Science 33 (1976), S. 519–542; Dies: Botany in Medieval and Renaissance Universities. New York, London 1991 (Harvard Dissertation in the History of Science 54); Brian W. Ogilvie: The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload. In: Journal of the History of Ideas 64 (2003), H. 1, S. 29–40.

digen Wissenschaft entwickeln konnte.“¹⁵ Im Zusammenhang (humanistischer) Wissens- und Wissenschaftspraxis stehen Fragen nach humanistisch-reformato- rischer Vernetzung,¹⁶ sowie der Stellung zwischen Tradition und Moderne bzw. Möglichkeiten der Periodisierung zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit im Mittelpunkt des Forschungsinteresses.

Im Hinblick auf die textuelle Zuordnung werden die Texte der *res herbaria* gemeinhin dem Bereich der Fachliteratur (auch ‚Sachliteratur‘ und ‚Artes Lite- ratur‘¹⁷) zugerechnet, wie z. B. bei Bernhard D. Haage und Wolfgang Wegener.¹⁸ Sie definieren die Fachliteratur nicht nur in Abgrenzung von fiktionaler Litera- tur, sondern fokussieren sich mit der Zuschreibung als „Literaturdenkmäler der Artesreihen“¹⁹ auf deren Inhalte und werten die Texte als die sie vermittelnden Zeugnisse. Hierzu heißt es bei Haage und Wegener:

Fachliteratur ist nicht-fiktionale Literatur, gegliedert in Sachgebiete, die Er- fahrungen jeglicher Art, Wissen aus verschiedenen Sparten, wissenschaft- liche Erkenntnisse dokumentiert und vermittelt. [...] Der literaturwissen- schaftliche Terminus ‚Fachliteratur‘ für die nicht fiktionale Literatur erfaßt am adäquatesten und vollständigsten die wesentlichen Merkmale der his- torischen Genese dieser Literatur. Das Grundwort des Determinativkom- positums hebt darauf ab, daß die sprachliche Form offen bleibt [...]. Das Be- stimmungswort weist darauf hin, daß von alters her übrigens, wie sogleich zu zeigen sein wird, Literatur gemeint ist, die zur Wissensvermittlung in den verschiedenen Fachbereichen der Wissenschaft oder handwerklich- beruflicher Tätigkeit dient. Diesen grundlegenden Aspekt vernachlässigen Begriffe wie ‚Sachliteratur‘ oder ‚Gebrauchsliteratur‘, und ‚Artesliteratur‘ greift die Sparten der mittelalterlichen Artes-Reihen heraus. Fachliteratur wird also, wie dargelegt, von der Intention und mit ihr verquickt vom In- halt her bestimmt. Sie entwächst seit der Antike den einzelnen Sparten, eben: Fächern menschlichen Wissens.²⁰

15 Peter Dilg: Die Pflanzenkunde im Humanismus – Der Humanismus in der Pflanzenkunde. In: Humanismus und Naturwissenschaften. Hg. von Rudolf Schmitz und Fritz Krafft. Bop- pard 1980 (Beiträge zur Humanismusforschung VI), S. 113–134, hier S. 115.

16 Vgl. Dilg: Pflanzenkunde im Humanismus (Anm. 15); Ders.: Vom Ansehen der Arzneikunst. Historische Reflexionen in Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts. In: Sudhoffs Archiv. Zeit- schrift für Wissenschaftsgeschichte 62 (1978), S. 64–79.

17 Zur Differenzierung der Begriffe s. die folgenden Erläuterungen.

18 Vgl. Bernhard Dietrich Haage und Wolfgang Wegener: Deutsche Fachliteratur der Artes in Mit- telalter und Früher Neuzeit. Unter Mitarbeit von Gundolf Keil und Helga Haage-Neuber. Ber- lin 2007 (Grundlagen der Germanistik 43). Die Kräuterbücher werden bei Haage und Wegener unter den „Artes mechanicae / Eigenkünsten“ im Kap. „Landbau und Haushalt“ / „Garten- und Ackerkultur“ genannt und stehen dort als „Botanische Lehrwerke und Gartenkultur“ neben landwirtschaftlichen Schriften (insbes. Obst- und Weinbau), Branntweintraktaten und Destillierbüchern sowie medizinisch intendierten Kräuterbüchern. Ebd., S. 146–165.

19 Haage und Wegener: Deutsche Fachliteratur der Artes (Anm. 18), S. 54–297.

20 Haage und Wegener: Deutsche Fachliteratur der Artes (Anm. 18), S. 14–15.

Wenngleich es sich mit dieser definitorischen Zuordnung um eine gängige Meinung in der Forschung handelt,²¹ sind mit einer solchen Fokussierung weitreichende methodische Implikationen verbunden, indem der Schwerpunkt auf der fachlichen und inhaltlichen Zuordnung der verhandelten Wissensbestände liegt – woran auch parallel verwendete Bezeichnungen wie ‚Artesliteratur‘²² und ‚Sachliteratur‘²³ nicht grundlegend etwas ändern, da nur die Perspektivierung ihres Untersuchungsgegenstands differenziert wird, nicht aber die prinzipielle Fokussierung der Fragestellung.²⁴

Mit den folgenden Überlegungen soll der Versuch einer anderen Perspektivierung unternommen werden, der mit dem Konzept der Affordanz operiert und auf die Dynamik, Prozessualität und Operationalisierbarkeit des botanischen Wissens und seine textuelle Realisierung in den frühneuzeitlichen Kräuterbüchern abzielt und den Fokus auf die ‚Angebote der Form‘ im Sinne der literarischen Konvention oder Gattung richtet. Dabei steht nicht die Frage nach ‚Affordanz‘ im Sinne des Gebrauchs der Kräuterbücher und ihren medialen Einschreibungen im Mittelpunkt der Überlegungen: Dass sich hier ein breites Untersuchungsfeld für praxeologische Fragestellungen wie die Untersuchung der Gebrauchssituationen und -kontexte (z. B. universitär, gelehrt, volkssprachig), Funktionen als (medizinische) Ratgeberliteratur, Nachschlagewerke, Prachtausgaben, sowie schließlich mediale Einschreibungen (Gebrauchsspuren, Glossierungen etc.) öffnet, versteht sich, wird hier aber nur am Rande thematisiert und ist weiteren Untersuchungen vorbehalten.

Vielmehr soll die Frage gestellt werden, was sich ändert, wenn ‚Gattung‘ nicht im Sinne traditioneller Gattungstheorie oder -poetik, sondern als ‚Affordanz‘ aufgefasst wird – eine These, die von Cave wie folgt formuliert wird: „[W]hat happens when we redescribe literary *conventions* as affordances [...]“²⁵ Ausgehend von einem kognitionsbasierten Zugang zu den *Literary Studies* definiert Cave ‚Gattung‘, die er zu den *conventions* rechnet, als *template* [= Muster, Schablone] oder Modell,

21 Vgl. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. und erw. Aufl. Stuttgart 1989, S. 285.

22 Vgl. Peter Assion: Altdeutsche Fachliteratur. Berlin 1973 (Grundlagen der Germanistik 13).

23 Vgl. William Crossgrove: Die deutsche Sachliteratur des Mittelalters. Bern, Berlin 1994 (Germanistische Lehrbuchsammlung 63; Abt. 2, Reihe B).

24 Erst in neuerer Zeit gibt es Ansätze in der Forschung, das Untersuchungsinteresse auf die Formen der Aufzeichnung des Wissens und dessen potenzielle Operationalisierung in der sozialen Praxis zu richten und den in Frage stehenden Textbereich unter dem Begriff der ‚Wissens- und Gebrauchsliteratur‘ zu fassen. Vgl. dazu die Forschungsaktivitäten des Netzwerks „Historische Wissens- und Gebrauchsliteratur“, URL: <https://hwgl.hypotheses.org> (10.08.2023).

25 Cave: Thinking with Literature (Anm. 1), S. 55. Wenngleich Cave seine Konzepte der *Literary Convention* und seine Auffassung von ‚genre‘ konkret ausführt (s. das Folgende), bleibt der literaturtheoretisch-begriffliche Bereich, gegen den er sich abgrenzt, terminologisch überwiegend vage. Pauschale Zuschreibungen wie hier die Abgrenzung seines methodischen Ansatzes gegen „formalistic theories“ in der Gattungsforschung scheinen eher aus dem Fokus von Caves Studie zu resultieren, einen „shift of perspective“ anregen zu wollen (ebd., S. 1).

das eine bestimmte Plattform an Möglichkeiten der Aktualisierung (*potentialities*) bietet. Entgegen einer statischen und deskriptiven Perspektive auf literarische Gattungen versteht Cave diese damit als „multiple affordance“ oder „nests of affordances“ eines realisierbaren Potenzials und formuliert diesen methodischen Zugang als „dynamic, agent-driven, purpose-directed.“²⁶ Statt der Frage nach Merkmalen und Eigenschaften liegt der Fokus der Analyse damit auf der Annahme von Handlungsoptionen, die die Dichotomie von Form und Inhalt ausblenden. Ein affordanz-fokussierter Forschungsansatz repräsentiert damit nach Cave

a mode of analysis in which the dichotomy of (conventional) form and (propositional) content is set aside in favour of a focus on the dynamic instrumentality of literary form as an affordance for productive modes of thought and communication, and hence on the continuity between the affordance and what it makes happen [...].²⁷

Im Folgenden soll die eingangs gestellte Frage nach den Affordanzen von Gattungen vor dem Hintergrund von Caves Definition aufgegriffen und in Bezug auf die frühneuzeitlichen Kräuterbücher nach den spezifischen Angeboten dieser ‚Form‘ gefragt werden. Dies scheint umso mehr durch den Umstand angezeigt, dass botanisches Wissen zeitgleich zu den Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts in diversen anderen Textsorten (z. B. Reisebericht, Brief, Traktat, Gartenkatalog) verhandelt wird,²⁸ was die Frage nach den Affordanzen dieser spezifischen ‚Form Kräuterbuch‘ auch im Vergleich mit anderen Textsorten motiviert.

Zur Annäherung an die Frage nach den Affordanzen von frühneuzeitlichen Kräuterbüchern soll am Beispiel der Texte von Otto Brunfels, Hieronymus Bock und Leonhart Fuchs untersucht werden, inwiefern mit einem dynamischen Begriff von Gattung im Sinne des Cave’schen *template* operiert werden kann und dieser verschiedene Affordanzen und Realisierungen (*potentialities*) aufweist. Hierzu soll im vorliegenden Beitrag in einem ersten Teil der Textbereich der (frühneuzeitlichen) Kräuterbücher skizziert und in seinen Voraussetzungen problematisiert werden. Dabei wird die These verfolgt, dass die Kräuterbücher des 16. Jahrhunderts zwar durchaus in Kontinuität mit den vorangegangenen spätmittelalterlichen Herbarien stehen, es jedoch v.a. die aus der antiken Pflanzenkunde übernommenen Prinzipien der Anschaulichkeit und der Inventarisierung und Ordnung des (Pflanzen-) Materials sind, die Affordanzen für die frühneu-

26 Cave: *Thinking with Literature* (Anm. 1), S. 39.

27 Cave: *Thinking with Literature* (Anm. 1), S. 156.

28 Vgl. dazu Dilg: „Obschon die Kräuterbücher zweifellos den augenfälligsten und verbreitetsten Typus des damaligen botanischen Schrifttums darstellen, so wurden – z. T. unter dem unmittelbaren Einfluß des Humanismus – doch auch auf diesem Gebiet zahlreiche andere Literaturformen gepflegt: Neben den bereits erwähnten Kommentaren, Briefen und Lexika sowie den noch zu besprechenden Methodenlehren z. B. Dialoge, Reiseberichte, Monographien, Lehrgedichte, Spezialfloren, Gartenkataloge u. a., die als solche bislang nur zum geringsten Teil aufgearbeitet worden sind.“ Dilg: *Pflanzenkunde im Humanismus* (Anm. 15), S. 122, Fn. 24.

zeitlichen Herbarien bieten. In einem zweiten Teil ist an ausgewählten Texten von Brunfels, Bock und Fuchs zu zeigen, wie sich diese Affordanzen in jeweils unterschiedlichen Aktualisierungen manifestieren und in dieser Frühphase der frühneuzeitlichen Kräuterbücher einen ‚neuen Typus‘ prägen.

1 Kräuterbücher als *template*?

Fragt man nach den Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts als *template* im Sinne von Cave als einem zugrundeliegenden, variablen Muster oder Schema, dem Affordanzen eingeschrieben sind, und dessen Funktionalisierung variabel und kontextabhängig ist, bedarf dies zunächst einer gattungsgeschichtlichen Differenzierung und Begriffsklärung: Was sind (frühneuzeitliche) ‚Kräuterbücher‘? Wenngleich Texte zur Beschreibung und Bestimmung von Pflanzen sowie deren (heilkundliche) Verwendung für Antike und Mittelalter überliefert sind, wird unter dem Begriff ‚Kräuterbücher‘ oder ‚Herbarien‘ eine Textgruppe gefasst, die sich ab dem Spätmittelalter herausbildet. Laut Definition von Gundolf Keil und Peter Dilg bildet sie im engeren Sinne eine

Gattung des med.-pharm. Schrifttums, die im Gegensatz zu den Arzneibüchern Pflanzen- bzw. Drogenmonographien als Bausteine benutzt, in der Regel als wesensnotwendigen Bestand Abb. aufweist und nach gängiger Definition erst mit dem Beginn des Buchdrucks einsetzt; in einem erweiterten Sinn betrachtet, läßt sich indes auch die ältere pflanzen- bzw. drogenkundl. Lit. (wie etwa med.-bot. Lehrgedichte) dazu rechnen.²⁹

Wenngleich keine kodifizierten Vorgaben gattungstypischer Merkmale bestehen, werden in der Forschung doch strukturelle Differenzierungen vorgenommen, indem die Unterscheidung von ‚Prototypen‘³⁰ oder auch die Gliederung in ‚Kombinations-‘ und ‚Kompilationsprinzipien‘ sowie ‚unselbständige Kräuterbücher‘, wie sie bei Keil und Dilg formuliert wird, auf die Annahme von Schemata und Bauformen von Kräuterbüchern hindeutet. Innerhalb dieser schematischen Ordnung erweisen sich die Herbarien als heterogene Gruppe von Texten, die

in Relation und Abhängigkeit des (frühen) Buchdrucks neue mediale Möglichkeiten nutzte und als Hausbücher die familiäre Heilmittelversorgung ermöglichen sollten (Herbarius, Mainz 1484, 1485 u. ö.). Diese frühen Druckwerke enthielten Texte mit vielen Zitaten aus mittelalterlichen Schriften und zusätzlich Abbildungen einzelner Naturgegenstände, von denen etwas 30–50 % der Pflanzen annähernd naturgetreu aufgrund eigener Beobachtung wiedergegeben wurden. Die weiterentwickelte Holzschnitt-

²⁹ Keil und Dilg: [Art.] Kräuterbücher (Anm. 12), Sp. 1476.

³⁰ Vgl. Brigitte Baumann und Helmut Baumann: Die Mainzer Kräuterbuch-Inkunabeln – „Herbarius Moguntinus“ (1484) – „Gart der Gesundheit“ (1485) – „Hortus Sanitatis“ (1491). Wissenschaftshistorische Untersuchung der drei Prototypen botanisch-medizinischer Literatur des Spätmittelalters. Stuttgart 2010.

kunst ermöglichte die Vervielfältigung der Bilder. [...] In den Abbildungen solcher Werke herrschte die Kenntnis der Pflanzen der Kräutergärten vor.³¹

Bedeutende Beispiele für diese spätmittelalterliche Form der Herbarien sind z. B. der *Gart der Gesundheit*, Mainz, Schöffer 1485³² und der *Herbarius* (auch *Herbarius Moguntinus*), Mainz, Schöffer 1484, der als botanisch-medizinisches Nachschlagewerk für den Gebrauch einfacher Arzneimittel („aggregator practicus de simplicibus“) einen Überblick über die gebräuchlichen Heilmittel und Angaben zur Selbstmedikation liefert.³³ Ergänzend zu den Beschreibungen weisen die spätmittelalterlichen Herbarien Illustrationen zu den beschriebenen Pflanzen auf, die überwiegend abstrakt und stilisierend sind,³⁴ wie z. B. die Darstellung zum ‚Spargel‘ im *Herbarius* (Abb. 1).³⁵

Wenngleich die spätmittelalterlichen Kräuterbücher somit durch eine formale und konzeptionelle Gestaltung pflanzenkundlichen Wissens wie die Beschreibungen der Pflanzen, ihrer Gestalt und ihres Wachstums sowie ihrer Verwendung konstituiert sind, markieren die Kräuterbücher des 16. Jahrhunderts dennoch eine Zäsur, die ihren Verfassern, insbesondere Brunfels, Bock und Fuchs, den plakativen und vorrangig in älterer Forschung verwendeten Titel ‚Väter der Botanik‘ eingetragen hat.³⁶ In weiten Teilen durch humanistischen Einfluss geprägt, wird dieser Einschnitt nicht nur durch die neuen Bezeichnungen *res herbaria* für die Pflanzenkunde und *simplices* für die medizinischen Pflanzen markiert;³⁷ die angestrebte ‚Wiedergeburt‘ der antiken Pflanzenkunde wird auch zum gängigen Identitätsbildenden Muster für die ‚neuen‘ Kräuterbücher, worauf z. B. die häufigen

31 Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien. Hg. von Ilse Jahn, unter Mitwirkung von Erika Krauß, Rolf Löther und Hans Querner. 3., neu bearb. Aufl. Jena u. a. 1998, S. 162.

32 Vgl. dazu Gundolf Keil: [Art.] *Gart der Gesundheit*. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 2. Berlin, New York 1980, Sp. 1072–1092.

33 Vgl. Karl Eugen Heilmann: *Kräuterbücher in Bild und Geschichte*. 2., unveränderte Aufl. München-Allach 1973, S. 91.

34 Wenngleich die abstrakte Darstellung vorherrscht, existieren mit einigen Ausgaben des *Gart der Gesundheit* zu gleicher Zeit bereits annähernd naturgetreue Abbildungen. Für Beispiele vgl. Heilmann: *Kräuterbücher* (Anm. 33), S. 97.

35 Vgl. dazu Heilmann: *Kräuterbücher* (Anm. 33), S. 91, der die Darstellungen als „steif und gotisch“ bewertet. Für die im *Herbarius* verwendeten Holzschnitte wird eine bis dahin noch kaum praktizierte Technik genutzt. Heilmann stellt dazu die These auf, dass die Offizin von Schöffer die Holzschnitte von Spielkartenschnitzern anfertigen ließ (ebd.).

36 Der Ausdruck geht auf Kurt Sprengel und dessen *Dissertatio de Germanis, rei herbariae patribus* („Abhandlung über die deutschen Väter der Botanik“) zurück. Vgl. Kurt Sprengel: *Dissertatio de Germanis, rei herbariae patribus. Denkschriften der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München für die Jahre 1811 und 1812*. Bd. 3. München 1812, S. 185–216. Er findet aber auch noch in modernen Publikationen Gebrauch, vgl. Karl Mägdefrau: *Geschichte der Botanik. Leben und Leistung großer Forscher*. 2. Aufl. Berlin, Heidelberg 1992 [Unveränderter Nachdruck 2013], S. 23–42 (Kap. „Väter der Pflanzenkunde“).

37 Zu den Begriffen vgl. Reeds: *Renaissance, Humanism and Botany* (Anm. 14), S. 521f.



Abb. 1: Spargus / Spargen. In: *Herbarius Moguntinus* [...]. Hg. von Peter Schöffer. Mainz 1484, 135r. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 364 m.
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027407-7.

Verweise in den Paratexten hindeuten.³⁸ Im folgenden Beispiel von Hieronymus Bock heißt es dazu in seinem *De Stirpium* [...], Strassburg 1552:

Multae sane causae sunt, ob quas diuina rei herbariae cognitio longo tempore contempta & neglecta fuerit: [...] Sed ad rem accedamus, paucisque & obiter eos commemoremus per quos pristinae dignitati res herbaria reddita

³⁸ Vgl. Dilg: Vom Ansehen der Arzneikunst (Anm. 16), bes. S. 66–76.

est. Deus itaque [...] his potremis temporibus uiros quosdam bonos & doctissimos in omnibus nationibus excitavit, qui ueterum scripta, nimirum Nicandri, Theophrasti, Dioscurides, aliorumque mendis repurgata, latinitati donarunt ita ut omnibus nunc legi possint.³⁹

Es gibt fürwahr viele Gründe, weshalb dieses heilige Wissen der Pflanzenkunde vernachlässigt und verachtet wurde [...] Aber lasst uns derer gedenken, durch die dieses Wissen in seiner ursprünglichen Würde wiederhergestellt wurde. Denn in diesen schrecklichen Zeiten erweckte Gott in allen Völkern einige sehr gelehrte und gute Männer, die die Schriften der Alten wie natürlich von Nikander, Theophrast, Dioscurides und anderen von ihren Fehlern reinigten und sie ins Lateinische übersetzten, so dass sie nun von allen gelesen werden können.

Dabei führen diese *res herbaria* weniger die mittelalterlichen Modelle fort, als dass sie sich primär an der antiken Pflanzenkunde orientieren⁴⁰ und hier vorrangig an den Texten von Theophrastos (*Historia plantarum*, *De causis plantarum*), Dioskurides (*De materia medica*), Caius Plinius Secundus (*Historia Mundi*) und Galen (*De simplicium medicamentorum facultatibus*) als grundlegenden Quellen. Wenngleich teilweise bereits durch Kommentar- und Streuüberlieferung auch deutlich früher bekannt, hatte man „spätestens um 1530 [...] die für die Pflanzenkunde maßgebenden Werke des Theophrast, Dioskurides, Galen und Plinius, z. T. sogar in mehreren Editionen bzw. Übersetzungen, überall zur Hand.“⁴¹

In formaler, gattungstypologischer Hinsicht stellen die Texte der antiken Pflanzenkunde zwar keine einheitliche Gattung dar, indem sie als Naturgeschichte (Plinius), Bücher über Arzneimittel (Dioskurides), botanische (Lehr-)Werke (Theophrast) und als medizinischer Text (Galen) unterschiedlichen konzeptionellen und formalen Ordnungen angehören. Für die vorliegende Fragestellung nach den *templates* frühneuzeitlicher Kräuterbücher aber erscheint es bedeutsam, dass in diesen Texten für die Darstellung grundlegende Prinzipien und Grundsätze der antiken Pflanzenkunde formuliert werden, die für die frühneuzeitliche Realisierung modellbildend werden. Hierzu ist insbesondere die Forderung der konkreten Anschauung der Pflanzen vor Ort und deren genaue Beschreibung zu rechnen, wie Dilg am Beispiel des Einflusses der Galen-Rezeption für die frühneuzeitlichen Kräuterbücher herausstellt:

[Galens] Forderung [...], die Pflanzen unmittelbar an Ort und Stelle bzw. in ihrem jeweiligen Herkunftsland zu studieren, bot [...] das verpflichtende

39 Hieronymus Bock: *De stirpium, maxime earum, quae in Germania nostra nascuntur, usitatis nomenclaturis, propriisque differentiis, neque non temperaturis ac facultatibus, commentariorum libri tres, Germanica primum lingua conscripti, nunc in Latinam conversi, interprete Davide Kybero*. Straßburg 1552, *Praefatio*: Cap. IX, X. – Die Übersetzungen ins Deutsche stammen, sofern nicht anders angegeben, von mir.

40 Vgl. dazu Reeds: *Botany in Medieval and Renaissance Universities* (Anm. 14).

41 Dilg: *Pflanzenkunde im Humanismus* (Anm. 15), S. 120, Fn 21.

Modell für die intensive Erforschung der in- und ausländischen Flora, deren zunehmend genauere Beschreibung sich auch nicht mehr allein auf die Medizinalpflanzen beschränkte.⁴²

Als zweiter Aspekt ist die Sammlung, Ordnung und Inventarisierung des Materials anzuführen, wie sie als Methode insbesondere bei Theophrast formuliert wird, und die – wie Ilse Jahn betont – weniger im Entdecken als in der Interpretation des vorliegenden Materials bestand.⁴³

Für die Auffassung von frühneuzeitlichen Kräuterbüchern als *template* ist damit festzustellen, dass es sich nicht um die Übernahme bzw. Aktualisierung eines bestehenden Modells oder Musters handelt; vielmehr ist davon auszugehen, dass es als Ausprägung eines in der Anfangsphase variablen Musters in dynamischer Interaktion mit sprachlich-kulturellen Bedingungen entsteht, das erst in der wiederholten Aktualisierung als solches wahrgenommen und für eine neue Gattung konstitutiv wird.⁴⁴ Mit den folgenden Beispielen soll gezeigt werden, dass einzelne Kräuterbücher als jeweilige Realisierungen dieses sich ausbildenden *templates* beschrieben werden können. Der Schwerpunkt der Analyse wird dabei auf den Aspekten der Anschauung und der Herstellung von Ordnung liegen.

2 Otto Brunfels: „ich hab den weg gemacht, besseren sye es“

Bei der Aussage von Otto Brunfels „ich hab den weg gemacht, besseren sye es“ in seinem *Contrafayt Kreüterbuch*⁴⁵ handelt es sich nicht nur um die übliche Apologie oder *Captatio benevolentiae* aus dem Repertoire der Rhetorik, sondern sie steht im Kontext einer Selbstpositionierung und Reflexion der ersten Kräuterbücher des ‚neuen Modells‘. Otto Brunfels (ca. 1488–1534), Theologe in Mainz und Straßburg, Stadtarzt in Basel und humanistisch vernetzt,⁴⁶ hatte mit seinem *Herbarum Vivae*

42 Dilg: Pflanzenkunde im Humanismus (Anm. 15), S. 129.

43 Vgl. Jahn (Hg.): Geschichte der Biologie (Anm. 31), S. 69.

44 Vgl. dazu Cave in Bezug auf die Konstitution der Gattung ‚Essay‘ im Nachgang zu Montaignes *Essais*: „The emergence is completed downstream, a posteriori, by the recognition of this new phenomenon as a distinct affordance-cluster, a new ecology for writers to inhabit, reshape, and build on. [...] [L]iterary instruments are often defined and recognized retrospectively.“ Cave: Thinking with Literature (Anm. 1), S. 58f.

45 Der Text erschien in zwei Bänden: Bd. 1: Otto Brunfels: *Contrafayt Kreüterbüch. Nach rechter vollkommener art, vnud Beschreibungen der Alten, bestberümpften ärztz, vormalis in Teütscher sprach, der masszen nye gesehen, noch im Truck ausgangen. Sampt einer gemeynen Inleytung der Kreüter vrhab, erkantrüßsz, brauch, lob vnd herrlicheit.* Hg. von Johann Schott. Straßburg 1532; Bd. 2: Otto Brunfels: *Ander Teyl des Teütschen Contrafayten Kreüterbüchs. Durch Doctor Ottho Brunnfelsz zússammen verordnet und beschriben.* Hg. von Johann Schott. Straßburg 1537. Es folgten weitere Auflagen 1539/40 bei Schott, sowie 1546 bei Herrmann Gülferich, Frankfurt a. M. Der Text wird im Folgenden nach der Ausgabe 1532/37 mit der Sigle CK zitiert.

46 Neben seinen botanischen Texten umfasst das Werk von Brunfels zahlreiche theologische Werke, Schriften zur Pädagogik, zur Arzneimittellehre und astrologisch geprägten Medizin. Zu Otto Brunfels, seinem Werk und der forschungsgeschichtlichen Verortung vgl. Wolf-Dieter Müller-Jahncke: [Art.] Brunfels, Otto (auch: Otho). In: Enzyklopädie Medizingeschichte. Hg. von Werner E. Gerabek et al. Berlin, New York 2005, S. 215; Heinrich Grimm: [Art.]

eicones,⁴⁷ das 1530/32 zunächst in einer lateinischen Version, dann als *Contrafayt Kreüterbuch* (1532/37) in deutscher Sprache erschien, tatsächlich ‚einen neuen Weg‘ beschritten; und dies, wie er in der 20-seitigen *Praefatio* zum *Contrafayt Kreüterbuch* angibt, im Hinblick auf Methode, Darstellung sowie die verhandelten Gegenstände.

Zwar weisen seine Kräuterbücher durchaus Gemeinsamkeiten mit den spätmittelalterlichen Vorgängern auf, indem sie ebenso durch Ordnungs- und Strukturierungsmuster (wie z. B. Register, Wortlisten und Übersetzungshilfen der Namen) gegliedert sind, Angaben zu medizinischen Nutzenanwendungen liefern (z. B. durch Register mit Krankheiten und Anwendungsgebieten) und Abbildungen von Pflanzen enthalten. Auch die Orientierung an Autoritäten und überliefertem Wissen der ‚Alten‘ folgt ganz dem tradierten Muster, bei Brunfels nun innerhalb des humanistischen Kontexts und mit explizitem Rekurs auf die antike Pflanzenkunde und die dafür einschlägigen Quellen von Theophrast, Plinius und Dioskurides. Bereits der Titel der ersten lateinischen Ausgabe *Herbarum vivae eicones* zeigt jedoch die grundsätzlich gewandelte Ausrichtung, die mit der Spezifizierung *vivae eicones*, d. h. der Präsentation der Kräuter ‚in lebendigen Bildern‘, auf das Kriterium der Anschauung der Pflanzen vor Ort rekurriert und dieses als modellbildend für das Kräuterbuch ausweist. Damit bieten sich unterschiedliche Affordanzen im Hinblick auf Möglichkeiten der textuellen als auch der bildlichen Funktionalisierung.

An erster Stelle ist hierzu das veränderte Korpus des zu beschreibenden (Pflanzen-)Materials zu nennen, das unter der Prämisse der Anschaubarkeit bei Brunfels nun primär einheimische Pflanzen umfasst. Damit tritt auch die Möglichkeit zu weiteren Angaben zur medizinischen Verwendung in der Volksheilkunde stärker in den Vordergrund und bietet Raum für argumentative Strategien im Sinne heimischer und ländlicher Medizin und Pflanzenkunde.⁴⁸ Neben der veränderten Materialgrundlage wirkt sich die Prämisse der Anschauung vor allem im Bereich

Brunfels, Otto. In: Neue deutsche Biographie. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Schriftleitung: Otto zu Stolberg-Wernigerode. Bd. 2. Berlin 1955, S. 677f; Gerhard Baader: Mittelalter und Neuzeit im Werk von Otto Brunfels. In: *Medizinhistorisches Journal* 13 (1978), S. 186–203; Jahn (Hg.): *Geschichte der Biologie* (Anm. 31), S. 162; Mägdefrau: *Geschichte der Botanik* (Anm. 36), S. 24–27.

47 Otto Brunfels: *Herbarum vivae eicones ad naturae imitationem, sum[m]a cum diligentia et artificio effigiatae, una cum effectibus earundem, in gratiam ueteris illius, & iamiam renascentis Herbariae Medicinae*. Hg. von Johann Schott. Straßburg 1530; zweite Ausgabe, hg. von Johann Schott. Straßburg 1532. Als ergänzende Bände: *Novi herbarii tomus II* und *Tomus herbarii Othonis Brunfelsii III*, 1531 und 1536 (postum). Der Text wird im Folgenden mit der Sigle HVE zitiert nach der zweiten Ausgabe, Straßburg 1532.

48 Neben den medizinisch-botanischen Anweisungen bilden die Betonung der ‚einfachen‘ Medizin, unter der sowohl die nicht zusammengesetzten Arzneimittel (*simplices*, im Gegensatz zu den *composita*) als auch heimische (d. h. leicht verfügbare und preiswerte) Heilmittel gefasst wurden, sowie eine entsprechend fokussierte Heilkunde einen zentralen Punkt in den frühneuzeitlichen Kräuterbüchern. Vgl. z. B. Dilg: *Pflanzenkunde im Humanismus* (Anm. 15), S. 126–129.

der Darstellung aus. Hier sind es insbesondere die Formen der Beschreibung sowie die naturgetreuen Abbildungen, die das Modell der Kräuterbücher variieren und bei Brunfels spezifische Optionen für dessen Modifikationen bieten.

Durch den Abgleich von ‚empirischer‘ Beobachtung der eigenen Anschauung und Autoritätenreferat werden Diskrepanzen und Widersprüche vermittelt, welche die sich im 16. Jahrhundert als Wissenschaft formierende Botanik auf verschiedenen Ebenen betrafen. Hierzu gehörte z. B. die Problematik des Kultur- und Wissenstransfers, die angesichts der Konfrontation von Wissen über vorwiegend vorderasiatisch geprägte Vegetations- und Kulturräume der antiken Quellen mit dem über heimische Pflanzen bestand. Ein weiteres Problem stellten die sprachlichen Diskrepanzen dar, die sowohl die Translation der überlieferten Quellen als auch die generell fehlende einheitliche Systematik und Kategorisierung innerhalb der Pflanzenkunde betrafen. Indem die Kräuterbücher von Brunfels diese Problematik nicht nur thematisieren, sondern diskutieren, öffnen sie gleichzeitig einen argumentativen Raum für die Diskussion von botanischem Wissen, methodischen Reflexionen sowie kritischer Positionierung im medizinisch-botanischen (Gelehrten-)Netzwerk.

Für die Kräuterbücher von Brunfels prägend und spezifisch sind vor allem die dafür konzipierten und angefertigten Illustrationen der Pflanzen ‚nach der Natur‘,⁴⁹ die von dem Dürer-Schüler Johannes Weiditz (1500–1536) stammen.⁵⁰ Entgegen der schematischen Darstellung der früheren Kräuterbücher fertigte Weiditz naturgetreue Abbildungen ausschließlich nach dem Original, deren ‚Realismus‘ sich darin zeigt, dass die Pflanzen z. B. auch mit zerknitterten, welken Blättern, in natürlichem Wuchs und in natürlicher Stellung der Blätter und Blüten gemalt werden.⁵¹ Im Vergleich zu der handwerklich geprägten Darstellung der Holzschnitte früherer Kräuterbücher entwerfen sie einen Darstellungsmodus nach dem lebendigen Exemplar der Pflanze und in der eigenen Anschauung des Malers, der den Text-Bild Zusammenhang bisheriger Herbarien übersteigt.⁵² Damit wird ein gänzlich neuer Darstellungstypus geschaffen, der sich von der (text-) illustrierenden Funktion ablöst und als eigene Ordnung neben die bisherigen Darstellungsschemata tritt. Der fast schon übersteigerte Naturalismus von Weiditz’ Darstellung stellt dabei nicht nur ein Novum seiner Zeit dar, sondern das Ziel der

49 Vgl. Wilfried Blunt: *The Art of Botanical Illustration*. London 1950. Reprinted 1971 (*The New Naturalist* 14), S. 45–48.

50 Zu Weiditz vgl. Heinrich Röttiger: [Art.] Weiditz, Hans. In: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. von Hans Vollmer, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 35. Leipzig 1942, S. 269–271; Walther Rytz: *Die Pflanzenaquarelle des Hans Weiditz aus dem Jahre 1529*. Die Originale zu den Holzschnitten im Brunfels’schen Kräuterbuch. 15 Tafeln im Offsetdruck. Bern 1936; Lottlisa Behling: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar 1957, S. 157–163.

51 Vgl. dazu Mägdefrau: *Geschichte der Botanik* (Anm. 36), S. 25–27.

52 In einem zweischrittigen Verfahren lagen den Abbildungen zunächst Aquarelle nach der Natur vor, deren akzentuierte Umrisse dann in Holzschnitte umgesetzt und ggf. koloriert wurden.

vivarum eicones steht dezidiert im produktionsästhetischen Kontext frühneuzeitlicher Kunsttheorie, wie Brunfels in seiner *Praefatio* zur zweiten Ausgabe anzeigt:

Nunc & Iöannes pictor Guidictius ille
 Clarus Apellæo non minus ingenio,
 Reddedit ad fabras acri sic arte figuras,
 Ut non nemo Herbas dixerit esse meras!
 (HVE *Praefatio*)

Der Maler Johannes Guidictius [= Hans Weiditz], dem Talent des Apelles in nichts nachstehend, fertigte die bildlichen Darstellungen in so meisterhafter Weise an, dass niemand sagen konnte, diese Pflanzen seien nicht echt.

