

# 1. Autor, Gattung, Textkorpus

## 1.1 Zum Gattungsbegriff: Vorüberlegungen

Im 15. und 16. Jahrhundert vollzieht sich ein literarhistorischer Umbruch, der in seiner Tragweite wohl gar nicht überschätzt werden kann.<sup>1</sup> Im Bereich der profanen, unterhaltenden Erzählliteratur etabliert sich die volkssprachliche Prosa als Sprachform und der Druck als Medium, die beide dazu beitragen, die Differenzen zwischen den Textsorten abzutragen. Wenn nicht mit dem modernen, äußerst indifferenten Sammelbegriff des Prosaromans,<sup>2</sup> der in der Forschung seit einiger Zeit den diffusen und problematischen Terminus des Volksbuchs<sup>3</sup> abgelöst hat, so wird mit anderen terminologischen Konstrukten<sup>4</sup> dieser Entwicklung Rechnung getragen. Mit welcher Berechtigung kann und soll hier also versucht werden, eine Gattungsdifferenz zu rekonstruieren, für die in der zeitgenössischen Literaturrezeption auf den ersten Blick wenig Rückhalt zu finden ist?

Die Diskussion dieser Frage soll durch einen Umweg über das Historisch-Partikulare eingeleitet werden, indem zunächst auf ein rezeptionshistorisches Phänomen im Zusammenhang der hier betrachteten Literatursituation des 15./16. Jahrhunderts hingewiesen sei, das sicher bekannt, in seiner Tragweite aber noch unterschätzt ist.

Mit Elisabeths von Nassau-Saarbrücken Chanson-de-geste-Übertragungen beginnt ein neuer Schub und ein später Höhepunkt der deutschsprachigen Rezeption der französischen Heldenepik, der sich völlig unabhängig von vorangegangenen Bearbeitungen entwickelt und seine wesentliche

---

<sup>1</sup> U.a. Hugo Kuhn 1980 (A u. B) hat in seinen „Versuchen“ über das 14. und 15. Jahrhundert die Spezifika der Literatursituation skizziert und auf dieser Grundlage eine Systematik der zeitgenössischen Literaturtypen entworfen, auf die ich unten zurückkommen werde.

<sup>2</sup> Zur Forschungs- und Begriffsgeschichte vgl. Müller 1985.

<sup>3</sup> Zur Diskussion des Begriffs, die hier nicht wieder aufgegriffen werden muß, vgl. abschließend Kreutzer 1977 und Müller 1985, bes. S. 1–15.

<sup>4</sup> Abhängig von der jeweiligen theoretischen Standortbestimmung und je nachdem, unter welchem Aspekt ein Textkorpus definiert und abgegrenzt wird, wird der Gattungsbegriff abgelöst durch eine variable Terminologie, die mit Begriffen wie Textsorte, Typus, Faszinationstyp, historische Gruppe, Institution oder Familie die Literatursituation synchron in ihrer Komplexität und diachron in den Nuancen ihres Wandels adäquater erfassen kann. Diese Abkehr ist logische Folge der Aufgabe normativer, substantialistischer Gattungsmodelle, wie sie unter rezeptionsästhetischen Maßgaben paradigmatisch Hans-Robert Jauss 1972 vollzogen hat; vgl. bes. S. 109–111.

Wirksamkeit über einen Zeitraum von ca. 100 Jahren entfaltet. Elisabeths Adaptationen entstanden um die Mitte der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts, und 1535 wurden die letzten Neubearbeitungen dieser Rezeptionswelle fertiggestellt, gleichzeitig mit den ersten Oktavausgaben der Elisabethschen Prosen. Innerhalb dieses Zeitraums vollziehen sich jedoch weder der Wechsel des Mediums noch der des Publikums konsequent und linear. Es gibt weder eine eindimensionale Entwicklung von der Handschrift zum Druck noch einen abgeschlossenen Funktionswandel von der adligen Repräsentationsliteratur zur Massenlektüre eines zunehmend lesefähigen Stadtbürgertums. Noch in den 1530er Jahren werden Chanson-de-geste-Adaptationen handschriftlich<sup>5</sup> oder in kostbaren Drucken angefertigt.<sup>6</sup> Gerade angesichts der monumentalen Umwälzungen in diesem Zeitraum muß das Beharrungsvermögen erstaunen, mit dem Elisabeths Übertragungen und die späteren Chanson-de-geste-Prosen trotz der extrem diversifizierten Gebrauchssituation auf der Textebene Erzählmuster, Handlungsstrukturen und konzeptionelle Entwürfe konservieren. Weder mit sozioökonomischen noch mit technischen Veränderungen lassen sich somit neuer Aufschwung und Persistenz dieser Texte erklären. Die Vermutung drängt sich auf, daß die lange Halbwertszeit dieser Stofftradition weniger mit ihrer Anpassungsfähigkeit, sondern eher mit der Traditionalität, der Konservativität der Texte zu begründen ist.

Festzuhalten ist vorläufig, daß auf dem Feld der Prosanarration in der Umbruchphase zum 16. Jahrhundert die Chansons de geste auch in der deutschen Literatur wenn nicht eine Schlüssel-, so doch eine für die zeitgenössische Literatursituation besonders signifikante Position einnimmt. Aus der hier umrissenen historischen Situation der Chanson-de-geste-Rezeption im 15. und 16. Jahrhundert läßt sich induktiv die These ableiten, daß es einen impliziten Zusammenhang zwischen den einzelnen Manifestationen dieser Stoffe gibt, der durch ein gemeinsames Rezeptionsinteresse konstituiert wird und sich in den durch alle Fassungen konservierten, allen

---

<sup>5</sup> So die Aarauer Handschrift MS. Bibl. Zurl. 41, in der eine Übersetzung des *Morgant* (1530) und eine der *Haimonskinder* (1531) überliefert ist; beide Adaptationen bedienen sich französischer Prosadrucke (und sind Prosaromane und nicht etwa Reimepen, wie Wunderlich 1997, S. 512–514, angibt). Vom *Morgant* wird gar 1551 noch eine Abschrift hergestellt. Daß auch das Medium Handschrift einem tiefgreifenden Funktionswandel unterworfen ist, kann hier nur vorausgesetzt, nicht aber vertieft werden. Vgl. dazu z.B. Brandis 1984 und zusammenfassend Müller 1985, S. 42.

<sup>6</sup> Beispielhaft hier Johanns II. von Simmern *Fierrabras* (1533) und die *Haimonskinder* (1535), beide in der Offizin des Hofdruckers Jheronimus Rodler gedruckt.

Texten gemeinsamen Strukturelementen und ideologischen Positionen abbildet.

Es sind im folgenden Kriterien zu entwickeln, die jenseits normativer, klassifikatorischer Gattungskonzepte das bestimmbar machen, was die deutschen Chanson-de-geste-Adaptationen zu einem auch für die Rezipienten wiedererkennbaren und bestimmten Rezeptionserwartungen entsprechenden Texttyp zusammenfassen läßt, wo aber auch Wandlungen und Anverwandlungen an andere literarische Traditionen möglich sind, ohne den wiedererkennenden Gebrauch der signifikanten narrativen Schemata und ihrer Deutungsmuster zu verdecken.

Ich habe als Arbeitshypothese bisher eine rezeptionsgeschichtlich abzuleitende Textgruppe angenommen, deren Gemeinsamkeit aber auch von Stoff- und Überlieferungstraditionen konstituiert wird. Den folgenden Ausführungen lege ich als allgemeinere Bestimmung den von Jan-Dirk Müller für den Prosaroman formulierten Gattungsbegriff zugrunde, wonach

Gattungen als konventionalisierte Muster literarischer Kommunikation zu betrachten (sind), die sich im Zusammenspiel von Werken/Werktypen und Leserwartungen ausbilden, durch neue Texte teils stabilisieren, teils erweitern und transformieren; Gattungen sind mithin nicht Stand, sondern Prozeß; an ihren Rändern sind sie ›offen‹ für verwandte Gattungsmuster; sie enthalten eine Reihe struktureller und funktionaler Alternativen, die sich jedoch als ganze in ihrer Bündelung signifikant von denen anderer Gattungen unterscheiden.<sup>7</sup>

Nach demselben Formationsprinzip lassen sich auch die unterschiedlichen Erzähltypen des Prosaromans ausdifferenzieren. Die narrativen Schemata allein sind somit noch nicht gattungskonstitutiv, sondern können ihren ursprünglichen Verwendungszusammenhang jederzeit transzendieren. Spezifisch ist ihre Variation, Kombination und ihre Deutung im konkreten Erzählzusammenhang. Nicht die Einzelelemente, sondern ihre Verbindung zu einer diskursiven Antwort auf bestimmte, an eben diese Gattung gerichtete Fragen der Rezipienten konstituieren ihre kommunikative Funktion. Soll also die Chanson-de-geste-Tradition als Textreihe begriffen werden, die in immer neuen Variationen „eine Fülle von ähnlichen Erzählstoffen“<sup>8</sup> zum besten gibt, so ist zunächst nach den Grundlagen der Serialität zu fragen, nach den Schemata oder Deutungsvorgaben, die die Serie wiedererkennbar machen und profilieren. Es reicht dabei nicht aus, von einem festen Schema

<sup>7</sup> Müller 1985, S. 62f.