Nicht nur wird die naturgetreue Darstellung hier pointiert postuliert, der direkte Vergleich von Weiditz mit der antiken Figur des Apelles als Repräsentanten des idealen antiken Malers referiert direkt auf die antike Kunsttheorie und stellt für die Illustrationen bei Brunfels die ästhetische Verortung der naturalistischen Darstellung im Diskurs des Renaissance-Humanismus her.⁵³

Schließlich impliziert die Orientierung auf die Naturtreue der Pflanzenabbildungen auch produktionstechnische Konsequenzen, die sich wiederum auf die Organisation des Materials auswirkten. Indem nämlich die Abbildungen ausschließlich nach der Natur, d. h. nach dem zur Zeit des Malens konkret im Original vorliegenden Pflanzenexemplar erfolgten, konnten – wie Brunfels mehrfach angibt – einzelne Einträge mitunter nicht oder erst verspätet erstellt werden.⁵⁴ Der Eingang dieser Abbildungen veranlasste eine Neu-Organisation der alten Ordnung, indem Textteile umgestellt wurden oder auch wegfallen mussten. Die ‚neue‘ Ordnung des Pflanzenteils nach der Anschauung und bildlichen Repräsentation modifiziert damit die bisherige und affordiert bei Brunfels neue Aktualisierungen:

Es ist auch mein meynung nit / alle kreütter zů beschreiben / (dann mir solichs nicht möglichen) sondern etliche / die dann auff dismal von den meystern vnd contrafacturererē vns haben zů handen mögen ston / welchen wir in dißem werck / wie hernachmals offft bezeüget / vil haben müessen zuo vnnd nach geben / dieweil die willkür bey den selbigen gestanden / zů

53 Zur Figur des Apelles als idealem Maler und der Rezeption im Renaissance-Humanismus (insbes. bei Dürer) vgl. Anne-Marie Lecoq: Götter, Helden und Künstler. Die Künstler in den Griechischen Schriften und ihr Fortdauern im Zeitalter der Akademien. In: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier [aus Anlaß der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München, vom 1. Februar bis 5. Mai 2002 und im Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, Köln, vom 25. Mai bis 25. August 2002]. Hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengel. München 2002, S. 53–69; Günther Bröker: [Art.] Apelles (I). In: Künstlerlexikon der Antike. Hg. von Rainer Vollkommer. Bd. 1. München, Leipzig 2001, S. 62–64.

54 „Das ich auch nit alle kreüter gesetzt / und beschriben ist die ursach gesein / das die zeit zu kurz und die formen nicht haben bey zeyten bereyt mögen werden / aber an meiner beschreibung gar nichts gemangelt. Möcht sich mit der zeyt zůtragen / das ich die *überigen* da bekannt und in brauch auch etwan an tag liess kumen.“ (CK Cap. 37).

reissen was sie gewölt oder auch vermócht / vnser fürnemen vnd beschreibungen zerrüttet vñ zerstóret worden / das wir nit satte ordnung haben mógen halten. Davon dann an andern orten weiter. (CK *Inleytung*)

Die Bilder als Medien der Illustration stiften demgemäß eine neue, eigene Ordnung, die wiederum Möglichkeiten für weitere Affordanzen bietet.

Mit dem *Contrafayt Kreüterbuch*, das auf das *Herbarum vivae eicones* folgt, modifiziert Brunfels durch die Abfassung in deutscher Sprache nicht nur den potenziellen Adressatenkreis, sondern öffnet das Problemfeld der (volks-)sprachlichen Vermittlung und des Übersetzungstransfers, indem er explizit Bezug auf Konzeption und Inhalt des Herbariums nimmt und seinen eigenen Text und die darin verhandelten Inhalte zur Diskussion stellt. Ausgehend von der Problematik einer relativen Offenheit der Form und dem Fehlen einer einheitlichen Methode der (botanischen) Erfassung und Beschreibung, thematisiert Brunfels z. B. Fehler und Unsicherheiten bei der Bestimmung der Pflanzen in den jeweiligen Einträgen. Als Reaktion auf die Kritik an seinem *Herbarum vivae eicones* eröffnet Brunfels das ‚Gespräch‘ und den Austausch über botanische Inhalte, und es dient ihm die Überarbeitung im *Contrafayt Kreüterbuch* der Relativierung eigener Ergebnisse, wie z. B. am Eintrag *Narcissus* (HVE S. 129) bzw. *Hornungsblum* (CK S. 53) zu zeigen ist, der die Möglichkeit zu Modifikation und (methodischer) Reflexion bietet.

Ausgehend von einer unsicheren bzw. ungenauen Benennungssituation, die im *Herbarum vivae eicones* in einem Eintrag die drei verschiedenen Pflanzen Narzisse, *Hornungsblum* (= Märzenbecher) und *Zeytlöslin* (= Herbstzeitlose) als vermeintliche Entität versammelt hatte (Abb. 2), diskutiert Brunfels im darauffolgenden *Contrafayt Kreüterbuch* und dem entsprechend modifizierten Eintrag *Hornungsblum* Probleme der Beschreibung und Systematisierung:

Von disen blümen hab ich viel disputiert in meinem latinischen Herbario / auch vil Doctores raths gefragt / wie sy doch möchten genenet werden im Dioscoride / hab aber nye keinen satten bescheydt mógen bekommen von yemants. Vnd besorg selber / ich hab ym in dem selbigen zuvil gethon / das ich sye in den latin Narcissum Martium genent / gegen dem / das etlich yezundt Narcissum / das ist Zeytlöslin nennen. Wiewol ich mich des selbigen wol behelffen mócht / auß dem Corollario Barbari / in den Latin angezogen. Auch auß dem Theophrasto / vnd Plinio / ist in latin genüg darvon gehandelt / wer es besser verstodt / der zeyg mirs an / ich will yn gern darüber hören. (CK S. 53)

Auch wenn der vorliegende Beitrag keine fachwissenschaftliche Einordnung und Kommentierung dieser Textstelle leisten kann, lässt sich doch feststellen, dass hier Probleme der Klassifikation und Zuordnung aufgrund der empirischen Beobachtung und vegetationsgemäßen Beschreibung thematisiert werden: Brunfels hatte im *Herbarum vivae eicones* den ‚Märzenbecher‘ (als Frühblüher) und die ‚Herbstzeitlose‘ (als im Frühherbst blühende Pflanze) noch als ein- und dieselbe



Abb. 2: Narcissus. In: Otto Brunfels: *Herbarum vivae eicones*. [...]. Bd. 1.
Hg. von Johann Schott. Argentorati 1532, S. 129.
Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, 2 TREWE 164/165, S. 129.
urn:nbn:de:bvb:29-bv009343578-7.

Pflanze bezeichnet. Angesichts der ausgesprochenen Toxizität der Herbstzeitlosen war das ein potenziell tödlicher Fehler in einem vor allem auch für den medizinischen Gebrauch ausgelegten Text. Im *Contrafayt Kreüterbuch* heißt es nun von Brunfels dazu:

Es habē mir die kreütler wunderbarliche ding von disem kraut gesagt. Nemlich das es zwiret bluet im jar / ein mal im Hornung / das and mol im Herbst / und zwischen den zweyen zeyten besome es sich / durch ein sonderlich werck. Vnd lass sich die wurtzel vō dem Hornung an ye tyffer ye tyffer in die erdē / bitz uff den Herbstmonat / darnach geb es seine letzte blüm / vnd werde genant Hermodacrel / oder Zeytlößle. Vnnd der gleichn vil ding fabulieren sye davon / gib ich alsammer den gelerten zū urteylen vnnd darüben zūsprechen / Es seind auch noch etliche andere / die vermeynen es seyen Weiss Violoten / vnd Ligustra genant. Ein yeder täuff es wie er will / uñ mach daraus was er will. Es ist mir ungefär zū handen gestanden / sonst hett ich mich sein auch nit angenommen. (CK S. 53)

Abgesehen von dem botanischen Wissen, das hier zur Diskussion gestellt wird, auffordern die Kräuterbücher von Brunfels damit auch die Selbstpositionierung im pflanzenkundlich-humanistischen Diskurs und bieten Gelegenheit zu apologetischer Selbstdarstellung.

Zeitlich nahe stehend und teilweise mit direkter Bezugnahme auf die Texte von Brunfels entstehen auch die Kräuterbücher von Hieronymus Bock und Leonhart Fuchs im Zusammenhang mit der Ausprägung eines ‚frühneuzeitlichen Modells‘. Im Folgenden ist zu zeigen, inwiefern auch diese Texte das *template* ‚Kräuterbuch‘ aktualisieren und dessen Angebote in jeweils spezifischer Weise realisieren. Im Vordergrund der Analyse von Bock und Fuchs steht dabei wieder die Frage nach der Funktionalisierung der Aspekte ‚Anschauung‘ und ‚Ordnung‘.

3 „Warumb die Nessel kreutter hierinn den Ersten anfang nehmen.“ Anschauung und neue Ordnungen bei Hieronymus Bock

Hieronymus Bock (1498–1554) [griech. *Tragus*], Arzt, Botaniker und lutherischer Prediger,⁵⁵ hatte 1539 mit seinem *New Kreütter Büch*⁵⁶ auf Drängen von Otto Brunfels, mit dem er in regem wissenschaftlichem Austausch stand, seine während

55 Zu Hieronymus Bock, seinem Werk und der forschungsgeschichtlichen Verortung vgl. Wolf-Dieter Müller-Jahncke: [Art.] Hieronymus Bock. In: Enzyklopädie Medizingeschichte. Hg. von Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage und Gundolf Keil. Berlin 2005, S. 196f.; Brigitte Hoppe: Das Kräuterbuch des Hieronymus Bock. Wissenschaftshistorische Untersuchung. Mit einem Verzeichnis sämtlicher Pflanzen des Werkes, der literarischen Quellen, der Heilanzeigen und der Anwendungen der Pflanzen. Stuttgart 1969; Mägdefrau: Geschichte der Botanik (Anm. 36), S. 27–28.

56 Hieronymus Bock: *New Kreütter Büch von underscheydt, würckung und namen der kreütter so in Teütschen landen wachsen. Auch der selbigen eygentlichem und wolgegründetem gebrauch in der Artzney, zū behalten und zū fürdern leibs gesuntheit fast nutz und tröstlichen, vorab gemeynem verstand*. Hg. von Wendel Rihel. Straßburg 1539; 2., illustrierte Auflage: Hg. von Wendel Rihel.

vieler Jahre gesammelten Erkenntnisse zur Botanik publiziert.⁵⁷ Während Brunfels in seinen beiden Kräuterbüchern noch am Autoritätenreferat festhält, setzt Bock das Kriterium der Anschauung in seinem *New Kreütter Büch* um, indem er ausschließlich Pflanzen aufnimmt und – zumindest in der ersten Ausgabe – auch ausschließlich in Textform und ohne Abbildungen beschreibt. Erst ab der zweiten Ausgabe werden die Beschreibungen vielleicht aufgrund ökonomischer Motive der besseren Absatzmöglichkeit durch Illustrationen von David Kandel ergänzt.⁵⁸ Die Einträge der Pflanzen sind explizit an der eigenen Beobachtung und an Studien in der Natur orientiert,⁵⁹ wie sie Bock auch während zahlreicher Reisen unternahm.

Das Kriterium der Anschaulichkeit führt im *New Kreüterbuch* zur ausgiebigen Diskussion von eigenen Beobachtungen und überliefertem Wissen der Autoritäten, insbesondere dem problematischen Abgleich mit der Überlieferung bei Dioskurides, deren Diskrepanzen Bock in nahezu jedem Eintrag thematisiert. Neben dem Plädoyer für das Studium und den Gebrauch heimischer Pflanzen, insbesondere in der Heilkunde⁶⁰ und vor dem Hintergrund der ‚Einfachheit‘,⁶¹ fördern auch bei Bock die ‚neue Ordnung‘ und Konzeption des Kräuterbuchs (methodische) Reflexionen der Übersetzungsproblematik,⁶² des Wissenstransfers, sowie der regionalen und saisonalen Spezifik des zu erfassenden Materials.

Im Hinblick auf die strukturelle und thematische Ordnung geht Bock ebenfalls einen anderen Weg als Brunfels, indem die alphabetische zugunsten einer inhalt-

Straßburg 1546; ab 1577 ist auch ein Teil über das Destillieren enthalten. Neben acht Auflagen der deutschen Ausgabe existiert eine lateinische Ausgabe *De stirpium [...] commentariorum libri tres*. Hg. von Wendel Rihel. Straßburg 1552 mit einem Vorwort von Conrad Gessner. Der Text wird im Folgenden mit der Sigle NKB zitiert nach der Ausgabe Straßburg 1551.

- 57 Vgl. dazu NKB Cap. XIII: „Was mich diß Kreutter und Gewächsbüch zů ordnen / und ins Teutsch zů stellen erstmals verursacht hat.“
- 58 Die Illustrationen zeigen ebenfalls den Anspruch ‚realistischer‘ Repräsentation, sind allerdings weniger kunstfertig in der Ausführung und kopieren teilweise Weiditz‘ Darstellungen bei Brunfels. Vgl. Blunt: *The Art of Botanical Illustration* (Anm. 49), S. 45–57; Heilmann: *Kräuterbücher* (Anm. 33), S. 193–203.
- 59 „Etlche der Kreutter meister klagen sich inn jhrem Schreiben sehr hoch / wie sie mit grossem kosten / mit fleiß und arbeit ihre Kreutter nach ordnung des A.B.C. haben inn hohen Bergen / inn Wildnussen / inn Wäldern / vnnd inn Tälern müssen süchen / vnd bestellen lassen / jetzunder in dise / dann inn andere Landtschafft nach den Gewächsen mit unkosten geschrieben. [...] Das gesteh ich gern / und ist nit mit one / wer solche arbeit vber sich nimpt / müß sich dessen und dergleichen vil verwegen und gewarten.“ (NKB Cap. XV).
- 60 Vgl. Bocks Kritik an der gelehrten Heilkunde z. B. im Eintrag zu Bibernell (*Pimpinella*): „Hilf Gott / Was hat diese gemeine Wurtzel sich müssen leiden bei den gelerten / haben alle darüber gepümpelt vnd gepampelt / noch nie eigentlich dar gethom / wie sie bei den alten heiß oder was es sei.“ (NKB S. 177).
- 61 Das Kriterium der ‚Einfachheit‘ steht auch bei Bock im Zusammenhang mit der botanisch-medizinischen Lehre von den *Simplices*; er selbst bezeichnet Pflanzen bzw. *Kreütter* als „Einfache Erd Gewächs / Simplicia genandt“ (NKB Cap. XIV).
- 62 Zur Benennungs- und Kategorisierungsproblematik vgl. z. B. Bocks Kommentar im Eintrag zum Mutterkraut (*Chrysanthemum parthenium*) „Herre Gott, was soll ich mit dem Kraut hin? Oder was soll ich ihm für Taufnamen auß der Geschriff gebn?“ (NKB S. 125).

lichen Gliederung (im weiteren Sinne als Pflanzenfamilien aufzufassen) aufgegeben wird. Zu diesem Ordnungsprinzip erklärt Bock:

[...] hab inn gedachten Büchern gemeinlich disen Proceß und Ordnung gehalten / Nemlich das ich alle Gewächs / so ein ander verwandt vnd zů gethon / oder sonst einander etwas ähnlich sein vnd vergleichen / zůsamen / doch vnderschiedlich gesetzt. Vnnd den vorigen alten brauch oder Ordnung mit dem A.B.C. wie das inn den altē Kreutterbüchern zů ersehen / hindan gestellt. Dañ die Gewächs nach dem A.B.C. inn Schrifften zů handeln / gar ein grosse ungleichheit und jrrung gebären. Dann jetzund müß man ein Kraut / bald darnach ein Stauden oder Baume / dem A.B.C. nach / für die hand nemen. Wie kann man die Gewächs / so oft ein ander nahe verwandt / wann sie inn ein frembde unordnung dem A.B.C. nach gestellt / recht gründtlich vnd eigentlich lehrnen erkennen / vnderscheiden / oder wol wissen ausser einander zů lesen? (NKB Cap. XIV)

Das für die Kräuterbücher modellbildende Muster der Strukturierung und (An-)Ordnung des Wissens ist bei Bock also ebenfalls präsent, dient hier jedoch der inhaltlichen Organisation und Erfassung des Materials im Sinne von Pflanzenfamilien bzw. Gruppen von ‚Gewächsen‘.

Zu dieser spezifischen Realisierung des inhaltlichen Aufbaus ist auch zu rechnen, dass Bock seinen Pflanzenteil mit der (Brenn-)Nessel beginnt (NKB Cap. 1) und darüber in seiner Vorrede reflektiert: „Was wir für sorg / angst / mühe vnd arbeit disen Herbarium zustellen / fürgefallen. Auch warumb die Nessel kreutter hierinn den Ersten anfang nemen.“ (Cap. XV). Während Bock für diese Vorrangstellung v. a. inhaltlich mit der medizinischen Wirksamkeit und leichten Verfügbarkeit der Pflanzen für die breite Bevölkerung argumentiert, wonach den Nesseln der erste Platz unter den *Kreüttern* zukomme (vgl. NKB Cap. XV), stellt er in der Vorrede ebenfalls einen konkreten Bezug zu sich und seinem Familienwappen her, da dieses ebenfalls gemalte Blätter der Brennnessel enthalte:

Ich hab auch gemelter Nessel bletter in meinem Signet / dieweil meine Vorältern in ihren Signeten vñ zeichen die allwegen gebraucht / fürter wöllen ehren vnd behalten / darumb sollē die liebe reine Brennende Nessel im Aprillen / wann sie noch zart vnd jung herfür schlieffen / meine Kuchen besuchen / vnnd so sie aufwachsen und männlicher werden / inn der Artznei und meiner Apotecken jren gebürlichen platz finden / vnd einbehalten. (NKB Cap. XV)

Während das Plädoyer für den Gebrauch der Brennnessel und ihren ersten Platz unter den (Heil-)Kräutern mit traditionellem Pflanzenwissen medizinisch-botanisch argumentiert (vgl. Cap. XV) und eine dementsprechende Ordnung stiftet, bietet der Rekurs auf die Pflanze hier ebenfalls die Möglichkeit zu stilisierender Selbstthematisierung und genealogischer Verortung. Diese Verschränkung von Selbstrepräsentation und Pflanzendarstellung wird in einigen Ausgaben des *New*

Kreütter Büch auch medial umgesetzt, indem Bocks Porträt und der Beginn des Pflanzenteils mit der Brennnessel auf gegenüberliegenden Buchseiten angeordnet sind.⁶³ Der Text-Bild-Relation in Bocks *New Kreütter Büch* kommt damit in diesem Fall eine gänzlich andere Funktion zu als in den anderen Kräuterbüchern, indem sie Pflanzenillustration und Identitätsstiftung gleichzeitig ermöglicht – im Sinne Caves führt die Prämisse der Anschaubarkeit damit nicht nur zu bildlicher Darstellung, sondern diese bildet gleichzeitig ‚nests of affordances‘ und bietet unterschiedliche Formen der Aktualisierung.

4 „*curavimus ut essent absolutissimae*“: idealisierte Natur bei Leonhart Fuchs

Eine andere bildliche Realisierung des Kriteriums ‚Anschauung‘, die als fast hyperreal zu bezeichnen ist, lässt sich abschließend am Beispiel der Kräuterbücher von Leonhart Fuchs (1501–1566)⁶⁴ zeigen. Dieser hatte neben seiner umfangreichen literarischen Tätigkeit als Arzt und Professor der Medizin in Tübingen zunächst mit *De Historia Stirpium commentarii insignes*, 1542 bei Isengrin in Basel erschienen,⁶⁵ auf fast 900 Seiten eine monumentale Darstellung publiziert, auf die eine deutsche Übersetzung, das *New Kreüterbuch*, 1543 ebenfalls bei Isengrin in Basel gedruckt, folgte.⁶⁶ Abgesehen von Spezifika in Konzeption und Aufbau,⁶⁷ auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, kommt der medialen Ausstattung beider Kräuterbücher eine besondere Rolle zu,⁶⁸ da neben einer in Papierqualität, Format und Seitengestaltung besonders aufwendigen (Pracht-)Ausgabe insbesondere die Abbildungen mit einer spezifischen Konzeption hervorstechen, wie bereits der Titel zum *New Kreüterbuch* programmatisch anzeigt:

New Kreüterbuch, in welchem nit allein die gantz histori, das ist namen, gestalt, statt vnd zeit der wachung, natur, krafft vnd würckung, des meysten theyls der Kreüter so in Teütschen vnnd andern Landen wachsen, mit dem besten vleiß beschrieben, sonder auch aller derselben wurtzel, stengel,

63 Vgl. z. B. die Ausgabe von Bocks Kräuterbuch, Strassburg 1556; erster Nachdruck der 3. Auflage, Frontispiz (vgl. Anm. 56).

64 Zu Leonhart Fuchs, seinem Werk und der forschungsgeschichtlichen Verortung vgl. Brigitte Baumann, Helmut Baumann und Susanne Baumann-Schleihauf: Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs. Stuttgart 2001; Mägdefrau: Geschichte der Botanik (Anm. 36), S. 28–32; Frederick G. Meyer, Emily Emmart Trueblood und John L. Heller: The Great Herbal of Leonhart Fuchs. 2 Bde. Stanford 1999.

65 Leonhart Fuchs: *De historia stirpium commentarii insignes [...]*. Hg. von Michael Isengrin. Basel 1542. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle DHS.

66 Leonhart Fuchs: *New Kreüterbuch [...]*. Hg. von Michael Isengrin, Basel 1543. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle NK.

67 In Konzeption und Aufbau ähneln beide Ausgaben dem Schema bei Brunfels; der Text ist in Teilen eine Bearbeitung von Dioskurides; die Nachweise der Pflanzen beziehen sich vielfach auf Fuchs' Lebensumfeld in Tübingen.

68 Zu den Abbildungen vgl. Heilmann: Kräuterbücher (Anm. 33), S. 205–224; Blunt: The Art of Botanical Illustration (Anm. 49), S. 45–56.

bletter, blumen, samen, frucht, vnd in summa die gantze gestalt, also artlich vnd kunstlich abgebildet vnd contrafayt ist, das deßgleichen vormals nie gesehen, noch an tag komen. (NK S.I)

Im Gegensatz zu den naturgetreuen Illustrationen von Weiditz entsteht bei Fuchs damit eine idealisierte Darstellung der Pflanzen, die sich nicht nur darin äußert, dass diese dreidimensional und in idealer Symmetrie und Wuchs dargestellt werden; vielmehr wird durch die gleichzeitige Repräsentation und Überblendung verschiedener Vegetationsperioden und ‚Lebensalter‘ der Pflanze innerhalb eines Exemplars eine künstlich erzeugte Perfektion anvisiert, die das Kriterium der Anschauung und Naturtreue noch übersteigt (Abb. 3).

Zur Konzeption dieser Bilder, die nach Fuchs „absolutissimae“ („so vollendet wie möglich“) sein sollen, heißt es im Vorwort zu *De Historia Stirpium*:

Quod ad picturas ipsas attinet, quæ certe singulæ ad uiuarum stirpium lineamenta & effigies expressæ sunt, unice curauimus ut eßent absolutißimæ, atque adeo ut quævis stirps suis pingeretur radicibus, caulibus, soliis, floribus, seminibus ac fructibus, summam adhibuimus diligentiam. De industria vero & data opera cauimus ne umbris, aliisque minus necessariis, quibus interdum artis gloriam affectant pictores, natiua herbarum forma oblitteretur neque paßi sumus ut sic libidini suæ indulgerent artifices, ut minus subinde veritati pictura responderet. Pictorum miram industriam præclare imitatus est Vitus Rodolphus Specklin sculptor Argentoracensis longe optimus, qui uniuscuiusque picturæ sculpendo lineamenta affabre expreßit, ut cum pictore de gloria & uictoria certasse uideatur. (DHS *Praefatio*)

Was die Bilder selbst betrifft, von denen jedes nach den Zügen und der Ähnlichkeit der lebenden Pflanzen gezeichnet ist, so haben wir besonders darauf geachtet, dass sie so vollkommen wie möglich sind; außerdem haben wir die größte Sorgfalt darauf verwandt, dass jede Pflanze mit ihren eigenen Wurzeln, Stängeln, Blättern, Blüten, Samen und Früchten abgebildet wird. Außerdem haben wir absichtlich und bewusst die Verwischung der natürlichen Form der Pflanzen durch Schatten und andere weniger notwendige Dinge vermieden, mit denen die Zeichner manchmal versuchen, künstlerischen Ruhm zu erlangen: und wir haben den Handwerkern nicht erlaubt, ihren Launen so nachzugeben, dass die Zeichnung nicht genau der Wahrheit entspricht. Veit Rudolf Speckle, der bei weitem beste Kupferstecher von Straßburg, hat den wunderbaren Fleiß der Zeichner bewundernswert nachgeahmt und in seinem Stich die Züge jeder Zeichnung mit so ausgezeichneter Kunstfertigkeit zum Ausdruck gebracht, dass es scheint, als habe er mit den Zeichnern um Ruhm und Sieg gerungen.

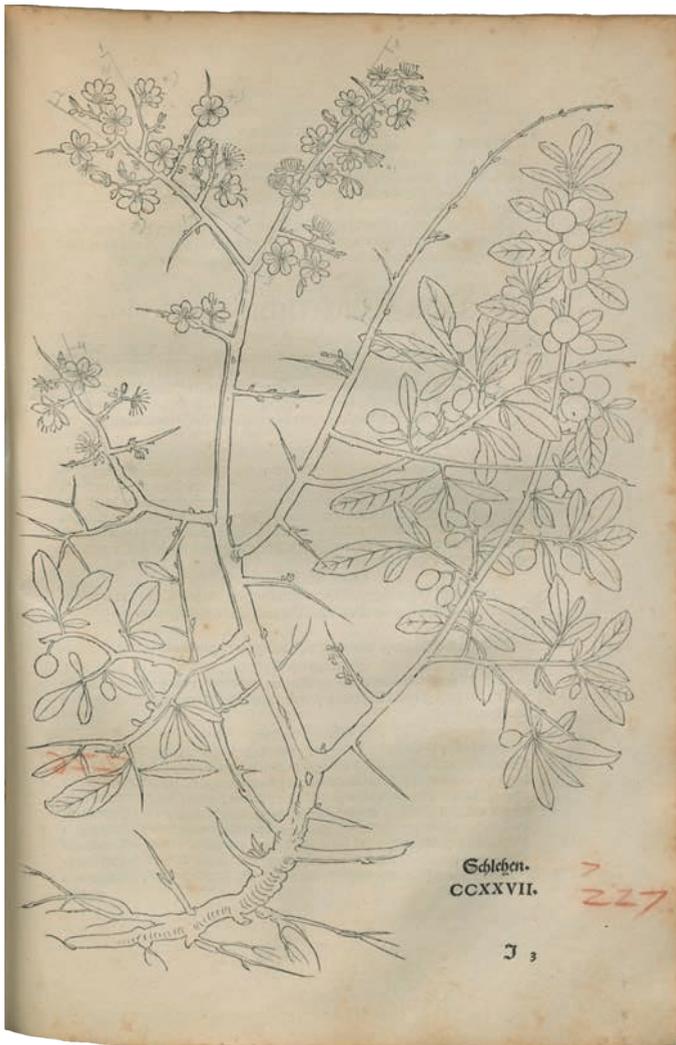


Abb. 3: Schlehen. In: Leonhart Fuchs: *New Kreüterbuch* [...]. Hg. von Michael Isengrin. Basel 1543, Tafel CCXXVII. München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 2037. urn:nbn:de:bvb:12-bsb00017437-8.

Das Kriterium der Anschauung und einer bildlichen Repräsentation führt bei Fuchs damit zu einem neuen Darstellungstypus, der im Folgenden selbst Ausgangspunkt für eine eigene Tradition botanischer Illustrationen wird⁶⁹ und sich fort vom ursprünglichen Prinzip der Naturtreue und individualisierenden Darstellung hin zu einer Typik der repräsentierten Spezies orientiert, wie Agnes Arber für die botanischen Illustrationen von Fuchs konstatiert: „The drawing which is ideal from the standpoint of systematic botany avoids the accidental peculiarities of any individual specimen, seeking rather to portray the characters fully typical for the species.“⁷⁰

Schließlich affordieren auch die Illustrationen von Fuchs' Kräuterbüchern selbst unterschiedliche Verwendungen: Während die Drucke häufig – und zum vielfach geäußerten Bedauern von Fuchs auch ohne dessen Zustimmung – kopiert und in andere Werke inseriert wurden, entsteht, eventuell auch aufgrund finanzieller und ökonomischer Probleme, wie z. B. den hohen Kosten und schlechten Absatzmöglichkeiten der großformatigen Bände,⁷¹ der ‚kleine Fuchs‘ (*Läbliche abbildung und contrafaytung aller kreüter* [...] Basel [Isengrin] 1545). Dieser stellte eine ausschließlich illustrierte Ausgabe in Oktavformat dar, die keinen Beschreibungs- oder Anwendungsteil der Pflanzen, sondern neben einem alphabetischen Register nur verkleinerte Abbildungen aus dem ‚großen Fuchs‘ enthielt. Als ‚Taschenbuchausgabe‘ war der ‚kleine Fuchs‘ damit sowohl deutlich kostengünstiger als auch besser transportabel und besetzte innerhalb der Gruppe der frühneuzeitlichen Kräuterbücher eine weitere Nische.

5 Fazit und Perspektiven

Bei der vorangegangenen Analyse ging es mit der Frage nach möglichen Affordanzen von Kräuterbüchern darum, den Affordanz-Begriff, wie ihn Cave formuliert, für vormoderne Literatur auszuloten. Wenngleich Cave ‚Affordanz‘ im Kontext eines kognitionsbasierten Verständnisses als generelle Dimension von Literatur auffasst und seinem Ansatz eine unklare theoretische und begriffliche Positionierung vorgeworfen werden kann, erweist sich seine materialbasierte, auf Überlieferung ausgerichtete und rezeptionsorientierte Fokussierung doch als weiterführend und produktiv. So ermöglicht das von ihm literaturtheoretisch eher allgemein und heuristisch benutzte Konzept *template* im Rahmen des Affordanz-Konzepts eine differenzierte Analyse der frühneuzeitlichen Herbarien und führt am Beispiel der Kräuterbücher von Bock, Brunfels und Fuchs unterschiedliche Möglichkeiten der Aktualisierung des ‚Modells‘ vor. Ausgehend von einem variablen und dynamischen Modell der ‚Gattung Kräuterbuch‘ zeigt sich damit,

69 Vgl. Blunt: *The Art of Botanical Illustration* (Anm. 49), S. 54f.

70 Agnes Arber: *Herbals, their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany, 1470–1670*. 2. Aufl. Cambridge 1938. Reprint 2010 (Cambridge Library Collection), S. 212.

71 Die von Fuchs geplante Herausgabe weiterer Bände konnte vermutlich aufgrund finanzieller Gründe nicht realisiert werden. Vgl. dazu Mägdefrau: *Geschichte der Botanik* (Anm. 36), S. 30f.

wie insbesondere die Prinzipien ‚Anschauung‘ und ‚Ordnung‘ unterschiedliche Formen der Organisation und Strukturierung der einzelnen Kräuterbücher und ihren medialen Realisierungen, wie z. B. die variierenden Typen der Pflanzendarstellungen, ermöglichen.

Wenngleich das Potenzial von Caves Affordanz-Begriff als Instrument der literaturwissenschaftlichen Analyse und Beschreibung begrenzt erscheint, birgt die mit diesem Begriff ebenfalls implizierte Fokussierung auf einen dynamischen und handlungsorientierten Gattungsbegriff dennoch großes Potenzial für die weitere Analyse der frühneuzeitlichen Kräuterbücher und ermöglicht einen Perspektivwechsel⁷² in der Forschung zu Texten der Wissens- und Gebrauchsliteratur. Ausgehend von der exemplarischen Analyse der Kräuterbücher von Brunfels, Bock und Fuchs zeichnen sich sowohl im Hinblick auf die Texte als auch auf deren wissenschaftliche Analyse neue Perspektiven ab:

1. Geht man bei den Kräuterbüchern dem Kriterium der Anschauung weiter nach, entstehen nicht nur Affordanzen der bildlichen Darstellungen innerhalb der Texte. In einer weiterführenden Perspektive ist festzustellen, dass die Abbildungen – insbesondere von Weiditz und Fuchs – zusätzlich in andere Kontexte transferiert werden, wie z. B. das berühmte *Herbarium* von Felix Platter (1536–1614),⁷³ das zahlreiche Pflanzenaquarelle aus Brunfels enthält. Auch entstehen darüber hinausweisende Aktualisierungen, die als ‚Affordanzen der Affordanz‘ jenseits der textuellen Überlieferung stehen, wie z. B. die parallel zu den Kräuterbüchern einsetzende Konjunktur von Pflanzensammlungen bzw. ‚botanischen Gärten‘ (wie z. B. dem botanischen Garten von Euricius Cordus in Marburg)⁷⁴ sowie die sich im 16. Jahrhundert als Form neu herausbildenden Herbare, die die ‚Anschauung‘ in andere Medien überführen.

72 Vgl. dazu Cave und sein Resümee zu den ‚literary affordances‘: „Finally – and I return here to a key leitmotif of this study – the word affordance has a heuristic value in that it is capable of promoting a *redescription* of familiar aspects of, or issues in, literary analysis. You may say in particular cases, ‚I knew that already‘ or ‚there are other theories for that‘; I would reply: ‚Yes, but you haven’t seen them from this angle before.‘ In some cases, the shift of angle may be relatively slight, but it’s nevertheless critical: it reconfigures the whole field. A new set of ideas cannot be assimilated by methodical or methodological accumulation alone. You need eureka moments, or, more modestly, an instrument that makes a difference, a vehicle that can take you *further*. In other words, you need an affordance.“ Cave: *Thinking with Literature* (Anm. 1), S. 62.

73 Das ‚Platter-Herbarium‘ ist gut dokumentiert über die Site der Burger-Bibliothek Bern, vgl. <https://www.burgerbib.ch/de/bestaende/privatarchiv/einzelstuecke/platter-herbarium> (10.08.2023).

74 Auf die Interdependenz der unterschiedlichen Medien, in denen Pflanzen und Botanik im 16. Jh. zur Anschauung kommen, weist auch der von Euricius Cordus verfasste Text *Botanologicon*, Köln 1534 hin, dessen Handlung zum Teil in Cordus’ ‚botanischem Garten‘ in Marburg verortet ist und der in Form des literarischen Dialogs Bezug auf die Kräuterbücher (insbes. Brunfels) nimmt. Vgl. Antje Wittstock: Der Dialog als literarische Strategie: Euricius Cordus, das ‚Botanologicon‘ und die (Marburger) Humanisten. In: *Humanismus, Jurisprudenz und*

2. Die Frage nach möglichen Affordanzen der Kräuterbücher vermag auch Diskussionen der Forschung neu zu perspektivieren: Hierzu gehört z. B. der viel diskutierte Umstand, dass es erst mit Brunfels und Weiditz zum Aufkommen naturgetreuer Pflanzen-Illustrationen im Buchholzschnitt kam, wenngleich andere Formen bildtechnisch auch früher realisierbar gewesen wären. Während Karen Reeds mit dem antiken Vorbehalt naturalistischer wissenschaftlicher Darstellung in der Folge von Plinius (und Galen) argumentiert,⁷⁵ ermöglicht eine Perspektivierung auf die Affordanzen der Anschauung unabhängig von der bisherigen Fokussierung auf Kontinuitäten und Entwicklungen einen epistemologischen Blickwechsel.
3. Schließlich scheint ein affordanz-fokussierter Ansatz Möglichkeiten der neuen Perspektivierung auch für den literaturwissenschaftlichen Bereich zu eröffnen. Während in herkömmlichen Zugängen zur Erforschung der Kräuterbücher Fragen zur Überlieferungsgeschichte, Rezeption, zu Gattungen und ihren Modifikationen im Zentrum standen, wird es möglich, nun auch die – speziell für ‚Wissens- und Gebrauchsliteratur‘ relevante – Aufhebung der Trennung in ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ um neue Perspektiven zu erweitern.⁷⁶

Dabei wird deutlich, dass innerhalb eines sich formierenden Gattungs-Modells argumentative ‚Räume‘ entstehen, die in den frühneuzeitlichen Kräuterbüchern Reflexionen sowohl im Hinblick auf verhandelte Inhalte als auch auf Methoden ermöglichen und die Möglichkeiten zur Partizipation als auch Abgrenzung innerhalb eines sich konstituierenden (Gelehrten-) Netzwerks bieten. Die Kräuterbücher des 16. Jahrhunderts repräsentieren damit eine Phase der relativen Offenheit, sowohl der literarischen Form, der verhandelten Inhalte als auch der partizipierenden Gruppen, deren Affordanzen unterschiedliche Aktualisierungen ermöglichen.

Konfessionalisierung in Hessen (ca. 1500–1560) (Jahrbuch der Pirkheimer Gesellschaft, Jg. 2022). Hg. von Georg Strack (erscheint 2024).

75 Nach Reeds vertraten beide eine „widersprüchliche Einstellung zum Wert der naturalistischen Abbildung, die jener [= Plinius, A. W.] in der Kunst bewundert, in der Wissenschaft jedoch als Fehlerquelle abgelehnt habe, so daß ‚the weight of ancient opinion discouraged the use of illustrations to record and convey botanical knowledge.‘“ Zit. nach Dilg: Pflanzenkunde im Humanismus (Anm. 15), S. 123, Fn. 29.

76 Vgl. hierzu Cave: „If you redescribe convention as ‚affordance‘, the picture is immediately transformed. What was static and merely constraining affords all kinds of unexpected possibilities, ways of breaking out into new territory. In this perspective, then, it becomes possible to redescribe the relationship between form and its particular instantiation not as a relation between vehicle and content, but as an ecological, adaptive, and ultimately innovative interaction.“ Cave: Thinking with Literature (Anm. 1), S. 56.

Feinde machen: Die Affordanzen verschiedener Textsorten in Prozessen der Herabsetzung, Feindbildkonstruktion und des Otherings

Theresa Beckert

1 Einleitung

Es gehört zu den geisteswissenschaftlichen Grundannahmen, dass unsere Wirklichkeit in entscheidender Weise sprachlich vermittelt und konstruiert ist. Dabei stellt sich jedoch immer wieder neu die Frage, *wie* einzelne Sprachhandlungen zur Konstruktion der Wirklichkeit beitragen. Ich möchte nachfolgend die Analyse von Affordanzen von Textsorten als Perspektive aufzeigen, die die performative Kraft von Texten klarer erschließen hilft. Unter Affordanzen verstehe ich die latenten und potenziellen Verwendungs-, Handlungs- und Funktionsweisen, die sich aus den Eigenschaften der Textsorten ergeben.¹ Affordanzen sind relativ zum Wahrnehmenden und abhängig von dessen situativer Einbindung und demnach nicht mit den Eigenschaften einer Textsorte gleichzusetzen.² Wesentlich ist zunächst, dass die Affordanzen von Textsorten sowohl rezeptions- als auch produktionsseitig zu denken sind: Textsorten legen bestimmte Rezeptionserwartungen und -kontexte sowie Handlungsoptionen nahe. Zugleich stellen sie bestimmte Sprecherlizenzen, Distributionskontexte und Muster bereit und bringen bestimmte inhaltliche und formale Erfordernisse mit sich.

Eine geeignete Materialgrundlage für die Untersuchung von Affordanzen verschiedener Textsorten bilden die Texte des Türkendiskurses³ des 16. Jahrhunderts. Die Expansionsbewegungen des Osmanischen Reichs in den Südosten des europäischen Kontinents und insbesondere die Konfrontationen mit der Habsburger Monarchie im 16. Jahrhundert bewirkten ein immens gesteigertes Interesse an Informationen über ‚die Türken‘. Dies sowie propagandistische Absichten und Ver-

1 Zum Konzept der Affordanz in literaturwissenschaftlicher Perspektive Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2017, S. 6–11; Eva von Contzen: *Die Affordanzen der Liste*. In: *Literaturwissenschaftliche Linguistik* 47 (2017), S. 317–326.

2 Vgl. von Contzen: *Die Affordanzen der Liste* (Anm. 1), S. 320.

3 ‚Türke‘ ist in der Frühen Neuzeit eine pejorative Fremdbezeichnung für Angehörige des Osmanischen Reichs, teilweise auch für alle Muslime und Muslimas, unabhängig von ihrer nationalen Zugehörigkeit. Entsprechend werde ich die Bezeichnung ‚Türke‘ jeweils als Quellenbegriff in Anführungszeichen gebrauchen.

suche, die osmanischen Erfolge religiös zu deuten und sinnstiftend einzuordnen, schlugen sich in Verbindung mit der neu entstehenden druckmedial geprägten Öffentlichkeit in einem breiten Spektrum an Textsorten nieder und umfassten religiöse, politische und gelehrte Kommunikationssphären.⁴ Da nahezu alle Texte des Türkendiskurses zur Herabsetzung, Feindsetzung und zum Othering ‚der Türken‘ beitragen und entsprechend zahlreiche inhaltliche Parallelen aufweisen, erlaubt der Vergleich verschiedener Textsorten einen Blick auf die formale Realisierung von Herabsetzungs-, Feindsetzungs- und Otheringprozessen. Ich habe insgesamt vier Beispieltex-te (Predigt, Gebet, Wörterbuchartikel, Erfahrungsbericht) aus dem Bereich der religiösen und der gelehrten Kommunikation aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgewählt, die exemplarisch für die Breite des druckmedialen Türkendiskurses stehen.⁵

Ich möchte zeigen, wie sich mit der Wahl einer bestimmten Textsorte unmittelbare Möglichkeiten eröffnen, ‚die Türken‘ herabzusetzen, als Feinde zu profilieren und deutlich von der Eigengruppe abzugrenzen. Diese den Textsorten inhärenten Möglichkeiten und Potenziale verstehe ich nachfolgend als Affordanzen einer Textsorte. Der Blick auf die Affordanzen einer Textsorte ermöglicht es, präzise herauszuarbeiten, *wie* einzelne Textexemplare als Vertreter einer Textsorte dazu beitragen, ‚die Türken‘ zu konstruieren und lenkt damit den Blick auf deren sprachliche Hervorbringung als ‚Andere‘ und Feinde der Christenheit.⁶

-
- 4 Umfassend dazu: Karoline Döring: *Türkenkrieg und Medienwandel im 15. Jahrhundert*. Mit einem Katalog der europäischen Türkendrucke bis 1500. Husum 2013 (Historische Studien 503).
- 5 Neben Predigt und Andacht werden im Bereich der religiösen Kommunikation auch häufig Traktate in Druck gegeben, die zahlreiche Parallelen zur gedruckten Predigt aufweisen. Weitere typische Textsorten des gedruckten Türkendiskurses sind die ‚Neuen Zeitungen‘, die zumeist über aktuelle Kriegsereignisse informieren, sowie aus dem Bereich der politischen Kommunikation sogenannte ‚Ausschreiben‘, die meist auf die Erhebung von Türkensteuern oder die Aufstellung von Truppen abzielen. Hinzu kommen Abschriften und Übersetzungen von Briefen, die als authentische Berichte aus dem Osmanischen Reich gelten, sowie Lieder, die entweder aus dem Bereich der religiösen Kommunikation stammen oder aber ähnlich den ‚Neuen Zeitungen‘ über Kriegsereignisse berichten. Auf eine Analyse dieser Textsorten muss hier aus forschungspragmatischen Gründen verzichtet werden.
- 6 Die Forschung zum Türkendiskurs im 16. Jahrhundert ist überaus umfangreich und konzentriert sich zumeist auf die Disziplinen Geschichte, Theologie und Kirchengeschichte. Entsprechend bildet die Aufarbeitung der sprachlich-formalen Aspekte, d. h. das ‚Wie‘ der Konstruktion ‚der Türken‘ sowie gattungs- und textsortenbedingter Unterschiede ein weitgehendes Desiderat. Exemplarisch zum Türkendiskurs etwa Almut Höfert: *Den Feind beschreiben: „Türkengefahr“ und europäisches Wissen über das Osmanische Reich 1450–1600*. Frankfurt a. M., New York 2003 (Campus Historische Studien 35); Thomas Kaufmann: *„Türkenbüchlein“*. Zur christlichen Wahrnehmung „türkischer Religion“ in Spätmittelalter und Reformation. Göttingen 2008 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 97); Repräsentationen der islamischen Welt im Europa der Frühen Neuzeit. Hg. von Gabriele Haug-Moritz und Ludolf Pelizaeus. Münster 2010; *Europa und die Türken in der Renaissance*. Hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann. Tübingen 2012 (Frühe Neuzeit 54); Damaris Grimmman: *Krieg mit dem Wort: Türkenpredigten des 16. Jahrhunderts im Alten Reich*. Berlin, Boston 2016 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 131); Gregory J. Miller: *The Turks and*

Dazu bedarf es zunächst einiger theoretischer Überlegungen zu Textsorte und Affordanz, bevor ich in einem zweiten Schritt knapp mein Analysematerial beschreibe. Anhand von vier Textbeispielen werde ich ausgewählte Affordanzen verschiedener Textsorten in Prozessen der Herabsetzung, Feindbildkonstruktion und des Otherings herausarbeiten. Im abschließenden Fazit diskutiere ich Einschränkungen und Potenziale dieses Ansatzes.

2 Aspekte der Affordanz von Textsorten

Zunächst ist festzuhalten, dass eine Vielzahl heterogener Vorstellungen und Definitionen davon existiert, was unter dem Begriff Textsorte zu verstehen ist und anhand welcher Merkmale Textsorten zu definieren und voneinander abzugrenzen sind.⁷ Die Klassifizierung von Texten ist jedoch kein rein wissenschaftlich-theore-

Islam in Reformation Germany. New York, London 2018 (Routledge Research in Early Modern History); Juden, Christen und Muslime im Zeitalter der Reformation / Jews, Christians, and Muslims in the Reformation Era. Hg. von Matthias Pohlig. Gütersloh 2020 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 219).

- 7 Vgl. Ulrike Krieg-Holz: Textsortenstile – Stilbeschreibung und Textsortenklassifikation. Berlin 2017 (Texte und Diskurse 1), S. 257 und Wolfgang Heinemann: Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick. In: Textsorten. Reflexionen und Analysen. Hg. von Kirsten Adamzik. 2. Aufl. Tübingen 2007 (Textsorten 1), S. 9–30, hier S. 10. Krieg-Holz bietet einen ausführlichen Überblick über verschiedene Ansätze zur Definition und Bestimmung von Textsorten, ebd., S. 257–341.

Ebenso wenig lässt sich eine strenge Abgrenzung zum Begriff und zum Konzept ‚Gattung‘ vornehmen. So werden etwa in der soziologisch geprägten Gattungsforschung kommunikative Gattungen als „verfestigte Formen kommunikativen Handelns, auf die Interagierende zurückgreifen können, um wiederkehrende soziale Situationen zu bewältigen“ verstanden. Damit sind kommunikative Gattungen „verfestigte Lösungen von wiederkehrenden kommunikativen Problemen“, die sich durch konventionalisierte Verlaufsstrukturen und bestimmte Teilnehmer:innenkonstellationen auszeichnen. Ruth Ayaß: Kommunikative Gattungen, mediale Gattungen. In: Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation. Hg. von Stephan Habscheid. Berlin, New York 2011, S. 275–295, hier S. 278f. Funktionsgeschichtliche Gattungskonzepte betonen ebenfalls den Zusammenhang von sozialen und funktionalen Bedürfnissen und der Herausbildung und Institutionalisierung von Gattungen als soziokulturelle Konventionalisierungen. Rezeptionsästhetische Gattungstheorien gehen davon aus, dass „Textreihen ab einem bestimmten Grad der Verfestigung“ rezeptions- und produktionsseitige Erwartungshorizonte ausprägen. Marina Munkler: Einige Grundüberlegungen zum Konzept und zur Reichweite inkwertiver Gattungen. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6 (2021), H. 1, S. 1–9, hier S. 3. Damit stehen alle drei genannten Gattungskonzepte den linguistischen Überlegungen zur Textsorte überaus nahe. Mitunter wird auch der Begriff ‚Textgattung‘ verwendet, der konzeptionell und inhaltlich jedoch eher das bezeichnet, was hier unter ‚Textsorte‘ verstanden wird. Dazu: Doris Tophinke: Zum Problem der Gattungsgrenze – Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung. In: Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Hg. von Barbara Frank, Thomas Hays und dies. Tübingen 1997 (ScriptOralia 99), S. 161–182. Breuer und Dembeck betonen, dass sich der literaturwissenschaftliche Gattungsbegriff durch seine Historizität, d. h. durch die Annahme, dass es sich bei Gattungen um historisch wandelbare Konstrukte handle, vom linguistischen Textsortenbegriff unterscheidet. Ulrich Breuer und Till Dembeck: [Art.] 24 Literarische Gattungen. Begriffsexplikation. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin, Boston 2013, S. 502. Dies ist m.E. nicht zutreffend,

tisches Problem, sondern Kommunizierende rezipieren und produzieren Texte stets als Vertreter einer bestimmten Textsorte, wobei dieses klassifikatorische Wissen Muster für die Produktion und Hinweise für die angemessene Rezeption eines Textemplars bereitstellt.⁸ Für einzelne Sprecher:innen stellen Textsorten insofern implizit durch Erfahrung oder bewusst erlernte kognitive Schemata zur erfolgreichen Bewältigung kommunikativer Aufgaben dar, für Kommunikationsgemeinschaften sind sie Teil des kollektiven Wissens.⁹ Sie sind insofern kulturspezifisch und unterliegen historischen Veränderungen, als sich durch veränderte kommunikative Bedürfnisse auch die konventionalisierten Formen der Kommunikation verändern.¹⁰ Grundlegend können Textsorten somit als Teilmengen von Texten mit gemeinsamen Eigenschaften verstanden werden, die sich von anderen Teilmengen unterscheiden und abgrenzen lassen¹¹ und so auf unterschiedliche kommunikative Bedarfe antworten. Die gemeinsamen Eigenschaften der Texte können dabei auf verschiedenen Ebenen liegen: Auf der Ebene der Grammatik, d. h. formale und strukturelle Aspekte betreffend, auf der semantisch-inhaltlichen Ebene, auf situativer Ebene, also Kommunikationssituation, Medium, gesellschaftliche Einbindung usw. betreffend, sowie auf der Ebene der kommunikativen Funktion.¹²

da auch linguistische Textsortenkonzepte die Wandelbarkeit und sozio-kulturelle Eingebundenheit von Textsorten betonen. Umgekehrt können angesichts aktueller, interdisziplinärer Theoriebildungen Gattungskonzepte nicht mehr rein als Texttypologien für literarische Texte verstanden werden (s.o.). Diese Perspektive vertreten etwa Klaus Brinker, Hermann Cölfen und Steffen Pappert: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 9. Aufl. Berlin 2018 (Grundlagen der Germanistik 29), S. 134.

8 Vgl. Krieg-Holz: *Textsortenstile* (Anm. 7), S. 257 sowie Wolf-Dieter Krause: *Text, Textsorte, Textvergleich*. In: Adamzik (Hg.): *Textsorten* (Anm. 7), S. 45–76, hier S. 49f.

9 Vgl. Krause: *Text, Textsorte, Textvergleich* (Anm. 8), S. 49; Heinemann: *Textsorten* (Anm. 7), S. 22 und Margot Heinemann: *Textlinguistische Typologierungsansätze*. In: Habscheid (Hg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen* (Anm. 7), S. 257–274, hier S. 259.

Der praxeologische Ansatz des ‚Doing Genres‘ geht hingegen davon aus, dass Gattungsunterscheidungen und -zuordnungen weniger ein Ausdruck tatsächlicher Eigenschaften eines Redeereignisses sind als vielmehr „Orientierungsmuster“, die erst im Diskurs entstehen. Vgl. Simon Meier-Vieracker: *Wutreden und andere invektive Gattungen zwischen Rekonstruktion und Aneignung*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6 (2021), H. 1, S. 63–78, hier S. 69.

10 Vgl. Krause: *Text, Textsorte, Textvergleich* (Anm. 8), S. 48. Insofern sind sie nicht mit ‚Formen‘ im Sinne Levines gleichzusetzen. Levine plädiert dafür, Genre und Formen zu differenzieren: „Genres, then, can be defined as customary constellations of elements into historically recognizable groupings of artistic objects, bringing together forms with themes, styles, and situations of reception, while forms are organizations or arrangements that afford repetition and portability across materials and contexts.“ Levine: *Forms* (Anm. 1), S. 13f. Levine geht bei ihren Ausführungen zwar von literarischen Gattungen aus, doch wie oben ausgeführt, lassen sich deutliche Parallelen zwischen Textsorten und Gattungen ziehen. Auch Textsorten können dann als historische und soziokulturell eingebundene Konkretisierungen von Formen verstanden werden.

11 Vgl. Heinemann: *Textsorten* (Anm. 7), S. 11.

12 Vgl. Heinemann: *Textsorten* (Anm. 7), S. 12–14.

Das Konzept ‚Textsorte‘ schließt dezidiert ‚Gebrauchstexte‘, Texte der Alltagskommunikation und literarische Texte als mögliche Analysegegenstände ein, sodass es alle Texte erfassen kann, die potenziell an Prozessen der Herabsetzung, Ausgrenzung und des Otherings partizipieren bzw. innerhalb dieser genutzt werden können. Die theoretischen Überlegungen zur Textsorte zeichnen sich zudem durch ihren Fokus auf die kommunikative Praxis (produktiv und rezeptiv) bzw. die Kommunizierenden aus, was wiederum an die Gebrauchs- und Rezeptionsorientierung des Affordanzkonzepts anschließt. Die Theoriebildung und Analysepraxis zur Textsorte bietet deshalb wesentliche Ansatzpunkte, um die verschiedenen Aspekte dessen zu beleuchten, was ich als Affordanzen von Textsorten beschreiben und im Hinblick auf ihre Funktionalisierung in Herabsetzungs-, Ausgrenzungs- und Otheringprozessen herausarbeiten möchte.

Die Affordanzen einer Textsorte entfalten sich in der Wechselwirkung zwischen der Textsorte als konventionalisiertem, relativ festem Schema und der Aktualisierung bzw. Konkretisierung des Schemas im Produktions- und Rezeptionsprozess durch Produzierende bzw. Rezipierende.¹³

Anknüpfend an die oben genannten Ebenen der Textsortenabgrenzung und linguistische Kriterien der Textsortenanalyse¹⁴ scheint mir die Berücksichtigung folgender Aspekte bzw. Analysefragen gewinnbringend, um die Affordanzen einer Textsorte herauszuarbeiten:

- Die Erfüllung welcher Funktion wird der Textsorte zugeschrieben? Welches kommunikative Problem bearbeitet sie?
- In welchem Medium wird die Textsorte realisiert?¹⁵
- In welchem Kontext (sozial, kulturell, politisch, religiös, historisch ...) steht die Textsorte?
- Welche Rollen und damit verbundene Lizenzen und Positionierungen haben Produzierende und Rezipierende inne?
- Welche (Themen-)Erwartungen bestehen im Hinblick auf die Textsorte? Welche Bedeutungskomplexe werden mit ihr assoziiert?

13 Nicole Zillien, an die ich hier anknüpfe, erarbeitet diese Wechselwirkung für das Zusammenspiel von modernen Medientechnologien und deren Nutzer:innen. Sie geht davon aus, dass die Beschaffenheit von Technologien einerseits deren Nutzung vorstrukturiert und sich andererseits die Nutzung auf die Gestaltung von Technologien auswirkt. Vgl. Nicole Zillien: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. In: *Sociologia Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung* 2 (2009), S. 1–20.

14 Vgl. Brinker, Cölfen und Pappert: *Linguistische Textanalyse* (Anm. 7), S. 139–149 sowie Wolfgang Kesselheim: *Sprachliche Oberflächen: Musterhinweise*. In: Habscheid (Hg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen* (Anm. 7), S. 337–366, hier S. 344–362.

15 Zum Verhältnis von Medien, Kommunikationsformen, kommunikativen Gattungen und Textsorten: Werner Holly: *Medien, Kommunikationsformen, Textsortenfamilien*. In: Habscheid (Hg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen* (Anm. 7), S. 144–163 sowie Christa Dürscheid: *Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen*. In: *Linguistik online* 22 (2005), H. 1, S. 3–16.

- Wie wird das Thema gemeinhin entfaltet (argumentierend, polemisch, emotionalisierend, sachlich ...)?
- Welche sprachlichen, parasprachlichen und außersprachlichen Besonderheiten und Ausdrucksmöglichkeiten bietet die Textsorte?

Dieser Fragenkatalog soll keineswegs Vollständigkeit beanspruchen und zugleich ist sicher nicht jede Frage in jedem Fall geeignet, um eine Aussage über die Affordanzen einer bestimmten Textsorte für die Erfüllung kommunikativer Bedarfe einer Gesellschaft zu treffen. Auch werde ich in den nachfolgenden Analysen kein konsistentes linguistisches Begriffsinventar oder eine feste Definition der jeweiligen Textsorte verwenden. Die Fragen dienen mir vielmehr als Orientierung und Perspektive auf das Textmaterial, um bestimmte Potenziale aufzudecken. Ich nutze dabei gleichermaßen definitorische Merkmale der jeweiligen Textsorte aus verschiedenen disziplinären Bezügen und Merkmale der konkreten Textexemplare für die Rekonstruktion der Affordanzen.

3 Der Türkendiskurs des 16. Jahrhunderts: Herabsetzung, Feindsetzung, Othering

Zunächst ist festzuhalten, dass alle vier untersuchten Texte die Leitsemantik von Gefahr und Bedrohung teilen und damit an einem Diskurs partizipieren, der eine umfassende militärische wie geistliche Bedrohung Europas durch ‚die Türken‘ postuliert.¹⁶ Die zentralen Konzepte, auf die bei der Konstruktion ‚der Türken‘ rekurriert wird, sind einerseits Barbarei, Tyrannei und Grausamkeit, andererseits Unglaube und Gottes- bzw. Christentumsfeindschaft.

Auch hinsichtlich ihrer Medialität weisen die Texte Gemeinsamkeiten auf: Alle liegen als mehrseitige Drucke vor und nutzen – abgesehen von den Titelblättern – ausschließlich das Medium der Schrift.¹⁷ Insofern legen sie als basale Nutzungspraktiken Lesen oder Vorlesen nahe und schränken so den potenziellen Rezipient:innenkreis ein. Sowohl die Predigt als auch das Gebet sind ihrem Umfang nach knappe Flugschriften, die sich entsprechend zur schnellen Produktion und Distribution eignen. Sie können so die mündliche Anwesenheitskommunikation innerhalb von Gemeinde, Gottesdienst und Betstunde, die den üblichen Rezeptions- und Gebrauchskontext dieser Textsorten bilden, erweitern und die enthaltenen Invektiven weiter zirkulieren. Der Erfahrungsbericht und das Wör-

16 Zur Leitsemantik der Gefahr im Türkendiskurs Theresa Beckert und Marina Münkler: *Die Türken* in Wörterbüchern des 15.–17. Jahrhunderts. In: *Lexicographica* 38 (2022), S. 193–212, hier S. 206; Winfried Schulze: Reich und Türkengefahr im späten 16. Jahrhundert. Studien zu den politischen und gesellschaftlichen Auswirkungen einer äußeren Bedrohung. München 1978, S. 10 und 33; Höfert: Den Feind beschreiben (Anm. 6), S. 51; Yiğit Topkaya: Augen-Blicke sichtbarer Gewalt? Eine Geschichte des ‚Türken‘ in medientheoretischer Perspektive (1453–1529). Paderborn 2015, S. 25–29.

17 Zur Affordanz der Flugschrift: Albrecht Dröse: Invektive Affordanzen der Kommunikationsform Flugschrift. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6 (2021), H. 1, S. 37–62.

terbuch sind demgegenüber wesentlich umfangreicher und eignen sich damit eher als Wissensspeicher und Nachschlagewerke für einen eingeschränkteren Kreis von Rezipierenden. Das in ihnen festgeschriebene Wissen über ‚die Türken‘ ist somit in seiner Distribution potenziell begrenzter, aber über einen langen Zeitraum verfügbar.

3.1 *Kaspar Macer*: Ein Bittpredig wider den grausamen erschröcklichen Erbfeind (1567)

Bei meinem ersten Textbeispiel handelt es sich um eine Türkenpredigt des Regensburger Dompredigers Kaspar Macer. Sie wurde 1567 bei Alexander und Samuel Weissenhorn in Ingolstadt gedruckt.¹⁸ Nicht nur auf dem Schlachtfeld sollte gegen ‚den Türken‘ als ‚Erbfeind der Christenheit‘ vorgegangen werden, sondern auch die Daheimgebliebenen waren zum geistlichen Türkenkampf in Form von Gottesdiensten, Prozessionen, Betstunden, Andachten oder dem Läuten der Türkenglocke aufgerufen.¹⁹ Die Türkenpredigten sind entsprechend eng mit diesen rituellen Praktiken zusammenzudenken. Sowohl in der Widmung als auch im Exordium seiner gedruckten Predigt nimmt Macer auf diesen liturgisch-performativen Rahmen Bezug, wenn er angibt, die Predigt auf Geheiß des Regensburger Bischofs David Kölderer von Burgstall bei der freitäglichen „Procession vnd Bitmeß“ „dem Catholischen völklein“ gehalten zu haben und anschließend „faft alle wort/ wie ich sie auff der Cantzel gebraucht/ verzeichnet/ vnnd in eyl abcopiern lassen“.²⁰ Der Druck wird damit an den liturgischen Vollzug sowie den mündlichen Vortrag innerhalb einer konkreten Gemeinde zurückgebunden und durch den Verweis auf die kirchenobrigkeitliche Anordnung autorisiert. Predigttext ist der 78. Psalm, hier in Auszügen im Wortlaut der Predigt:²¹

O Gott. Es sein Heyden inn dein Erb kummen/ die haben befect (oder verunrayniget) deinen heyligen Tempel/ vnd haben Hierusalem zů ainer öpflhütten gemacht. (A4r)

Sie haben gesetzt die Todten Cörper deiner knecht/ für ain aß den vögeln vnder dem Himel/ das fleisch deiner heiligen den thieren des Landes. (C4v)

Sie haben ir blüt außgossen/ gleich wie wasser/ gerings vmb Jerusalem/ vnd war niemants der sie vergrüb. (D2r)

¹⁸ Weitere Auflagen sind nicht überliefert.

¹⁹ Ausführlich zum geistlichen Türkenkampf, insbesondere der Türkenpredigt: Grimmsmann: *Krieg mit dem Wort* (Anm. 6).

²⁰ Kaspar Macer: *Ein Bittpredig/ Wider den graufamen erschröcklichen erbfeind/ vnd durchächter des hailigen Christlichen glaubens/ vnd namens/ den Türcken/ vnd andere der Catholischen kirchen läfsterer/ vnd verfolger/ auß dem Prophetischen acht vnd fibentzigften Psalm/ Deus uenerunt Gentes etc. gezogen/ vnd also geprediget*. Ingolstadt 1567, A2rf. sowie B1r.

²¹ Macer folgt der griechischen Zählung der *Septuaginta*, in der Zählung der *Biblia Hebraica* handelt es sich um den 79. Psalm.

Durch den gewählten Predigttext werden ‚die Türken‘ mit den heidnischen Zerstörern des israelitischen Tempels gleichgesetzt, die Christen hingegen mit dem Volk Israel als auserwähltem Gottesvolk parallelisiert, das unter deren Grausamkeit und Unbarmherzigkeit zu leiden habe. Entsprechend werden ‚die Türken‘ als „erbfeind“ (A1r) und „durchächter“ (A1r) der Christenheit, als „graufame[r] wütterich“ (A2r), „erschrockliche[r] Tyrann“ (A2r), „greüliche[r] wüterich“ (A4v) und „blütdürftig“ (B3v) gelabelt. Die Bezeichnung ‚der Türken‘ als Tyrannen ist dabei stets mit dem Vorwurf der Willkür verknüpft und delegitimiert jedwede Herrschaftsansprüche ‚der Türken‘ über ‚die‘ Christen bzw. christliche Territorien.²² ‚Die Türken‘ zerstörten und entweihten christliche Kirchen (vgl. C3r), töteten Unschuldige (vgl. C4v), verschleppten Christen in Gefangenschaft und Sklaverei (vgl. D1r) und würden die verstorbenen Christen den Tieren zum Fraß vorwerfen (vgl. D2v). Zudem missachteten sie Gott selbst (vgl. E1v). ‚Die Türken‘ sind damit Bedrohung und Feinde der Christenheit par excellence. In die Predigt sind deshalb Gebete eingebunden (vgl. E1v, F3vf.), in denen Gott um Beistand gegen ‚die Türken‘ angerufen wird. Die passive Rezeptionssituation des Predigthörens wird so in ein aktives Geschehen transformiert, welches die Rezipierenden unmittelbar in den geistlichen Türkenkampf involviert.

Die Textsorte Predigt bezieht ihre Autorität aus der Auffassung der Gläubigen, Gotteswort in menschlicher Verkündigung zu sein.²³ Insbesondere im Zuge der Reformation rückte die Predigt ins Zentrum des Gottesdienstes: Sie galt als Erneuerung des Evangeliums und Anrede Gottes selbst.²⁴ Damit geht eine besondere Autorität des Predigenden einher, die sich aus der göttlichen Berufung und Legitimierung seines Amtes speist.²⁵ Zwischen dem Prediger als Produzent und der Gemeinde als Rezipientin besteht somit ein deutliches Autoritätsgefäl-

-
- 22 Vgl. Markus Debertol: Türkischer Kaiser – *Turcorum Tyrannus*. Zur Wahrnehmung des osmanischen Sultans am Kaiser- und Papstthof um 1500. In: Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Julia Gold, Christoph Schanze und Stefan Tebruck. Berlin, Boston 2021, S. 355–366, hier S. 365f. Ausführlicher zur Semantik der Tyrannei in Mittelalter und Früher Neuzeit: Johannes Klaus Kipf: Tyrann(ei). Der Weg eines politischen Diskurses in die deutsche Sprache und Literatur (14.–17. Jahrhundert). In: Wort – Begriff – Diskurs. Deutscher Wortschatz und europäische Semantik. Hg. von Heidrun Kämper und Jörg Kilian. Bremen 2012 (Sprache – Politik – Gesellschaft 7), S. 31–48.
- 23 Vgl. Elzbieta Kucharska-Dreiß: Predigt als Kommunikationsgeschehen. In: Handbuch Sprache und Religion. Hg. von Alexander Lasch und Wolf-Andreas Liebert. Berlin, Boston 2017 (Handbücher Sprachwissen 18), S. 385–416, hier S. 390f.
- 24 Vgl. Albrecht Beutel: Kommunikation des Evangeliums. Die Predigt als zentrales theologisches Vermittlungsmedium in der Frühen Neuzeit. In: Kommunikation und Transfer im Christentum der Frühen Neuzeit. Hg. von Irene Dingel und Wolf-Friedrich Schäufele. Mainz 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Abendländische Religionsgeschichte, Beiheft 74), S. 3–15, hier S. 6.
- 25 Im Hinblick auf das Amtsverständnis evangelischer Prediger: Vgl. Luise Schorn-Schütte: Einführung: Politische Predigten – Politik von der Kanzel. In: Der Politik die Leviten lesen. Politik von der Kanzel in Thüringen und Sachsen, 1550–1675. Hg. von Philip Hahn, Kathrin Paasch und ders. Erfurt 2011 (Veröffentlichungen der Forschungsbibliothek Gotha 47), S. 6–7, hier S. 6.

le, welches die Anfechtbarkeit der über ‚die Türken‘ getroffenen Aussagen stark einschränkt. Die Textsorte Predigt ist, wie bereits betont, eng an das liturgische Geschehen des Gottesdiensts rückgebunden, was wiederum als synästhetisches, performatives, rituelles Erlebnis die Rezipierenden (im Idealfall) ganzheitlich zu involvieren vermag.²⁶ Auch die gedruckte Predigt rekurriert auf diesen Kontext. Es ist daher naheliegend, die gedruckte Predigt als Lesepredigt oder als Hilfe für die Vorbereitung eigener Predigten zu nutzen. Damit werden die jeweiligen Konstruktionen ‚der Türken‘ – wie bereits angedeutet – iteriert, zirkuliert und perpetuiert. Gerade im 16. Jahrhundert ist die (mündliche und gedruckte) Predigt eine der bedeutendsten Vermittlungs- und Verbreitungsinstanzen.²⁷ Ein weiteres Charakteristikum der Predigt ist ihre Intertextualität: So leistet sie häufig die Auslegung eines Bibeltextes, wobei sie zumeist weitere Bibelstellen, Aussagen religiöser Autoritäten sowie gegenwärtige und historische Exempel einbindet.²⁸ Damit sind innerhalb der Predigt stets weitere Textsorten und -fragmente präsent, die wiederum ihre spezifischen Aufladungen, Kontexte, Funktionen und Affordanzen in die Predigt eintragen und über ihre bloße Präsenz zu Framing und Konstruktion ‚der Türken‘ beitragen können.

3.2 Hieronimus Weller: Gebetlein wider den Tuercken (1566)

Türkengebete, als weitere Textsorte der religiösen Kommunikation, konnten als eigenständige Gebetssammlungen oder Einzeltexte in Druck gegeben werden;²⁹ so beispielsweise Hieronimus Wellers *Gebetlein wider den Türcken/ den Kindern vnd den Gemeinen Man fürgefchrieben*. Der nachfolgend analysierte Druck erschien 1566 in Freiberg bei Wolfgang Meyerpeck.³⁰ Wie Macer schreibt Weller ‚den Türken‘ zu, „Tyraney“ und „wüterey“ gegenüber den Christen zu üben, und zwar allein deshalb, weil sie sich zu Christus bekennen würden.³¹ Ihr Gott sei der Teufel, sie schmähten und verachteten Gott und sein Wort und wollten es ganz austilgen (vgl. A2rf.). Neben dem von ihm formulierten Gebet empfiehlt Weller, den 79. Psalm (dieser entspricht dem 78. Psalm, den Macer in seiner Predigt auslegt)³² zu beten,

26 Vgl. dazu Ingwer Paul: *Rituelle Kommunikation. Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*. Tübingen 1990 (Kommunikation und Institution 18), S. 31.

27 Vgl. Henning P. Jürgens: *Predigt und Buchdruck in der Reformationszeit*. In: *Wahrheit – Geschwindigkeit – Pluralität. Chancen und Herausforderungen durch den Buchdruck im Zeitalter der Reformation*. Hg. von Jan Martin Lies. Göttingen 2021 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Abendländische Religionsgeschichte, Beiheft 132), S. 109–121, hier S. 109–111.

28 Vgl. Oliver Pfefferkorn: *Übung der Gottseligkeit. Die Textsorten Predigt, Andacht und Gebet im deutschen Protestantismus des späten 16. und des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005 (Deutsche Sprachgeschichte 1), S. 344.

29 Zum Türkengebete: Grimmsmann: *Krieg mit dem Wort* (Anm. 6), S. 36–77.

30 Weitere Auflagen sind nicht überliefert.

31 Hieronimus Weller: *Ein Gebetlein wider den Türcken/ den Kindern vnd den Gemeinen Man fürgefchrieben durch Hieronimum Weller D. Freiberg 1566*, A2r.

32 Weller folgt der Zählung der *Biblia Hebraica*, Macer hingegen der Zählung der Psalmen nach

und zitiert diesen an: „HERR schütt deinen grim auff die Heyden die dich nicht kennen/ vnd auff die Königreiche die deinen namen nicht anruffen.“ (A2v). ‚Die Türken‘ werden somit auch hier mit den heidnischen Verfolgern des Volkes Israel assoziiert und so als Feinde Gottes und der Christen konstruiert, gegen die göttlicher Beistand erbeten wird. In einer nachgestellten Ermahnung betont Weller die Wirkmächtigkeit des Gebets und ermahnt, dass ‚die Türken‘ als eine Strafe Gottes nur abgewendet werden könnten, wenn das Gebet von Buße und Besserung begleitet werde (vgl. A3r). Die Konstruktion ‚der Türken‘ erfolgt aufgrund der notwendigen Kürze eines Gebets weniger umfangreich und anschaulich als in der Türkenpredigt. Den Rezipierenden wird jedoch durch Buße und Gebet die Möglichkeit gegeben, am geistlichen Türkenkampf zu partizipieren.