<sup>8</sup> Bachorski 1993, S. 63. Im Zusammenhang mit dem Typus des Liebes- und Reiseromans verwendet Bachorski den Begriff der Textreihe, der zur Beschreibung der Chanson-de-geste-Bearbeitungen gleichermaßen geeignet ist.

auszugehen, „das die Tiefenstruktur der verschiedenen Texte bestimmt“; trotz aller salvatorischen Abwehr legt ein solches oppositionelles Konstrukt „Tiefenstruktur“ versus „Gehalt der konkreten Ausführung“ die Vorstellung eines Archetypus nahe,<sup>9</sup> solange eine unter dem Wandel der ideologisch-historischen Umbesetzungen konstant bleibende Tiefenstruktur als zeitlos-monolithisch gedacht wird. Dieses Modell wird in Richtung einer Dynamisierung und Pluralisierung seiner Elemente weitergedacht werden müssen, denn Wandel und Konstanz sind auf allen Ebenen anzutreffen, und die „ideologische Semantik“ wird häufig größeres Beharrungsvermögen zeigen als das narrative Schema oder besser: die Verbindung einer Vielzahl von narrativen Schemata, die sie vermittelt. Das Verhältnis der verschiedenen, historisch gleichzeitig produktiven Textreihen kann nicht als ein autonomes Nebeneinander verschiedener linearer Erzähltraditionen gedacht werden, sondern als Matrix, auf der Einzeltexte und Textüberlieferungen nach unterschiedlichen Koordinaten zu verorten sind, weil sie sich unterschiedlichste Strukturmuster in zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten aneignen können.<sup>10</sup> Dualistische Gattungskonzeptionen, wie sie in der immer wieder strapazierten Opposition von Epos und Roman<sup>11</sup> vorliegen, können in einem synchronen Vergleich von Gattungsprofilen wie dem hier unternommenen keine Anwendung mehr finden. Ebenso wenig aber ist diese Opposition geeignet, um den aktuellen Zeitbezug der späten Chanson-de-geste-Bearbeitungen vor dem Hintergrund einer ‚ursprünglichen‘ epischen Form

<sup>9</sup> Bachorski 1993, S. 63. Für den in dieser Untersuchung verfolgten Weg bietet sich eine Modifikation der bei Bachorski, S. 62, formulierten Voraussetzungen zur Analyse des Reiseromans an.

<sup>10</sup> In diesem Sinne fordert auch Jauss 1972, S. 113, daß die „Familienähnlichkeit“ einer Gattung durch ein Ensemble formaler und inhaltlicher Merkmale bestimmt werden müsse; aber erst „ihre Funktion im Regelzusammenhang“ könnten diese Ensembles zu systemprägenden Dominanten werden lassen.

<sup>11</sup> Diese im wesentlichen in Hegels Ästhetik entwickelte Fundamentalopposition, die in der literaturwissenschaftlichen Mediävistik seit den grundlegenden Neubestimmungen von Bachtin 1970 und Jauss 1962 ohnehin nur noch eine Funktion als Denkmodell beanspruchen konnte, aber nicht mehr die einer diachronen Gattungsdifferenzierung, kann inzwischen, und schon gar für die definatorische Auseinandersetzung mit spätmittelalterlichen Erzählformen, als obsolet gelten. Wie problematisch, aber wirkungsmächtig diese Opposition ist, zeigt u.a. die, auch bei Jauss 1962, S. 76, noch vorausgesetzte Ausgangsposition einer zeitlichen Priorität der Chanson de geste (des Epos) vor dem höfischen Roman. Die schriftlichen Überlieferungsformen, und nur diese können den Gattungskonzeptionen zugrundegelegt werden, setzen jedoch gleichzeitig ein und erweisen die Chanson de geste von Anfang an als inspiriert von spätantiken und höfischem Roman; vgl. Suard 1993, S. 101f.

herauszuarbeiten.<sup>12</sup> Eine Alternative „Einheit der Texte“ kontra „dualistische Trennung von Epos und Roman“ ist hypothetisch und hat es in der Geschichte der Chansons de geste ebenso wie eine „klare Systematik der Gattungen“ möglicherweise nie gegeben.<sup>13</sup> Sie sind von Anfang an in ‚Mischformen‘ aufgetreten, woran sich im Spätmittelalter nichts Wesentliches ändert. Gattungsspezifische Züge bleiben jedoch konstant, bzw. aus anderen Genres implementierte Strukturen werden den Gattungsvorgaben unverwandelt und angeeignet.

Diese konservative Dynamik setzt eine Definition der Gattung über ihre kommunikative Funktion als diskursive Antwort oder als Lösungsangebot auf einen vorgegebenen Kanon von Fragen voraus. Solche Fragen können sich z.B. die nach der Entstehung und Erhaltung von Genealogien sein, nach dem idealen Verhältnis von Zentral- und Partikulargewalten, nach der Identität einer christlichen Feudalgesellschaft, nach der (Gewalt-)Form,<sup>14</sup> in

<sup>12</sup> Die Vorstellung vom Epos als Folie, vor dem die spätmittelalterliche Ausprägung der Chanson de geste zu beurteilen ist, erweist sich auch in Röckes Analyse des Octavian-Romans (1992; in abgemilderter Form auch 1993) noch als virulent. Der „Kontrast der Mentalitäten“ und in seinem Gefolge die Komisierung des Helden und das Aufbrechen der „Einheit von Schönheit und heroischem Mut“ (S. 79) ist nicht erst ein Phänomen in der spätmittelalterlichen Bearbeitung, sondern bereits in der ersten Überlieferung des Romans aus dem 13. Jahrhundert angelegt; vgl. Hülk 1994. Eine „tonalité héroï-comique“ bescheinigt Suard 1993, S. 98, bereits der *Chevalerie Ogier* aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Diese komische Brechung des Heroischen, wie sie unter ganz bestimmten Umständen eintritt, ist, wie ich unten im Komik-Kapitel zeigen werde, als geradezu gattungskonstitutiver Zug aufzufassen.

<sup>13</sup> Mit diesen Formulierungen referiert Röcke 1992, S. 202, zusammenfassend Haug 1989. In seiner Kritik an Haug weist er zu Recht darauf hin, daß dessen „Organon einer alternativen Ästhetik“ nur aus der Perspektive der hochhöfischen Klassik und nicht aus dem synchronen Vergleich spätmittelalterlicher Erzählformen konstruiert ist. Beschreibungskategorien wie die von Haug entwickelten beziehen ihre Normen aus dem diachronen Wandel, können aber die Qualität der Texte in ihrem zeitgenössischen Umfeld nicht erfassen, somit auch kein synchrones System der Textbezüge herstellen. Eine überwiegend negative Bestimmung über die Abgrenzung zur höfischen Norm birgt überdies die Gefahr der Beliebigkeit. Will man gerade textspezifische Phänomene wie Normbrüche, Widersprüchlichkeiten im handlungslogischen Konzept und in der Heldenkonzeption deuten, hilft nicht die Abgrenzung von höfischen Normsystemen, die zudem auf andere Genres rekurren, sondern die Rekonstruktion der Interaktionen, die die Texte gleichzeitiger Texttypen miteinander eingehen. Schon der Bezug auf die ‚klassischen‘ Chansons de geste, Rolandslied und Wilhelmszyklus, wird problematisch, da sie zum einen Remanieurs wie Elisabeth nicht mehr zur Verfügung stehen und zum anderen Gattungsinterferenzen und konzeptionelle Brüchigkeit wie im Entwurf des unidealen Helden Renouart im Ansatz schon hier angelegt sind.

<sup>14</sup> Sievert 1997 setzt den Stellenwert dieser Frage so hoch an, daß sie im Phä-

der der Held seine berechtigten Ansprüche gegen alle Widerstände durchsetzen kann und nach dem Heldentum, das auf diese Weise formiert wird.<sup>15</sup> Diese ‚Fragen‘ entsprechen in vereinfachter Form dem, was Kuhn mit Faszination umschreibt.<sup>16</sup> Den Faszinationsbegriff expliziert Gumbrecht und entwickelt ihn weiter zu einem Ordnungsbegriff, der an die Stelle der Termini ‚Typ‘ oder ‚Gattung‘ treten kann.<sup>17</sup> In der dialogischen Rückkopplung von Faszination und konkreter Textüberlieferung, die in einer bestimmten historischen Situation zur Verfügung steht, können sich wiederum bestimmte Texttypen zu bevorzugten Spiel- und Betätigungsfeldern konkreter Interessen, somit zu Faszinationstypen entwickeln.<sup>18</sup>

Anliegen meiner Untersuchung ist nun die Bestimmung eines wesentlichen Teils derjenigen Strukturelemente und Deutungsvorgaben, die die deutschen Chanson-de-geste-Bearbeitungen verbindet und als Faszinationstyp identifizierbar macht. Unter den Begriffen ‚Themen‘ und ‚Sujets‘ werden hier für diesen Zusammenhang modifizierte Inhalts- und Strukturkategorien eingeführt; eine Poetik der Chanson de geste in Deutschland, die hier nicht in Angriff genommen wurde, bedürfte zusätzlicher Gesichtspunkte, die an dieser Stelle einleitend skizziert, aber nicht erschöpfend behandelt werden können und als Desiderata einer weiteren Untersuchung überlassen bleiben müssen.<sup>19</sup>

Zu den Aufgaben einer solche Poetik gehörte sicher auch die Frage nach den Konfigurationen von Geschichte und Wahrheit und nach der Funktion des Wunderbaren; die Konzeption des Helden und des Heroischen und die Figurenkonstellationen, nicht zuletzt aber auch Bedeutung und Anwendungsweisen von Komik und Lachen wären zu beleuchten. Wenigstens dieser letzte Punkt soll zum Abschluß der Untersuchung als exemplarischer

---

nomen der „kollektiven Gewalt“ die „eigentliche Faszination, die in diese Texte eingeschrieben ist“ (S. 146) und sie zu einem Faszinationstyp macht, sieht.

<sup>15</sup> Im Verlauf des hier thematisierten Zeitraums läßt übrigens sich eine Verschiebung der Prioritäten von den genealogischen Fragestellungen hin zu den einen partikularisierten Helden betreffenden beobachten.

<sup>16</sup> Kuhn 1980 B, S. 88, wählt den Begriff der Faszination, um der Aporie einer entweder nur philologisch-stoffgeschichtlichen oder soziologisch-deterministischen Systematik zu entkommen.

<sup>17</sup> Gumbrecht 1979, S. 44f.

<sup>18</sup> Vgl. Gumbrecht 1979, S. 46. Ein Rückgriff auf die gattungstheoretischen Entwürfe von Kuhn und Gumbrecht auch bei Sievert 1997, die meine Ausführungen wesentlich angeregt hat.

<sup>19</sup> Vgl. dazu auch die Entwürfe von Haug 1989 und Röcke 1993; zur Kritik an Haug auch Röcke 1992, S. 200–202.

Aspekt der spezifischen Erzählweisen vorgestellt werden und stellvertretend andeuten, in welche Richtung eine Gattungspoetik fortzusetzen wäre – auch wenn sich gerade hier beispielhaft der Wandel im Gebrauch der Gattung studieren läßt, ist Komik von Anfang an als Erzählhaltung und als Moment der heroischen Befindlichkeit angelegt. An erster Stelle jedoch wären die Schnittstellen zu bestimmen, an denen Bausteine benachbarter narrativer Genres wie der Chronistik, dem Abenteuer- und Reiseroman, dem höfischen Artus-Roman oder der legendarischen Vitenliteratur angegliedert werden können.