Das Gebet ist dazu gemacht, von vielen wiederholt gesprochen oder zumindest stumm mitvollzogen zu werden.³³ Damit involviert und affiziert es die Rezipierenden; das Sprechen, eventuelle Gebetshaltungen und die damit einhergehende Körperlichkeit³⁴ machen die Rezipierenden unmittelbar vom ‚Türken‘ betroffen. Die Worte, die das Bild ‚der Türken‘ konstruieren, werden im betenden Vollzug zu den eigenen. Die aus dieser Funktion resultierende Notwendigkeit zur Kürze sowie der auf Wiederholung angelegte Gebrauch sind geeignet, um Herabsetzungen durch Iteration zu Stereotypen³⁵ zu verfestigen und zugleich im Gedächtnis der: Einzelnen sowie im kollektiven Gedächtnis der betenden Gläubigen zu verankern. Insofern hat das Gebet auch eine normierende Funktion. Dabei dient das Gebet der vertikalen Kommunikation zwischen Gott und Gläubigen,³⁶ d. h. es involviert die Transzendenz in die Immanenz und ruft Gott zum Handeln gegen ‚die Türken‘ auf. Insofern stellt es in der Wahrnehmung Rezipierender und Produzierender eine ‚aktive‘ Waffe gegen die feindlichen ‚Türken‘ dar und setzt diese zugleich als Antagonisten Gottes selbst.

der *Septuaginta*, die durch die Zusammenfassung der Psalme 9 und 10 sowie 114 und 115 auf eine andere Nummerierung der Psalmen kommt. Dieser Unterschied findet sich häufig zwischen evangelischen und katholischen Autoren.

- 33 Gerade im Kontext der reformatorischen Bewegung wird die Notwendigkeit des innerlichen, behaftenden Vollzugs des Gebets durch die Betenden betont. Vgl. Dirk Evers: [Art.] Gebet. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3. Tübingen 1996, Sp. 580–587, hier Sp. 584.
- 34 Vgl. Birgit Weyel: Gebet. In: Handbuch Literatur und Religion. Hg. von Daniel Weidner. Stuttgart 2016, S. 236–240, hier S. 236.
- 35 Stereotypisierung verstehe ich hier im Anschluss an Stuart Hall als Prozess, bei dem zunächst einige wenige „simple, vivid, memorable, easily gasped and widely recognized characteristics about a person“ identifiziert werden, anschließend die Person auf diese Charakteristika reduziert und die entsprechenden Charakteristika überbetont, simplifiziert und naturalisiert werden. „[S]tereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes difference.“ Stuart Hall: The Spectacle of the ‚Other‘. In: Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. 2. Aufl. Hg. von dems., Jessica Evans und Sean Nixon. London u. a. 2013, S. 215–271, hier S. 247.
- 36 Vgl. Carl Heinz Ratschow: [Art.] Gebet I. Religionsgeschichtlich. In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 12. Berlin, New York 1984, S. 31–34, hier S. 31f.

3.3 Heinrich Decimator: *Sylva vocabulorum et phrasium* (1587)

Wörterbücher sind Werke kollektiven Wissens, die gewissermaßen als „ausgegliedertes Sprachgedächtnis“ und insofern als „Speichermedium von Kultur und Geschichte“ fungieren.³⁷ Ihnen wird gemeinhin eine besondere „Glaubwürdigkeit, Objektivität, Kompetenz und Normativität“ zugeschrieben.³⁸ Die Entwicklung des Buchdrucks, die humanistischen Bildungsbestrebungen und die damit einhergehenden Erneuerungen des Schulwesens führten im 16. Jahrhundert zur Herausbildung einer neuartigen Lexikografie,³⁹ die vor allem auf die Verbesserung des lateinischen Sprachgebrauchs durch den Rückgriff auf antike Quellen für die Exzerption von Wörterbuchmaterial zielte.⁴⁰

Decimators Wörterbuch gehörte mit über 20 Ausgaben zu den erfolgreichsten Schulwörterbüchern des 16. Jahrhunderts.⁴¹ Die Editio princeps erschien 1578 in Leipzig bei Georg Deffner;⁴² meinen Analysen liegt eine spätere (entsprechend umfangreichere) Ausgabe zugrunde, die 1587 in Wittenberg bei Zacharias Krafft erschien. Auf einige morphologische Informationen folgt im Wortartikel zum Lemma „Türcke“ zunächst eine schlichte Reihung von 17 negativ codierten lateinischen Adjektiven: „Scythicus, Immanis, Immitis, Ferox, atrox, Infidus, Inhumanus, Fortis, Potens, Armipotens, Pharetratus, Minax, Audax, Horribilis, Trux, Mahometigena, Othomanigena.“⁴³ „Infidus“ und „Mahometigena“ beziehen sich auf ihre Religion und weisen sie als Ungläubige und Anhänger ‚Mahomets‘ aus. „Scythicus“ und „Inhumanus“ markieren ‚die Türken‘ im Kontext der humanistischen Bildung als ungebildetes und unzivilisiertes Volk.⁴⁴ Die Skythen („scythicus“) gelten gewissermaßen als antikes Paradigma für die Beschreibung ‚barbarischer‘ Fremdvölker, wobei seit den humanistischen Diskursen des

37 Anja Lobenstein-Reichmann: *Medium Wörterbuch*. In: Politik, [Neue] Medien und die Sprache des Rechts. Hg. von Friedrich Müller. Berlin 2007 (Schriften zur Rechtstheorie 234), S. 279–313, hier S. 286.

38 Lobenstein-Reichmann: *Medium Wörterbuch* (Anm. 37), S. 287.

39 Vgl. Klaus Grubmüller: Die deutsche Lexikographie von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. In: *Wörterbücher. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*. Bd. 2. Hg. von Franz Josef Hausmann et al. Berlin 1990, S. 2037–2049, hier S. 2042.

40 Vgl. Grubmüller: Die deutsche Lexikographie (Anm. 39), S. 2044. Ausführlicher zur Konstruktion ‚der Türken‘ in frühneuzeitlichen, deutschsprachigen Wörterbüchern: Beckert und Münkler: *Die Türken* in Wörterbüchern des 15.–17. Jahrhunderts (Anm. 16), S. 193–212.

41 Vgl. Peter O. Müller: *Deutsche Lexikographie des 16. Jahrhunderts. Konzeptionen und Funktionen frühneuzeitlicher Wörterbücher*. Tübingen 2001 (Texte und Textgeschichte 49), S. 183. Ausführlicher zu Decimator ebd., S. 180–190; Wilfried Kettler: *Untersuchungen zur frühneuhochdeutschen Lexikographie in der Schweiz und im Elsass. Strukturen, Typen, Quellen und Wirkungen von Wörterbüchern am Beginn der Neuzeit*. Bern u. a. 2008, S. 911–938.

42 Vgl. Müller: *Deutsche Lexikographie* (Anm. 41), S. 184. Müller gibt auf S. 184f. zudem einen Überblick über weitere Auflagen und Bearbeitungen des Wörterbuchs.

43 Heinrich Decimator: *Sylva VOCABVLORVM ET PHRASIVM CVM SOLUTAE, tum ligatæ orationis, ex optimis & probatis latinæ & græcæ linguæ autoribus*. Wittenberg 1587, Qq2r.

44 Vgl. Beckert und Münkler: *Die Türken* in Wörterbüchern des 15.–17. Jahrhunderts (Anm. 16), S. 203.

15. Jahrhunderts ‚Türken‘ und Skythen parallelisiert werden.⁴⁵ ‚Die Türken‘ sind in dieser Perspektivierung Barbaren, die sich durch ihre Wildheit und Grausamkeit auszeichnen, außerhalb der zivilisierten Nationen situiert sind und Kultur, Gelehrtheit und christlicher Religion feindlich gegenüberstehen.⁴⁶ Alle übrigen Adjektive schreiben ihnen ein grausames, wildes und kriegerisches Wesen zu und greifen damit klassische Topoi des Barbareidiskurses auf. Diese Zuschreibungen werden in 14 weiteren elliptischen Sätzen vertieft: ‚Die Türken‘ seien erbitterte Feinde von Kirche, Glauben, Christus und Gott („Fidei sanctæ fæuißimus hostis.“, „Chrifti implacabilis hostis.“, „Parans impia bella cœlesti Deo.“, Qq2r). Weiterhin wird ihr kriegerischer, wilder Charakter in metaphorischen Wendungen ausgemalt: Etwa „Gaudens lauare manus turpi cæde“ (Qq2r), „Spirans fulmina & ignes“ (Qq2r). Wie auch in den vorher analysierten Textexemplaren werden ‚die Türken‘ als feindliche, übermächtige Bedrohung auf geistlicher und militärischer Ebene konstruiert. Durch die Häufung von attributiven Adjektiven sowie die überaus bildhaft-metaphorischen Ellipsen werden ‚die Türken‘ den Rezipierenden gleich einem Schreckensbild vor Augen gemalt.⁴⁷ Der Wortartikel leistet damit keine explizite Definition ‚der Türken‘, sondern bündelt unter dem Wort „Türcke“ geistliche und weltliche Bedrohungsszenarien.⁴⁸

Wörterbücher als Textsorte der gelehrten Kommunikation zeichnen sich ebenfalls durch eine spezifische Affordanzstruktur aus:⁴⁹ Der Anspruch von Wörterbüchern, möglichst allumfassend und vollständig zu sein, zwingt zur Kürze hinsichtlich des Umfangs der einzelnen Wortartikel. Der Produzierende ist somit zu einer drastischen Reduktion und Selektion gezwungen, d. h. er muss entscheiden, was ihm als notwendiges Wissen über ‚die Türken‘ und als definierend für sie erscheint. ‚Die Türken‘ werden so auf einige wenige Eigenschaften festgeschrieben und auf ein definierendes Bündel von Kernmerkmalen reduziert, weswegen die Wortartikel – ähnlich dem Gebet – stereotypisierende Effekte haben können. Das Wörterbuch legt durch seine alphabetisch geordnete Zugriffsstruktur nahe, die einzelnen Lemmata nachzuschlagen und die entsprechende Wortbedeutung zu erfassen. Dies sowie der knappe Umfang der Wortartikel unterstützen den schnellen Zugriff auf die Informationen, was ihre Einprägsamkeit steigert. Dabei ist der Wortartikel zum Lemma ‚Türke‘ nur einer unter vielen; er steht unkommentiert und gleichwertig neben einer Vielzahl weiterer, thematisch breit gefächerter Lemmata und Wortartikel. Dies evokiert den Eindruck von Sachlichkeit und Neut-

45 Vgl. Margaret Meserve: *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*. Cambridge, London 2008 (Harvard Historical Studies 158), S. 71–76. Ausführlich dazu ebenfalls: Nancy Bisaha: *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphia 2010, S. 43–93.

46 Vgl. Meserve: *Empires of Islam* (Anm. 45), S. 65f.

47 Vgl. Beckert und Münkler: *Die Türken* in Wörterbüchern des 15.–17. Jahrhunderts (Anm. 16), S. 203.

48 Vgl. ebd.

49 Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich auf Beckert und Münkler: *Die Türken* in Wörterbüchern des 15.–17. Jahrhunderts (Anm. 16), S. 207f.

ralität. Dem Medium Wörterbuch ist zudem eine gewisse (Wissens-)Autorität eingeschrieben, die im humanistischen Diskurs durch das Latein als Gelehrtensprache sowie die dezidierte Rückbindung an die Antike gesichert wird. Das über ‚die Türken‘ vermittelte Wissen wird somit als überzeitlich und allgemein gültige Wahrheit inszeniert. Der Gebrauchskontext Unterricht bietet dem Wörterbuch schließlich einen festen institutionellen Rahmen, der zusätzliche Autorität generiert und eine breite Nutzung sicherstellt.

3.4 Bartholomäus Georgijević in *Übersetzung Adam Kraffts*:

Geheimnuß der Türcken (1596)

Eine weitere wesentliche zeitgenössische Quelle von Informationen über ‚die Türken‘ stellen Augenzeugen- bzw. Erfahrungsberichte⁵⁰ über das Osmanische Reich dar. Anders als die Predigt und der Wörterbuchartikel greifen diese nicht auf autoritative Texte (im Falle der Predigt die Bibel, antike bzw. klassische Quellen im Falle des Wörterbuchs) zurück, um Wissen über ‚die Türken‘ zu vermitteln, sondern auf die Augenzeugenschaft. Georgijević hatte – nach eigenen Angaben – mehrere Jahre in ‚türkischer‘ Gefangenschaft verbracht und begann nach seiner Rückkehr nach Europa die dort gemachten Beobachtungen und Erfahrungen in lateinischer Sprache zu veröffentlichen.⁵¹ Seine Schriften gehörten zu den ‚Bestsellern‘ unter den Türkendruckten des 16. Jahrhunderts:⁵² Von 1544 bis 1686 wurden über 80 verschiedene Ausgaben seiner Werke gedruckt und Übersetzungen in sieben europäische Vernakularsprachen angefertigt.⁵³ Alle Schriften Georgijevićs wurden auch ins Deutsche übersetzt, wobei die jeweils kompilierten Texte variierten und die Übersetzer eigene Paratexte ergänzten.

Ich möchte eine dieser Übersetzungen hier vorstellen: Sie stammt von Adam Krafft und erschien 1596 in Magdeburg bei Paul Donat in Verlegung Ambrosius Kirchners. Neben dem eigentlichen Erfahrungsbericht enthält der Druck eine Sammlung von Türkengebeten Kraffts sowie eine Übersetzung von Georgijevićs

50 In der Forschung werden Georgijevićs Schriften häufig als Reiseberichte klassifiziert, etwa Höfert: Den Feind beschreiben (Anm. 6). Allerdings kann bei einer mehrjährigen Gefangenschaft nicht von einer Reise im Sinne einer freiwilligen Bewegung innerhalb eines als fremd wahrgenommenen Raumes gesprochen werden. Auch beschreibt Georgijević keineswegs eine Reise, sondern vermittelt vielmehr geordnete Wissensbestände über ‚die Türken‘. Zur Problematisierung des Begriffs Reisebericht für die Vormoderne: Marina Münkler: Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts. Berlin 2000, S. 241–287.

51 Vgl. Höfert: Den Feind beschreiben (Anm. 6), S. 212. Zu seinen wichtigsten Schriften gehören *De Turcarum ritu et caeremoniis* (1544), *De afflictione tam captivorum quam etiam sub Turcae tributo viventium christianorum* (1544), *Exhortatio contra Turcas* (1545), *Prognoma sive praesagium Mehemetanorum* (1545) und *Pro fide christiana cum Turca disputationis habitae* (1548), ebd., S. 212f. Zur Selbstinszenierung Georgijevićs als ‚Experte‘ für ‚die Türken‘: Reinhard Klockow: Bartholomäus Georgievits oder die Verwandlung von Leben in Literatur. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 26 (1997), S. 1–32.

52 Vgl. Höfert: Den Feind beschreiben (Anm. 6), S. 213.

53 Vgl. Miller: The Turks and Islam (Anm. 6), S. 153.

Prognoma sive praesagium Mehemetanorum, d. h. eine Prophezeiung angeblich ‚türkischen‘ Ursprungs über den Untergang ‚der Türken‘ einschließlich einer Auslegung dieser Prophezeiung. Beide Texte perspektivieren ‚die Türken‘ deutlich als Feinde Gottes und der Christenheit und partizipieren damit am geistlichen Türkenkampf. Krafft versteht die Übersetzung des Erfahrungsberichts zudem mit einer *framenden* Vorrede, in der er biblisch begründet ‚die Türken‘ als Vorboten und Akteure der bevorstehenden Endzeit deutet, die schließlich durch Gott selbst besiegt werden.⁵⁴ Die feindliche Differenz zwischen ‚Türken‘ und Christen wird so als final konstruiert und mündet in einer ewig andauernden Unterscheidung zwischen Erlösten und Verdammten.

Auch die Beschreibung der ‚türkischen‘ Sprachpraxis wird invektiv fruchtbar gemacht: So regiere dort, wo einstmals Künste und Sprachen florierten, nunmehr Barbarei (vgl. A6r, A8v), wobei die ‚türkische‘ Sprache lediglich ein ‚Durcheinander‘ aus Hebräisch, Chaldäisch, Arabisch, Griechisch und Latein sei (vgl. A7v). Hier zeigen sich Parallelen zum humanistisch-gelehrten Türkendiskurs, der ‚die Türken‘ als Feinde von Kultur und Gelehrsamkeit konstruiert.

Obschon die anschließenden detaillierten Beschreibungen von Ritus, Religion, Kultur, Staats- und Kriegswesen neutral und sachlich anmuten, wird dieser Eindruck durch eine abschließende Wertung ins Negative verkehrt:

In massen auch kein Mensch die graufsamkeit/ vnbarhertzigkeit/ vnnd schendliche breuche/ die sie in weltlichen Sachen/ vnd in des Mehemets Relligion halten/ mit Worten erreichen kan/ als droben angedeutet ist bey jhrem waschen vnd reinigen/ darauff sie allen trost vnd hoffnung jhrer feligkeit fetzen/ so sie doch jnwendig voller stanck/ fünde vnd schande ftecken/ jhrem blindeleiter/ dem Mehemet/ dienen/ vnnd Gott jm Himmel zum zorn reitzen. (F4v)

Die mittels der Dichotomie Reinheit/Unreinheit und Äußerlichkeit/Innerlichkeit codierte Differenz zwischen ‚wahrer‘ und ‚falscher‘ Religion wird hier genutzt, um die Gesamtheit der ‚türkischen‘ Lebensweise abzuwerten. Innerhalb der ethnografischen Beschreibung ‚der Türken‘ und ihrer Lebensweise bleibt die Konstruktion ‚der Türken‘ als ‚Andere‘ der Christenheit implizit. Die begleitenden Texte fungieren jedoch als *Frame* für die Bewertung ‚der Türken‘, die unter dem Aspekt der Differenz zwischen ‚wahrer‘ und ‚falscher‘ Religion nur negativ ausfallen kann. Ritus, Religion, Kultur, Lebenswandel, Kriegsführung usw. erscheinen dann als Vergleichspunkte, hinsichtlich derer sich ‚Türken‘ und Christen unterscheiden.

Ähnlich wie die Predigt bieten auch die Erfahrungsberichte die Möglichkeit, verschiedenartige Textelemente (hier etwa: widmendes Vorwort des Übersetzers, ethnografische Beschreibung und kommentiertes Vokabular) zu integrieren und

54 Vgl. Adam Krafft und Batholomäus Georgijević: *Geheimuß der Türcken von jrer Religion/ Kriegsmanier/ Narung/ Gluück vnd vntergang*. Magdeburg 1596, B4v-B8r.

zur Konstruktion ‚der Türken‘ zu nutzen.⁵⁵ Vor allem Paratexte wie Vor- oder Nachworte erlauben ein explizites Framing und die Lenkung des Rezeptionsprozesses.⁵⁶ Die ethnografischen Beschreibungen können für die detaillierte und geordnete Darstellung ‚der Türken‘ genutzt werden, um sie auf diversen Ebenen und im Hinblick auf verschiedene Aspekte als ‚Andere‘ zu konstruieren. Das über ‚die Türken‘ vermittelte Wissen wird über die Augenzeugenschaft bzw. die Erfahrung des Einzelnen abgesichert und autorisiert,⁵⁷ was zumindest theoretisch das Potenzial der Infragestellung eröffnet. Zugleich eröffnet es den Raum für die Behauptung besonderer Authentizität durch die persönliche Erfahrung. Georgijević gliedert die ethnografische Beschreibung mittels Zwischenüberschriften in kleinteilige Blöcke, sodass auch hier (ähnlich dem Wörterbuch) ein selektiver Zugriff möglich ist, der zum wiederholten Konsultieren einlädt. Zugleich erlauben die Überschriften eine Kategorisierung und Ordnung der Wissensbestände und haben damit eine *framende* Funktion. Dementsprechend ist eine niedrigschwellige Aneignung von Wissen über ‚die Türken‘ sowie die Festigung des Wissens durch Wiederholung möglich. Durch eine solche Rezeptionspraxis könnten die exponierten Bewertungen ‚der Türken‘ im Vorwort und am Textende übergangen werden und die Rezipierenden würden einen ‚neutraleren‘ Eindruck ‚der Türken‘ erhalten. Hier wird deutlich, dass Affordanzen bzw. deren Zusammenspiel in einer Textsorte in ihren Wirkungen durchaus polyvalent, offen und nicht eindeutig steuerbar sind: Ermöglichen Paratexte einerseits von Seiten des Produzierenden ein gezieltes Framing, ermutigen andererseits strukturierende Elemente zwar wiederholtes Konsultieren, erlauben aber zugleich eine selektive Rezeption, in der bestimmte Inhalte schlichtweg übersprungen werden können.

4 Fazit und Ausblick

Wie meine exemplarischen Analysen gezeigt haben, partizipieren alle vier Textsorten an der Herabsetzung, Feindsetzung und am Othering ‚der Türken‘. Hierbei bilden die vier untersuchten Textexemplare keine ‚Ausnahmen‘ innerhalb der Textgruppe, sondern es ließen sich jeweils zahlreiche weitere Beispiele finden, die ebenso ‚die Türken‘ herabsetzen, als ‚Andere‘ der Christenheit konstruieren oder an der Profilierung eines Feindbildes arbeiten. Der Blick auf die Affordanzen verschiedener Textsorten konnte deutlich machen, *wie* dies geschieht.

55 Natürlich ließe sich hier einwenden, ob bei einem Vorwort nicht von einer eigenständigen Textsorte auszugehen ist. Paratexte stehen jedoch in einem überaus engen Verhältnis zum Text und steuern wesentlich dessen Rezeption, sodass eine strikte Trennung mir analytisch nicht zielführend erscheint. Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 8. Aufl. Frankfurt a. M. 2021, S. 10.

56 Ausführlicher zur Funktion von Vor- und Nachwort: Genette: Paratexte (Anm. 55), S. 190–227.

57 So stellt etwa Georgijević seiner Schrift einen beglaubigenden Schwur voran: „Ich kann hoch vnd thewer ichweren/ daß ich der einfeltige warheit mich befliffen/ vnnd keinen Schribenten der Türckischen Historien angefehen habe.“ Krafft und Georgijević: *Geheimnuß der Türcken* (Anm. 54), Alv. Zur Augenzeugenschaft: Münkler: Erfahrung des Fremden (Anm. 50), S. 282–287.

Maßgeblich für die Predigt ist die ihr eingeschriebene Autorität, die ebenso das in ihr konstruierte Bild ‚der Türken‘ autoritativ auflädt und als geltende Wahrheit postuliert. Die der Predigt eigene Intertextualität ermöglicht es, verschiedenartige Textelemente für die Konstruktion ‚der Türken‘ zu funktionalisieren. Eine weitere spezifische Affordanz der gedruckten Predigt, die sich aus ihrer Situierung zwischen mündlichem Vollzug im Gottesdienst und Schriftlichkeit ergibt, ist ihre Nutzung als Lesepredigt, die wiederum die Weiterverbreitung von Herabsetzungen und Feindbildern ermöglicht.

Die zentrale Affordanz des Gebets liegt in dem hohen Grad der Involvierung der Rezipierenden, die dazu beiträgt, Betroffenheit herzustellen. Dies vollzieht sich insbesondere dort, wo die Türkenbedrohung räumlich weit entfernt ist. Zudem zielt der betende Mitvollzug darauf, das im Gebet konstruierte Bild ‚der Türken‘ den Gläubigen zu verinnerlichen und im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Der knappe Umfang und der auf Iteration angelegte Gebrauch befördern die Bildung von Stereotypen über ‚die Türken‘.

Die Affordanzen von Wörterbüchern liegen in der Stereotypenbildung aufgrund des begrenzten Umfangs der Wortartikel, der Zusicherung von Allgemeingültigkeit und Autorität des vermittelten Wissens durch das unkommentierte Nebeneinander der Wortartikel und die autoritative Aufladung des Wörterbuchs sowie der unterschweligen Implementierung von Wissen aufgrund der durch die Zugriffsstruktur nahegelegten Nutzungspraktiken.⁵⁸

Umgekehrt ermöglicht der Erfahrungsbericht die ausführliche, strukturierte Entfaltung verschiedener Wissensbestände über ‚die Türken‘, die sie unter verschiedenen Aspekten bzw. innerhalb verschiedener Kategorien als ‚Andere‘ erscheinen lässt. Dabei wird die Authentizität und Autorität des Wissens mittels der Augenzeugenschaft des Berichtenden gesichert.

Gerade das Zusammenspiel verschiedener Textsorten mit ihren jeweiligen invektiven Affordanzen bildet eine entscheidende Ressource, um ein umfassendes Feindbild ‚der Türken‘ als ‚Andere‘ der Christenheit zu konstruieren, zu etablieren, zu zirkulieren und zu stabilisieren, es dadurch mit festen Semantiken zu verbinden und im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Anders ausgedrückt: Was eine Textsorte nicht leisten kann, da ihr die entsprechenden Affordanzen fehlen, kann durch die Nutzung einer anderen Textsorte innerhalb des gleichen Diskurses ‚ausgeglichen‘ werden.

Insofern Affordanzen stets an das wahrnehmende Subjekt und den Wahrnehmungskontext gebunden sind, stellt sich beim Umgang mit historischem Material immer die Frage, welche zeitgenössisch wahrgenommenen Affordanzen bei der Analyse zwangsläufig übersehen werden. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass Textsorten stets dem historischen Wandel unterworfen sind und gerade im Bereich der religiösen Kommunikation das 16. Jahrhundert durch entscheidende

⁵⁸ Vgl. Beckert und Münkler: *Die Türken* in Wörterbüchern des 15.–17. Jahrhunderts (Anm. 16), S. 207.

Umbrüche geprägt ist. Diachron orientierte Textsortenklassifikationen, die Berücksichtigung zeitgenössischer Reflexionen über Textsorten (etwa in Form der *Artes Praedicandi*-Literatur im Hinblick auf die Predigt) und die detaillierte Aufarbeitung des kommunikativen und historischen Kontexts, die hier nur skizzenartig angedeutet werden konnten, müssen dazu beitragen, diese ‚blinden Flecken‘ zumindest zu minimieren.

Im vorliegenden Aufsatz waren definitorische Merkmale von Textsorten sowie konkrete Textexemplare der Ausgangspunkt, um Affordanzen zu reflektieren. Umgekehrt könnte im Hinblick auf die Bestimmung, Definition und Abgrenzung von Textsorten ausgelotet werden, inwiefern Affordanzen als definitorisches Kriterium fruchtbar gemacht werden könnten, d. h. ob etwa das Zusammentreffen bestimmter Affordanzen als Merkmal einer Textsorte gelten kann. Der Blick auf die Affordanzen von Textsorten scheint mir dabei geeigneter, um die Wirklichkeitskonstitutive Kraft von Texten zu erschließen als die ausschließliche Fokussierung auf Textfunktionen. Ich hoffe, mit meiner Beispielanalyse verschiedener Textsortenexemplare des ‚Türkendiskurs‘ des 16. Jahrhunderts gezeigt zu haben, welche Potenziale (und Grenzen) diese Perspektive aufweist.

DOI: 10.13173/9783447121774.237

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Affordanzen des Dialogs: Das Beispiel des sogenannten Reformationsdialogs

Albrecht Dröse

1 Vorüberlegungen

Die folgenden Überlegungen zu den Affordanzen, d. h. den Nutzungsoptionen des Dialogs gehen von einer Textgruppe aus, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung (wohl als Spätfolge des alten Verdikts von der ‚Lutherischen Pause‘ in der Literaturgeschichte) eher randständig ist: dem sog. Reformationsdialog.¹ Der Begriff bezeichnet ein Korpus von ‚Dialogflugschriften‘, das nicht nur historisch und thematisch der Reformationszeit zuzuordnen ist, sondern auch eine sozusagen reformatorische Figurenkonstellation entwirft: Charakteristisch für dieses Genre ist der Figurentyp des ‚einfachen evangelischen Laien‘, ein Bauer oder Handwerker, der in einen Diskurs über Glaubensfragen eintritt, der zuvor Klerikern vorbehalten waren, und dies nicht selten mit den Klerikern selbst.² Das Kompositum ‚Dialogflugschriften‘ verweist dabei auf die Verknüpfung der Form des Dialogs und der Kommunikationsform der Flugschrift als spezifische und zu dieser Zeit einigermaßen neue Konstellation der Frühen Neuzeit: Es handelt sich

-
- 1 Zum Reformationsdialog vgl. Werner Lenk: Einleitung. In: Die Reformation im zeitgenössischen Dialog. 12 Texte aus den Jahren 1520 bis 1525. Bearb. und eingeleitet von dems. Berlin 1968 (Deutsche Bibliothek 1), S. 9–43; Alejandro Zorzin: Einige Beobachtungen zu den zwischen 1518 und 1526 im deutschen Sprachbereich veröffentlichten Dialogflugschriften. In: Archiv für Reformationsgeschichte 88 (1997), S. 77–117; Johannes Schwitalla: Deutsche Flugschriften 1460–1525: Textsortengeschichtliche Studien. Tübingen 1983 (Germanistische Linguistik 45), S. 112–138; Jürgen Kampe: Problem „Reformationsdialog“. Untersuchungen zu einer Gattung im reformatorischen Medienwettbewerb. Tübingen 1997 (Beiträge zur Dialogforschung 14); Peter Matheson: The Rhetoric of the Reformation. Edinburgh 1998, S. 81–110; Susanne Schuster: Dialogflugschriften der frühen Reformationszeit. Literarische Fortführung der Disputation und Resonanzräume reformatorischen Denkens. Göttingen 2019 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 118). Zur Reformationsliteratur im Allgemeinen vgl. u. a. Barbara Könnker: Deutsche Literatur der Reformationszeit. Kommentar zu einer Epoche. München 1975 (Winkler-Germanistik); aus kirchengeschichtlicher Sicht Thomas Kaufmann: Geschichte der Reformation. Frankfurt a. M., Leipzig 2009, S. 313–377; schließlich meinen eigenen Überblick: Albrecht Dröse: Anfänge der Reformation. In: Hanse Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 1: Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Hg. von Werner Röcke und Marina Münkler. München 2004, S. 198–241.
 - 2 Zur Konstellation und Konstitution dieser Figuren ist nach wie vor grundlegend Ninna Jørgensen: Bauer, Narr und Pfaffe. Prototypische Figuren und ihre Funktion in der Reformationsliteratur. Leiden u. a. 1988 (Acta Theologica Danica 23).

um handliche gedruckte Texte im Quart- oder Oktavformat, die zeitgenössisch als *libelli* oder *büchlein* bezeichnet werden, d. h. als kleine Bücher im Unterschied zum großformatigen Buch.³ Die Titelblätter dieser Flugschriften stellen ihren Dialogcharakter heraus, indem sie sich als „Dialog(us)“ oder „Gespräch(-büchlein)“, „Argument“, „Frag und Antwort“, „Unterredung“ usw. annonciieren, vielfach durch spezifizierende Attribute wie „nützlich“, aber auch „schön“ oder „lustig“, d. h. unterhaltsam, ergänzt.⁴ Signifikant ist nicht nur das plötzliche Auftreten der Dialoggattung in der Volkssprache, sondern auch eine veritable Konjunktur dieser Dialogflugschriften in den 20er-Jahren des 16. Jahrhunderts. Alejandro Zorzin zählt in seiner Untersuchung von 1997 immerhin 134 solcher Dialoge im Zeitraum zwischen 1518 und 1526, mit einer Publikationsspitze im Jahr 1524 mit 29 Dialogen.⁵ Das wirft die Frage nach den Bedingungen dieser Konjunktur auf: Wie kommt es dazu, dass „das Gesprächbüchlein zu einer erfolgreichen und die Reformation mitprägenden Gattung wurde“?⁶

Die These dieses Beitrags ist, dass dieser Erfolg mit bestimmten Affordanzen der Dialogform zusammenhängt. Damit schließe ich an Caroline Levines formalistische Adaptation des Affordanzkonzepts an.⁷ Der Begriff der Affordanz entstammt eigentlich der Medien- und Designforschung: Bestimmte Materialien oder Artefakte legen bestimmte Nutzungspraktiken nahe, während sie andere Nutzungsmöglichkeiten einschränken.⁸ Eine Türklinke ist beispielsweise dafür gedacht (designed), eine Tür zu öffnen oder zu schließen, eröffnet aber auch die Möglichkeit („affordiert“), gegebenenfalls ein Schild daran aufzuhängen; Affordanz ist mithin ein relationales Konzept. Levine wendet diesen Ansatz nun auf Formen an, deren Nutzung einerseits ebenfalls Beschränkungen (*constraints*) auferlegen, andererseits aber auch spezifische Optionen (*affordances*) eröffnen kann. Sie vertritt dabei einen überraschend weiten Formbegriff, der sich nicht auf literarische bzw. ästhetische Formen beschränkt, sondern auch beispielsweise soziale Organisationsprinzipien in den Blick nimmt: jegliches „arrangement of elements –

3 Zur Flugschriftenforschung pars pro toto: Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit: Beiträge zum Tübinger Symposion 1980. Hg. von Hans-Joachim Köhler. Stuttgart 1981 (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 13); Johannes Schwitalla: Flugschrift. Tübingen 1999 (Grundlagen der Medienkommunikation 7); Thomas Kaufmann: § 10 Publizistische Mobilisierung: Anonyme Flugschriften der frühen Reformation. In: Ders.: Der Anfang der Reformation. Studien zur Kontextualität der Theologie, Publizistik und Inszenierung Luthers und der reformatorischen Bewegung. Tübingen 2012 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 67), S. 356–434; Albrecht Dröse: Invektive Affordanzen der Kommunikationsform Flugschrift. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6 (2021), H. 1, S. 37–62, hier S. 41f.

4 Kampe: Problem (Anm. 1), S. 80–99; zu den Attributen ebd., S. 94.

5 Vgl. Zorzin: Dialogflugschriften (Anm. 1), S. 90.

6 Zuletzt hat Susanne Schuster diese Frage gestellt: Schuster: Dialogflugschriften (Anm. 1), S. 35. Schuster hebt hier übrigens hervor, dass diese Frage mit literaturwissenschaftlichen Mitteln nicht beantwortet werden kann. Dieser Beitrag vertritt eine deutlich andere Position.

7 Vgl. Caroline Levine: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015.

8 Vgl. etwa Nicole Zillien: *Affordanz*. In: *Mensch-Maschine-Interaktion. Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*. Hg. von Kevin Liggieri und Oliver Müller. Stuttgart 2019, S. 226–228.

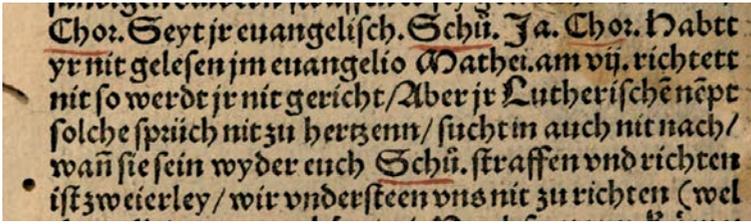


Abb. 1: Hans Sachs: Von einem Schumacher und Chorherren ein vast kurzweilig christliche Disputation von der Evangelischen Wittenbergischen Nachtgallen, fol. Aij^v, Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1524. Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, München, Res/4 P.o.germ. 175 m. urn:nbn:de:bvb:12-bsb10202785-3.

an ordering, patterning, or shaping. [...] Form, for our purposes, will mean all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference.”⁹ Ihr geht es dabei vor allem darum, Nutzungseffekte und Wechselverhältnisse von Formen beschreibbar zu machen.

Frägt man unter diesem Gesichtspunkt nach der Form des Dialogs, so ist man zunächst auf die Unterscheidung von Redeform und Gattung des Dialogs verwiesen.¹⁰ Die Redeform des Dialogs (abgeleitet von gr. *dialégesthai*, d. h. „abwechselnd sprechen“) könnte man näher als Sprecheralternanz auf der Diskursebene bestimmen, also eine Abfolge von einander abwechselnden Redebeiträgen. Diese Alternanz bildet das Organisationsprinzip der Reformationsdialoge, das sich mit der Kennzeichnung dieser Redebeiträge durch Sprecherindikationen auch in einem besonderen „typographischen Dispositiv“ manifestiert, wie z. B. hier in Hans Sachs’ *Disputation zwischen Schuhmacher und Chorherr*.¹¹ Allerdings wäre die Form bspw. des Reformationsdialogs mit dem bloßen Hinweis auf die Sprecheralternanz natürlich unterbestimmt, kennzeichnend für diese Textgruppe ist ja darüber hinaus eine interaktive Struktur, die „Gesprächsform“, d. h. die Alternanz konkretisiert sich als Wechsel von Sprecher- und Hörerposition mit wechselseitiger Bezugnahme.¹² Dieser interaktive Charakter wird nicht nur durch die Selbstbezeichnungen der Dialoge wie etwa „Gesprech(-büchlein)“ hervorgehoben,

⁹ Levine: *Forms* (Anm. 7), S. 3, Hervorhebung im Original.

¹⁰ Vgl. u. a. Klaus W. Hempfer: Zur Einführung. In: *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung*. Hg. von dems. und Anita Traninger. Stuttgart 2010 (Text und Kontext 26), S. 9–21, hier S. 9f.; Hempfer verweist auf die einschlägigen Artikel im Reallexikon der Literaturwissenschaft: Ernest W. B. Hess-Lüttich: [Art.] Dialog. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Bd. 1. Berlin u. a. 1997. S. 350–353; Thomas Fries und Klaus Weimar: [Art.] Dialog₂. In: *Ebd.*, S. 353–356.

¹¹ Begriff nach Jörg Hagemann: *Typographie und Textualität*. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 41 (2013), H. 1, S. 40–64. Vgl. auch den Beitrag von Jan Fischer in diesem Band.

¹² Vgl. dazu auch Jan Mukařovský: *Zwei Studien über den Dialog. I. Dialog und Monolog*. In: *Ders.: Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt a. M. 1967, S. 108–153, hier S. 115–119. Dass die Sprecheralternanz nicht notwendig ein Gespräch impliziert, zeigt nicht nur die Alltagserfahrung,

sondern vielfach mit der Darstellung einer Gesprächssituation auf den Titelblättern visualisiert. Auch der Reformationsdialog präsentiert sich demnach als eine „schriftliche Inszenierung mündlicher Kommunikation“.¹³ Bernd Häsner hat am historisch benachbarten Paradigma des Renaissancedialogs aufgezeigt, dass für die Gattung des Dialogs die Interferenz zweier Kommunikationsebenen konstitutiv ist:¹⁴ zum einen die textinterne Ebene der Fiktion eines mündlichen Gesprächs, zum anderen die schriftlich vermittelte textexterne Ebene von Autor und Publikum. Qua Inszenierung ist daher das „Argument“ (Aussagen und Positionen) an eine fiktionale „Geschichte“ (den fiktionalen Entwurf einer Gesprächssituation) geknüpft.¹⁵ Inhaltliche Positionen werden damit als Positionierungen von Subjekten erkennbar.¹⁶ Dieser Bezug ist skalierbar, d. h. die „Geschichte“ kann einerseits auf ein rudimentäres Setting mit basalen Sprecherrollen reduziert werden (z. B. Lehrer und Schüler), andererseits zu komplexen Gesprächswelten entfaltet werden (wie etwa in manchen Renaissancedialogen), die die Dialoge geradezu als „Komödien oder Novellen“ rezipierbar machen.¹⁷

Schon aufgrund dieser synchronen wie diachronen Variabilität kann der Dialog nicht auf ein einheitliches Muster (z. B. des platonischen Dialogs) zurückgeführt werden. Strenggenommen stellt der Dialog daher keine Form im Sinne Levines dar, da Form für sie durch das Merkmal der transhistorischen Invarianz definiert ist.¹⁸ James Dorson hat indes dafür plädiert, Levines zwar extensiven,

sondern auch die mittelalterliche Gattung des Wechsels, in der die Sprecher zwar nacheinander, aber nicht miteinander sprechen.

- 13 Klaus W. Hempfer: Lektüre von Dialogen. In: *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*. Hg. von dems. Stuttgart 2002 (Text und Kontext 15), S. 1–38, hier S. 19. Vgl. auch Jon R. Snyder: *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*. Stanford 1989, S. 8: „Such a writing always represents a scene of speaking; it is a representation of words as well as in words.“
- 14 Vgl. Bernd Häsner: *Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung*. In: *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart 2004 (Text und Kontext 21), S. 13–65.
- 15 Vgl. Häsner: *Strukturelemente* (Anm. 14), hier S. 21–27; vgl. auch Ders.: [Art.] *Dialog*. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 121–127. Des Weiteren die Zusammenfassung von Wolfgang G. Müller: *Prinzipien einer Poetik des Dialogs, dargestellt am Beispiel des Prosadialogs der englischen Renaissance*. In: *Polemik im Dialog des Renaissance-Humanismus*. Hg. von Uwe Baumann, Arnold Becker und Marc Laureys. Göttingen 2015 (Super alta perennis 19), S. 17–36, hier S. 27: „Fiktiv, d. h. simuliert, sind zum einen die Mündlichkeit des Diskurses und zum anderen die Konfiguration der Gesprächspartner.“
- 16 Die Renaissancedialoge wenden sich damit im Anschluss an die Schriftkritik Platons programmatisch gegen die Tendenz, Sprechsubjekte aus dem Diskurs zu tilgen. Vgl. dazu Bernd Häsner: *Questo quasi arringo del ragionare – Dialektik, Disputation und Dialog bei Torquato Tasso*. In: Baumann, Becker und Laureys (Hg.): *Polemik im Dialog* (Anm. 15), S. 225–252.
- 17 Häsner: *Strukturelemente* (Anm. 14), S. 28.
- 18 Levine: *Forms* (Anm. 7), S. 13: „For many critics, the terms *form* and *genre* are synonymous or near-synonymous. But this book argues that they can be differentiated precisely by the different ways in which they traverse time and space. [...] Forms, defined as patternings,

aber starren Formbegriff zu flexibilisieren und auch Gattungen als dynamische „unformed forms“ einzubeziehen.¹⁹ Meines Erachtens könnte man den Dialog als Gattung im Anschluss an Levine auch als eine ‚intersection of forms‘ beschreiben, insofern die literarisch inszenierte Sprecheralternanz die Kommunikationsform des mündlichen Gesprächs afforziert. Diese Verknüpfung ist durchaus (relativ) stabil; auch wenn sie nicht ubiquitär anzutreffen ist, erlebt sie doch signifikante historische Konjunkturen, die offenbar in dem spezifischen „Wirkungspotenzial der Interferenz zwischen manifester Schriftlichkeit und fiktionaler Mündlichkeit“ begründet ist.²⁰

Auch in der Forschung zum Reformationsdialog sind verschiedentlich solche Funktionspotenziale benannt worden: Hervorgehoben wurde zum einen die inszenierte Mündlichkeit des Dialogs, die es erlaubt, die reformatorischen Doktrinen in einer allgemein verständlichen Form abzuhandeln, im Unterschied zum teils schwer verdaulichen Traktat; zum anderen, damit einhergehend, die ‚Konfigurierbarkeit‘ des Dialogpersonals, die mit der evangelischen Laienfigur nicht nur dem laikalen Publikum ein Identifikationsangebot unterbreitet, sondern auch die reformatorische Lehre vom Priestertum aller Getauften performativ bestätigt.²¹ Hatte die ältere Forschung, orientiert am Paradigma des humanistischen Dialogs, noch die „Nähe zum wirklichen Gespräch“ herausgestellt und angenommen, dass die Dialoge Kommunikationsprozesse exemplarisch reinszenieren,²² so sieht die neuere Forschung die Aufgabe der Dialoge eher in einer didaktischen Steuerung dieser Prozesse: Jürgen Kampe etwa deduziert den Dialog aus rhetorischen Textproduktionsmodellen und bestimmt ihn als verselbständigte *sermocinatio*, d. h. als mimetische Entfaltung einer „argumentativen Lehrhandlung“.²³ Susanne Schuster wiederum begreift die Dialoge als „literarische Fortführung“ einer reformatorischen Transformation des akademischen Disputationswesens hin zu einer „de-

shapes, and arrangements, have a different relation to context: they can organize both social and literary objects, and they can remain stable over time.“ (Hervorhebung im Original).

19 James Dorson: Unformed Forms: Genre Theory and the Trouble with Caroline Levine's Forms. In: *Swiss Papers in English Language and Literature* 38 (2019), S. 23–41, URL: <https://doi.org/10.5169/seals-869551> (08.01.2024). Dorson plädiert generell für eine produktive Erweiterung des Levineschen Formbegriffs („a more process-oriented, reflexive account of formal differentiation“, S. 23).

20 Müller: Prinzipien (Anm. 15), S. 30.

21 Vgl. Schuster: Dialogflugschriften (Anm. 1), S. 46–50.

22 Lenk: Einleitung (Anm. 1), S. 32. Ähnlich auch noch Matheson: Rhetoric (Anm. 1), S. 83.

23 Kampe: Problem (Anm. 1), S. 323; vgl. ebd., S. 99: „Der Reformationsdialog stellt sich also bereits in den Titeln weitestgehend als didaktische Schriftgattung dar, die sich der dialogischen Darstellungsweise zur besseren Verdeutlichung inhaltlicher Strukturen wie auch sozialer Umgangsweisen bedient. Es geht um christliche Lehre, die in den personae, aber auch in der Herausgabe des Textes selbst, exemplifiziert wird. Dialog als schriftliche Form wird verstanden als ‚erklärendes‘ Medium, in dem das Wort somit nachvollziehbar, da fixiert, auch ein Aufgreifen und Überprüfen der Gedanken, Belege und Vorschläge ermöglicht.“ Kampe greift für seine Bestimmung insbesondere auf lexikalische Belege (u. a. Scaliger) zurück, die er auf ihren normativen Gehalt jedoch nicht weiter befragt.

monstrativen Durchsetzungsstrategie“.²⁴ In ihrem letzten, 2021 erschienen Beitrag beschreibt sie den Reformationsdialog entsprechend als „didaktische[s] Medium der reformatorischen Ideen“, mit der Funktion, „die zentralen reformatorischen Grundeinsichten unter das Volk zu bringen.“²⁵

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesen Forschungspositionen muss hier unterbleiben, angemerkt sei indessen, dass diese Zuschreibung zwar eine wichtige Wirkungsabsicht der Texte benennen mag, aber die Festlegung der Dialoge auf die Funktion, die reformatorische Botschaft gewissermaßen didaktisch reduziert „unter das Volk zu bringen“, den Befund übergeneralisiert. Nicht zuletzt aus methodischen Gründen ist diese Herangehensweise problematisch, insofern sie die diskursive, textexterne Kommunikationsebene der Dialoge (die ‚Botschaft‘) überbetont und ihren Inszenierungscharakter vernachlässigt.²⁶ Der Dialog wird gewissermaßen von vornherein monologisiert.²⁷ Damit aber werden die spezifischen Funktionspotenziale des Dialogs für die „reformatorische Öffentlichkeit“ unterschätzt.²⁸ Aus der Affordanzperspektive scheint mir demgegenüber eine differenziertere Beschreibung der Dialoge möglich zu sein, die die Texte nicht auf

24 Schuster: Dialogflugschriften (Anm. 1, S. 13; 34). Mit dem Bezug auf die Funktionalisierung der Disputation als „demonstrative Durchsetzungsstrategie“ der reformatorischen Theologie folgt Schuster Volker Leppin: Disputationen als Medium der Theologie- und Kirchenreform in der Reformation. Zur Transformation eines akademischen Mediums. In: *Lehren und Lernen im Zeitalter der Reformation: Methoden und Funktionen*. Hg. von Gerlinde Huber-Rebenich. Tübingen 2012 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 68), S. 115–125, hier S. 124. Vgl. Susanne Schuster: Dialog als didaktisches Medium der Reformationszeit. In: *Apologie, Polemik, Dialog: Religionsgespräche in der Christentumsgeschichte und in der Religionsgeschichte*. Hg. von Mariano Delgado, Gregor Emmenegger und Volker Leppin. Basel, Berlin 2021 (Studien zur christlichen Religions- und Kulturgeschichte 29), S. 253–266, hier S. 266: „Die Dialogflugschriften der frühen reformatorischen Bewegung werden gattungsgeschichtlich mit der sich transformierenden Disputation in Verbindung gebracht.“ Allerdings wird diese Verbindung nirgends konkretisiert.

25 Schuster: Dialog (Anm. 24), S. 265.

26 In Schusters Beschreibung der Reformationsdialoge spielte die fiktionale Inszenierung keine Rolle, sie ist nur Mittel zum (Aussage-)Zweck; der eigentliche Ertrag der Arbeit besteht, wie schon im Inhaltsverzeichnis ersichtlich wird, darin, „theologische und zeitgeschichtliche Brennpunkte der Reformationsdialoge“ zu benennen; die Texte selbst werden explizit als „Quellen“ behandelt; Schuster: Dialogflugschriften (Anm. 1), S. 5f.

27 Explizit bei Kampe: Problem (Anm. 1), S. 319: „Man könnte unter diesem Aspekt den Reformationsdialog, der in besonderem Maße monologische und dialogische Strukturen vereint, als dialogisierten Monolog auffassen, der einen programmatischen Kernsatz motivlich-argumentativ elaboriert, wobei die Struktur des Dialoges vor allem der argumentatio in diesen Texten vorbehalten ist.“

28 Begriff nach Rainer Wohlfeil: Reformatorische Öffentlichkeit. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Hg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann (Germanistische Symposien. Berichtsbände 5), Stuttgart 1984, S. 41–52; vgl. zur aktuellen Diskussion Alexander Kästner und Gerd Schwerhoff: Der Narrheit nährisch spotten: Mediale Ausprägungen und invektive Dynamiken der Öffentlichkeit in der frühen Reformationszeit. In: *Die Reformation als Kommunikationsprozess. Böhmisches Kronländer und Sachsen*. Hg. von Petr Hrachovec et al. Göttingen 2021 (Norm und Struktur 51), S. 37–74, hier S. 59–63.

eine einheitliche, vorgefasste Zwecksetzung zurückführt, sondern stattdessen unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten der Dialogform in den Blick nimmt. Dabei geht es eben nicht nur um eine Erwägung möglicher Gattungsfunktionen; die Pointe des Levineschen Ansatzes besteht ja eigentlich darin, die „Wechselwirkung“ (*interaction*) oder „Überschneidung“ (*intersection*) von unterschiedlichen literarischen und/oder sozialen Formen in das Blickfeld zu rücken, um so soziale Phänomene und ästhetische Gebilde in ihrer Verknüpfung zu analysieren.²⁹ Das scheint mir auch eine neue Sicht auf das Korpus der Reformationsdialoge zu ermöglichen. Dabei richtet sich in der Folge das Augenmerk nicht auf die Genese des Genres, sondern auf Affordanzen und Effekte der Dialogform im Kontext reformatorischer Kommunikationsstrategien.³⁰ Entsprechend der spezifischen Struktur des Dialogs wäre die Frage in zweierlei Hinsicht zu stellen: Zum einen wäre nach den textinternen Darstellungsmöglichkeiten zu fragen (Was kann mittels der Dialogform gezeigt werden? Welche sozialen Formen und Prozesse verhandelt der Dialog?), zum anderen nach den Gebrauchsmöglichkeiten in textexterner Hinsicht (Auf welchen sozialen Gebrauch, auf welche Rezeption orientiert die Dialogform? Welche Formen der Anschlusskommunikation offerieren die Dialoge?). Ich werde im Folgenden versuchen, einige dieser Affordanzen exemplarisch herauszuarbeiten, die mir für den Reformationsdialog maßgeblich erscheinen: die kommunikativen, die dialektischen und die invektiven Affordanzen des Dialogs.

2 Kommunikative Affordanzen: Der *Dialogus von Tholl und Lamp*

Die elementare Affordanz der Dialogform besteht in der Inszenierung von Kommunikation.³¹ Der Satz verliert etwas von seiner Trivialität, wenn man Kommunikation nicht nur im nachrichtentechnischen Sinne als Übermittlung von Informationen versteht, sondern als interaktiven Prozess, in dem neben dem Austausch über Sachthemen immer auch die Beziehungen der Kommunikatoren zur Disposition stehen.³² Das legt eine integrale Perspektive nahe, semiotische, mediale und soziale Aspekte in ihrer Verknüpfung zu analysieren, eine Perspektive, die auch

29 Vgl. Levine: *Forms* (Anm. 7), S. 20f.; vgl. Eva Axer: *Einfache Formen: Eine doppelte Perspektive auf Form*. In: *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*. Hg. von ders., Eva Geulen und Alexandra Heimes. Göttingen 2021, S. 235–270, hier S. 236f.; mit kritischem Impetus dazu auch: Ulla Haselstein: *Only a Matter of Form? On Caroline Levine's Forms* (2015). In: *Culture². Theorizing Theory for the Twenty-First Century*. Bd. 1. Hg. von Frank Kelleter und Alexander Starre. Bielefeld 2022 (*American Culture Studies* 34), S. 33–48, insbesondere S. 46f.

30 Ein Beitrag des Verfassers zur Genese des Reformationsdialogs ist in Vorbereitung.

31 S. o. die Bestimmung Hempfers: *Lektüre von Dialogen* (Anm. 13).

32 Der Kommunikationsbegriff wird in unterschiedlichen Kontexten verwendet. Ein Überblick findet sich u. a. bei Klaus Merten: *Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Bd. 1: *Grundlagen der Kommunikationswissenschaft*. 3. Aufl. Berlin 2007 (*Aktuelle Medien- und Kommunikationsforschung* 1); Susanne Keunecke: *Kommunikation. Versuch einer Begriffssynthese*. 2012. URL: https://www.sozwiss.hhu.de/fileadmin/redaktion/Fakultaeten/Philosophische_Fakultaet/Sozialwissenschaften/Kommunikations-_und_Medienwissenschaft_III/Dateien/Kommunikation_Versuch_einer_Begriffssynthese_0416.pdf (08.01.2024).

für die neuere Reformationsforschung leitend ist, wenn sie die Reformation als „Kommunikationsprozess“ beschreibt.³³

Diese kommunikative Affordanz gilt für den Dialog in doppelter Hinsicht: Als Inszenierung von mündlicher Kommunikation ist der Dialog zum einen geeignet, soziale Formen und Prozesse der Teilhabe, Vernetzung, Koalitionsbildung und Integration vorzuführen.³⁴ Zum anderen zielt der Dialog als Flugschrift auf eine Verbindung zwischen Autor und dem Publikum. Für die folgenden Ausführungen sind beide Aspekte zu berücksichtigen. Illustrieren möchte ich diese kommunikativen Affordanzen anhand des anonymen *Dialogus von zwayen gutten gesellen, genant Hanns Tholl vnnnd Claus Lamp sagend vom Antechrist vnd seynen jüngern*.³⁵ Von diesem Text ist nur ein Druck bekannt, der ohne Jahres- und Ortsangabe überliefert ist, aber mit einiger Sicherheit auf das Jahr 1523 datiert werden kann.³⁶

Der Text entwirft ein vertrauliches Zwiegespräch der genannten „Gesellen“, die sozial unmarkiert bleiben, aber durch Sprache und dem Ort ihrer Zusammenkunft als ‚einfache Laien‘ gekennzeichnet sind, sie sitzen nämlich im Wirtshaus beim Wein. Im einleitenden Satz heißt es lediglich, sie hätten einander gesucht und sich am Abend gefunden.³⁷ Lamp fragt, wo Tholl denn gewesen sei, er wolle mit ihm ein Maß Wein trinken, was Tholl mit der geheimnisvollen Anmerkung quittiert, wo er gewesen sei, würde er nicht gegen 6 Maß Wein eintauschen. Das erweckt die Neugier Lamps, und auf sein Drängen hin erzählt ihm Tholl, dass er einen Bibellesekreis besucht habe, dort habe ein „güt gesell vnser fyerer“ („ein guter Mensch uns vieren“, also einem sehr kleinen Kreis) aus der Bibel über den Antichristen vorgetragen (147,1–5). Nachdem Tholl seinen Gefährten eine Weile

33 Den Impuls dazu gab Bernd Moeller: Die frühe Reformation als Kommunikationsprozess. In: Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. von Hartmut Boockmann. Göttingen 1994 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 206), S. 148–164. Vgl. des Weiteren u. a. Marcel Nieden: Die Wittenberger Reformation als Medienereignis. In: Europäische Geschichte Online (EGO). Hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG). Mainz 23.04.2012, URL: <http://www.ieg-ego.eu/niedenm-2012-de> (08.01.2024); neuerdings: Hrachovec et al. (Hg.): Reformation als Kommunikationsprozess (Anm. 28).

34 Zum Aspekt der kommunikativen Vernetzung vgl. etwa Matthias Berg: Praktiken kommunikativer Vernetzung. Was es bedeutet, soziale Beziehungen medial aufrechtzuerhalten. In: Vernetzung. Stabilität und Wandel gesellschaftlicher Kommunikation. Hg. von Christiane Eilders et al. Köln 2018 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 45), S. 188–214.

35 Verzeichnis der im deutschen Sprachgebiet erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts der Bayerischen Staatsbibliothek, S 3432: *Ain sch[oe]lner dialo|gus von zwayen gutten gell|sellen genant Hanns Tholl. vnnnd Claus || Lamp, sagendt vom Antechrist || vnd seynen jungern.|| Sytzendt peym weyn || güts müts vnuer=||holen auß der || Epistel || pauli.*

36 VD 16 schreibt den Text der Offizin Eberhard Oeglin, Augsburg zu. Zitiert wird der Text unter Angabe der Seite und Zeile nach der Ausgabe von Lenk: *Ain schöner dialogus von zwayen gutten gesellen, genant Hanns Tholl vnnnd Claud Lamp, sagendt vom Antechrist vnd seynen jungern.* (1523). In: Lenk (Hg.): Die Reformation (Anm. 1), S. 146–150. Zur Datierung vgl. ebd., S. 278.

37 Vgl. *Ain schöner dialogus* (Anm. 36), 146,23f.: „Es hat sich begeben, das Hanns Tholl vnnnd Claus Lamp haben gesucht ainander vnnnd zû abent habent sy ainannder gefunden.“

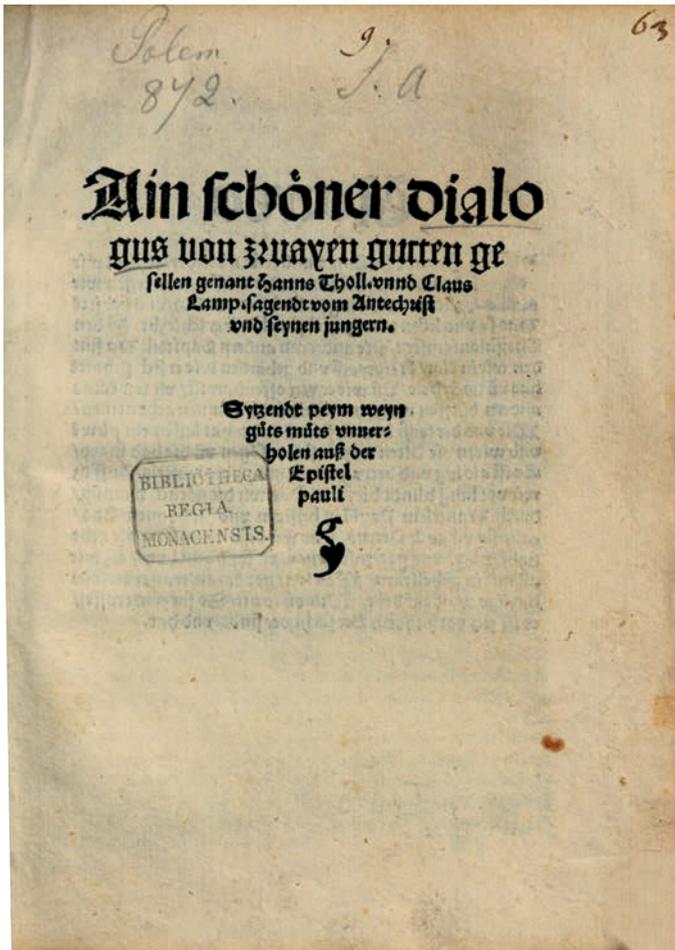


Abb. 2: Ain schöner dialogus von zweyen gutten gesellen, genant Hanns Tholl vnnnd Claud Lamp, sagendt vom Antechrist vnd seynen jungern. Titelblatt, Augsburg: Eberhard Oeglin, 1523 (VD16 S 3432). Quelle: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Polem. 872. urn:nbn:de:bvb:12-bsb10909613-7.

auf die Folter gespannt hat, trägt er ihm die fragliche Bibelstelle vor. Es handelt sich um 2. Thessalonicher 2, in dem Paulus vor Irrlehrern warnt, die die nahe Wiederkunft Christi verkünden.³⁸ Zuvor müsse erst der Antichrist erscheinen, „der sun der verdamnuß“:

³⁸ Vgl. 2. Thessalonicher 2,1–6.

Der da ist widerwertig dem Ewangelio vnd wirt erhebt' – da loß Claus Lamp – 'über alles, das do ist genent got (oder das da wirt geerdet), also das er sytzt im tempel gottes vnd last sich anbetten als sey er got.' Claus, wie gevelt dir der? Kenst jn?
(147,38–41)³⁹

Claus Lamp weiß sofort, wer gemeint ist:

Nun müst dich all teüffel hollen! Es ist kain anders thyer dann der Bapst vnd sein reych. Das het ich mein lebtag nymmer erfahren, wer das nit gewesen. Ich will dir zwü maß weins kauffen.
(148,1–3)

Diese Interaktion kann man natürlich als eine Didaxe, als exemplarische Vermittlung „reformatorischer Grundeinsichten“ beschreiben.⁴⁰ Doch Claus wird ja nicht einfach im Sinne eines Wissenszuwachses belehrt, ihm wird vielmehr anhand der Heiligen Schrift eine Ungeheuerlichkeit enthüllt, dass nämlich an der Spitze der Kirche der Antichrist stehe.⁴¹ Dass Lamp „sein Lebtag nichts davon erfahren“ hätte, liegt daran, dass er als Laie schriftunkundig ist, und das im doppelten Sinn, nämlich dass ihm als Laien die Schrift vom Klerus vorenthalten wird – und dass er sie schlicht nicht lesen kann. Beides greift freilich aus Sicht der Reformation ineinander.

Der *Dialog von Tholl und Lamp* inszeniert hier also den Moment der Offenbarung, der die wahren Zustände enthüllt. Im Austausch über den 2. Thessalonicherbrief stellt sich ein Einverständnis her, das nicht als ein statischer Konsens, sondern dynamisch verfasst ist. Denn es bildet den Ausgangspunkt eines kommunikativen Prozesses, in dem die Sprecher gemeinsam den widergöttlichen Charakter der päpstlichen Kirche, sozusagen die Herrschaft der Lüge, offenlegen und sich dabei in ihren Einsichten „alternierend bestätigen“.⁴² Die Gesellen treibt die Frage um, „warumb wir yetz so lang geyrrdt haben“ (148,6f.) und auch diese Abirrung kann aus 2. Thessalonicher 2 erhellt werden: Sie ist Folge von Betrug und Verführung je-

39 Die Auslegung folgt Luther, der diese Passage dort in einer Glosse erläutert: „(setzt ynn tempel) Das sitzen ist das regiment ynn der Christenheyt des widderchrists, damit er macht, das seyn gepott vber Gottis gepot vnd dienst gehalten wirt. Und der abfall ist, das man vom glawben auff menschen lere tritt, wie auch 1. Timot. 4. steht.“ Das neue Testament deutzsch. Übersetzt von Martin Luther. Wittenberg 1522 (VD 16 B 4318). Martin Luther: Das Neue Testament Deutzsch. [Melchior Lotther d. J. für Christian Döring und Lukas Cranach d. Ä.]. Wittenberg 1522, S. 326. URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Luther_Das_Neue_Testament_Deutzsch_332.jpg&oldid=\(08.01.2024\)](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Luther_Das_Neue_Testament_Deutzsch_332.jpg&oldid=(08.01.2024)).

40 Schuster: *Dialog* (Anm. 24), S. 265.

41 Zum Hintergrund dieser Konfiguration, die bspw. auch schon in der hussitischen Tradition zu beobachten ist, vgl. Nelly Ficzel: *Der Papst als Antichrist. Kirchenkritik und Apokalyptik im 13. und frühen 14. Jahrhundert*. Leiden, Boston 2019 (*Studies in Medieval and Reformation Traditions* 214).

42 Kampe: *Problem* (Anm. 1), S. 228.

ner, die sich „der bößhait verwilligten“ (148,25). Die Gesellen sind sich einig, dass sie selbst zu sorglos waren und sich viel zu lange von den Pfaffen und Mönchen haben täuschen lassen, die das Wort Gottes verborgen halten und ihnen anstelle dessen irgendwelche „merlen“ erzählen (148,42). Diese werden als Agenten des Antichristen demaskiert, bzw. in der dehumanisierenden Diktion des Textes als „Antikristische[s] vych“ (149,2). Im Diskurs der beiden Gesellen entfaltet die Passage darüber hinaus gegenwartsdiagnostisches Potenzial: Die eigene Zeit wird als Endzeit erkennbar: „Der jungst tag, der ist an der thür.“ (149,29). Das Walten des Antichristen zeige sich allerorten und deswegen sei auch so viel „geschray“ um Luther (149,36), weil dieser dessen Machenschaften aufgedeckt habe. Als konkreter Beleg für die endzeitliche Verfolgung dient die Nachricht vom Martyrium einiger Anhänger Luthers in Antwerpen: „zû Antdorff hat man drey verprent von seiner leer“ (149,40).⁴³

Das Einverständnis der beiden besteht nicht nur auf intellektueller Ebene, sondern hat auch eine affektive Dimension, die sich im Erschrecken über den Antichristen und in der Abscheu gegen seine Agenten manifestiert. Es stiftet eine geradezu intime Nähe der Sprecher, die sich nunmehr wechselseitig als „lieber Bruder“ oder „Herzgeselle“ titulieren.⁴⁴ Selbst das Weintrinken wird nun unwichtig,⁴⁵ von Bedeutung ist allein die gemeinsame Neuausrichtung auf das göttliche Wort. Den Schlusspunkt setzt der Dialog damit, dass auch Lamp sich dem Bibellesekreis anschließt:

Tholl: Nun zum nechsten, wenn ich mer zûm leßen gan will, So wil ich dir sagen.

Lamp: Lieber hertz gesel, ich will all sach lassen anstan vnd auff sein, ich sich wol, was darauß wil werden.

(150,5–8)

Dieses selbstorganisierte, gemeinschaftliche „leßen“ des biblischen Textes im Rahmen von Konventikeln war in der alten Kirche inkriminiert, da man darin eine potenzielle Gefahr für die Lehrautorität der Kirche witterte.⁴⁶ Hier wird der Lesekreis als eine soziale Form der Fortsetzung, Verstetigung und Stabilisierung

43 Zum Hintergrund vgl. Friedrich Wilhelm Bautz: [Art.] Esschen, Johann van, und Voes, Hendrik. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. 2. Aufl. Bd 1. Hamm 1990, Sp. 1546.

44 *Ain schöner dialogus* (Anm. 36), 148,5; 149,27; 149,30; 150,7; Übersetzung des Verfassers.

45 Vgl. *Ain schöner dialogus* (Anm. 36), 149,30–33: „Claus Lamp: Lieber brüder Hans, Ich habs lengest dacht. Wöllen wir haym gan? Hanns Tholl: Ja, laß vns gar auß trincken. Claus Lamp: Ich mag nitt mer, also bin ich erbarmet.“

46 So hat etwa Innozenz III. das Konventikelwesen untersagt, als „Erhebung der Schriftautorität über die des Priesters, aber auch den Versuch ungebildeter Menschen, an die Tiefe und die Geheimnisse der Schrift zu rühren, die nicht einmal die Gelehrten ganz erfassen könnten.“ Dieses „Konventikelverbot“ kam unter medialen Bedingungen des hohen Mittelalters „praktisch einem Bibelverbot für Laien gleich.“ Heinrich Karpp: [Art.] Bibel IV. Die Funktion der Bibel in der Kirche. In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 6. Berlin u. a. 1980, S. 48–93, hier S. 66.

der reformatorischen Kommunikation vorgestellt.⁴⁷ Der Dialog leistet also nicht nur die Vermittlung reformatorischer Lehren, sondern führt exemplarisch die Konstitution eines Netzwerks vor. Genau darauf verweist auch die dem Dialog vorangestellte Vorrede:

Lieben Christen vnnd lieben brieder, wöllen wir den Antechrist kennen oder wissen, so myessen wir zû den briedern gon, die leßen künden vnd sy bitten, Das sy vns leßen die Epistel Pauli, die er schreybt zû den Thesalonicensern [...].
(146,8–11)

Die Vorrede adressiert mithin eine Rezipientengruppe, der die Teilhabe am reformatorischen Kommunikationsprozess mangels Schriftkompetenz nicht ohne Weiteres möglich war. Daran wird ein zentrales Problem der reformatorischen Kommunikation erkennbar: Wie kann das schriftunkundige Publikum, und das war der bei weitem überwiegende Teil der Bevölkerung, in die „reformatorische Öffentlichkeit“ einbezogen werden, nicht zuletzt dort, wo es an reformatorischen Predigern mangelte?⁴⁸ Mit diesem dringlichen Appell versucht der Text, charakteristisch für viele frühneuzeitliche Flugschriften, selbst in eine Art Dialog mit seinem Hörpublikum einzutreten.⁴⁹ Diese dialogische Disposition ist auf die hybride Rezeptionsform des „Lesenhörens“ berechnet, d. h. dass der Text den analphabetischen Laien vorgetragen wird.⁵⁰ Das Arrangement des Reformationsdialogs passt sich in die anvisierte interaktive Rezeptionsform der gedruckten Texte ein. Hierbei kommt der textinternen Dialogfiktion eine „operative“, sozusagen katalytische Funktion zu.⁵¹ Der Dialog eröffnet die Möglichkeit, wenigstens auf der Ebene der

47 Dass derart selbstorganisierte Bibellektüre nicht immer im Sinne der Wittenberger Reformation verlief, wird etwa an den „Zwickauer Propheten“ deutlich. Vgl. dazu Thomas Kaufmann: Thomas Müntzer, „Zwickauer Propheten“ und sächsische Radikale. Eine quellen- und traditionskritische Untersuchung zu einer komplexen Konstellation. Mühlhausen 2010 (Veröffentlichungen der Thomas-Müntzer-Gesellschaft 12). Luther bindet diese Lesekreise in *Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde* (1523) an die pfarramtlich betreute Gemeinde zurück.

48 Wohlfeil: Reformatorische Öffentlichkeit (Anm. 28). Kritik an der simplifizierenden Vorstellung eines linearen reformatorischen Kommunikationsprozesses übt etwa David Bagchi: Printing, Propaganda, and Public Opinion in the Age of Martin Luther. In: Oxford Research Encyclopedia of Religion. (2016). URL: <https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-269> (08.01.2024).

49 Zu diesem rhetorischen Gestus in den Schriften Johannes Pfefferkorns vgl. auch Dröse: Invektive Affordanzen (Anm. 3), S. 48–50.

50 Dazu grundlegend Josef Schmidt: Lestern, lesen und lesen hören. Kommunikationsstudien zur deutschen Prosasatire der Reformationszeit. Frankfurt a. M. 1977 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Literatur u. Germanistik 179). Des Weiteren: Erich Kleinschmidt: Literatur und städtische Gemeinschaft. Aspekte einer literarischen Stadtkultur in der Frühen Neuzeit. In: Literatur in der Stadt. Bedingungen und Beispiele städtischer Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts. Hg. von Horst Brunner. Göppingen 1982 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 343), S. 73–93, bes. S. 80f.; Robert Scribner: Oral Culture and the Diffusion of Reformation Ideas. In: History of European Ideas 5 (1984), H. 3, S. 237–256.

51 Vgl. Häsner: Strukturelemente (Anm. 14), S. 21. Wie der Renaissancedialog realisiert damit

Insenzierung die Schranken der medial bedingt unidirektionalen Kommunikation zu überwinden und eine interaktive Dynamik zu initiieren, die mit den technischen Möglichkeiten des Mediensystems der Frühen Neuzeit nicht herzustellen war. Dabei spiegeln sich die Instanzen der textexternen Kommunikationsebene in den Figuren des Dialogs: Claus Lamp, der Hörer der neuen Auslegung, steht für das Publikum; seine Suche nach seinem Gesellen und seine Zugewandtheit ist vorbildhaft für die Rezeption der reformatorischen Botschaft. Hanns Tholl, der vom Hörer der Lesung seinerseits zum Kündler des göttlichen Wortes wird, rückt in die Position des Sprechers der Vorrede ein, wenn er die Offenbarung der Schrift mitteilt. Der Ort der Dialoginteraktion, das Wirtshaus, verweist auf einen möglichen, vielleicht sogar typischen Ort der Rezeption der Flugschrift. Im Rahmen des Dialogs inszenierte Momente der Offenbarung markieren Anschlussmöglichkeiten für das hörende Publikum, die den Austausch untereinander dialogisch fortsetzen können.⁵² Und indem er die beiden „Herzgesellen“ in den Bibelkreis integriert, propagiert der Dialog zudem ein Modell für die reformatorische Kommunikationsgemeinschaft.⁵³

3 Demonstrative Dialektik und die Kollision der Formen:

Hans Sachs' *Disputation zwischen Chorherren und Schuhmacher*

Der Dialog wird in der Regel als ein argumentierendes Genre beschrieben, scheint er doch „prädestiniert“ (bzw. dafür ‚designed‘ worden) „zu sein [...], widerstreitende Ansichten unter wechselnder Perspektive zu prüfen [...]“⁵⁴ Mit der Dialogform verbinden sich daher in einem elementaren Sinne dialektische Affordanzen, insofern in der dialogischen Abfolge der Repliken Diskurse *in utramque partem* entfaltet und Gegenpositionen zur Darstellung gebracht werden können. In einem historisch spezifischeren Sinn verweist der Begriff Dialektik zudem auf methodische Formen der Wahrheitsfindung, durch Begründung bzw. Widerlegung zur Unterscheidung von wahren und falschen Urteilen zu gelangen (*ars discernendi verum a falso*), die in der hochformalisierten Diskursform der Disputation in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Universität institutionalisiert wurde.⁵⁵ Die vielfältigen historischen Beziehungen zwischen der akademischen Dialektik mit

auch der Reformationsdialog spezifische Affordanzen im Zusammenspiel von textexterner und textinterner Kommunikationsebene.