Narrative Schemata und genreübergreifende Schnittstellen:

Die Chanson-de-geste-Adaptationen erscheinen als hybrider Typ, der die narrativen Schemata der Legende ebenso wie des Abenteuer-Reiseromans und des höfischen Romans zu amalgamieren weiß. Interferenzen finden sich in der Tat primär mit Abenteuer-Reiseroman; der Typus der Abenteuerchanson gewinnt in einem Maß an Attraktivität und Faszination, daß er die anderen Chanson-Typen durchdringt und sie überlagert.<sup>20</sup> Gerade die Empörerthematik, die zumeist die Verbannung des aufrührerischen Vasallen erfordert, bietet mit dem entwurzelten Helden, der Sippenerbe und Reich entfremdet ist, das geeignete Medium und den passenden Handlungsrahmen zur Einführung der Abenteuerthematik. Heidenkämpfe werden hier zum selbstverständlichen, teilweise beiläufigen Inventar der Handlung, sie werden als Strukturzitat und ideologisches Signal eingesetzt, ohne daß jedoch noch das Kreuzzugsethos der älteren Chansons evoziert würde.

Formale Zitate bzw. strukturelle Gemeinsamkeiten finden sich auch in Bezug auf legendarische Narrationsmuster. Die Tendenz zur biographischen Erweiterung der Chanson-de-geste-Handlung fördert die Adaptierung hagiographischer Erzählmuster.<sup>21</sup> Weltleben, Umkehr und der Vorsatz zu einem heiligmäßigen Lebensende bestimmen die Vita dreier prominenter Helden<sup>22</sup> und einer wichtigen Nebenfigur<sup>23</sup> in Elisabeths Prosen, ohne daß

---

<sup>20</sup> Suard 1993, S. 79f., unternimmt eine Klassifizierung der Chansons de geste nach unterschiedlichen Systemen: Während heute je nach thematischem Schwerpunkt zwischen Kreuzzugs-, Empörer- und Abenteuerepen unterschieden wird, kannten die Zeitgenossen eine Differenzierung nach den verschiedenen, jeweils die Geschichte einer Sippe verfolgenden Zyklen.

<sup>21</sup> Die Legende bedient sich allerdings ihrerseits „von Anbeginn des Motivrepertoires der zeitgenössischen heidnischen Erzählliteratur“; Wyss 1984, S. 43f.

<sup>22</sup> Lewe und Maller ziehen sich in die Einsamkeit einer Einsiedelei zurück, um dort ihr Leben zu beenden, und auch Herpin nimmt ein Einsiedlerleben auf.

<sup>23</sup> Gemeint ist der zauberkundige Dieb Grimmener aus der *Sibille* und dem *Loher*.

allerdings auch nur einer von ihnen den Rückzug aus der Welt wirklich bis zum Ende durchhielte. Auch der Erzähltypus der unschuldig verstoßenen Ehefrau findet sich in legendarischen Überlieferungen, wird in den Chanson-de-geste-Adaptationen aber, wie unten in Kap. 2.3.3 ausgeführt wird, zum Bestandteil genealogischer Erzählmuster.

Figurenkonstellationen und Konzeptionen von Heldentum:

Neben den o.g. narrativen Schemata, von denen Rebellion, Reise und Heidenkampf nur einen kleinen, wenn auch wesentlichen Ausschnitt repräsentieren, gibt es bestimmte Figurenkonstellationen, die die definierten Handlungsräume besetzen und auf unterschiedliche Weise Gattungssignale setzen. Geographisch-politischer Gravitationspunkt ist im allgemeinen die Karolinger- oder Merowinger-Dynastie in ihrem immer wieder neu auszulotenden Binnenverhältnis zu den Reichsfürsten, historisch-ideologisch wird häufig auf eine imaginäre Phase der Formierung des Reichs als christlicher Weltmacht durch Abgrenzung nach außen bzw. der Konsolidierung durch Abwehr heidnischer Invasionen angespielt. Das Heldentum der Protagonisten mißt sich an der Zentralgewalt entweder positiv in stellvertretender Wahrnehmung ihrer Aufgaben (Heidenkampf, Niederschlagung innerer Revolten) oder negativ im Kampf gegen sie. Die Herrschergestalten Karl und Ludwig sind nach den in den Empörerepen dominanten Mustern konzipiert; ohne daß ihr Herrschaftsanspruch in Frage gestellt würde, tragen sie jedoch ambivalente Züge. Das Karlsbild ist geprägt durch Jähzorn und Willkür gegenüber seinen treuen, aber Leichtgläubigkeit gegenüber den verräterischen Vasallen, während die Gestalt Ludwigs ihr Vorbild in den im *Loher* auch ausdrücklich zitierten Wilhelmsgesten findet als schwacher, auf die Hilfe der loyalen Vasallen angewiesener, aber den Intrigen der mißgünstigen Vasallen ohnmächtig ausgelieferter Herrscher.

Die Protagonisten durchlaufen häufig in Anlehnung an die zyklische Organisation der älteren Chansons drei ‚biographische‘ Stadien, eine Phase der enfance, in der sie einen ihrer Herkunft oder Bestimmung noch nicht gemäßen Status einnehmen, aber – oft in komischer Brechung – ihre immense Kampf- und Zeugungsfähigkeit bereits unter Beweis stellen. Auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn erscheinen sie als ideale, d.h. vor allem unbesiegbare Helden, erobern aus eigener Kraft Frau und Herrschaft, engagieren sich für die Rettung von Reich und Christentum und gründen eine Dynastie. Hieran schließt sich bisweilen eine Phase abnehmender Kraft an, in der sie auf Hilfe angewiesen sind, Niederlagen erleiden oder sich aus dem Weltleben zurückziehen. Diese Phasen sind allerdings nicht an die Vorstellung biologisch verschiedener Lebensalter geknüpft; da Heldentum



nur im Handeln konstituiert wird, ändern sich die Felder der Interaktion, nicht aber im eigentlichen Sinne die Person.

Die genresignifikante Signalfunktion bestimmter Figuren schließlich ist nicht nur durch ihre Handlungsrollen gegeben, sondern kann auch lediglich durch Namensnennung erreicht werden: Prominente Namen wie Karl, Ludwig, Roland, Olivier, Turpin, Ogier oder Genelon werden gerade in den späteren remaniements immer wieder als Bezugspunkte zitiert.

Darstellungsmodus Geschichte:

In allen Romanen außer dem *Herpin* wird bereits im Proömium auf eine geschriebene Quelle verwiesen; in der *Sibille* und im *Huge Scheppel* ausdrücklich auf die im Kloster St. Denis geführte französische Nationalchronik. Auf eine Chronik, u.a. auf die von St. Denis, nimmt mehrfach aber auch der Erzähler des *Herpin* im Rahmen von Wahrheitsbeteuerungen Bezug.<sup>24</sup> Eine Anspielung auf diese ist auch in der im *Loher* genannten lateinischen Quelle zu vermuten.

*so wil ich uch sagen von eyne gedichte/das man in Franckrich in sant Dionisij monster in der hystoryen findet (Sibille, S. 117, Z. 11–13);*

*Eyn schone hystorien wil ich uch verkunden vnd horen lassen [...] Dis buch ist von latin in welsche Vnd von welsche in tutsche gemacht (Loher, Bl. 1<sup>va</sup>);*

*So werdent ir eyn schone materie vernemen Jr ehant sye als ich meyne in langer zijt nit bessere gehort man findet des die beweronge zu Parys in sant dionisius kirchen In der gewaren cronicken/Da die fürsten Ritter herren vnd ander die warheit Inne lesen (Huge Scheppel, Bl. 1<sup>ra</sup>).*

Zwei wichtige Funktionen haben die Quellenverweise: Sie untermauern den Wahrheitsanspruch des Erzählers in bezug auf seine *materie* und bestimmen sie konkret als französische Nationalgeschichte.

Die *hystorie* bietet, indem sie chronikalisch abgesicherte Vergangenheit in lebendige memoria verwandelt, Anknüpfungspunkte zwischen Geschichte und eigener Erfahrungswirklichkeit. In einem von genealogischem Denken geprägten Weltbild ist es primär die Genealogie, die Gegenwart und

---

<sup>24</sup> S. 20 (anlässlich der Begründung von Lewes Namensgebung), S. 22 (bezeugt Lewes Einsatz als Glaubenskämpfer), S. 176 (bezogen auf die Identität des weißen Ritters). Bei jeder dieser Wahrheitsbezeugungen geht es aber auch um eine wunderbare Figur romanhafter oder folkloristischer Provenienz, die es abzusichern gilt und die eben nicht der historisierenden Sphäre der Chansons de geste entstammt: im ersten Fall um die treue Löwin, im zweiten um den Zauberer (und Heiden) Gombaus, im dritten um den weißen Ritter, der an dieser Stelle als dankbarer Toter identifiziert wird.

Vergangenheit geradlinig verbindet. Sichtbare Materialisierung der gegenwärtigen Vergangenheit ist der geographisch konkretisierbare Herrschaftsraum mit seinen Burgen und Städten, als dessen Mittelpunkt häufig Paris fungiert. Paris, Konstantinopel und Jerusalem können sich so mit Saarbrücken zu einem Kosmos bedeutender Vergangenheit vereinigen.<sup>25</sup>

Mit der Präention chronikalischen Erzählens und den obligatorischen Wahrheitsbeteuerungen der Exordialtopoi bieten die Texte eine nicht-mythische Repräsentation der Welt; als erbaulich-vorbildliches Exempel fungiert die Geschichte des Helden, als Erzählmotive treten aber auch die historische Information über eine immer fernere, unbekanntere Vergangenheit und schließlich die Unterhaltung in den Vordergrund. Intendiert ist mit der Geschichtsdarstellung aber immer die Imagination einer bestimmten Zeit und bestimmter Ereignisse, auch wenn diese Geschichte eine erfundene ist. Es wäre jedoch falsch, die erzählte Historie mit Maßstäben moderner Geschichtswissenschaft zu kritisieren – es werden die Ereignisse wiedergegeben, über die der Bearbeiter nach bestem Wissen verfügt. Es ist fraglich, ob die Zeitgenossen Kombinationen von „unterschiedlichen Erfahrungswirklichkeiten“<sup>26</sup> oder „fiktionalen Konstruktionen“<sup>27</sup> so wahrnehmen, auch wenn sie für uns befremdlich und provokativ „und dies nicht einmal in vorsichtiger Kaschierung, sondern in einem ganz offenen Spiel brüskierender Unwahrscheinlichkeiten“<sup>28</sup> daherkommen, wie Haug das Verfahren kommentiert; dennoch will dieses Spiel geglaubt werden und geriert sich als vergangene, aber gegenwärtig bedeutende Wirklichkeit, die dafür auch mit allen Wirklichkeitssignifikanten der Gegenwart ausgestattet werden kann.

Konfigurationen des Wunderbaren:

Der Zufall als Gattungsdominante des Abenteuer-Reiseromans wird bemüht, um überraschende Ereignisse, zumeist unerwartete Trennungen oder Begegnungen zu arrangieren.<sup>29</sup> Solche Fügungen des Geschehens sind je-

<sup>25</sup> Die Kombination dieser vier Orte spielt in ketzerischer Weise auf Dumézils 1958 mythenstrukturelle Theorie der drei Funktionen an und besonders auf deren Anwendung für die Chanson-de-geste-Forschung durch Grisward 1986, der die drei Orte Paris, Konstantinopel und Jerusalem in ihren mythischen Bezügen deutete. Durch die Neukombination läßt sich vielleicht am eindrucklichsten das einvernehmliche Verhältnis der Remanieurs zur Heroenwelt ihrer Vorlagen illustrieren.

<sup>26</sup> Röcke 1993, S. 81

<sup>27</sup> Haug 1989, S. 197

<sup>28</sup> ebd.

<sup>29</sup> Von Bloh 1997, S. 229, erfaßt diese Wunder als „natürliche“. Solche Ereignisse werden allerdings weniger als von Menschenhand gemacht wahrgenommen, son-

doch nicht allzu häufig und werden nicht als Wunder wahrgenommen. Die Anagnorisis-Szenen werden bewußt herbeigeführt; ihnen geht häufig eine lange Suche und langwierige Annäherung der Getrennten voraus. Auch eine andere Form des Wunders, das wunderbare Eingreifen Gottes oder seiner Helfer in das Geschehen, kann die Wiederbegegnung der Protagonisten ermöglichen, indem den Beteiligten in Träumen oder Visionen Ort und Umstände der Begegnung angekündigt werden.

Das göttliche Wunder ereignet sich vergleichsweise häufig, konzentriert sich aber auf die Texte mit Kreuzzugsthematik, in denen Manifestationen Gottes die Überlegenheit der christlichen Religion und ihrer Ritter demonstrieren.<sup>30</sup> Dies ist besonders im *Herpin* und im *Loher* der Fall. Aber auch innerchristliche Auseinandersetzungen werden in diesen Texten zum Handlungsrahmen göttlichen Eingreifens,<sup>31</sup> wenn die Rechtsposition des Protagonisten gezeigt und durchgesetzt werden muß.<sup>32</sup>

Wunderbares Geschehen wird schließlich auch durch Rückgriffe auf die Sphäre des Märchenhaften und der Folklore oder auf die der höfischen Artuswelt erzeugt. Zum ersten Bereich gehören die Zauberkünste Grimmeners oder Gabaux', die vorwiegend in psychischer Einflußnahme, in der Hervorrufung von Illusionen oder im Schlafzauber bestehen. Aber auch wunderbare Wesen oder Dinge wie die Wünschelfeen, die die Zukunft des Säuglings Lewe voraussagen, oder all die treuen Löwen und Bären, die die in die Wildnis gestoßenen Helden säugen und beschützen, und schließlich das Wunderhorn, das die rechtmäßigen Erben des Herzogtums Burgus erkennen kann, zählen dazu. Bei Unholden schließlich wie den Inkarnationen des Teufels, die Lewe und Olbaum bekämpfen müssen, wird die Grenze zum christlichen Wunder durchlässig und unbestimmbar. Elemente aus der Artuswelt finden sich mit der Fee Morgane<sup>33</sup> und ihrem Zauberschloß,

---

dern als unnachvollziehbares Schicksal, als Heraustreten aus dem Rahmen des Erwartbaren und mit der eigenen Erfahrung Kompatiblen.

<sup>30</sup> Umgekehrt werden von heidnischen Göttern vollbrachte Wunder rationalisiert, wenn beispielsweise Isenbart durch eine vom heidnischen Priester fingierte Ansprache einer Götzenstatue zum Heidentum bekehrt werden soll (*Loher*, Bl. 117<sup>ra</sup>–177<sup>va</sup>).

<sup>31</sup> So gelingt es Gadiffer vor einem Gerichtskampf gegen Lewe nicht, eine Reliquie zu küssen und sich damit der Unterstützung Gottes zu versichern (S. 384). Lewe kann sich zudem bei nahezu allen Auseinandersetzungen der Hilfe des von Gott gesandten weißen Ritters und ggfs. seiner Armee versichern.

<sup>32</sup> Gerade in einem von nahezu kontingenter Ereignisfülle geprägten Text wie dem *Herpin* haben Wunder auch eine ordnungsstiftende Funktion, wie von Bloh 1997, S. 232, feststellt.

<sup>33</sup> In der Berliner Handschrift ist zuerst von *morgy* (S. 566), später von *gloriande* (S. 882) als Artus' Schwester die Rede.

in deren Einflußbereich Lewe zuerst unfreiwillig gerät, um am Ende seines Lebens jedoch der – im Gattungsschema plausibleren – *moniage* in Form der Einsiedlereinsamkeit die mythische Sphäre der Feenwelt endgültig vorzuziehen. Die Sphären des Wunderbaren gehen hier ineinander über und verschränken sich mit einer unbefangenen Selbstverständlichkeit, die den Umgang mit ihnen als gattungskonstituierendes Moment kaum mehr erlaubt. Allerdings entsteht nie die Sphäre des Wunderbaren, die nach Jauss den Eintritt in die Märchenwelt signalisiert;<sup>34</sup> die Märchenweltwunder bleiben punktuell, ohne eigene, unterscheidbare Wahrscheinlichkeitsvorstellungen einzuführen.

Unerläßlich für eine Gattungs- und Rezeptionsgeschichte wäre über diese Punkte hinaus eine Untersuchung der weiteren Auflagen der Texte im 16. Jahrhundert, ihrer Verbreitung und konkreten Überlieferungssituation, ihrer Ausstattung und Textgestalt, der Rezeptions- und Bearbeitungshinweise in den Kommentaren von Druckern, Verlegern und Redaktoren,<sup>35</sup> die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden können. Gebrauchssituationen können aber auch zu imaginären Textkategorien werden; noch der Leser eines Oktavdrucks Mitte des 16. Jahrhunderts kann sich durch rezeptionssteuernde Vorgaben unterschiedlichster Art in eine elitäre, exklusive Gemeinschaft fürstlicher Literaturgourmets hineinimaginieren und sich so die Genugtuung einer Identifizierung, vielleicht gar eines sozialen Tabubruchs verschaffen.

---

<sup>34</sup> Vgl. Jauss 1962, S. 82.

<sup>35</sup> Im Ansatz hat Konczak 1991 dies für den *Herpin* und den *Loher* bereits geleistet.

## 1.2 Textgrundlage und Forschung

Die Untersuchung ist als exemplarische angelegt und gilt den Prosaübersetzungen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken. Diese nehmen innerhalb der zweiten Phase der deutschen Chanson-de-geste-Rezeption eine Initialposition ein und stehen nicht nur am Anfang des neuen Bearbeitungsschubs, sondern werden auch kontinuierlich das ganze 16. Jahrhundert hindurch gelesen. Um 1500 setzen mit dem *Huge Scheppel* die ersten Drucke ein, 1514 folgen *Loher* und *Herpin*. Alle drei Texte werden im 16. Jahrhundert noch mehrmals aufgelegt und z.T. Neubearbeitungen unterzogen.<sup>36</sup> Elisabeths Prosen sind somit nicht nur die ersten, sondern gehören auch zu den meistgelesenen und können daher als repräsentativ für das Interesse an einer Wiederaufnahme und Erneuerung des Faszinationstyps Chanson de geste gelten. Angesichts des Umfangs und der Komplexität allein von Elisabeths Werken konnten die späteren Chansons-Prosen nicht systematisch analysiert, sondern nur punktuell in die Untersuchung einbezogen werden, soweit sie die jeweils besprochenen Phänomene mit jenen teilen oder aber sich in besonders signifikanter Weise von ihnen absetzen.

Gattungsspezifische Untersuchungen zu Einzelbereichen der frühneuzeitlichen Prosaromane gibt es wenige. Eine Reihe von Arbeiten behandelt unter überwiegend stilkritischen Gesichtspunkten die Prosaauflösungen höfischer Romane.<sup>37</sup> Überhaupt erlaubte erst die gattungstheoretische Neuorientierung der 70er Jahre in der Folge die Wahrnehmung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Erzählformen jenseits eines Decadence-Schemas, das die ‚klassischen‘ Werke als normativen Maßstab setzte und an ihnen die Regeln einer klassifikatorischen Gattungspoetik entwarf. Dies ist jedoch die Voraussetzung für eine Bestimmung der Genrebeziehungen im synchronen Vergleich und für die Beschreibung der Einzeltexte im Rahmen ihrer zeitgenössischen Konstitutionsbedingungen. Die Chanson-de-geste-Prosen werden nunmehr als Teilaspekt zum Gegenstand übergreifender Studien zu Prosaromanen<sup>38</sup> oder sie werden als Paradigma für die Anfänge des

---

<sup>36</sup> Zur Überlieferung vgl. die folgenden Kapitel zu den einzelnen Texten.

<sup>37</sup> So Roloff 1970 zur *Melusine*, Brandstetter 1971 und Melzer 1972 zu *Tristrant und Isalde*, *Wigoleis* und *Wilhelm von Österreich*, ebenfalls zum letzteren Straub 1974.