52 Vgl. Schmidt: Lestern (Anm. 50), S. 68: „Das Empfangsverhalten des Rezipienten war eine Mischung von dialogischer Übermittlung und massenmedialer Aufnahme.“

53 Vgl. Häsner: Strukturelemente (Anm. 14), S. 58.

54 Häsner: [Art.] Dialog (Anm. 15), S. 123.

55 Vgl. Isabel J. Tautz: [Art.] Dialektik. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 567–576, hier Sp. 567. Zur Disputation vgl. Olga Weijers: In Search of the Truth. A History of Disputation Techniques from Antiquity to Early Modern Times. Turnhout 2013 (Studies on the Faculty of Arts. History and Influence 1); des Weiteren Thomas Rentsch: Die Kultur der quaestio. Zur literarischen Formgeschichte der Philosophie im Mittelalter. In: Literarische Formen der Philosophie. Hg. von Gottfried Gabriel und Christiane Schildknecht. Stuttgart 1990, S. 73–91.

ihren Sprecherrollen von Opponents und Respondens und der (frühneuzeitlichen) Dialogliteratur können in diesem Rahmen nicht angemessen erörtert werden.⁵⁶ Im Prinzip aber kann jeder Dialog zu einem „Anwendungsfeld von D[ialektik]“ werden, „insofern seine Sprecher begründend, widerlegend und Widerlegungen entkräftend aufeinander Bezug nehmen.“⁵⁷ Aus dem fiktionalen Setting ergeben sich aber spezifische Lizenzen, weshalb der Dialog anders als die Disputation nicht zu einer „verbindlichen Konklusion kommen muss.“⁵⁸ Für den Dialog ist daher ein „besonderes Potenzial als Realisationsmodus einer epistemologischen Pluralität“ geltend gemacht worden.⁵⁹

Für die Reformationsdialoge wird man allerdings eine solche epistemologische Pluralität kaum veranschlagen. Nicht von ungefähr hat Schuster die Genese der Reformationsdialoge mit der Disputation, genauer mit ihrer reformatorischen Instrumentalisierung als „demonstrative Durchsetzungsstrategie“ in Verbindung gebracht.⁶⁰ In der Tat zeichnen sich viele Reformationsdialoge durch eine solche demonstrative Dialektik aus; sie bieten „Gelegenheit, auch den Gegner zu Wort kommen zu lassen, um ihn dann um so sicherer zu widerlegen.“⁶¹ Allerdings sind die Dialoge keineswegs als Mimesis von Disputationen oder Religionsgesprächen konzipiert: Das gilt für ihr alltagsweltliches und -sprachliches *Mise en Scène*, dann für den konkreten Verlauf der Auseinandersetzung selbst, und schließlich für die Figurenkonstellation, denn typischerweise diskutieren hier nicht die Gelehrten untereinander; stattdessen stoßen häufig ein reformatorisch engagierter Laie und ein altgläubiger Kleriker aufeinander.⁶² Damit werden nicht nur bestimmte Lehren, sondern es wird die soziale Form der Kirche selbst zur Disposition gestellt: Der sakramentaltheologisch begründeten Unterscheidung zwischen „zwei Arten von Christen“ (Kleriker sind Mittler und Laien Empfänger der Sakramente) entspricht eine soziale und kommunikative Hierarchie:⁶³ Es sind die Kleriker, die als

56 Dieses Verhältnis zwischen „scholastischer Praxis – der Disputation – und humanistischer Textproduktion“ diskutiert u. a. ausführlich Anita Traninger: *Disputation, Deklamation, Dialog. Medien und Gattungen europäischer Wissensverhandlungen zwischen Scholastik und Humanismus*. Stuttgart 2012 (Text und Kontext 33), hier S. 16; zum *Renaissancedialog* vgl. bes. S. 256–270.

57 Hans Georg Coenen: [Art.] *Dialektik V. Dialektik und literarischer Dialog*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 591–597, hier Sp. 592.

58 Häsner: [Art.] *Dialog* (Anm. 15), S. 123.

59 Hempfer: *Einführung* (Anm. 10), S. 12.

60 Vgl. Schuster: *Dialogflugschriften* (Anm. 1), S. 39–46. Zur Funktionalisierung der Disputation als „demonstrative Durchsetzungsstrategie“ der reformatorischen Theologie Volker Leppin: *Disputationen* (Anm. 24), S. 124.

61 So schon Ingeborg Spriewald: *Reformation und deutsche Literatur*. In: *Weimarer Beiträge* 6 (1967), H. 4, S. 687–698, hier S. 696. Vgl. Schuster: *Dialogflugschriften* (Anm. 1), S. 43: „Der Geistliche hat gelegentlich nur die Funktion, Stichwortgeber zu sein, das heißt, die Thesen zu benennen, die der Laie zu falsifizieren oder zu verifizieren hat.“

62 Das räumt auch Schuster ein; Schuster: *Dialogflugschriften* (Anm. 1), S. 44–46.

63 Vgl. Jonathan Reinert: *Kleriker und Laien im Mittelalter. Zur Einführung*. In: *Kleriker und Laien. Verfestigung und Verflüssigung einer Grenze im Mittelalter*. Hg. von dems. und Volker Leppin. Tübingen 2021 (*Spätmittelalter, Humanismus, Reformation* 121), S. 1–16, hier S. 4f.

Prediger und Seelsorger die Laien führen und leiten sollen. Die Pointe der reformatorischen Konfrontation von Laien und Klerikern ließe sich daher mit Levine als ‚Kollision der Formen‘ beschreiben, insofern im Dialog nicht nur die Dogmen der alten Kirche infrage gestellt und widerlegt werden, sondern auch ihre soziale Form unterlaufen wird.⁶⁴ Diese Kollision ergibt sich wohlgerne nicht schon aus dem Gebrauch der Dialoggattung, weisen doch viele Dialoge wie etwa Lehrgespräche oder Katechismen asymmetrische Sprecherkonstellationen auf; vielmehr nutzen die Reformationsdialoge die dialektische Affordanz der Dialogform, um die Subversion und Auflösung dieser Hierarchie vorzuführen: Der Laie ist nicht mehr länger bloßer Empfänger klerikaler Unterweisung, sondern wird selbst zum Kommunikator, der das göttliche Wort gegen den Klerus zur Geltung bringt.

In der Regel wurden derartige Dialoge jedoch nicht als ‚Disputationen‘ annonciert, vermutlich schon deshalb, weil die akademische Konnotation des Begriffs auf die potenziellen Adressaten eher abschreckend gewirkt haben dürfte.⁶⁵ Eine interessante Ausnahme macht hier Hans Sachs’ *Disputation zwischen einem Chorherren und einem Schuchmacher, darinn das wort gottes und ein recht Christlich wesen verfochten würdt* (1524).⁶⁶

Ein Schuster liefert hier einem Chorherrn ein Paar Pantoffeln ins Haus und muss sich bei dieser Gelegenheit dessen Schimpfrede über die ‚Wittenbergische Nachtigall‘ anhören, mit der die Geistlichkeit „außgehohipt“, also verspottet wor-

mit Hinweis auf das *Decretum Gratiani*; Bernd Ulrich Hergemöller: [Art.] Klerus, Kleriker. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 5 München, Zürich 1991, Sp. 1207–1211.

- 64 Vgl. Levine: Forms (Anm. 7), S. 18: „The strange encounter between two or more forms that sometimes reroutes intention and ideology“.
- 65 In der VD 16 lassen sich für den Zeitraum 1522–1524, also vor Sachs, unter dieser Bezeichnung keine Reformationsdialoge finden, allerdings durchaus gedruckte Protokolle von realen Disputationen. Aus dem Jahr 1524 datiert auch *Eine tröstliche Disputation, auf Frage und Antwort gestellt, von zweien Handwerksmännern* (VD 16 T 2023–33), allerdings handelt es sich um einen bloßen Frage-Antwort-Katechismus, ohne dass hier eine „Geschichte“ im Sinne Hänsers entfaltet wird.
- 66 Ich zitiere den Text nach der Edition von Seufert: Hans Sachs: *Disputation zwischen einem Chorherren und Schuchmacher darinn das wort gottes/ vnd ein recht Christlich wesen verfochten würdt*. In: Ders.: *Die Wittenbergisch Nachtigall*. Spruchgedicht, vier Reformationsdialoge und das Meisterlied *Das walt got*. Hg. von Gerhald H. Seufert. Stuttgart 1998, S. 41–71; angegeben werden die Zeilen der Ausgabe. Sachs’ reformatorisches Engagement und insbesondere der Chorherrendialog sind in der Forschung umfassend untersucht worden. Vgl. dazu u. a. Bernd Balzer: *Bürgerliche Reformationspropaganda. Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523–1525*. Stuttgart 1973 (Germanistische Abhandlungen 42); Ingeborg Spriewald: *Literatur zwischen Hören und Lesen. Wandel von Funktion und Rezeption im späten Mittelalter. Fallstudien zu Beheim, Folz und Sachs*. Berlin, Weimar 1990, S. 117–120 und S. 129–132; Martin Arnold: *Handwerker als theologische Schriftsteller. Studien zu Flugschriften der frühen Reformation*. Göttingen 1990 (Göttinger theologische Arbeiten 42), S. 56–105; Franz Otten: *mit hilf gottes zw tichten ... got zw lob vnd zw auspreitung seines heilsamen wort*. Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs. Göppingen 1993 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 587). Einen Blick auf den Werkkontext ermöglicht Johannes Rettelbach: *Die nicht-dramatischen Dichtungen des Hans Sachs*. Grundlagen, Texttypen, Interpretationen. Wiesbaden 2019 (Imagines medii aevi 45).

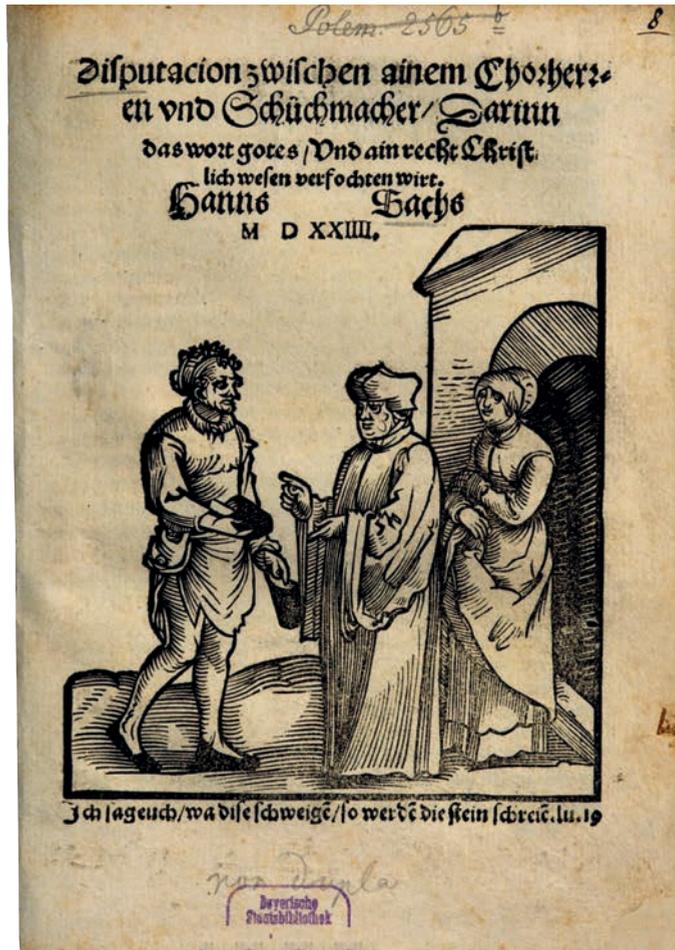


Abb. 3: Hans Sachs: Disputacion zwischen ainem Chorherren und Schuchmacher darinn das Wort gotes und ain recht Christlich wesen verfochten wirt, Titelblatt, Augsburg, Melchior Ramminger, 1524 (VD 16 S 217). Quelle: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 P.o.germ. 175 q, Tbl. urn:nbn:de:bvb:12-bsb10202789-9.

den sei (Z. 24).⁶⁷ Mit dieser ‚Nachtigall‘ war ein als Flugschrift publiziertes Reimgedicht über Luther und seine Gegner gemeint, dessen Verfasser niemand anderer war als Hans Sachs selbst. Sachs hatte den Klerus dort unter anderem als „hauff

⁶⁷ Dazu zuletzt Felix Prautsch: Die Wittenbergisch Nachtigall gegen den Löwen in Rom. Lutherstilisierung, antirömische Invektiven und Reformation bei Hans Sachs. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 143 (2021), H. 2, S. 239–271.

reysender wolffe“ dargestellt und ihm vorgeworfen, das göttliche Wort zugunsten menschlicher Lehren zu unterdrücken; daraufhin war ihm von altgläubiger Seite vorgehalten worden, dass er sich als Schuster nicht in Fragen des Glaubens einzumischen habe.⁶⁸

Sachs nutzt nun die für den Dialog charakteristische Affordanz der Verknüpfung von textexterner und textinterner Referenzebene, um sich mit den teilweise heftigen altgläubigen Reaktionen auf seine *Wittenbergische Nachtigall* auseinanderzusetzen. Während in anderen Reformationsdialogen die hochgebildeten, aber anonymen Autoren hinter den fiktiven laikalen Sprecherinstanzen zurücktreten, setzt der selbstbewusste Meistersinger nicht nur seinen Namen auf das Titelblatt, sondern schreibt sich auch selbst in den Text ein. Die Figur des Schusters, Meister Hans genannt, gibt sich zwar nicht als der Verfasser, aber doch als evangelisch zu erkennen und verteidigt die in der *Wittenbergischen Nachtigall* vorgetragenen Angriffe auf die alte Kirche. Die Figur ist Platzhalter des Autors, repräsentiert aber zugleich den allgemeinen Typus des reformatorisch engagierten Laien. Der Chorherr wiederum kann als Sprachrohr der gegen Sachs erhobenen Vorwürfe gelten und fungiert zugleich als Charaktermaske des romtreuen Klerus im Allgemeinen.

Mit der Kennzeichnung als „Disputation“ macht Sachs die dialektische Funktion seines Dialogs explizit. Die Pointe besteht darin, dass der scheinbar ungelehrte Schuster mit dem Chorherren in ein Debattierverfahren eintritt, dessen Beherrschung Distinktionsmerkmal einer Bildungselite darstellt. Der Terminus markiert dabei eine agonale Wirkungsabsicht; durchaus im Sinne einer reformatorischen „Durchsetzungsstrategie“.⁶⁹ Signifikant dafür ist die für die Disputationen charakteristische Kampfmetaphorik im Titel: Hier werde das Wort Gottes und das christliche Wesen „verfochten“, und zwar, wie hinzuzusetzen ist, gegen die klerikale Hierarchie. Ihre Wirkung entfaltet diese Durchsetzungsstrategie über die mediale Präsentation mittels der Kommunikationsform Flugschrift. Sachs führt hier also nicht einfach eine Diskussion in pro und contra, es geht ihm vielmehr darum, die altgläubige Kritik (und seine Gegner) öffentlich zu widerlegen; Affordanzen der Form und des Mediums wirken hier zusammen mit dem Ziel einer „Imagedestruktion“ des alten Klerus.⁷⁰

Im Unterschied zur akademischen Disputation mit ihren festgelegten Sprecherrollen steht im Dialog nicht nur die Gültigkeit der Thesen, sondern die Legiti-

68 Hans Sachs: *Die Wittenbergisch Nachtigall/ Die man yetz höret oberall*. In: Seufert (Hg.): *Nachtigall* (Anm. 66), S. 9–40, hier S. 16. Vgl. Rettelbach: *Dichtungen* (Anm. 66), S. 92f. Zu Hintergrund und Datierung vgl. Otten: *mit hilff* (Anm. 66), S. 74–78; S. 108–142, insb. S. 109–111.

69 Der Begriff „Durchsetzungsstrategie“ nach Leppin: *Disputationen* (Anm. 24). Eine reformatorische Neuerung ist das allerdings nicht, die agonale Dimension schon der mittelalterlichen Dialektik verdeutlicht etwa Andrew Taylor: *A Second Ajax. Peter Abelard and the Violence of Dialectic*. In: *The Tongue of the Fathers: Gender and Ideology in Twelfth-Century Latin*. Hg. von David Townsend und dems. Philadelphia 1998, S. 14–34. Zur Disputation als „agonales organisiertes Verfahren“ vgl. auch Traninger: *Disputation* (Anm. 56), S. 68–78, hier S. 70.

70 Nach Schwitalla ist dies eine der Funktionen des Reformationsdidaklogs: Schwitalla: *Flugschriften* (Anm. 1), S. 138.

mität der laikalen Sprecherposition zur Disposition. Aus der Sicht des Chorherrn ist diese Disputation sozusagen ein Betriebsunfall, denn er (auch darin Sprachrohr der altgläubigen Kritik) beabsichtigt ja keineswegs, mit diesem evangelischen Schuster, den er gar nicht für diskursfähig hält, zu ‚disputieren‘, vielmehr will er ihn zurechtweisen. Meister Hans begründet indes die Legitimität laikaler Kritik am Klerus mit der Autorität der Bibel, mit dem Hinweis auf Bileams Esel.⁷¹

Schuster: Straffet doch ein Esel den propheten Balaam/ Numeri .xxij. warum solt dann nicht einem leyen zymmen ein geistlichenn zustraffenn?

Chorherr: Einem schuster zympt mit leder vnnd schwertz vmb zuegen vnnd nicht mit der heyligen schrift.⁷²

(Z. 116–120)

Die Replik des Chorherrn ist als eine gesellschaftliche Platzanweisung zu lesen: Der Schuster möge bei seinen Leisten bleiben. Kritik sei akzeptabel, wenn sie durch „verständige leüt“ (Z. 114f.), d. h. als kircheninterne Selbstkritik geübt wird. Allein der klerikale Status (im umfassenden Sinne von ‚gelehrt‘ und ‚geweiht‘) verbürge die Fähigkeit zur und die Rechtmäßigkeit der Schriftauslegung. Der Schuster akzeptiert diesen Bescheid nicht, sondern fordert eine biblische Begründung: „Mit welcher heyliger geschriff wolt irs bey bringen/ einem getawfftenn Christen nit inn der schrift zuforschen/ lesen/ schreiben?“ (Z. 121f.) Der Chorherr pocht demgegenüber nochmals auf das Schriftmonopol der geweihten Priester:

Chorherr: Ey hört ir nit/ Jr müßt vor durch die heylig weych berüfft sein/ vnnd darnach von der obrigkeit erwelt werden darzü/ sonst zimbt es eüch nicht mit der heyligen schrift vmbzuan.

Schuster: Christus spricht Luce an dem .x. die ernd ist groß/ aber der arbeiter ist wenig/ bit den herrn der ernd/ das er arbeiter schick inn sein ernd. Derhalb muß der berüfft nit eusserlich sonder innerlich von got sein/ Eusserlich aber sindt alle prediger beruffen/ die falschen gleich so wol als die gerechten.

Chorherr: Ach, es ist narrenwerck mit ewrem sagen.

(Z. 191–201)

Der „Beruf“ zur Schrift ergibt sich dem Schuster zufolge also innerlich durch Gott, er wird vom ‚äußerlichen‘ sozialen Status des Klerikers und selbst der Priesterweihe abgelöst. Das mag als Position historisch prekär und umstritten sein (der Chorherr weist nicht zu Unrecht darauf hin, dass die Laien in der Regel illiterat

71 Vgl. 4. Mose 22,21–31. Auf diese Erzählung wird auch in anderen Reformationsdialogen Bezug genommen. Vgl. zum Hintergrund des Motivs Verena Schmid Blumer: *Ikonographie und Sprachbild. Zur reformatorischen Flugschrift ‚Der gestryfft Schwitzer Baur‘*. Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 84), S. 279–328.

72 Diese Übersetzung des lateinischen „Ne supra crepidam sutor iudicaret.“ aus der *Naturalis historia* Plinius des Älteren hat die altgläubige Kritik anscheinend gegen Sachs gewendet: Otten: mit hilff (Anm. 66), S. 109f.

seien),⁷³ entscheidend ist hier der performative Aspekt, dass nämlich der Schuster mit seiner fortlaufenden Gegenrede seine Schriftkompetenz unter Beweis stellt und damit die Auflösung des klerikalen Monopols der Bibeldeutung im Rahmen der Dialoginszenierung vollzieht. Die ‚Heilige Schrift‘ autorisiert die laikale Sprecherposition, der laikale Sprecher wiederum misst alles am Kriterium der ‚Heiligen Schrift‘.⁷⁴ Dem „Sagen“, d. h. der diskursiven Dynamik, die daraus erwächst, weiß der Chorherr nicht mehr zu begegnen, sondern kann es lediglich als „narrenwerck“ abtun.

Die Dialogform ermöglicht also, das reformatorische Schriftprinzip in der dialektischen Alltagspraxis vorzuführen: Zunächst können alle möglichen Vorwürfe, die der Chorherr gegen die ‚Lutherischen‘ erhebt, auf dieser Basis geprüft und widerlegt werden, so zum Beispiel ihre Abwendung von der Heiligenverehrung:

Chorherr: Wie das ir den liebenn heyligenn auch nymmer dienet?

Schuster: Christus spricht Math. iijj. Du solt got deinen herren anbeetenn/ vnnnd dem allein dienen.

(Z. 330–333)

Im dialektischen Verfahren wird zudem die notorische Diskrepanz der klerikalen Lebensform zur biblischen Norm thematisierbar. So entgegnet etwa der Schuhmacher auf Vorwürfe, die ‚Lutherischen‘ würden den Gottesdienst nicht mehr besuchen, dass die

warhaftigen anbeeter werden den vatter anbeeten im geist vnd in der warheit/ [...] Hiemit ligt darnider alles kirchen geen vnd ewr tagzeit/ vnd auch alles gebeet nach der zal [...]

Chorherr: Spricht doch Christus Lu. xvijj. Jr solt on vnderlaß beeten.

Schuster: Ja das beeten im geist mag on vnterlaß gescheen/ Aber ewr vil beeten verwürft Christus Matth. vj. Spricht/ ir solt nit vil plappern.

(Z. 305–319)

Sachs' *Disputation* kann auf diese Weise eine Fülle von Problemstellungen durch-exerzieren (u. a. Beichten, Fasten, Status der Konzilien, Glaube und Werke, Stellung zu Luther usw.). Auf der textexternen Ebene vermittelt sie ihren Rezipienten damit einen Fundus von Argumenten.⁷⁵ Auf der Ebene der Interaktion vollzieht

73 Vgl. Sachs: *Disputation* (Anm. 66), Z. 231f.: „Wo wolts ir Leyen gelernt haben? kan ewer mancher kein büchstaben.“

74 Vgl. Johann Anselm Steiger: [Art.] Schriftprinzip. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. 4. Aufl. Bd. 7. Tübingen 2004, Sp. 1008–1010; zum reformatorischen Gebrauch der Formel „sola scriptura“ vgl. u. a. Volker Leppin: Ausschlussformeln. In: Das Luther-Lexikon. Hg. von dems. und Gury Schneider-Ludorff. Regensburg 2014, S. 90–94.

75 Vgl. Heribert Smolinsky: Dialog und kontroverstheologische Flugschriften in der Reformationszeit. In: Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance. Hg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller. Wiesbaden 2004 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 22), S. 277–291, der S. 280 zur Funktion solcher Argumentationen: „der Leser oder die Leserin, die Zuhörer und Zuhörerinnen konnten auf diese Weise munitioniert werden für

sie exemplarisch die Destruktion der Lehrautorität der Kirche, nicht nur durch begründeten Widerspruch, sondern auch durch Bloßstellung klerikaler Ignoranz: Der Schuster weist alle kirchlichen Setzungen, die aus dem Komplex von Traditionen („gewonheit“), kirchlichen Gesetzen („Decretal“) und Beschlüssen der „heyligen väter jn den Concilijs“ erwachsen sind, als biblisch unbegründet zurück (S. 57f.). Das Apostelkonzil lässt er indes gelten. Der Chorherr, der davon noch nie gehört hat, weist seine Köchin an, die Bibel herbeizuschaffen, um sich darüber zu belesen:

Chorherr: Ja/ Köchin, bringt das groß alt buch herauß.

Köchin: Herr ist das?

Chorherr: Ey [Bij] neyn/ das ist das Decretal/ maculir mirs nit.

Köchin: Herr ist das?

Chorherr: Ja/ ker den staub herab/ das dich der rit wasch/ wolan meyster hans wo stets?

Schuster: Sucht Actuum apostolorum .xv.

Chorherr: Sucht selb/ ich bin nit vil darinn vmbgangen/ ich weyß wol nutzers zulesen.

(Z. 420–429)

Dass die Bibel des Chorherrn Staub angesetzt hat, ist symbolisch zu verstehen; Gottes Wort ist unwichtig für ihn, seine Bibel ist das „Decretal“, das Gesetzbuch der römischen Kirche, das auf keinen Fall „maculirt“, d. h. beschmutzt oder beschädigt werden soll.⁷⁶ Der Klerus vertritt nicht Gottes Wort, sondern „menschen leer“ (Z. 450), genauer: sich selbst, seine eigenen „fündt vnd gutgeduncken“ (Z. 444). Diese Vorgaben aber weist der Schuhmacher zurück:

Schuster: Ja/ lest/ ir werdt finden/ das man die pürdt des alten gesetz/ den Christen nit auf laden soll/ ich geschweyg das man yetzunt viel newer gepot vnd fünd erdencket/ vnd die Christen mit beschwert/ darumb sein wir euch nit schuldig zü hörenn.

(Z. 434–438)

Im Gefolge dessen werden die Praktiken der alten Kirche als „laruenwerck“, als Manipulation und Simulation, entlarvt (Z. 482); die klerikale Hierarchie insgesamt wird als ein repressives Herrschaftssystem transparent gemacht, dem der Schuster seinen Gehorsam aufkündigt und stattdessen programmatisch ein schriftbezogenes „christliches Wesen“ verfiicht. Der Chorherr dagegen beschränkt sich auf Zynismen („Jr habts wol troffenn [...]!“; Z. 509) und Drohungen, mit den Ketzern

entsprechende Diskussionen.“ Vgl. auch Schwitalla: Flugschriften (Anm. 1), S. 138; Schuster: Dialogflugschriften (Anm. 1), S. 48.

76 So die Erläuterung von Seufert (Hg.): *Nachtigall* (Anm. 66), S. 59 zu Z. 422. Vgl. u. a. auch Balzer: Reformationspropaganda (Anm. 66), S. 110, der im Anschluss an die ältere Forschung darauf hinweist, dass Sachs in dieser Episode „Luthers Metapher vom Evangelium, das ‚wohl müssig unter der Bank im Staub liegt‘ verdinglicht“.

mit Gewalt aufzuräumen, greift also schließlich auf das *argumentum ad baculum* zurück: „wann die ketzerey hat groß vberhand genommen/ vnnd ist hohe zeit darein zu schlahen.“ (Z. 605f.) Damit bestätigt er das Bild einer Institution, die ihre schwindende Macht mit Gewalt verteidigen will, wenn sie sie nicht mehr mit validen, d. h. biblisch gestützten Argumenten rechtfertigen kann. Der Schuster hingegen fährt unbeirrt mit seiner Widerlegung fort, indem er Gewaltmaßnahmen als unbiblisch erweist.⁷⁷ Mit dieser fortgesetzten Dialektik inszeniert der Text eine reformatorische Kommunikationsdynamik, die in der Dialogfiktion nur durch eine äußere Terminierung unterbrochen werden kann: Die Glocke ruft den Chortherrn zum Gottesdienst und erlaubt ihm damit, sich dem Gespräch zu entziehen.⁷⁸ Der Sieg der Wahrheit ist durch die Überfülle der biblisch gestützten Argumentation ohnehin offenkundig.

4 Invektive Affordanzen des Dialogs: Die Wallfahrt im Grimmenthal

Wie eingangs angemerkt, ist ein zentrales Kennzeichen des Dialogs seine Performativität, d. h. „die Argumentbildung ist immer rückgebunden an den im Text selbst dargestellten situativen und personalen Kontext.“⁷⁹ Hieraus ergeben sich spezifische Gestaltungsmöglichkeiten, indem etwa Sprechweisen nachgeahmt, Affekte inszeniert oder Status und Ethos der Figuren vorgeführt werden, um damit Sympathie oder Antipathie zu wecken. Einer solchen „Ethopoie“ kommt in der Rhetorik der Rang eines Beweismittels zu, und auch im Rahmen des Dialogs gehört sie zu den Techniken der Rezeptionssteuerung.⁸⁰ Dialoge bergen damit invektive Affordanzen,⁸¹ d. h. mit der Darstellung der Figuren und ihrer Interaktionen verbinden sich Potenziale der Herabsetzung und Bloßstellung, sei es, dass diskret auf Diskrepanzen zwischen Aussage und Praxis hingewiesen wird⁸² oder aber Personen auf diffamierende Weise karikiert werden.

Für die Reformationsdialoge sind diese invektiven Affordanzen von zentraler Bedeutung, insofern sie den Konflikt mit der alten Kirche schon über Figurenkonstellationen zu veranschaulichen versuchen.⁸³ Ein Beispiel wäre etwa schon der erste Reformationsdialog im engeren Sinne, der in Straßburg entstandene *Karst-*

77 Z. B. Sachs: *Disputation* (Anm. 66), Z. 607–610: „Schuster: O neyn/ sonnder volgt dem Rath Gamalielis Actuum .v. Jst die leer auß den menschen/ wirt sy on all schwertschleg fallen/ Jst sy aber von got/ so könnt irs nit dempfen.“

78 Vgl. Sachs: *Disputation* (Anm. 66), Z. 697f.: „Chorherr: Man leüt inn Chor/ Köchin lang den Chorrock her/ Wolan lieber meister zieht hyn im fryd/ es wirdt leicht noch als gut.“

79 Häsner: [Art.] Dialog (Anm. 15), S. 122.

80 Guido Naschert: [Art.] Ethopoeia. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 1512–1516.

81 Zum Invektivitätskonzept vgl. Dagmar Ellerbrock et al.: Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2 (2017), H. 1, S. 2–14.

82 Vgl. Häsner: *Strukturelemente* (Anm. 14), S. 39.

83 Vgl. auch Matthias Senger: „Ich han almit meiner Nachtigall zu essen geben.“ Zur Typologie des mimetischen Elements im Reformationsdialog. In: *Formen und Formgeschichte des Streitens*. Hg. von Franz Josef. Tübingen 1986 (Kontroversen, alte und neue 2), S. 55–62.

hans (1521), der den Figurentypus der evangelischen Bauern hervorbringt, den Straßburger Luthergegner Thomas Murner einer grotesken und herabwürdigenden Darstellung als Katze unterwirft.⁸⁴ Aber auch die eben besprochene *Disputation von Chorherrn und Schuhmacher* von Hans Sachs bietet dafür ein gutes Beispiel: Der Schuster wird als entschiedener Verfechter des göttlichen Wortes präsentiert, der dabei aber stets seine guten Absichten beteuert.⁸⁵ Im Kontrast dazu ist der Chorherr durch sein zunächst überhebliches, dann latent aggressives Gesprächsverhalten gekennzeichnet. Bemerkenswert ist aber der dennoch bemüht freundliche Umgangston; beide Disputanten adressieren einander fortwährend als „mein Lieber“ und schließen bei der Verabschiedung sogar die Möglichkeit einer ‚Bekehrung‘ nicht aus (vgl. S. 67). Sachs ging es offenbar darum, im Disputationsteil das invektive Potenzial des Dialogs zu minimieren. Es wird zwar scharf *ad hominem* („ir Lutherischen“!) argumentiert, aber nie *ad personam* beleidigt. Sachs begnügt sich stattdessen damit, den fragwürdigen Charakter des Chorherrn szenisch vorzuführen: Dem dient das der Disputation angefügte „Nachgespräch“, das sozusagen den *afterburn* des Chorherrn inszeniert (vgl. S. 68–71).⁸⁶ Hier beklagt er sich bitter bei seiner Köchin über den widersetzlichen und anmaßenden Laien, dem er am liebsten die Pantoffeln ins Gesicht geschmissen hätte (vgl. Z. 721–725). Dann feuert er wutentbrannt seinen bibellesenden „Calefactor“, der ihm gleichfalls zu widersprechen beginnt, lässt sich anschließend von seiner Köchin bemitleiden und trägt ihr auf, für das „panget“, das er mit seinen Mitbrüdern halten will, endlich die Bibel abzuräumen, dafür Karten und Würfelspiel hervorzuholen und Delikatessen („krainwet vogel“, d. i. Wacholderdrosseln) auf dem Markt einzukaufen (vgl. Z. 790–813). Sachs setzt als Kommentar darunter Philipper 3,19: „Ir bauch ir got“. Funktion der Inszenierung ist also die satirische Selbstentlarvung des Chorherrn, dessen „Bauchleben“ bloßgestellt wird.⁸⁷

Über individuelle Charakterzeichnungen hinaus bietet der Dialog die Möglichkeit, eine Mimesis reformatorischer Kommunikationsprozesse insgesamt zu leisten. Es geht hierbei nicht darum, ein realistisches Abbild dieser Prozesse zu liefern, sondern vielmehr ihre Dynamiken modellhaft in Szene zu setzen.⁸⁸ Ein Beispiel

84 Vgl. Jørgensen: Bauer, Narr und Pfaffe (Anm. 2), S. 41–44; Kaufmann: Publizistische Mobilisierung (Anm. 3), S. 376–400.

85 Vgl. Sachs: *Disputation* (Anm. 66), Z. 167: „Ey herr zürnet nit/ ich meins gut.“ Balzer sieht in dieser Ethopoie die zentrale Wirkungsabsicht des Dialogs: Balzer: Reformationspropaganda (Anm. 66), S. 107–111.

86 Vgl. Johannes Schwitalla: Gespräche über Gespräche. Nach- und Nebengespräche über ausgeblendete Aspekte einer Interaktion. In: Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 7 (2006), S. 229–247, hier S. 230–232, dort auch zu Erving Goffmans Begriff *afterburn*: „Goffman meinte damit eine nachträgliche Behandlung eines Konflikts durch jemanden, der/die sich ungerecht behandelt fühlt.“

87 Vgl. meine Überlegungen zu diesem „Nachgespräch“ in: Albrecht Dröse: Ihr Bauch, ihr Gott: Zur Funktion des Bauchtopos in einigen reformatorischen Invektiven. In: Körper-Kränkungen. Der menschliche Leib als Medium der Herabsetzung. Hg. von Uwe Israel und Jürgen Müller. Frankfurt a. M. 2021, S. 196–226, hier S. 211–215.