<sup>38</sup> Stellvertretend seien zwei materialorientierte Arbeiten aus literatur- bzw. druckgeschichtlicher Sicht angeführt: von Ertzdorf 1989, die eine Systematisierung „nach dominanter Thematik in Liebes- und Heldenromane“ (S. 3) unternimmt, und Gotzkowsky 1991, der die Drucke des 16. Jahrhunderts nach ihren unmittelbaren Stoffprovenienzen einteilt – ein überaus problematisches Verfahren angesichts der weiten

Prosaromans herangezogen.<sup>39</sup> Auch wenn sie stets als eigene Textgruppe (allerdings mit wechselnden Zuordnungen) behandelt werden, wird dieser stillschweigend unterstellte Textgruppenstatus doch selten anders als mit dem Hinweis auf die gemeinsame Überlieferungstradition begründet. So auch im 11. Band der Wolfram-Studien (1989) zur Rezeption der Chansons de geste in Deutschland, in dem den späten Chanson-de-geste-Übertragungen breiter Raum zugestanden wurde. Abgesehen von der poetologischen Skizze Haugs,<sup>40</sup> die zwar mit umgekehrter Wertung, aber dennoch nach dem Vorbild älterer Ansätze wiederum spätmittelalterliche Erzählformen in Abgrenzung zur höfischen Klassik bestimmt und dabei die Chansons auch nur stellvertretend für den Gesamtbereich der zeitgenössischen Großepik heranzieht, bleiben die Beiträge jedoch überwiegend der historischen Bestandsaufnahme verpflichtet. Einen neuen Weg schlagen erstmals Röcke<sup>41</sup> und Sievert<sup>42</sup> ein. Letztere faßt die Chansons de geste als Faszinationstyp zusammen und definiert so eine Gattungsidentität aufgrund des spezifisch spätmittelalterlichen Gebrauchsinteresses. Zusammenfassende Untersuchungen zu Elisabeths *Cèvre* liegen bisher nur in den Arbeiten Liepes,<sup>43</sup>

Verbreitung und der unterschiedlichen Überlieferungswege. Chanson-de-geste-Übertragungen sind nicht nur aus dem Französischen, sondern auch aus dem Niederländischen, dem Dänischen und mittelbar aus dem Italienischen bekannt. Mit Einzelproblemen befassen sich Arbeiten wie die von Thomas 1971, der mit einer morphologischen Betrachtungsweise die „dominante Motivstruktur“ der Prosaromane des 15. und 16. Jahrhunderts zu erfassen sucht; zur Kritik an Thomas vgl. Müller 1985, S. 8f. und S. 62f., bes. Anm. 203.

<sup>39</sup> Vgl. die programmatischen Titel von Liepe 1920 und Burchert 1987 und die Einzelstudien zum *Huge Scheppel* von Müller 1980 und 1983 sowie von der Lühe 1981. Auch das Heft 89 in LiLi 23, 1993, ist den „Anfängen des Romans“ gewidmet und integriert Einzeluntersuchungen u.a. zum *Herpin* (von Bloh 1993) und zum *Octavian* (Röcke 1993).

<sup>40</sup> Haug 1989 widmet seinen Beitrag dem *Huge Scheppel* und fordert in dezidierter Abkehr von Depravationsmodellen spätmittelalterlicher Literatur zur Anerkennung des Vergnügens als ästhetischem Prinzip auf. Abgesehen von der Unkonkretheit und Beliebigkeit einer nur aus der Negation höfischer Modelle entwickelten Poetik (aus Termini wie Problemlösbarkeit, Anspruchslosigkeit, Geschichtslosigkeit, Unmoral etc. läßt sich schwerlich das Profil einer spezifischen Textreihe gewinnen) verführt das wörtlich genommene Lesevergnügen den Autor zu ahistorischen und den Gattungskontext nicht berücksichtigenden Einschätzungen, allen voran der des Protagonisten als „sexbesessen“.

<sup>41</sup> Vgl. Röcke 1993.

<sup>42</sup> Vgl. Sievert 1997.

<sup>43</sup> Liepe 1920 baut auf älteren philologischen Vorarbeiten auf und liefert unschätzbare überlieferungsgeschichtliche und übersetzungstechnische Detailkenntnisse. Erst seine Stilanalyse konnte den Beweis für die gemeinsame Verfasserschaft aller vier Epen erbringen.

Enninghorsts<sup>44</sup> und Burcherts<sup>45</sup> vor,<sup>46</sup> während die Arbeiten zu einzelnen ihrer Romane seit den 80er Jahren in immer dichter Folge erscheinen. Nicht zuletzt in Folge der Editionssituation konzentriert sich das Interesse allerdings einseitig auf den *Huge Scheppel*;<sup>47</sup> besonders dem *Herpin* wurden erst in jüngster Zeit einige Untersuchungen zu Einzelaspekten durch Ute von Bloh gewidmet.<sup>48</sup> Die Diskussion der für meine Arbeit relevanten Studien findet im Zusammenhang der jeweiligen Kapitel statt und soll hier nicht vorweggenommen werden.

---

<sup>44</sup> Enninghorsts Untersuchung zur Zeitgestaltung in den vier Romanen Elisabeths konstatiert eine Tendenz zum Biographischen durch die zunehmende Verdichtung der erzählten Zeit in Relation zur Erzählzeit; Enninghorst 1957, vgl. besonders S. 222f.

<sup>45</sup> Burchert 1987 versucht auf der Basis von Norbert Elias' Zivilisationstheorie die Funktion der Texte als Fürstenspiegel Elisabeths für ihren Sohn Johann III. herauszuarbeiten, wobei er sowohl landesgeschichtliche wie auch interpretatorische Erkenntnisse vereinseitigt in den Dienst des theoretischen Entwurfs von Elias stellt. Zur Kritik vgl. auch Müller 1993, S. 19f. und bes. Anm. 63–67.

<sup>46</sup> Vgl. Liepe 1920 und Burchert 1987. Eine weitere Untersuchung von Elisabeths Übersetzungen liegt von Ute von Bloh vor und wird demnächst erscheinen.

<sup>47</sup> Das Interesse an Elisabeths Prosen ist in jüngerer Zeit erst nach Müllers Untersuchungen zum *Huge Scheppel* (1980 und 1983) wieder geweckt worden. Müller weist anhand der Heldenkonzeption im *Huge Scheppel* auf Entwicklungstendenzen des frühneuhochdeutschen Prosaromans anlässlich der Entstehung eines literarischen Marktes hin. Ebenfalls zur Konzeption des Heldenbilds Seitz 1983. Weiterhin zum *Huge Scheppel* Müller 1989, Haug 1989, Scholz Williams 1989 und Morrison 1993.

<sup>48</sup> Vgl. von Bloh 1993, 1994, 1997, und 1999 (im Druck).

## 1.3 Elisabeth von Nassau-Saarbrücken – zur Genealogie der Texte

### 1.3.1 Text und Genealogie

Hinweise auf die Verfasserschaft der im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehenden vier Epen geben nur die *Loher*-Handschriften in der Subscriptio,<sup>49</sup> der Erstdruck des *Loher* von 1514 auf der Verso-Seite des Titels<sup>50</sup> und der Redaktor des ersten *Huge-Schapler*-Drucks, Conrad Heyndörffer, in seiner *ander vorred*.<sup>51</sup> In allen diesen Fällen wird nicht nur eine individuelle Autorin genannt, sondern Textproduktion und -überlieferung werden als genealogischer Prozeß dargestellt, als ein mehrere Generationen und schließlich den Druckredaktor selbst noch umfassender Vorgang.

Die *Loher*-Texte führen in der Subscriptio neben Elisabeth (um 1395–1456) ihre Mutter Margarethe († 1416) an, welche das Buch in französisch geschrieben, also eine Abschrift der französischen Chanson für den Gebrauch des eigenen Hauses veranlaßt habe. Der spätere Druckbearbeiter kombiniert dann den Exordialtopos eines hier recht vagen Quellenverweises: *Dis buch ist von latin in welsche Vnd von welsche in tutsche gemacht*

---

<sup>49</sup> *Vnd dis büch tet schriben in welscher sprach ein edele wolgeborne frowe/Die was genant frowe Margrette greffynne zu wyedemont vnd frowe zu Genville hertzog fryderichs von lottringen graffen zu wiedemont husfrawe In den Jaren vnsers Herren tusent vierhundert vnd fünff Jare Vnd ist diß buch ouch vorbaß von welsch zu dütsch gemacht Durch die wolgeborne frowe Elizabeth von llottringen greffynne wytwe zu nassauwe vnd Sarbrucken/Der vorgeanten Hertzog friderichs vnd frouw Margreten tochter/Die es durch sich selbs also bedütschet hat Als hie vor an beschriben stat Vnd ist vollenbracht In den Jaren tusent vierhundert siben vnd dryssig Nach der geburt cristi vnsers Herren. [...] (143<sup>v</sup>) Sinngemäß übereinstimmend mit der hier zitierten Hamburger auch die Kölner Handschrift, vgl. Liepe 1920, S. 1.*

<sup>50</sup> *Die wolgeborne Fraw die da genant wz fraw Margreth greuin zů Genweile/Hertzog friderichs von Lotring grauen zů Widemunds hußfraw/Die hat diß büch erstmals vß dem latin in Welsche sprach thün schreiben In dem iar der geburt Cristi. MCCCC.v. Vnnd ist darnach für baß von welscher sprach zů teutsch gemacht durch die wol geborne fraw Elißabeth von Lottringen greuin/witwe zů Nassaw vnd sarbrücken der vorgeanten/hertzog Friderichs/vnd fraw Margreten tochter/die es durch sich selb also schlecht getüts hat wie es an im serlber (!) ist beschehen Im iar.Mcccc.vii (!) (1<sup>v</sup>).*

<sup>51</sup> [...] *vnd dett es der wolgeborne graff herr Johann graff zů Nassaw vnd zů Sarbrücken herr zů heinßberg etc. vßschriben/vnd zů Sarbrücken macht es sin müter genant Elyzabeth von lottringen greffyn zů widmont zů tütsch. Vnnd hab ich Conrat heyndörffer den schlechten text begriffen also kurtz so ich yemer kund (3<sup>rab</sup>).*



(Bl. 1<sup>r</sup>) mit der Subscriptio und unterstellt bereits Margarethe eine Übersetzertätigkeit: *Die hat diß büch erstmals vß dem latin in Welsche sprach thûn schreiben* (Loher 1514, Bl. 1<sup>v</sup>). Die vom Textende an den Anfang zwischen Titelseite und Inhaltsregister verlagerte Verfassernennung kann einerseits den in der eigentlichen Texteröffnung fehlenden Beglaubigungstolos ersetzen. Andererseits steigert vermutlich die auffällige Plazierung der adligen Verfasseramen ihre Werbewirkung im Interesse einer wirkungsvollen Verkaufsförderung. In keiner der *Loher*-Versionen wird versäumt, die Herrschaftstitel Margarethes und ihres Mannes, des Herzogs Friedrich von Lothringen († 1419), aufzuführen. Erst an zweiter Stelle erscheint *die wolgeborne frowe Elizabeth von llotringen greffynne wytwe zu nassauwe vnd Sarbrucken* (143<sup>v</sup>), wie Handschrift und Druck übereinstimmend mitteilen. Die genealogische Überlieferungskette wird vom Schreiber der Heidelberger *Loher*-Handschrift nochmals verlängert. Er gibt an, eine Abschrift des Textes von Elisabeths Tochter Margarethe von Rodemachern (1426–1490) als Vorlage verwendet zu haben.<sup>52</sup>

Eine andere genealogische Reihe eröffnet Heyndörffer, wenn er dem Prolog der Vorlage mit dem genretypischen Quellenverweis auf die in St. Denis geführten französischen Chroniken folgt, dann aber die Nennung von Elisabeths Sohn Johann (1423–1472) einfügt, der nach dem Vorbild der Chroniken eine französische Abschrift initiiert habe, die die Vorlage von Elisabeths deutscher Übersetzung gewesen sei.<sup>53</sup> Wie im *Loher*-Druck ist auch hier das Bemühen erkennbar, eine unmittelbare Verbindung zur Chronistik, zur autoritär beglaubigten historischen Wahrheit, herzustellen. Abschließend fügt der Redaktor seinen eigenen Namen in die Ahnenreihe der Verfasser ein und stiftet somit ein sich in die Gegenwart seiner Leser öffnendes Kontinuum, dessen Anfang die berühmten französischen Chroniken, dessen Ende aber er selber einnimmt. Die Chronologie der Textentstehung vollzieht in Heyndörffers Anordnung allerdings eher eine Kreisbewegung, anstatt linear von der fernen Vergangenheit in die Gegenwart zu führen: sie

<sup>52</sup> Vgl. von Bloh 1995, S. 13.

<sup>53</sup> Sowohl die Überlieferung des *Herpin* als auch die des *Huge Scheppel* weisen zwei parallele Stränge auf; beide Texte wurden wohl einige Zeit nach ihrer Abfassung nochmals überarbeitet. Auf eine spätere Revision der ursprünglichen Übersetzung deuten vor allem die Illustrationen der von Johann in Auftrag gegebenen Hamburg-Wolfenbütteler Handschriftengruppe, die mit großer Wahrscheinlichkeit nach dem Vorbild einer französischen Handschrift angefertigt wurden, hin. Diese französische Vorlage ist möglicherweise die von Heyndörffer erwähnte, die Johann während seines Paris-Aufenthaltes 1437 erworben haben könnte. Vgl. Müller 1993, S. 15–17, und Liepe 1920, S. 100–102 und S. 135–137.

beginnt mit Johann, der durch seine Abschrift aus den altehrwürdigen Chroniken den Text vergegenwärtigt, und bringt erst dann die Übersetzerin Elisabeth ins Spiel, deren Werk Heyndörffer wiederum dem Publikum des 16. Jahrhunderts erschließt. Vergegenwärtigung erscheint hier als ein aktiv gesteuerter, zielgerichteter Prozeß der Selektion und Redaktion, nicht nur als chronologisch lineares Erbe von Generation zu Generation.

Zweierlei Funktionen erfüllen die hier zitierten ‚Autor‘-Zuschreibungen der Schreiber und Druckredaktoren: Sie bewirken zum einen eine Aufwertung und Autorisierung und nicht zuletzt eine Authentisierung des jeweiligen Textes durch seine Anbindung an ein bedeutendes Adelsgeschlecht. Zum anderen erzeugen sie die Vorstellung einer genealogischen Reihe; vor dem Namen eines einzelnen Autors steht das Kollektiv des Geschlechts für den Text ein. So wie die *Chansons de geste* die Geschichte von Geschlechtern zelebrieren und konstituieren,<sup>54</sup> wird hier auch die Texterzeugung in der Kategorie des Geschlechts imaginiert. Nicht nur durch die Autorzuschreibung, sondern auch durch Orts- und Figurennamen,<sup>55</sup> insbesondere aber durch das Wappenprogramm,<sup>56</sup> bindet Elisabeth die Saarbrücker Dynastie und verwandte Adelsgeschlechter in die Chansonhandlung ein. Haubrichs bestimmt zugespitzt als „primäre Funktion ihrer Zyklusübersetzung eine genealogisch-politische, auf die Erhöhung des Hauses gerichtete“.<sup>57</sup> Er polarisiert allerdings unnötig bei der Unterscheidung dynastischer und literarischer Intentionen;<sup>58</sup> das ‚literarische‘ Interesse an der Übertragung

<sup>54</sup> So untersucht Scholz Williams 1988 und dies. 1989 am Beispiel von Wauque-lins *Girart de Roussillon*, der im Auftrag des burgundischen Herzogs Philip dem Guten entstand, wie dynastischem Selbstbewußtsein und dynastischer Machtpolitik Ausdruck und Handhabe verliehen wurde.

<sup>55</sup> Vgl. Liepe 1920, S. 16f.

<sup>56</sup> Vgl. Müller 1989 und Haubrichs 1991.

<sup>57</sup> Haubrichs 1991, S. 18. Der von Haubrichs verfolgte Ansatz, nach unmittelbaren Repräsentationen der Saarbrücker/Lothringer Dynastien im Textmaterial zu fahnden, führt allerdings zuweilen in interpretatorische Sackgassen, die die methodische Problematik seines Vorgehens veranschaulichen: Wenn als Heerführer des Kaisers Loher ein König von Sizilien und ein Herzog von Kalabrien genannt werden, muß hier kein außerliterarischer Bezug auf den diese Titel beanspruchenden René d’Anjou vorliegen (Haubrichs S. 15), sondern, wie an anderen Stellen im *Loher* auch, eine intertextuelle Anspielung auf den im Epenzyklus vorangehenden *Herpin*, dessen Protagonisten die besagten Länder beherrschen. Zweifellos überstrapaziert werden diese Bezüge, wenn Haubrichs René als Herzog von Calabrien zu einem unmittelbaren Nachkommen der Herpindynastie emporstilisiert, stirbt der Herzog Gerhart, Herpins Enkel, im Text doch erbelos.

<sup>58</sup> Ich setze allerdings voraus, daß bei der hier in Frage stehenden Adelsliteratur von ‚immanent‘ literarischem Interesse, das zur Tradierung der Werke quasi ‚selbst-

französischer Chansons de geste ins Deutsche schließt dynastische Machtbestrebungen nicht aus, sondern ist lediglich als eine Spielart solcher anzusehen, unterstreicht die literarische Betätigung doch den Anspruch des Saarbrücker Hofes auf die Zugehörigkeit zu einer traditionell an Frankreich orientierten kulturellen höfischen Elite. Im Unterschied zum burgundischen *Girart de Roussillon*<sup>59</sup> werden die Epen jedoch nicht instrumentalisiert zur Artikulation unmittelbarer Machtansprüche einer einzelnen Dynastie, sondern sie inszenieren vielmehr die Zugehörigkeit des lothringisch-saarbrückischen Geschlechts zu den gepriesenen Geschlechtern der Vorzeit-Epenwelt.<sup>60</sup> Wie das literarische Werk wird auch das Geschlecht nicht neu verfaßt, aber es erhält eine neue Fassung.<sup>61</sup> Ein Reflex dieses Verhältnisses zwischen Genealogie und Text scheint noch rund einhundert Jahre später bei Johann II. von Simmern auf, wenn er in der Vorrede zu seiner *Haimonskinder*-Übersetzung die unwahrscheinliche Größe und Stärke der Helden mit dem Hinweis auf die vergleichbare körperliche Beschaffenheit der eigenen Eltern und anderer Ahnen autorisiert;<sup>62</sup> mit der Einbindung der Eltern in die Heroenwelt des Textes wird hier aber nicht nur die Größe des eigenen Geschlechts, sondern zugleich die Distanz zur eigenen aristokratischen Vergangenheit dokumentiert.

### 1.3.2 Text und Autor

Eine einheitliche Verfasserschaft für das Gesamtkorpus der vier Romane konnte erst Liepe 1920 mit sprachlich-stilistischen Argumenten plausibel machen,<sup>63</sup> während Urtel bereits 1905 die Zusammengehörigkeit der Hamburg/Wolfenbütteler Handschriftengruppe erkannt hatte.<sup>64</sup> Wie Elisabeths

los' durch ihre ästhetische Qualität motiviert wäre, grundsätzlich nicht die Rede sein kann.

<sup>59</sup> So besonders Scholz Williams 1988.

<sup>60</sup> In diesem Sinne auch Müller 1989, der prinzipielle Zweifel „an der eindeutigen politischen Instrumentalisierbarkeit eines komplexen epischen Textes“ äußert (S. 211) und Bezüge zur Realität der Rezipienten eher im Bereich der mentalen Strukturen sieht, indem mit dem Text ein „dynastisch fundiertes Gruppenbewußtsein, das aktuelle Fehden und Bündnisalternativen übergreift“ (S. 221), konstituiert wird.

<sup>61</sup> Für den französischen Bereich konstatiert Suard, daß gerade die Prosen gegenüber den gleichzeitigen Lied-Versionen das genealogische Moment durch Ahnenberufungen und elitäre Konzeption in einer Weise akzentuieren, die das Bemühen um die Schaffung einer genealogischen Literatur erkennen läßt; Suard 1980, S. 43f.

<sup>62</sup> *Haimonskinder*, S. 10, Z. 3–8

<sup>63</sup> Liepe 1920, S. 264–268

<sup>64</sup> Urtel 1905, S. 3f.