88 Zum Mimesis-Konzept siehe auch Senger: Nachtigall (Anm. 83), S. 56.

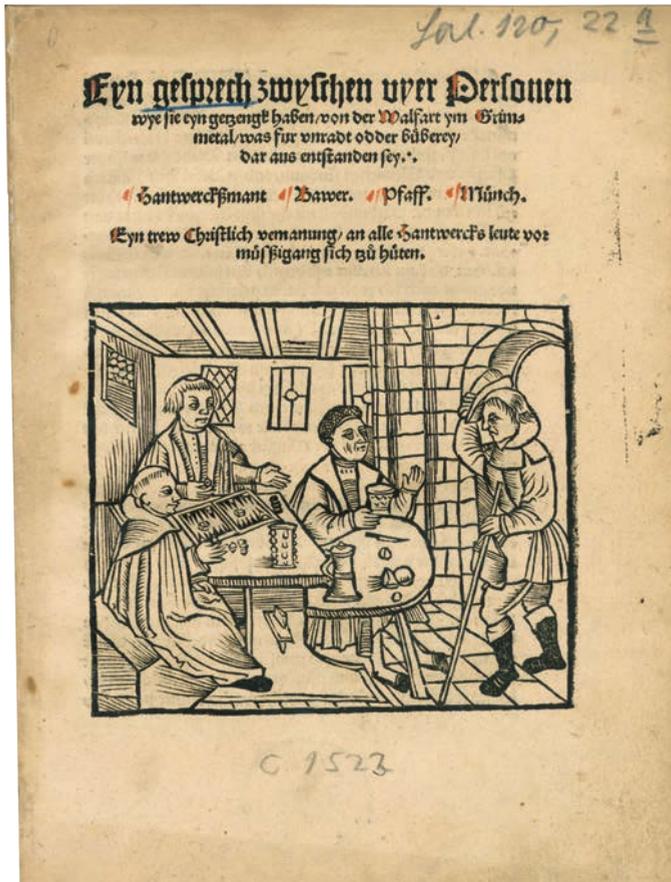


Abb. 4: Eyn gesprech zwyschen vyer Personen: wye sie eyn getzengk haben/ von der Walfart ym Grimmetal/ was fur vnradt odder büberey/ dar aus entstanden sey. Titelblatt, Erfurt: Wolfgang Stürmer, 1523 (VD16 G 1888).
 Quelle: <https://doi.org/10.11588/diglit.52141#0003>.

dafür bietet das *Gesprech zwyschen vyer Personen wye sie eyn getzengk haben von der Walfart ym Grimmetal, was fur vnradt odder büberey dar aus entstanden sey* (1523).⁸⁹

⁸⁹ Erstdruck durch Wolfgang Stürmer in Erfurt (VD 16 G 1888). Zitiert wird der Text unter Angabe der Seite und Zeile nach der Edition von Lenk: *Eyn gesprech zwyschen vyer Personen wye sie eyn getzengk haben von der Walfart ym Grimmetal, was fur vnradt odder büberey dar aus entstanden sey* (1523/24). In: Lenk (Hg.): *Die Reformation* (Anm. 1), S. 179–196. Vgl. zu Text und Kontext auch Susanne Schuster: *Das Ringen um den wahren Glauben. Ein Wirtshausgespräch*. In: *Alltagsgeschichte im Religionsunterricht: kirchengeschichtliche Studien und religionsdi-*

Der Titelholzschnitt der Flugschrift präsentiert eine Gesprächsszene: Zu sehen sind zwei Geistliche beim Brettspiel („das ist der Pfaffen vnd Münichen Studium vnd yr Bibel lesen“, wie der Erzähler polemisch vermerkt, 179,12f.), den Handwerker beim Wein und einen Bauer, der eben zur Tür hineintritt. Dieser Ich-Erzähler ist ein Handwerksmann, der in den Dialog einführt: Er berichtet, dass er auf der Reise in einem Dorfgasthaus Station gemacht und einem Bauern einen Wein angeboten habe, dieser habe jedoch abgelehnt: Er befände sich auf der Wallfahrt nach Grimmenthal (im frühen 16. Jahrhundert ein Wallfahrtsort in der Nähe von Meiningen), da trinke er nichts als Wasser. Der Handwerksmann erwidert ironisch, er käme von der Mittfastenmesse, wo er derartig viel Geld verloren hätte, dass es ihm vorkäme, als sei er auch schon in Grimmenthal gewesen. Der Bauer ist mit dieser spöttischen Bemerkung gar nicht einverstanden und erklärt, wenn der Handwerker wüsste, was sich dort ereignet habe, würde er selbst wohl mitkommen. Das erweckt die Neugier der beiden Geistlichen, die mehr darüber erfahren wollen. Der Bauer berichtet, dass im Grimmenthal ein Wunder geschehen sei; die Madonna habe selbst ihrem Schmerz durch Tränen Ausdruck verliehen, dass aufgrund der lutherischen Herabsetzung des Wallfahrtswesens die Pilger ausbleiben. Der Pfaffe kommentiert dies mit einer kryptisch-zynischen Bemerkung, auch ihm sei eine Offenbarung in der letzten Nacht zuteilgeworden, während der Mönch andächtig bekräftigt, er habe sich schon gedacht, „dye lyeben heyiligen würden dise lesterung die lenge nit dulden.“ (180,8f.). Der Handwerker hingegen legt spöttisch dar, dass es bei diesem Wunder wohl nicht mit rechten Dingen zugegangen sei, man habe den Kopf der Madonnenfigur ausgehöhlt, dort Wasser eingefüllt und die Augen mit Nadeln durchstoßen.⁹⁰

An dieser Entlarvung des Wunders als klerikale Manipulation entzündet sich das „Getzengk“. Dabei kombiniert der Text zwei Darstellungsstrategien des Reformationsdialogs miteinander: zum einen die konsensorientierte Verständigung unter Laien, zum anderen die Konfrontation lutherisch gesinnter Laien mit Vertretern der alten Kirche. Der reformatorisch informierte Handwerker demonstriert dem zunehmend desillusionierten Bauern, dass nicht nur die Wallfahrt, sondern auch die Stiftung von Seelgerät, Heiligenverehrung, der Kirchenzehnte usw. nichts zu seinem Seelenheil beitragen. Susanne Schuster sieht die Funktion dieses Dialogs daher darin, über Fragen der Frömmigkeitspraxis in „die reformatorischen Gedanken“ einzuführen.⁹¹ Diese Einführung geht allerdings mit einer gezielten Desakralisierung dieser Praxis einher:⁹² Beginnend mit der Madonna

daktische Perspektiven. Hg. von Konstantin Lindner, Ulrich Riegel und Andreas Hoffmann. Stuttgart 2013, S. 199–134.

90 Diese Manipulation lässt sich quellenmäßig nicht nachweisen, wird aber durch eine Verknüpfung mit dem Berner Jetzerhandel plausibilisiert. Vgl. Lenk (Hg.): Die Reformation (Anm. 1), S. 288.

91 Schuster: Ringen (Anm. 89), S. 127–132.

92 Vgl. zu vergleichbaren Prozessen der Desakralisierung im Feld der reformatorischen Legendenkritik Antje Sablotny: *corpus corruptum: Die Herabsetzung heiliger Körper in den Pa-*

vom Grimmenthal werden sämtliche altkirchlichen Praktiken als Bereicherungsstrategien einer korrupten Institution entlarvt, was bei dem Bäuerlein zunächst Unglauben, dann aber Abscheu und Empörung auslöst. Generell vollzieht sich die reformatorische „Meinungsbildung“ ja in einem invektiven Modus der Absetzung und Abgrenzung von der alten Kirche.⁹³ Die Dialogform ermöglicht, die Interaktionsdynamiken solcher Prozesse exemplarisch zu inszenieren. Denn im „Gezänk“ gewinnen die Invektiven gegen die alte Kirche ihre besondere Brisanz aus der Anwesenheit der beiden Geistlichen, die sich zur Verteidigung ihrer Institution berufen fühlen und wiederum die reformatorischen Protagonisten attackieren:

Munch: Ich mein, jhr seyt Luttrisch.

Hantwerckssman: Neyn, nit Luthrisch, sunder Christisch.

Munch: Wie wist jhr dan also von vnser sach tzû reden?

Hantwerckssman: Do hab ich ein wenig des Luthers bücher gelesen, do hab ich ewer schalckheytt vil erfahren vnd vil tröstlicher lere auch gelesen. Die tollenn münchen vnd pfaffen lesen die geschriff mit.

Munch: Ey glaubt dem Luther nit, er ist eyn ketzer vnd eyn verführer.

Hantwerckssman: Du blinder münch, was redts du? Luther ist kein ketzer, weyl er mit gotlicher schriff nit vberwunden wirdt, aber jhr prediger münche seyt ketzer.

(181,15–26)

Auf der textexternen Kommunikationsebene kommt solchen Repliken Modellcharakter zu, d. h. die Dialoge versorgen ihre Rezipienten sozusagen mit einem Vorrat von Topoi und Sprachgebrauchsformen (z. B. die Wendung „nicht lutherisch, sondern christlich“), um wiederkehrende altgläubige Vorwürfe und Zuschreibungen zu kontern oder selbst in die Offensive zu gehen. Auf der textinternen Ebene dynamisieren sie den reformatorischen Kommunikationsprozess: Die Proliferation des neuen Glaubens vollzieht sich als fortgesetzte Denunziation der alten Kirche. Die Einsicht in die reformatorische Wahrheit ist dementsprechend keine rein kognitive Angelegenheit, sondern wird als emotionale Abkehr von der alten Kirche exemplarisch vorgeführt: Nicht nur der Bauer gibt sein Wallfahrtsvorhaben auf, sondern auch der Mönch wird von der Nutzlosigkeit seiner Lebensform überzeugt, so dass er aus seinem Orden austritt und nunmehr einer nützlichen Arbeit nachgehen will; er macht sich, nachdem er seine Kutte gegen einen Kittel getauscht hat, auf nach Joachimsthal, offenbar, um sich als Knappe im Silberbergbau zu verdingen.

pistischen Lügen Hieronymus Rauschers. In: Israel und Müller (Hg.): Körper-Kränkungen (Anm. 87), S. 227–256.

93 Vgl. Kästner und Schwerhoff: Narrheit (wie Anm. 28), S. 64: „Diese Meinungsbildung vollzog sich in der Regel im Modus der Herabsetzung bis hin zur polemischen Schmähung.“ Siehe auch Matheson: Rhetoric (Anm. 1), S. 93: „The fierce determination to demolish the entire clerical system is apparent in all the pamphlets.“

Nachdem die beiden gewissermaßen die Bühne verlassen haben, bleibt allein der Pfaffe übrig, der den Handwerker anfährt: „Du hast den bawrn verfurt, das er nit mehr wil wallen vnd vns geistlichen nit mehr wil geben vnd das der münch ist auch abtrenning worden.“ (195,26–28). Auf diese pointierte Selbstbeschreibung springt der Handwerker an: Was zeichne denn die Geistlichen aus? Der Pfaffe hebt hier den Zölibat hervor:

Pfaff: Wir sollen nit Ee weyber haben.

Handwerksmann: Hürn mugt yhr haben als vil yhr wolt, ist euch tzu gelassen von ewerm Abgot. Yhr mugt auch eym frummen man seyn weyb auch wol nutzen, wie yhrs mugt zü wegen bringen. O manch frumm weyb, die yhr bescheyst mitt ewern güten süssen Worten! Ich wolt wol mehr sagen, was bulschafft inn der beicht geschicht, ich las im besten anstehen. Ir frummen menner, secht auff ewer weyb, dye vil bey yhrem beycht vater steckt, secht wol auff, es seind furwar eyns teyls geystlich veter, kunden sie wol vntherweysen im faul bett.

(195,37–196,4)

Die aggressive Schmähung der buhlerischen Pfaffen ist keine reformatorische Erfindung, vielmehr kann der Handwerksmann an eine bereits im Mittelalter etablierte antiklerikale Topik anknüpfen, was seiner Invektive aber umso größere Wirksamkeit verleiht.⁹⁴ Spezifisch reformatorisch ist die Wendung zur grundsätzlichen Desakralisierung des geistlichen Standes. Nicht nur wirkt der Zölibat als Begründung des klerikalen Sonderstatus vor diesem Hintergrund grotesk, sondern dieser Sonderstatus selbst erweist sich lediglich als Deckmantel für amouröse Aktivitäten, mithin für den Bruch des Zölibats. Die Desakralisierung ist jedoch nicht Ergebnis theologischer Reflexion, sondern Effekt einer öffentlichen Bloßstellung.⁹⁵ Der Handwerksmann appelliert an die „frummen Männer“, sich vor diesen Pfaffen zu hüten. Der Pfaffe ist empört über diese Denunziation: Der Handwerksmann sei ein rechter „pfaffen schender“ (196,5), dem man die Zunge herausreißen müsse; wer sei er denn, dass er einen solchen „auffrür“ (196,11) anzettele,

das dir das gantz haußvol tzu hört vnd vns grosse schand daraus erwechst?
Wir wollen nit, das vnser volck sollich ding erfür, ist mir auch verboten,
das ich den bawern nit sol die warheit sagen.

(196,11–14)

Dass die Schmähungen des Handwerksmannes öffentlichen Tumult erregen, wird von diesem jedoch als Effekt der göttlichen Wahrheit bekräftigt, deren Verschleierung der Pfaffe eben eingestanden hat:

94 Der buhlerische Pfaffe gehörte u. a. zum Standardrepertoire der Märenliteratur. Vgl. dazu etwa Hans Fischer: Studien zur deutschen Märendichtung. Tübingen 1968, S. 119–128.

95 Invektiven sind kommunikative Operationen, die sich erst in einer „invektive[n] Triade von Invektierenden, Invektierten und Publikum jeweils situativ“ konstituieren. Ellerbrock et al.: Invektivität (Anm. 81), S. 9.

Das erbarm Got, das man sollich ding hören sol! Nuhn wol an, lieben freundt, wie vil ewer tzû disem gesprech seind kommen vnd alle rede vernummen haben von anfang biß tzum endt, so bit ich euch alle durch got, das yr meynen armen leer wolt yn dencken seynn, seyntemal ich vernym, das sie euch von ewrem pfarrer nit mit geteylt wird.

(196,15–20)

Mit solchen Apostrophen inszeniert der Dialog modellhaft die reformatorische Öffentlichkeit, die sich in Form einer Spott- und Empörungsgemeinschaft gegen den alten Klerus wendet. Invektiven haben daher gemeinschafts- und identitätsstiftende Effekte:⁹⁶ Sie erzeugen in der Terminologie Levines gesprochen eine „Ganzheit“ („a bounded whole“), die sich in der Abgrenzung von der römischen Kirche konstituiert.⁹⁷ Der Dialog versucht, diese gruppenbildende Dynamik auch auf die textexterne Kommunikationsebene zu übertragen: Die Appelle des Handwerksmanns an die „frummen menner“ oder insbesondere an die „lieben freundt“ (196,16) sind bei genauerer Betrachtung mehrfach adressiert und richten sich auch an die Leser- bzw. Hörschaft des Textes. Fortgesetzt werden diese Bemühungen in einer gereimten Schlussrede, in der das „Gesprech büchleyn“ selbst das Wort ergreift und die zentralen Aussagen zusammenfasst: „Darumb so merck meyn trewe lere: / Gyb dysem volck keyn pfenning mere!“ (S. 196,27–34)

Der Text gibt damit Fingerzeige auf den intendierten Kommunikationszusammenhang. Wie oben angesprochen vollzog sich die Rezeption der frühneuzeitlichen volkssprachigen Flugschriften weniger über die individuelle Lektüre, als vielmehr als ‚twofold-reception‘ im Rahmen des gemeinschaftlichen Vorlesens: Dieses „Lesenhören“ ist als eine dialogische Gruppenaktivität in einer prinzipiell oralen Situation zu begreifen, als sozialer Vorgang mit einer interaktiven Dimension.⁹⁸ Im Dialog wird die mit der Rezeption verbundene interpersonale Kommunikation gewissermaßen vorstrukturiert. Der Text offeriert seinem laikalen Publikum fortwährend Möglichkeiten der Anschlusskommunikation: Lachen, Zwischenrufe, Beifall und Empörung. Kaum zufällig wird das Geschehen ja in einem Wirtshaus angesiedelt, das als „eine auf Teilnahme, Kollektivität und Aktivität hin angelegte Institution“ auch ein geeigneter Ort für die Re-Inszenierung

96 Vgl. Ellerbrock et al.: Invektivität (Anm. 81), S. 16: „Die invektive Exklusion der Anderen bewirkt eine Inklusion der Invektierenden, die sich als Person wie als Referenzgruppe kommunikativ aufwerten.“

97 Zur Form und Konstitution solcher ‚Ganzheiten‘ als durch Abgrenzungen definierte Phänomene siehe Levine: Forms (Anm. 7), S. 24–48.

98 Vgl. Schmidt: Lestern (Anm. 50), S. 68: „Die Aufnahme fand meist unter Umständen statt, die ‚performanzmässig‘ als orale Situation bezeichnet werden muss.“

der Dialoge gewesen sein dürfte,⁹⁹ vielleicht kein *locus amoenus*, wie in manchen Renaissancedialogen, aber doch ein idealer Ort, um „aufrühr“ zu initiieren.¹⁰⁰

5 Fazit

In meinem Beitrag habe ich versucht, einen neuen Blick auf die Konstitution des sogenannten Reformationsdialogs zu werfen: Leitend war dabei der Gesichtspunkt der Affordanz, also die Frage nach Nutzungsoptionen des Dialogs für reformatorische Kommunikationsstrategien. Bestimmte Funktionsmöglichkeiten ergeben sich aus der dialogspezifischen Interferenz von textexterner und textinterner Ebene. Der Dialog ermöglicht es damit nicht nur, die Aussagen der Figuren in bestimmter Weise zu perspektivieren und kommunikative Prozesse zu entwerfen, sondern auch, sie an die besonderen Gegebenheiten einer semioralen Rezeption anzuschließen. Hier lässt sich von einer kommunikativen Affordanz sprechen, die nicht nur die Vermittlung reformatorischer Ideen beinhaltet, sondern auf Erzeugung eines dynamischen Verständigungsprozesses im Sinne eines „public dialogue“ abzielt.¹⁰¹

Zweitens verbindet sich mit der Dialogform eine dialektische Affordanz, d. h. die Möglichkeit, über die Alternanz der Sprecher gegenläufige Argumentationen zu entwickeln, nicht zuletzt, um die Hierarchien von Laien und Klerikern kommunikativ zu unterlaufen, wie das in Hans Sachs' Disputation von ‚Schuhmacher und Chorherrn‘ zu beobachten ist: An die Stelle des alten Klerus tritt der bibelkundige Laie, der als Sprachrohr der göttlichen Wahrheit fungiert.

Schließlich realisieren die Dialoge invektive Affordanzen, d. h. sie inszenieren interaktive Prozesse der Herabsetzung der alten Kirche und der Bloßstellung ihrer Repräsentanten. Diese Inszenierungen sind auch insofern interaktiv, als sie die Beteiligung eines Publikums affordieren, die über die massenmediale Kommunikationsform der Flugschrift hergestellt wird. Es zeigt sich, dass für die weitere Analyse des Genres das spezifische Zusammenspiel medialer und formaler Affordanzen in Blick genommen werden muss. Die Funktionsweise der Reformationsdialoge wäre dabei m. E. in Analogie zu heutigen sozialen Medien zu begrei-

99 Franz Dröse und Thomas Krämer-Badoni: Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform. Frankfurt a. M. 1987 (Edition Suhrkamp 1380 = N.F., 380), S. 67.

100 So auch der Chorherr bei Hans Sachs: „Solch worth treibenn jr im wirtzhauß/ am marckt/ vnd vberal/ wie die narren/ vnd gehört nit an solch ort“ (Sachs: *Disputation* [Anm. 66], Z. 568f.).

101 Vgl. C. Scott Dixon: The Reformation Movement in Germany. In: *Early Modern German Literature 1350–1700*. Hg. von Max Reinhart. Rochester, NY 2007 (Camden House History of German Literature 4), S. 189–216, hier S. 195: „At the beginning, the belief that religious truth could be revealed by way of public dialogue was a widespread conviction. According to the Wittenberg reformers truth was not the product of ex cathedra pronouncements or the subtleties of human thought; truth emerged as part of a cooperative undertaking, a consensual search for certainty, in which the dialogue served only to mediate, not to manipulate, the Word of God.“

fen.¹⁰² Sie vermitteln nicht nur Informationen in leicht fasslicher Weise, sondern darüber hinaus bieten sie auch Vernetzungsmöglichkeiten, sie liefern, testen und etablieren Argumentationsmuster und Sprachgebrauchsformen, sie beziehen die Leser- und Hörschaft appellativ in die Auseinandersetzung mit ein und organisieren Öffentlichkeit über Spott, Lachen, Beifall und Empörung. Der Reformationdialog zielte damit auf die Konstitution der reformatorischen Kommunikationsgemeinschaft als einer neuen sozialen Form.¹⁰³

-
- 102 Vgl. u. a. Katja Kanzler: *Invective Form in Popular Media Culture. Genre – Mode – Affordance*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6 2021, H. 1, S. 26–36; des Weiteren: Philipp Buchallik, Albrecht Dröse und Katja Kanzler: *Affordanz und Invektivität*. In: *Schlüsselkonzepte der Invektivität*. Hg. von Dagmar Ellerbrock. Frankfurt a. M. (erscheint 2024).
- 103 Vgl. Hubert Knoblauch: *Kommunikationsgemeinschaften. Überlegungen zur kommunikativen Konstruktion einer Sozialform*. In: *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen*. Hg. von Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer. Wiesbaden 2008 (*Erlebniswelten* 14), S. 73–88. Knoblauchs Überlegungen, dass Kommunikationsgemeinschaften sich durch Kommunikation, nicht durch Tradition konstituieren, scheint mir historisch auch auf die Prozesse der frühen Reformation anwendbar.

DOI: 10.13173/9783447121774.255

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-SA 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

© by the author

Marcel Proust und die Affordanz der Konversation

Fabian Schmitz

Die Kunst der Konversation ist ein französisches Kulturgut par excellence. Sie gilt als Ausdruck der genuin französischen *Civilisation* wie auch als einer ihrer Erinnerungsorte.¹ Als Phänomen einer eigentlich mündlichen Praxis wird sie von Beginn an schriftlich und damit literarisch tradiert. Die Konversation wird von ihrem ersten kulturellen Höhepunkt im 17. Jahrhundert an zu einer literarischen Form, die über die Jahrhunderte stets eine Mündlichkeit von sprühendem Geist und spontanem Witz inszeniert.² Als eine solche Form von Literatur steht sie in einem spannungsvollen Wechselverhältnis von Fiktion und Repräsentation ihrer selbst sowie des Salons als sozialem Raum, den sie im Ancien Régime erfüllt und im postrevolutionären 19. Jahrhundert in seiner restaurativen Nachahmung und ihrem Zitat mitbestimmt.³

Literarisch findet sich die Konversation als Form von eigenen Kompilationen bis in höfische Romane, über die Briefkultur bis in das Genre der Memoiren wieder. Im 19. Jahrhundert adaptiert sie auch das entstehende Kulturfeuilleton, um im neuen journalistischen Massenmedium einen eigenen Raum von vertrauter Tradition und ihrer Inhalte zu inszenieren. In Marcel Prousts Roman *À la recherche du temps perdu*⁴ (1913–1927) findet sie schließlich einen, wenn nicht *den* literarischen Endpunkt in der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In diesem vielschichtigen Erinnerungsroman gehört sie zur Darstellung der aristokratischen Kultur der Belle Époque. Für die Bildungsgeschichte des Protagonisten nimmt die Konversation zugleich eine zentrale Lehrfunktion ein. Das erlebende Ich lässt sich von der Konversation blenden und projiziert eine eigens imaginierte Idealform auf ihre Akteur:innen. Das erzählende Ich hingegen entlarvt die in der Konversation verfolgten egoistischen Zwecke wie bspw. die nicht statthafte Selbstdarstellung ihrer Teilnehmer:innen und die sie eigentlich bestimmende Leere. Als

-
- 1 Vgl. Marc Fumaroli: La conversation. In: Les lieux de mémoire. Hg. von Pierre Nora. Bd. 3: Les France; 2. Traditions. Paris 1992, S. 678–743. Gleiches gilt bezeichnender Weise für Prousts Roman, siehe: Antoine Compagnon: La *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. In: Ebd., S. 926–967.
 - 2 Marc Fumaroli sieht in der Konversation ein urfranzösisches Literaturgenre, siehe Ders.: Le genre des genres littéraires français: la conversation. Oxford 1992 (The Zaharoff Lecture 1990/1991).
 - 3 Zur Kulturgeschichte des französischen Salons, seiner Höhepunkte und restaurativen Nachahmung im 19. Jahrhundert siehe Antoine Lilti: Le monde des salons. Sociabilité et mondanté à Paris au xviii^e siècle. Paris 2005.
 - 4 In der Folge werde ich mich mit dem Kurztitel *Recherche* auf Prousts Roman beziehen.

Praxis einer schöngestigen Unterhaltung entstanden, die den sprachlichen Ausdruck vor seinem Inhalt privilegiert, galt sie bereits im 19. Jahrhundert als in ihren Konventionen und Formulierungen erstarrt. In den textgenetischen Vorstufen der *Recherche* öffnet sich die Konversation noch der Dimension eines originellen und künstlerischen Sprachgebrauchs, der von der Figur Oriane de Guermantes repräsentiert wird. Diese Spannweite in der Darstellung, ihr Umfang und die Funktionen von Konversation in der *Recherche* werfen vielfältige Fragen auf. In poststrukturalistischer Perspektive wird die Konversation vornehmlich als ein mündliches Phänomen betrachtet. Sie bestehe aus einer sich selbst in Gemeinplatz und Zitat proliferierenden Rede. Im Prozess der steten Supplementierung, dem immer neuen Ersatz der Rede durch leicht abweichende Variationen, gehen jegliche Bedeutungen und Referenzen verloren. Das die Zeit und den Raum füllende Sprechen (und Prousts Schreiben) sei noch ihr alleiniger Sinn und Zweck.⁵

Wird die Konversation nicht nur auf die unablässige Produktion und Abfolge von Zeichen reduziert, dann kommt sie wieder als eine Form sozialer Interaktion in Betracht. In diesem Kontext trägt sie als konversationelles Muster unweigerlich eine Tradition ihrer (literarischen) Gestaltung mit sich und eröffnet ein Set an Bedeutungen und Bezugnahmen. Eine je spezifische Geschichte, Performanz und Symbolik sind ihrer Form eingeschrieben.⁶ Mit Caroline Levine lässt sich in dieser Hinsicht die Form der Konversation neu denken.⁷ Sie ist zugleich eine literarische und eine soziopolitische Form von sozialer Interaktion. Als solche institutionalisiert sie die verbale Kommunikation und gibt ihrer konversationellen Praxis eine zeitliche Struktur und performative Ordnung, die sich in der Wiederholung ihrer Praktiken vollziehen. Die Konversation als eine Institution innerhalb der ihr übergelagerten ebenso institutionalisierten Sozialform des Salons zu denken, trägt ihrer literaturgeschichtlichen Bedeutung und Darstellung, aber auch der ihr spezifischen Affordanz Rechnung.

Als Form ist der Konversation die Affordanz des Dialogischen zu eigen, die basal von zwei Personen erfüllt wird. Deren Rollen von Sprecher:in und Zuhörer:in

-
- 5 Vgl. bspw. Sabine Boscheinen: Unendliches Sprechen. Zum Verhältnis von „conversation“ und „écriture“ in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*. Tübingen 1997 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft 2); Gilles Deleuze: Proust et les signes. 8. Aufl. Paris 1993 (Perspectives critiques); Gérard Genette: Proust et le langage indirect. In: Ders.: *Figures II. Essais*. Paris 1969 (Tel Quel), S. 223–294; Ulrich Schulz-Buschhaus: Gemeinplatz und Salonkonversation bei Marcel Proust. In: Marcel Proust: Sprache und Sprachen. Hg. von Karl Hölz. Frankfurt a. M. 1991 (Publikation der Marcel-Proust-Gesellschaft 6), S. 134–150.
- 6 Zu einem ersten Ansatz der Rekontextualisierung von Konversation bei Proust vgl. Karin Schulz: Konversation und Geselligkeit. Praxis französischer Salonkultur im Spannungsfeld von Idealität und Realität. Bielefeld 2018 (Lettre), S. 153–172; Fabian Schmitz: La ritualité de la rencontre mondaine chez Proust. De la corporalité rituelle au rite conversationnel. In: *La ritualité des rencontres. Modes de représentation littéraire*. Hg. von Karin Schulz und dems. Berlin 2019, S. 99–116.
- 7 Vgl. Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford 2015. Sie führt den in der Folge zentralen Begriff der Affordanz von Form ein, siehe S. 6–11.

können sich abwechseln, müssen dies aber nicht. Zudem affordiert sie die gegenseitige Abhängigkeit von Inhalt wie sprachlicher Gestaltung. Jeder zur pedantischen Gelehrtheit tendierende Inhalt wird zugunsten einer kurzweiligen Unterhaltung durch die pointierte und geistreiche Redeweise abgelehnt. Da diese zudem einem Code unterliegt und nur in ihrem zugespitzten Witz eine originelle Freiheit in sich birgt, ist die Konversation stets ausschließlich einem Kreis von Eingeweihten verständlich. Darin zeigt sich die sozialpolitische Affordanz von Konversation als Form, die gesellschaftliche Gruppen durch In- und Exklusion trennt. Um diese Erfahrung des Ausschlusses und das Erlernen des mondänen Sprach- und Zeichengebrauchs dreht sich die Berufungsgeschichte des Protagonisten zum Autor von Prousts *Recherche*. Darin die Konversation in der Vielschichtigkeit ihrer Form – als Institution über ihre Affordanzen bis hin zu ihren historischen Bezügen – zu denken, verspricht einen neuen Zugang, sie in ihrer poetologischen Bedeutung für Prousts Schreiben und seinen Roman einzuschätzen.

1 In Konversation gegen Sainte-Beuve

Die ersten Überlegungen zur literarischen Affordanz der Konversation bei Proust werde ich in der Folge nicht an den langen und komplexen Sequenzen in den Teilbänden *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* oder *Le Côté de Guermantes* der *Recherche* entwickeln. Ich starte meine Suche in Prousts ersten formalen Experimenten mit der Konversation in den Vortexten der *Recherche*. In diesem Moment ihrer Entstehung treten die kontextuellen Bezüge, historischen Traditionen und strukturellen Konstellation sowie Affordanzen besonders zutage. 1908 entwickelt Proust eine Vielzahl von Ideen zu unterschiedlichen Projekten, die er seinem Freund Louis d'Albufera in einem Brief im Mai desselben Jahres umreißt:

Car j'ai en train : / une étude sur la noblesse / un roman parisien / un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert / un essai sur les Femmes / un essai sur la Pédérastie (pas facile à publier) / une étude sur les vitraux / une étude sur les pierres tombales / une étude sur le roman / Tendrement à toi / Marcel.⁸

Denn ich habe in Arbeit: / eine Studie über den Adel / einen Pariser Roman / einen Essay über Sainte-Beuve und Flaubert / einen Essay über die Frauen / einen Essay über Päderastie (nicht leicht zu veröffentlichen) / eine Studie über Kirchenfenster / eine Studie über Grabsteine / eine Studie über den Roman / Herzlich Dein / Marcel[.]⁹

8 Marcel Proust: *Correspondance*. Bd. 8 (1908). Hg. von Philip Kolb. Paris 1976–1993, S. 112f. In der Folge werden Zitate von Prousts Briefen aus dieser Ausgabe im Fließtext mit der Sigle Corr, der Bandangabe und Seitenzahl angegeben.

9 Die Übersetzung folgt: Marcel Proust: *Briefe*. Hg., ausgewählt und kommentiert von Jürgen Ritte auf der Grundlage der Briefedition von Françoise Leriche. Aus dem Französischen von dems., Achim Russer und Bernd Schwibs. Bd. 1: *Briefe 1879–1913*. Berlin 2016, S. 559f. In der Folge werden Zitate aus dieser Ausgabe im Fließtext mit der Sigle BR und Seitenzahl angegeben.

Von einem Roman zu einer theoretischen Studie über diesen, von diversen thematisch orientierten Abhandlungen hin zu der vielfältigen Ausdrucksweisen integrierenden Form des Essays – das Spektrum des Proustschen Schreibens ist derart breitgefächert, dass er seinen Textvorhaben selbst noch kein spezifisches Genre zuweisen kann. Je nach editorischer Entscheidung umfasst dieses Textkonvolut des sogenannten *Contre Sainte-Beuve* Manuskripte, die Proust in den Jahren 1908 bis 1909, mitunter auch noch 1910, zum Teil auf losen Blättern und unterschiedlichen Cahiers, seinen Moleskine-Heften, geschrieben hat. Sie bilden ein fragmentarisches Ensemble heterogener Texte, die zwischen den unterschiedlichen Polen autobiografischen, fiktionalen, theoretischen und literaturkritischen Schreibens oszillieren.¹⁰

Prousts Auseinandersetzung mit Sainte-Beuve geht auf eine frühe Lektüre seiner Literaturkritik insbesondere der *Lundis* zurück, die in ihrer spezifischen Form der *Causerie*, eines intimen wie plauderhaften Tons, stilprägend für den Kulturjournalismus des 19. Jahrhunderts in Frankreich waren.¹¹ Mit dem konversationellen Muster fingiert Sainte-Beuve in seinem literaturkritischen Feuilleton die Intimität des Salons und die Vertrautheit zwischen sich und seinem Publikum. Die Nostalgie des 19. Jahrhunderts nach dem Salon als Sozialform münzt er in eine Strategie um und popularisiert die Konversation als journalistische Form, indem er sie in das Medium des Feuilletons überträgt. Diese Rahmung ermöglicht ihm, in stilistischen Freiheiten einer spontanen und geistreichen Mündlichkeit auch Erzählmuster der Konversation zu übernehmen, wie bspw. die Anekdote, deren Schilderung einer knappen Begebenheit er zu Charakterportraits von Autoren nutzt.

Als Sechzehnjähriger imitiert Proust diesen Stil bereits in Artikeln für Schülerzeitungen und verspottet ihn zugleich als überlebt.¹² Seit dem hundertjährigen Jubiläumsgeburtstag von Sainte-Beuve 1904 ist dieser wieder verstärkt im zeitgenössischen Feuilleton präsent und bietet Proust somit die Möglichkeit, sich mit einer Gegenrede – ohne dass sie zeitgenössisch erscheinen wird – darin entsprechend zu positionieren. Seine Kritik richtet sich gegen Sainte-Beuves charakteristischen Biografismus:

10 Vgl. zur Komplexität des Proustschen Schreibens im *Contre Sainte-Beuve*: Stéphane Chaudier: *Le Contre Sainte-Beuve et les paradoxes du rhétorique*. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 34 (2004), S. 111–121; Francine Goujon: „Je“ narratif, „je“ critique et écriture intertextuelle dans le *Contre Sainte-Beuve*. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 34 (2004), S. 95–110; Françoise Leriche: *Hésitations énonciatives et génériques dans la genèse du roman proustien*. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 42 (2012), S. 69–84; Jean-Marc Quaranta: Proust „débutant“: la dynamique de l'écriture dans les premiers textes. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 34 (2004), S. 73–88.

11 Vgl. Jean-Pierre Bertrand: *Peut-on définir la causerie? Le cas Sainte-Beuve*. In: *Essai et essayisme en France au XIX^e siècle*. Hg. von Pierre Claudes und Boris Lyon-Caen. Paris 2014, S. 79–94.