Anteil an den ihr zugeschriebenen Chanson-de-geste-Übertragungen tatsächlich zu beurteilen ist, ob sie selber die Übersetzungen angefertigt und niedergeschrieben oder diktiert hat oder ob sie einen kompetenteren Literaten an ihrem Saarbrücker Hof beauftragte und welchen Anteil sie schließlich an der Auswahl der Texte hat, kann nicht mehr mit Sicherheit geklärt werden. Fest steht lediglich, daß die Übersetzungen als zusammengehöriges Korpus an ihrem Hofe entstanden sind und von ihr zumindest initiiert wurden und daß wenigstens drei Generationen ihrer Familie am Transformationsprozeß der Texte beteiligt sind. Wichtiger als die Frage nach der ‚tatsächlichen‘ Autorschaft ist daher neben der oben behandelten Autorfunktion<sup>65</sup> die Erkundung des kulturellen und literarischen Umfeldes der Höfe, die eine Rolle im Prozeß der Text- und damit auch der Gattungstradierung und ihrer Neuformierung spielen. Damit soll einer kultur- und sozialgeschichtlichen ebenso wie einer poetologischen Verortung der Texte der Vorzug gegeben werden gegenüber einer biographischen Deutung, die Person, Lebensumstände oder auch das Geschlecht der Autorin zum wesentlichen Interpretament macht. Die Suche nach deutungsrelevanten Tatbeständen der Biographie wertet die individuelle ‚Autor‘schaft in einer Weise auf, die weder der Spezifik der Textkonstitution als Texttransfer noch einem zeitgenössischen Verständnis von Verfasserschaft, wie es einleitend skizziert wurde, gerecht werden kann. Da jedoch Elisabeth als erste laikale weibliche Autorin in der deutschen Literaturgeschichte eine immer wieder diskutierte Sonderrolle einnimmt, sollen hier nach der Skizzierung des sozialen und kulturellen Umfeldes auch einzelne Ansätze für eine geschlechtsspezifische Deutung der ihr zugeschriebenen Werke vorgestellt werden.

Für die Pflege der Chanson-de-geste-Tradition gibt es außerhalb der in den Texten überlieferten Hinweise – anders als z.B. für den kulturell führenden Burgundischen Hof<sup>66</sup> – aus dem Umkreis Elisabeths keine Belege,<sup>67</sup> wohl

<sup>65</sup> Kuhn 1980 C, S. 85, weist darauf hin, daß in diesem Zeitraum „nicht der historische oder biographische Autor, sondern ein aus seiner Funktion re-personalisierter Autor die jetzt personal werdende Autorrolle (trägt)“.

<sup>66</sup> Doutrepont 1909, S. 1–119; eine Zusammenstellung der Chansons de geste aus dem von Elisabeths Zeitgenossen Herzog Philipp dem Guten hinterlassenen Bücherkatalog s. S. 19–22, ein ausführliches Inventar der Bibliothek in Doutrepont 1906. Von den durch Elisabeth übersetzten Chansons ist hier allerdings nur der *Gormond et Isembart* („*Le livre de Yzembart*“), der als zweiter Teil in den *Loher* integriert ist, verzeichnet (Nr. 234). Zum Zusammenhang von Chanson de geste und Politik am Burgunderhof Philipps des Guten auch Scholz Williams 1988 und dies. 1989.

<sup>67</sup> Daß Elisabeth die prominentesten Namen der ‚klassischen‘ Chansons de geste

aber sind breiter gestreute literarische Interessen dokumentiert, denen letztlich auch die aktive, fördernde Anteilnahme am zeitgenössischen Literaturleben abzulesen ist.<sup>68</sup>

Elisabeths Vater Friedrich von Lothringen, der jüngere Sohn des Herzogs Johann I. von Lothringen, erbte die in Frankreich gelegenen Besitztümer seines Vaters, die durchgehend im nordwestlichen Teil des Reiches, u.a. in Picardie und Hennegau, und damit in den für die späte Chanson-de-geste-Dichtungen produktiven Gebieten lagen.<sup>69</sup> Durch die Heirat mit Margarete von Vaudémont und Joinville, Urenkelin von Jehan de Joinville, dem Hofhistoriographen Ludwigs des Heiligen, konnte Friedrich seine Herrschaft 1393 erheblich vergrößern. Zwar ausschließlich im französischen Sprachgebiet gelegen, gehörten Friedrichs Ländereien dennoch politisch sowohl dem französischen Königtum als auch, gerade durch Margaretes Erbe, dem römischen Kaiserreich an. Es ist daher mit einiger Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß Elisabeth bereits am Hof von Vézélize, an dem sie aufwuchs, Kontakt zur deutschen Sprache hatte.<sup>70</sup> Kulturelle Leitbilder fand sie jedoch ausschließlich an den französischen Höfen, und unter diesen vor

---

(Roland, Olivier, Roncesval, Guillaume d'Orange) offensichtlich nicht vertraut sind, zeigt Liepe 1920, S. 228f. Das bedeutet jedoch nicht, daß ihr auch die zeitgenössischen Spätwerke der Gattung unbekannt wären. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß sie diese als aktuellen literarischen Trend mit Vergangenheitsbezug, aber ohne Verankerung in einer älteren Gattungstradition wahrnahm.

<sup>68</sup> Zu Geschichte und literarischem Engagement der Lothringer bzw. Saarbrücker Dynastien vgl. vor allem Liepe 1920; weiterhin Sauder 1982; Haubrichs 1991; Buschinger 1993; Müller 1989; ders. 1993, S. 19–21.

<sup>69</sup> Vgl. Liepe 1920, S. 4f. Die in einer Handschrift (Paris, B.N. f.fr. 22555; nach 1370) erhaltene ältere Alexandrinerfassung A des *Lion de Bourges*, auf die Elisabeths Übertragung zurückgeht, ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts in der Picardie entstanden; vgl. die Ausgabe Kibler/Picherit/Fenster 1980, S. cxviii–cxix und zur Datierung S. cxxi. Den Schreiber der Handschrift identifizieren dies. als Lothringer (S. xiii), so daß als Auftraggeber sogar ein Angehöriger von Elisabeths lothringer Verwandtschaft väterlicherseits in Frage kommt. Den gleichen Befund – Ursprung des Textes in der Picardie, der Handschrift im lothringischen Raum – stellt Mölk für das einzige überlieferte Fragment des französischen *Lohier et Malart* vor (Mölk 1988, S. 148), das mit hoher Wahrscheinlichkeit der Vorlage Elisabeths angehörte. Auch der *Hugues Capet* ist im picardischen Dialekt abgefaßt; die nordfranzösische Herkunft des Verfassers bestreitet auch Bossuat 1950, S. 458f., nicht, der gleichwohl die Entstehung des Textes im Pariser Raum lokalisiert.

<sup>70</sup> Die grenzüberschreitende Lage der elterlichen Besitzungen und Friedrichs aktive Teilnahme an der Politik des deutschen Kaisers legen nahe, daß Beziehungen auch zum deutschsprachigen Adel existierten. Haubrichs 1991, S. 4, und Sauder 1982, S. 35f. bescheinigen Elisabeth selbstverständliche Zweisprachigkeit bereits vor der Heirat.

allem am strahlenden Vorbild Burgund, wo Elisabeths Onkel, der Herzog Karl II. von Lothringen, seine Erziehung erhalten hatte. Er gilt als Mäzen, der Wissenschaften, Künste und Musik förderte und selber des Lateinischen mächtig war. Seine nahe an Vézélize gelegene Residenz in Nancy verfügte über eine Bibliothek, die wohl überwiegend pragmatische oder wenigstens pragmatisch genutzte Literatur enthielt.<sup>71</sup> Möglicherweise bezog Margarethe von hier aber auch die eine oder andere Vorlage für die von ihr beauftragten Epenabschriften. Der lothringische Schreiberdialekt der einzigen erhaltenen Überlieferungszeugen für die Alexandrinerversion des *Lion de Bourges* und für den *Lohier et Malart* lassen vermuten, daß die mäzenatischen Bemühungen des lothringer Hofes auch der Chanson-de-geste-Literatur galten.

Selbstverständlich spielte im höfischen Literaturleben auch geistliche Literatur in unterschiedlicher medialer Gestalt eine Rolle; die aus dem Besitz Elisabeths und ihres Sohnes erhaltenen Bücher ebenso wie die für ihre Tochter Margarethe von Rodemachern bezeugten gehören fast ausschließlich der Andachts- und Erbauungsliteratur an.<sup>72</sup> Der Besuch einer der ersten überlieferten Aufführungen eines Heiligenmirakels durch Elisabeths Eltern 1412<sup>73</sup> und der eines Passionsspiels mit ihrem Bruder Antoine<sup>74</sup> belegen das Spektrum der kulturellen Aktivitäten in Lothringen zu Elisabeths Zeit.

Besonders Antoine beteiligte sich jedoch auch aktiv an der Wiederbelebung höfischer ritterlicher Kultur und Literatur, wie sie an den tonangebenden Höfen in Elisabeths Umgebung unternommen wurde; er gehörte dem in Blois wirkenden Musenhof des Herzogs Charles d'Orleans an. Daß in Blois nicht nur an den offensichtlich von Antoine bevorzugten allegorischen Wendungen höfischer Liebeslyrik gefeilt wurde,<sup>75</sup> sondern auch heldenepische Dichtungen goutiert wurden, läßt die Mäzenatentätigkeit von Charles' Witwe Marie de Clèves vermuten.<sup>76</sup>

Einer ähnlich rückwärts gewandten und der Pflege ritterlicher Ideale verschriebenen Gemeinschaft gehörte auch Elisabeths Sohn Johann an. Wie sehr die heroische Welt der späten Chansons de geste dem Selbstverständnis des 1448 von Herzog René dem Guten von Anjou ins Leben gerufenen

---

<sup>71</sup> Die historischen Werke von Livius und Cäsar soll er auf seinen Kriegszügen zur täglichen Lektüre mitgeführt haben (vgl. Liepe 1920, S. 20), ein Beispiel für die praktische Verwendbarkeit historischer Schriften.

<sup>72</sup> Vgl. Haubrichs 1991, S. 6f.

<sup>73</sup> Vgl. Liepe 1920, S. 8.

<sup>74</sup> Vgl. Liepe 1920, S. 17f.

<sup>75</sup> Vgl. Liepe 1920, S. 18, bes. Anm. 1.

<sup>76</sup> Vgl. Liepe 1920, S. 18, bes. Anm. 4.