12 Vgl. Marcel Proust: *Écrits de Jeunesse 1887–1895*. Hg. von Anne Borel. Illiers–Combray 1991, S. 89–167.

Tout cela vient à l'appui de ce que je te disais, que l'homme qui vit dans un même corps avec tout grand génie a peu de rapport avec lui, que c'est lui que ses intimes connaissent, et qu'ainsi il est absurde de juger comme Sainte-Beuve le poète par l'homme ou par le dire de ses amis.¹³

All das stützt, was ich dir gesagt habe, nämlich daß der Mensch, der zusammen mit einem großen Genie in dem gleichen Körper wohnt, wenig Beziehungen zu ihm hat, daß seine Freunde nur ihn kennen und daß es deshalb absurd ist, den Dichter nach dem Menschen oder nach den Worten seiner Freunde zu beurteilen, wie Sainte-Beuve es tat.¹⁴

Proust kritisiert die Personalisierung des Genies in der engen Bindung des künstlerischen Talents an die lebensweltliche Person von Autor:innen. Er folgt darin einem romantischen Konzept des kreativen Moments, in dem die Künstler:innen der Welt enthoben ihr Werk erschaffen. Alle Zeugenaussagen zu ihrer Person vermögen es so nicht, den künstlerischen Ausdruck und im Speziellen das literarische Werk zu erklären. Proust entwickelt im *Contre Sainte-Beuve* den Autor im Spektrum von einem *moi social* und *moi profond*. Ersteres steht in allen lebensweltlichen Kontexten und Beziehungen. In letzterem überwindet der Autor Zeit und Raum und findet in der Essenz seines Seins zum literarischen Ausdrucksvermögen. Prousts Kritik an Sainte-Beuves Biografismus und diese beiden zumeist als strikte Opposition gelesenen Autor-Ich entfalten ihre Wirkung als ‚Tod des Autors‘ in der poststrukturalistischen Theoriebildung des 20. Jahrhunderts.¹⁵

Mir geht es in der Folge insbesondere um ein kleines Detail aus dem obigen Zitat. Mit dem „que je te disais“ („was ich dir gesagt habe“) entwickelt Proust seine Kritik in der Ansprache eines Du, das grammatikalisch im Französischen als indirektes Objektpronomen ‚te‘ kurz präsent ist. In einem Ensemble von Fragmenten des *Contre Sainte-Beuve* baut er dies zur fiktiven Figur einer Dialogpartnerin aus. Er integriert so seine Kritik in die Rahmenerzählung einer Konversation. Dass Proust deren Form in den essayistischen Fragmenten des *Contre Sainte-Beuve* ver-

13 Marcel Proust: *Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana (1908–1909)*. Hg. von Silvia Acierno und Julio Baquero Cruz. San Lorenzo de El Escorial 2004, S. 420. In der Folge werden Zitate aus dieser Ausgabe im Fließtext mit der Sigle CSB und der Seitenzahl angegeben. Einen Einblick in die problematische Editions-geschichte des *Contre Sainte-Beuve* und überzeugende Gründe für die Wahl dieser Ausgabe geben: Silvia Acierno und Julio Baquero Cruz: *Riflessioni sull'edizione dei Cahiers Sainte-Beuve*. In: *Quaderni Proustiani* 5 (2007), S. 68–82; sowie Marion Schmid: *Problèmes du Contre Sainte-Beuve: état actuel de la recherche*. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 34 (2004), S. 61–72.

14 Die Übersetzung folgt: Marcel Proust: *Gegen Sainte-Beuve*. Hg. von Mariolina Bongiovanni Bertini und Luzius Keller. Frankfurt a. M. 1997 (Marcel Proust, Frankfurter Ausgabe, Werke III, Bd. 3), hier S. 120. In der Folge werden Zitate aus dieser Ausgabe im Fließtext mit der Sigle GSB und der Seitenzahl angegeben.

15 Vgl. Dominique Maingueneau: *Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature*. Paris 2006, S. 7–44. Die theoretische Rezeption des 1954 erstmalig erschienenen *Contre Sainte-Beuve* nutzt Maingueneau als negative Folie für die Apologie der von ihm vertretenen Diskursanalyse.

wendet, wird ihm zumeist als paradoxe Inkonsequenz seiner Kritik ausgelegt.¹⁶ Als fiktives Setting bedeutet sie aber die Umsetzung des von Sainte-Beuve geprägten journalistischen Genres der Literaturkritik als *Causerie* in die Fiktion. Proust entwickelt so eine rhetorische Zirkularität zwischen der Form der literarischen Darstellung und ihrem Gegenstand der Literaturkritik.

2 Konversation und Affordanz der Mutter

Das Spannungsverhältnis von Literatur und Kritik spitzt Proust insofern zu, als er das Du zu einer fiktiven Mutterfigur ausbaut, mit der er eine autobiografische Dimension evoziert, die seiner Kritik des Sainte-Beuveschen Biografismus ironisch zuwiderläuft. Strukturell ist sie die notwendige Adressatin innerhalb der Konversation als Form. In der Reduktion auf das Zwiegespräch zwischen ihm und der Mutterfigur erschafft sich Proust ein Gegenüber, das die Affordanz der Form ‚Konversation‘ in der Verkörperung kondensiert und so auf sie überträgt. Die Figur der Mutter wirkt auf Prousts essayistisches Ich zurück und fordert dieses vielfältig heraus, sie afforziert insbesondere die Entwicklung seiner Kritik. Sie ist nicht nur als Angesprochene im grammatikalischen Element und zitierten Repliken präsent, sondern auch als fiktive Figur, die schweigt, zuhört und sich in Mimik und Gestik artikuliert. Ihre konversationelle Affordanz tritt gerade in dieser nonverbalen Präsenz zutage, die zum Schreiben und Beschreiben ihrer selbst provoziert.

Innerhalb des kleineren Korpus dieser Texte entwickelt Proust zwei miteinander verbundene narrative Stränge. Der eine ist die Debütanten-Geschichte eines jungen Autors, der von seiner Mutter die Zeitung ans Bett gebracht bekommt, in der sein erster Artikel veröffentlicht wurde. Der andere Erzählstrang schließt an diese Situation insofern an, als er die Konversation zwischen beiden entwickelt, in der das Ich der Mutter seine Kritik an Sainte-Beuve darlegt. In beiden Erzählungen wird die Mutter in ihrem affektiven Verhalten und ihrer Rede gegenüber dem autodiegetischen Erzähler charakterisiert und zu einer kohärenten Figur ausgebaut. Trotz des autobiografischen Bezugs ist die fiktionale Anlage dieses Plots deutlich, so dass die erzählerische Funktion der Mutter als Handlungsträgerin und Gesprächspartnerin in ihrer konversationellen Affordanz hervortritt. Sie bildet innerhalb der fiktionalen Skizzen ein wichtiges Scharnierelement. Als Gegenüber ermöglicht sie dem Erzähler-Ich, aus seinen solipsistischen Experimenten der Selbstbefragung und Selbstbetrachtung herauszutreten, die einen Großteil dieser Textfragmente ausmachen. Als intimes Publikum kann sie ihm sowohl von ihrer Lektüreerfahrung seines Artikels berichten als auch ihn für seine Missachtung der medialen Konventionen des Journalismus tadeln. Als privilegierte Kon-

16 Vgl. Marc Fumaroli: *Littérature et conversation: La querelle Sainte-Beuve–Proust*. In: *Autrement* 182 (1999), (*La Conversation. Un art de l’instant*. Hg. von Gérard Cahen), S. 102–121; Pierre-Marie Héron: *Littérature et conversation au xx^e siècle: Proust (encore)*. In: *Revue d’Histoire littéraire de la France* 110 (2010), Nr. 1, S. 93–111.

versationspartnerin hört sie der mündlich entwickelten Kritik an Sainte-Beuve zu und wird zum narrativen Anlass des *Contre Sainte-Beuve* selbst:

Maman me quitte, mais je repense à mon article et tout d'un coup j'ai l'idée d'un prochain *Contre Sainte-Beuve*. [...] Je commence à bâtir l'article dans ma tête. À toute minute des idées nouvelles me viennent. Il n'y a pas une demi-heure de passée, et l'article tout entier est bâti dans ma tête. Je voudrais bien demander à Maman ce qu'elle en pense. J'appelle, aucun bruit ne répond. J'appelle de nouveau, j'entends des pas furtifs, une hésitation à ma porte qui grince. – Maman. – Tu m'avais bien appelé, mon chéri ? (CSB S. 210–212)

Mama verlässt mein Zimmer doch ich denke wieder an meinen Artikel, und plötzlich habe ich die Idee eines baldigen *Gegen Sainte-Beuve*. [...] Ich fange an, den Artikel im Kopf zu entwerfen. In jeder Minute kommen mir neue Ideen. Noch keine halbe Stunde ist vergangen, und der gesamte Artikel ist im Kopf entworfen. Ich würde Mama gern fragen, was sie darüber denkt. Ich rufe, kein Geräusch antwortet. Ich rufe abermals, ich höre leise Schritte, ein Zögern vor meiner Tür, die knarrt. / „Mama.“ / „Du hast mich doch gerufen, mein Liebling.“ (GSB S. 69f.)

Ihre Funktion ist umso deutlicher, als gerade ihre Absenz und die aussetzende Konversation den gedanklichen Aufbau des Arguments und *Contre Sainte-Beuve* im Erzähler-Ich forciert. Erst im Zurückrufen der Mutter beginnt das Gespräch von Neuem. In diesem rahmenden Wechselspiel aus Präsenz und Absenz zeigt sich die von der fiktiven Mutterfigur verkörperte Affordanz auf der narrativen Ebene der Konversation wie auf der essayistisch-kritischen Ebene. In Verschränkung beider Ebenen nutzt Proust diese Affordanz der konversationellen Form, um einen Möglichkeitsraum der essayistischen Kritik zu eröffnen.

Ihr entscheidendes Moment ist das Dialogische als theatrale Performanz der beiden Stimmen. Sie tritt in denjenigen Fragmenten hervor, in denen die erzählerischen Elemente der Redeeinleitung nahezu entfallen und das Sprechen in autonom direkter Rede ausgestellt wird. Diese Theatralität kommt wiederum zur Geltung, wenn sich Mutter und Sohn in Zitaten der Klassiker wie Racines *Esther* (1689) oder auch der Texte zeitgenössischer Chor-Kompositionen vom befreundeten Sänger und Komponisten Reynaldo Hahn bedienen. Das Sprechen im Zitat ist wiederum ein Aspekt, in dem Proust erzählerische Funktion und Biografie eingeführt, da seine belesene Mutter selbst nie um ein Zitat ihres klassischen Bildungskanons und ihrer Lieblingsautoren verlegen war.¹⁷ Dennoch ist der Effekt dieses *langage indirect*, des indirekten Sprechens, die eigentliche Aushöhlung der sprechenden Figur, die dadurch zu einem Maskenträger, einem Sprachrohr aus-

17 Vgl. Jeanne Proust: *Souvenirs de lecture*. Hg. von Luc Fraisse. Paris 2020 (Bibliothèque proustienne).

tauschbarer Repliken wird. Bleibt davon das Erzähler-Ich relativ unberührt, lässt sich dies in markanter Weise anhand der Mutterfigur nachvollziehen. In einem kurzen Fragment des *Contre Sainte-Beuve* wird ihr Tod – aber keineswegs biografisch getreu zu demjenigen von Prousts Mutter – inszeniert:

Elle est morte en me faisant une citation de Molière et une de Labiche : „Son départ ne pouvait plus à propos se faire.“ „Que ce petit-là n’ait pas peur, sa Maman ne le quittera pas. Il ferait beau voir que je sois à Étampes et mon orthographe à Arpajon !“ Et puis elle n’a plus pu parler. Une fois seulement elle vit que je me retenais pour ne pas pleurer, et elle fronça les sourcils et fit la moue en souriant et je distinguai dans sa parole déjà si embrouillée : / Si vous n’êtes Romain, soyez digne de l’être. (CSB S. 204)

Als sie starb, zitierte sie für mich Molière und Labiche: „Sie hätte in keinem angemesseneren Augenblick gehen können“ und „Der Kleine soll keine Angst haben, seine Mama wird ihn nicht verlassen. Er würde wohl sehen, daß ich in Étampes bin und meine Rechtschreibung in Arpajon.“ Und dann hat sie nicht mehr sprechen können. Einmal nur bemerkte sie, daß ich meine Tränen zurückhalten mußte, sie runzelte ihre Stirn, setzte ein schmolzendes Lächeln auf, und aus ihren kaum verständlichen Worten hörte ich den Vers heraus: [...] / Ein Römer bist du nicht, doch erweise dich würdig, es zu sein. (GSB S. 111)

Der Tod der Mutter vollzieht sich hier in drei mehr oder weniger freien Zitaten von Molières *Le Misanthrope* (1666), von Eugène Labiches *La Grammaire* (1867) und Corneilles *Horace* (1640). Diese sowohl zeitlich als vom Genre her heterogene Auswahl von klassischer Komödie, Vaudeville des 19. Jahrhunderts und klassischer Tragödie fordert in ihrer Abfolge und im Modus des indirekten Sprechens die Lektüre der darüber konstruierten Bedeutung heraus. Proust inszeniert damit ein konversationelles Verfahren von literarischem Zitat und Anspielung. Darin verdeutlicht sich zudem die sozialpolitische Affordanz der Konversation. Indem sich ihre Techniken teilweise eines literarischen Bildungskanons bedienen, ist das Verständnis von Inhalt und geistreichem Witz nur in einem ebenso belesenen Zirkel von Konversationspartner:innen gegeben. Sie setzt damit zeitgenössisch eine entsprechende soziale Herkunft, schulische Bildung, Möglichkeit zur intensiven Lektüre und kultureller Partizipation voraus. Als Form einer sozialen Praxis, die insbesondere über ausgewählte Bezüge in der Ästhetik der Pointe ihren Unterhaltungswert sucht, ist sie in hohem Maße exklusiv. Die folgende Bedeutungsrekonstruktion der von Proust für die Mutterfigur kombinierten Zitate ist ein deutliches Beispiel dafür.

Das erste Zitat kündigt die bevorstehende und unausweichliche Trennung von Mutter und Sohn an. Das zweite erklärt sich erst in Kenntnis der Handlung von Labiches Stück: In Arpajon lebt der Vater Caboussat mit seiner Tochter, die ihm stets zu Hilfe ist, seine Reden und Berichte für eine Provinz Akademie zu redigie-

ren. Als ihr zukünftiger Ehemann sie mit nach Étampes nehmen will, droht dem Vater, seine im metaphorischen wie praktischen Sinne rechte Hand zu verlieren.¹⁸ Das darauf anspielende Zitat verkehrt nun die Geschlechter-, Eltern- und Ortsverhältnisse und lässt die Mutter gehen. Für den inszenierten Trennungsprozess bedeutet dies, dass die Mutter in ihrem Tod zwar die Welt verlässt, aber in den „orthographe“, in das Schreiben des Sohnes übergeht. Sie wird Sprache, sie wird Literatur und ist sodann ihrer eigenen Stimme beraubt: „Et puis elle n’a plus pu parler.“ („Und dann hat sie nicht mehr sprechen können.“) Das folgende letzte Zitat ist insofern nur noch eine Zuschreibung des Erzähler-Ich, das in die nunmehr verworrene Sprache der Mutter den patriotischen Ausspruch des Corneilleschen Horaz legt: „Si vous n’êtes Romain, soyez digne de l’être.“ („Ein Römer bist du nicht, doch erweise dich würdig, es zu sein.“) Spricht die noch lebendige Mutter in ihren Zitaten schon aus dem ‚Land der Literatur‘, geht sie mit ihrem Tod in dieses über. Aus dieser Zugehörigkeit heraus ist ihre zitierte Aufforderung an den Sohn nichts anderes – und so liest er sie aus den Sterbenslauten der Mutter für sich – als diejenige seiner eigenen Autorschaft. Das Sterben im Zitat entkernt die Figur der Mutter ihrer eigentlichen charakterlichen Bestimmung und lässt sie zu einem leeren, allein auf ihre konversationelle Affordanz reduzierten formalen Funktionsträger werden. Diese Affordanz artikuliert sich wiederum in den bedeutsamen Stimmen, die sie als Zitate anfänglich noch selbst wählt, die ihr zuletzt das Erzähler-Ich jedoch bewusst zuspricht. Das Sprechen im Zitat, wie Proust es hier inszeniert, ist aber keine sich kontinuierlich in die supplementäre Bedeutungslosigkeit proliferierende Rede. Die Figur der Mutter affordiert vielmehr ein Sprechen in bedeutsamen Referenzen, deren Zusammenhang sich derart kondensiert: Der beschriebene Tod der Mutter ist die Geburt des Sohnes als Autor.

3 Aus der Konversation in den Roman

Diese Entwicklung lässt sich mit dem Tod seiner eigenen Mutter Jeanne Proust im September 1905 als biografischen Moment kontextualisieren. Während dieser Zeit arbeitete Proust an einer Übersetzung von John Ruskins Vorlesungen *Sesame and Lilies* (1865), zu der sie ihn angeregt hatte. Dazu verfasste Proust ein Vorwort mit dem Titel *Sur la lecture*, in dem sich die Abstrahierung der Mutter bereits andeutet. Seinem Freund Lucien Daudet schreibt Proust diesbezüglich im Juni 1906:

Je vous remercie de tout mon cœur de ce que vous me dites de Maman. Elle est absente de cette préface, et j’ai même remplacé le mot „ma mère“ qui était fictif et ne s’appliquait pas à elle par le mot „ma tante“ [...]. (Corr 6 S. 100)

Ich danke Ihnen von meinem ganzen Herzen für das, was Sie mir über Mama sagen. Sie fehlt in diesem Vorwort, und ich habe „meine Mutter“ (die

18 Vgl. Eugène Labiche: La Grammaire. In: Ders.: Théâtre. Hg. von Henry Gidel. Bd. 3. Paris 1992, S. 347–378.

Bezeichnung war fiktiv und bezog sich nicht auf sie) durch „meine Tante“ ersetzt [...]. (BR S. 450)

Das essayistisch angelegte Vorwort *Sur la lecture* enthält narrative Familienszenen, in denen die Mutter für Proust bereits als eine fiktive Figur eingegangen ist. Die autobiografische Nähe zeigt sich noch daran, dass er nach dem real erfahrenen Tod seiner Mutter die Figur herausstreicht und zur ‚Tante‘ macht.¹⁹ Zwei Wochen später schreibt Proust in einem Brief an seinen Freund Robert Dreyfus, dass für ihn das Wort ‚Mutter‘ jegliche Bedeutung verloren habe, die sie für sein reales Leben hatte.²⁰ Fiktion und autobiografische Nähe scheinen für Proust nicht wirklich trennbar, und dennoch ist die Tilgung der schon fiktiven Mutterfigur und die semantische Entkernung des Worts um seinen autobiografischen Gehalt ein weiterer Schritt ihrer Abstrahierung hin zu einem bedeutungsleeren Signifikanten. Seine Funktion als Träger der konversationellen Affordanz büßt er hingegen nicht ein.

Proust wandelt in der fiktiven Mutterfigur die Affordanz der Konversation in eine literarische oder literaturgenerierende um. Auf diese Weise wirkt sie nicht nur in diesem aussagestarken Fragment des *Contre Sainte-Beuve*, sondern auch in kleinen sprachlichen Details über die fiktionalen bis hin in die theoretisch kritischen Texte. Als Dialogpartnerin und Adressatin der Rede des Erzähler-Ich trägt die Mutterfigur in der fiktionalen Konversation die Kritik an Sainte-Beuve. In Reduktion auf diese Funktion tritt sie auch in weiteren essayistischen Fragmenten noch als ein abstrakt angesprochenes Du auf: „Un des contemporains qu’il [Sainte-Beuve] a méconnus est Balzac. Tu fronces le sourcil. Je sais que tu ne l’aimes pas. Et là tu n’as pas tout à fait tort“ (CSB S. 216; „Einer der Zeitgenossen, die er [Sainte-Beuve] verkannt hat, ist Balzac. Du runzelst die Stirn. Ich weiß, daß du ihn nicht liebst. Und damit hast du nicht völlig unrecht.“ GSB S. 145). In der dem Du vom Erzähler zugeschriebenen Reaktion artikuliert sich stets eine mehr oder weniger explizite Meinung zu den besprochenen Autoren, die die Erläuterung und das

19 Der Austausch von „ma mère“ mit „ma tante“ lässt sich nur mit einem Blick in die Originalausgabe der Zeitschrift *La Renaissance latine* bestätigen (S. 383). Selbst in der von Jérôme Picon besorgten Neuausgabe des vermeintlichen Originaltexts steht fälschlicher Weise „ma tante“ (S. 191). Vgl. Marcel Proust: *Sur la lecture*. In: *La Renaissance latine* 6 (1905), S. 379–410; Ders.: *Sur la lecture*. In: Ders.: *Écrits sur l’art*. Hg. von Jérôme Picon. Paris 1999, S. 187–224; Ders.: *Sur la lecture*. In: Ders.: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Hg. von Pierre Clarac und Yves Sandre. Paris 1971, S. 160–194.

20 „Depuis la mort de Maman c’est un mot qui n’a plus de sens pour moi (et qui en avait beau coup avant, car j’étais plaint bien à tort, menant une vie qu’on croyait très triste et qui était si douce). [...] Du reste elle a connu cette Préface car je n’ai pas besoin de te dire que tout cela a été fait avant sa mort, et allait paraître quand elle m’a tout d’un coup quitté“ (Corr 6 S. 114; „Seit Mamas Tod ist es ein Wort, das für mich keine Bedeutung mehr hat (und vorher hatte es davon sehr viel, denn ich wurde zu Unrecht bemitleidet, ein Leben zu führen, das man für sehr traurig hielt, das [aber] so süß war). [...] Im Übrigen kannte sie dieses Vorwort, denn ich brauche dir nicht zu sagen, dass all das vor ihrem Tod gemacht wurde und gerade erscheinen sollte, als sie mich plötzlich verlassen hat.“, Übersetzung des Verfassers).

Argument der Kritik an Sainte-Beuve vorantreibt.²¹ Die Figur der Mutter bleibt aufgrund der biografischen Nähe darin erkennbar, wird aber nur indirekt über Zuschreibungen entwickelt. Ihre narrative und argumentative Funktion als abstrakter Träger der konversationellen Affordanz tritt dennoch hervor.

Interessanterweise geht die Figur der Mutter aus dem essayistischen Schreiben auch in diejenigen Fragmente über, die erste Ansätze vom Roman der *Recherche* bilden. In einem Text, in dem sich ein Essay zu Balzac und Sainte-Beuve mit zusätzlichen Notizen zur Balzac-Lektüre der fiktiven Figur von Basin de Guermantes mischen, findet sich folgender Kommentar:

Je dois avouer que je comprends M. de Guermantes, moi qui pendant toute mon enfance ai lu de la même manière, pour qui *Colomba* a été si longtemps „le volume où on ne me permettait pas de lire la *Vénus d'Ille*“ (on, c'était toi !) (CSB S. 296)²²

Ich muß zugeben, daß ich Monsieur de Guermantes verstehe, da ich doch während meiner ganzen Kindheit auf die gleiche Weise gelesen habe und *Colomba* für mich solange „der Band war, in dem man mir nicht erlaubte die *Vénus d'Ille* zu lesen“ (man, das warst du!) (GSB S. 191)

Der Erzähler, das essayistische oder gar autobiografische Ich – dies ist hier nicht eindeutig zu bestimmen – zeigt Verständnis für die Bedingungen der speziellen Lesart Balzacs von Basin de Guermantes. Er vergleicht sie mit der eigenen seiner Kindheit, die von Verboten eines allgemeinen elterlichen „on“ („man“) eingeschränkt wurde. Der eingeklammerte Kommentar entlarvt dieses „man“ und identifiziert es mit dem der Konversation entstammenden Du und damit der Mutterfigur. Es zeigt sich hieran, wie eng bei Proust essayistisches und fiktionales Schreiben miteinander verwoben sind bzw. spontan ineinander übergehen. Dabei scheint an diesem Punkt noch die erzählerische Abstrahierung im „on“ die explizite Hinwendung zum konversationellen Du der Mutterfigur herauszufordern, um dessen elterliche Übermacht und Wirkung auf das erzählende/essayistische Ich hervorzukehren. Ihre aus der Form von Konversation umgewandelte nun literaturgenerierende Affordanz bleibt in diesem Sinne ungebrochen.

In einem weiteren Fragment, das mit einer Reflexion auf die Bedeutung der Guermantes beginnt, die als Familie des französischen Hochadels einen zentralen Knotenpunkt innerhalb der *Recherche* bildet, bricht in ähnlicher Weise wie im Zitat zuvor das mütterliche ‚Du‘ herein:

21 So bspw. auch an diesen Stellen: „Tu as quelquefois trouvé Flaubert vulgaire par certains côtés dans ses correspondances“ (CSB S. 220); und: „Je comprends que tu n'aimes qu'à demi Baudelaire. Tu as trouvé dans ses lettres, comme celle de Stendhal, des choses cruelles sur sa famille“ (CSB S. 424).

22 Geht es hier zwar um Balzac, so sind aber *Colomba* (1840) und *La Vénus d'Ille* (1837) zwei Novellen von Prosper Mérimée, die bereits seit den 1840er Jahren kompiliert ediert wurden.

Te souviens-tu comme tu recevais avec plaisirs les simples cartes si heureuses que je t'envoyais de Guermantes ? Souvent depuis tu m'as demandé : „Raconte-moi un peu ton plaisir.“ [...] Je ne t'ai jamais raconté Guermantes. Tu me demandais pourquoi, quand tout ce que j'ai vu, sur quoi tu comptais me faire plaisir, a été une déception pour moi. Guermantes ne l'a pas été. Eh bien voilà. Ce que je cherchais à Guermantes je ne l'y ai pas trouvé. Mais j'y trouve autre chose. Ce qui est beau à Guermantes c'est [...]. (CSB S. 334)

Erinnerst du dich, mit welcher Freude du die einfachen so glücklichen Karten erhieltest, die ich dir von Guermantes schickte? Oft hast du mich seither gebeten: „Erzähl mir ein wenig von deiner Freude.“ [...] Ich habe dir nie von Guermantes erzählt. Du fragtest mich warum, wenn alles, was ich gesehen habe und von dem du erwartest, daß es mir Freude machen werde, für mich eine Enttäuschung gewesen ist, Guermantes es das nicht gewesen ist. Nun, also. Was ich in Guermantes suchte, habe ich dort nicht gefunden. Aber ich habe etwas anderes gefunden. Das Schöne in Guermantes besteht darin, daß [...]. (GSB S. 281f.)

Mit den Postkarten, die das erzählende Ich an seine Mutter geschickt hat, wird die Konversation in die Fiktion integriert. Guermantes ist nicht mehr nur der Name einer Familie und ihrer einzelnen Glieder und Figuren. Es ist eine literarische Landschaft, von der die Mutter ihren Sohn schon mehrfach aufgefordert hat zu erzählen. erinnert sich das Erzähler-Ich sehr wohl, dem Drängen der Mutter, am Leben ihres Sohnes teilhaben zu wollen, nicht nachgekommen zu sein, wird sie mit der ihr eigenen Affordanz des „Raconte-moi“ („Erzähl mir“) schlussendlich zur Trägerfigur und zum Anlass der literarischen Erzählung und damit des entstehenden Romans der *Recherche*.

An diesem Erzählmoment des *Contre Sainte-Beuve* wird deutlich, wie sich die Mutterfigur in Prousts Schreiben entwickelt. Ihre Wandlung ist eng – da autobiografisch – an die Form der Konversation gebunden. In der Übersetzung der Genrecharakteristika des Sainte-Beuvschen Journalismus und Prousts Kritik in die Fiktion wird aus der *Causerie* ein literarisches Zwiegespräch zwischen Sohn und Mutter. In ihm wirkt die Form der Konversation mit ihren Affordanzen fort. Im Dialogischen entwickelt Proust die Mutterfigur als Adressatin seiner Kritik. Die von der Konversation u. a. affordierten Verfahren von Zitat und Anspielung, mit denen auch die soziale Exklusivität der Form dargestellt wird, reduzieren im erzählten Tod der Mutter die Figur zu einem narrativen Funktionsträger. Diese Abstrahierung nutzt Proust, um übertragend in ihr die Konversation mit ihrer Affordanz zu verkörpern. So wird die Mutterfigur erst zum Anlass für seinen kritischen Diskurs um Sainte-Beuve, bis die nur noch verbliebene Affordanz dieses ‚Du‘ zum Motor des fiktionalen Erzählens wird. Die konversationelle Affordanz beschreibt diejenige Funktion, die das ‚Du‘ letztlich noch erfüllt: Als ein poetologischer Ausgangspunkt von Prousts *Recherche* trägt sie die Aufforderung zum Erzählen in sich.

Verzeichnis der Autor:innen

Jakob Baur ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Medienkulturwissenschaft der Technischen Universität Dresden, wo er im Rahmen des DFG-Projekts „Schauergeschichten. Literarische Emotionspraktiken der Angst“ zur Angstpraxeologie der Schauerliteratur um 1800 promoviert. Er studierte Europäische Kulturgeschichte und Germanistik in Augsburg und Lyon sowie den Masterstudiengang „Kulturelle Grundlagen Europas“ in Konstanz und Hongkong. Seine Arbeitsschwerpunkte sind das Verhältnis von Literatur und Geschichte, populäre Literatur, kulturwissenschaftliche Emotionsforschung und Praxeologie.

Theresa Beckert studierte Lehramt für Gymnasien für die Fächer Kunst und Deutsch an der Technischen Universität Dresden. Im Anschluss war sie als wissenschaftliche Hilfskraft und wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 1285 „Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung“ tätig und wurde durch ein Promotionsstipendium des „Evangelischen Studienwerks Villigst“ gefördert. Gegenwärtig arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Protestantische Hagiographie und Türkenpredigt“ an der TU Dresden und studiert dort den Masterstudiengang „Digital Humanities“.

Björn Klaus Buschbeck studierte Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft in Freiburg im Breisgau und Oxford. 2021 promovierte er am German Department der Stanford University mit einer Dissertation zur Rezeptionsästhetik spätmittelalterlicher Gebets- und Andachtsübungen. Gegenwärtig ist er als Seminaroberassistent für ältere deutsche Literatur an der Universität Zürich tätig. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen neben geistlichen Texten des Spätmittelalters und ihrer Überlieferung in Handschrift und Frühdruck auch Ästhetiken des Immersiven sowie die Darstellung symbolischer Gewalt in der mittelalterlichen Literatur. Zurzeit arbeitet er an einem Habilitationsprojekt mit dem Titel „Zwischen Eskalation und Hegung: Zum Umgang mit Beleidigungen in der mittelhochdeutschen Epik um 1200“.

Dennis Disselhoff war nach seinem Studium von 2019 bis 2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter des SFB 933 „Materiale Textkulturen“ der Universität Heidelberg. Derzeit lehrt und forscht er an der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig. Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich der Mystik des Mit-

telalters, der spätmittelalterlichen Lyrik und neuzeitlichen Mittelalterrezeption. Zu seinen aktuellen Forschungsschwerpunkten gehören außerdem die Bereiche Medienwissenschaft und Schriftgeschichte sowie das Verhältnis zwischen Literatur und Musik.

Albrecht Dröse hat Philosophie und Germanistik an der Universität Leipzig und Humboldt-Universität zu Berlin studiert. Er war ab 2001 Mitarbeiter von Werner Röcke am Institut für deutsche Literatur der HU Berlin. Promoviert wurde er 2009 mit einer Arbeit über die „Poetik des Widerstreits im *Ackermann* des Johannes von Tepl“. Er ist seit 2011 Mitarbeiter an der Professur für Ältere und frühneuzeitliche Literatur und Kultur von Marina Münkler an der Technischen Universität Dresden. Er hat in verschiedenen Sonderforschungsbereichen mitgewirkt, zuletzt von 2017 bis 2021 am SFB 1285 „Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung“.

Jutta Eming ist Professorin für Ältere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin und war von 2012–2024 Leiterin des Teilprojekts „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“ am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören: Emotionalität, Wunderbares und Wissen, Gender, Genre und globale Literaturen von 1200–1600.

Jan Fischer hat Deutsch, Französisch und Romanische Kulturen an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert. Im Berliner Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte kleiner Formen“ hat er die Arbeit an seiner Dissertation zu Listen bei François Rabelais begonnen. Nach seiner Tätigkeit am Graduiertenkolleg arbeitete er ein Jahr lang im Rahmen einer Vertretungstätigkeit als Lehrkraft für besondere Aufgaben am Lehrstuhl für die Didaktik der romanischen Sprachen und Literaturen am Institut für Romanistik der HU. Seit 2023 ist er Mitglied des binationalen *Collège doctoral* „Literatur und Wissen 16.–21. Jahrhundert“, das von der Humboldt-Universität zu Berlin und der Sorbonne Nouvelle in Paris getragen wird.

CJ Jones hat Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft an Mount Holyoke College in Massachusetts studiert, promovierte 2012 in Vergleichender Literaturwissenschaft an der University of Pennsylvania in Philadelphia, und ist derzeit William Payden Professor of German an der University of Notre Dame in South Bend, Indiana, USA. Zu den Forschungsschwerpunkten zählen mittelalterliche Liturgie und Andachtspraktiken, mystische und geistliche Literatur, und spätmittelalterliche Ordensgeschichte und monastische Reformen.

Susanne Knaeble ist Privatdozentin an der Universität Bayreuth, wo sie von 2001 bis 2006 Germanistik, Geschichte und Philosophie studierte. Die Promotion er-

folgte 2009 zum Thema „Höfisches Erzählen von Gott. Funktion und Entfaltung des Religiösen in Wolframs Parzival“. Die Habilitation erfolgte 2016 zum Thema „Zukunftsvorstellungen in frühen deutschsprachigen Prosaromanen“. Seit 2018 vertrat sie Professuren und Akademische Ratsstellen in Braunschweig, Konstanz, Dresden, Siegen, Bochum und Würzburg. Ihre aktuellen Forschungsinteressen liegen vor allem in den Bereichen der vormodernen Reiseliteratur, der Gender und Intersectionality Studies sowie der Körper-Objekt-Beziehungen in mittelalterlicher Literatur und Kultur.

Marie-Luise Musiol ist wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Deutsche Literatur und Sprache des Mittelalters bei Prof. Dr. Margreth Egidi an der Universität Paderborn. Ihre Promotion schloss sie 2019 mit einer Dissertation „Körper, Macht und Raum. Begehrensstrukturen in der mittelalterlichen Kleinepik“ ab. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte umfassen u.a. Recht-Literatur-Relationen sowie vormoderne Konfigurationen von Recht und Ästhetik, die sie in ihrem Habilitationsprojekt „Ästhetische Dimensionen und die Vermittlung von Rechtswissen in deutschsprachigen Rechtsspiegeln des 13. Jahrhunderts“ untersucht. Gemeinsam mit Silke Winst forscht sie aus einer eokritischen Perspektive zu pflanzlichen Phänomenen in mittelalterlichen literarischen Texten.

Carolin Pape studierte Romanische Literaturwissenschaft und Deutschsprachige Literatur mit Schwerpunkt Ältere Literatur an der Freien Universität Berlin sowie an der Université Laval in Québec. Seit 2020 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin und gehörte bis 2024 dem Teilprojekt „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“ am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“ an. Zu ihren Forschungsinteressen zählen Theorien des Wunderbaren, Rhetorik, Posthumanistische Theorien und Fragen des *material turn*. In ihrem Promotionsprojekt befasst sie sich mit erzählten Materialien und der Evokation von Wirkweisen des Wunderbaren in höfischen Romanen des französischen und deutschen Mittelalters.

Fabian Schmitz studierte deutsche und romanische Philologie sowie Philosophie in Göttingen, Neuchâtel und Lissabon (2004–2010). Als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg „Das Reale in der Kultur der Moderne“ (2013–2016) der Universität Konstanz und am Exzellenzcluster „Kulturelle Grundlagen von Integration“ (2016–2017) promovierte er dort (2022) mit der Arbeit: „Die Finten des Autors. Reflexion und Praxis von Autorschaft bei Marcel Proust“. Derzeit forscht und lehrt er als wissenschaftlicher Mitarbeiter für Romanische Kultur- und Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Weitere Publikationen u. a. zur Marcel Proust-Rezeption, der europäischen Aufklärung, der Briefkultur des 18. wie 19. Jh., lateinamerikanischen Journalismus des 19. Jh., Tanz und Film.

Antje Wilton ist Professorin für englische Soziolinguistik an der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte sind Englisch als globale Sprache, gesellschaftliche Mehrsprachigkeit und konversationsanalytische Studien zu verschiedenen Gesprächsformen, beispielsweise zu Humor in zweisprachigen Familiengesprächen (Promotion 2008) und Mediensportinterviews (Habilitation 2023). Im aktuellen Forschungsprojekt werden sprachliche, multimodale und raumbasierte Aspekte von Interaktionen in historischen Umgebungen untersucht (siehe dazu das InteractionLab und die Forschungsgruppe CELIA <https://blogs.fu-berlin.de/interactionlab/>)

Silke Winst ist Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Germanistischen Mediävistik der Georg-August-Universität Göttingen. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen vormoderne Entwürfe von Männlichkeit und Weiblichkeit, Inszenierungen von Körperlichkeit, Entwürfe nichtmenschlicher Identität sowie Mittelalterrezeption. Gemeinsam mit Marie-Luise Musiol forscht sie aus einer ekokritischen Perspektive zu pflanzlichen Phänomenen in mittelalterlichen Texten.

Antje Wittstock studierte Germanistik und Romanistik in Berlin und Paris. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören die deutsche Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die Relationierung von Literatur, (Natur-)Wissenschaft und Philosophie sowie vormoderne Konzepte von Autorschaft.