Ordre du Croissant entsprach, zeigt eine die Insignien des Ordens mit dem Wappen Johans verbindende Miniatur am Anfang der von ihm beauftragten Prachthandschrift mit den Chansonprosen seiner Mutter.<sup>77</sup>

Die produktive Rezeption der Chansons de geste erlebte im Rahmen vielfältiger anderer literarischer Aktivitäten an den Höfen in Elisabeths Umgebung besonders seit dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung, der an die Phase der Neudichtungen und remaniements des 14. Jahrhunderts anknüpfte und, beginnend mit Elisabeth, eine reiche Serie von Prosaremaniements hervorbrachte.

Elisabeth selber intendierte mit ihren Prosaauflösungen vermutlich weniger eine formale Neuerung, sondern eine möglichst adäquate Übersetzung in das Deutsche.<sup>78</sup> Sie gilt als erste laikale weibliche Autorin deutscher Literatur, deren Romane zudem den Beginn der neuen Erzählform Prosa markieren. Im folgenden sollen daher in aller Kürze zwei Beispiele für Untersuchungsansätze aus der jüngeren Zeit, die das Geschlecht der Autorin zum Ausgangspunkt für ihre Textinterpretation nehmen, diskutiert werden. Dabei nehme ich in Kauf, mit dieser Auseinandersetzung zwar den Rahmen eines Einleitungskapitels zu sprengen, meine Argumentation aber gleichwohl auf plakative Thesen beschränken zu müssen, die einzelne Ergebnisse des Untersuchungsteils vorwegnehmen.

Einer kritischen Überprüfung sind hier die Untersuchungen von A. Classen und S. S. Morrison<sup>79</sup> zu unterziehen, die beide der *Sibille* als dem einzigen Roman mit einer weiblichen Hauptakteurin besondere Aufmerksamkeit zollen. Unausgesprochene theoretische Grundannahme ist jeweils die These, daß Geschlecht und geschlechtsspezifische Lebenserfahrung signifikant in den Text eingeschrieben seien und diesen gegenüber seiner Vorlage auf eine Weise profilierten, die einen Anspruch auf Machtteilhabe von Frauen und Kritik an männlichen Herrschaftsformen zum Ausdruck bringe. Eine solche ahistorische Projektion feministischer Positionen auf Texte und Autorinnen<sup>80</sup> zeitigt Folgeprobleme, wenn in der Konsequenz z.B. implizit

<sup>77</sup> Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 11 in scrinio, Bl. 1<sup>r</sup>

<sup>78</sup> Zur Übersetzungstechnik Elisabeths vgl. unten Kap. 1.3.4. dieser Arbeit.

<sup>79</sup> Vgl. Classen 1992 und ders. 1993 und Morrison 1993.

<sup>80</sup> Beispielhaft hierfür auch Liebertz-Grün, die sich durch die fehlenden feministischen Ambitionen Elisabeths und ihrer Zeitgenossin Eleonore von Vorder-Österreich zu dem Verdikt veranlaßt sieht: „[...] ihre Frauengestalten sind männerfixiert, unselbständig und etwas dümmlich. Man tut beiden Autorinnen gewiß kein Unrecht, wenn man ihr Frauenbild als wenig aufgeklärt oder in heutigem Sprachgebrauch schlichtweg als repressiv bezeichnet.“ (Liebertz-Grün 1985, S. 33) In einer späteren Darstellung findet sich dieses harsche Urteil allerdings revidiert: Liebertz-Grün 1988, S. 54–59.

dem Elisabethschen Textkorpus eine auf ihre Person fokussierte Konsistenz unterstellt wird,<sup>81</sup> die weder der spezifisch zyklischen Konzeption noch der Heterogenität der Texte in bezug auf Herkunft, Erzählweise, Stoff und Form gerecht werden kann. Zugleich wird die Vermittlungsfunktion der Übersetzung, die eine im französischen Sprachraum gewachsene literarische Gattungstradition eben als bewährte und zugleich aktuelle Manifestation der Interessen einer kulturell führenden gesellschaftlichen Elite für die deutschen Fürstenhöfe aneignet, heruntergespielt.

Obwohl das Verhältnis zur Vorlage für ihn nicht von Belang sei, geht Classen doch von einer tiefgreifenden Revision der Übersetzerin aus.<sup>82</sup> In Elisabeths Version sei der zentrale Konflikt als Kampf der Geschlechter, als „male conspiracy against women“<sup>83</sup> aufzufassen, und die Erzählung münde schließlich in eine „manifest condemnation of women’s victimization“.<sup>84</sup> Daß eine solche populärfeministische Lektüre, die eine weibliche Autorin reflexartig mit emanzipatorischen Ambitionen versieht, dem Text in ahistorischer Weise moderne Entwürfe von Geschlecht und Geschlechtsbewußtsein appliziert, muß nicht eigens betont werden. Die den Text strukturierende Opposition ist nicht eine der Geschlechter, sondern auf der Ebene der Figurenkonstellation (bzw. der thematischen Entwürfe) die zwischen loyalen und illoyalen Beratern und auf der Ebene des narrativen Projekts (der Sujets)<sup>85</sup> die zwischen defekter bzw. intakter Dynastiefolge.<sup>86</sup> Nicht Geschlechtszugehörigkeit (gender), sondern Sippenzugehörigkeit konstituiert Identität und initiiert Handlung.

<sup>81</sup> So lassen sich an der *Sibille* gemachte Beobachtungen zur Wahrhaftigkeit der Sprache von Männern und Frauen (Morrison 1993, S. 34f.) sicher nicht für Elisabeths Gesamtwerk verallgemeinern.

<sup>82</sup> „I am not concerned with the relationship of Königin Sibille to the original sources of the plot [...] But Countess Elisabeth streamlined and adapted the novel according to current taste and interests“ (Classen 1992, S. 443). Und, noch weitergehend: „[...] the German version of *Sibille* [...] contains stylistic, thematic, and structural changes and thus has undergone a profound adaption process on the part of the ‚translator““ (ders., S. 442). Von einer möglichen Vorlage, der Sibillen-Chanson in Alexandrinern aus dem 13. Jahrhundert, sind indes ohnehin lediglich Fragmente überliefert; vgl. Tiemann 1977, S. 15–18.

<sup>83</sup> Classen 1992, S. 445

<sup>84</sup> ebd.

<sup>85</sup> Zur Differenzierung und Definition der Termini „Thema“ und „Sujet“ vgl. den einleitenden Part von Kap. 2 dieser Arbeit.

<sup>86</sup> Ich kann meine Argumentation an dieser Stelle nicht vertiefen, sondern nur im Vorgriff schlagwortartig die Ergebnisse des Interpretationsteils meiner Arbeit zusammenfassen.



Für Morrison wird der Gebrauch der Sprache durch die Figuren in der *Sibille* zum distinktiven Merkmal der Geschlechter: „In Elisabeth’s work, chaos ensues indeed from perverted speech, but that speech is given voice by men exclusively“.<sup>87</sup> Dies könne als Entgegnung auf das misogynen Klischee der lügenhaften, betrügerischen Frau gelesen werden. Der in der Tat und nicht nur für Elisabeths Chanson-de-geste-Übertragungen zentrale Begriff des Verrats, der regelmäßig den Ausbruch eines Konflikts innerhalb von Solidargemeinschaften (Sippe, Feudalverband, Christenheit) bezeichnet, unterliegt jedoch auch in der *Sibille* keiner geschlechtsspezifischen Ausdeutung, sondern ist gerade hier mit ausdrücklichem Verweis auf die Gattungstradition eindeutig reserviert für die Kennzeichnung einer bestimmten, auf ihre Verräterrolle determinierten Sippe.<sup>88</sup> Entsprechend ist die Figur der unschuldigen, treuen Karlsgattin Sibille nicht als philogynes Antiklischee konzipiert, sondern sie folgt dem bereits seit dem hohen Mittelalter verbreiteten literarisch-legendarischen Muster der unschuldig verstoßenen Ehefrau.<sup>89</sup> Daß Elisabeth keineswegs vor der Darstellung betrügerischer Frauen zurückschreckt, belegen zahlreiche listige oder hinterhältige Frauenfiguren aus dem *Loher*<sup>90</sup> und dem *Herpin*<sup>91</sup>, die Morrison offenbar nicht bekannt waren. Über die Kompetenz zu Verstellung, List und Lüge verfügen beide Geschlechter, ob Protagonisten oder Antagonisten, gleichermaßen. Auch im *Huge Scheffel* ist die Differenzierung verschiedener Herrschaftsformen, wie sie an den Figuren der Königin Weißblume und Hugues im ersten Textteil durchgespielt werden, nicht als eine geschlechtsspezifische konzipiert. Demonstriert wird im Verlauf der Handlung, daß nur eine Verbindung von individueller körperlicher mit diplomatischer und machtpolitischer Schlagkraft erfolgreich Herrschaft begründen und durchsetzen kann, wobei die Abweichungen der Elisabethschen Prosa zur französischen Verfassung keine neue Lesart begründen können.<sup>92</sup>

<sup>87</sup> Morrison 1993, S. 34f.

<sup>88</sup> Vgl. den Verweis der Verräterclique auf ihren Ahn Ganelon, S. 139, Z. 13f.

<sup>89</sup> Zuerst in der Crescentia-Legende der *Kaiserchronik* (um die Mitte des 12. Jahrhunderts).

<sup>90</sup> So vor allem die Heidenprinzessin Synoglar. Auch Redensarten und Sentenzen zur weiblichen Untreue finden sich mehrfach: *wer sich uff frowen verlesset der ist ein toechter man* (Bl. 20<sup>rb</sup>); *Aber das ist frouwen gelubde man sol sich nit daruff verlassen* (Bl. 65<sup>ra</sup>).

<sup>91</sup> An erster Stelle die verräterische Hofdame Weckholder, nicht minder böse auch Olbaums Ziehmutter Beatrix.

<sup>92</sup> Gerade der Versuch Morrisons, für Elisabeths Textrevision lebensweltliche Einflüsse geltend zu machen, zeigt die Problematik einer unmittelbaren historisch-biographischen Lektüre: Anlässlich der Erbschaftsstreitigkeiten ihres Bruders Antoine

Nicht nur die Konsultation der Vorlagen, sondern auch die der anderen Elisabethschen Prosen und weiterer Chansons de geste mit vergleichbaren Handlungskonstellationen verbietet somit die umstandslose Deklaration bestimmter Verhaltensmuster als geschlechtsspezifisch; es wird sich im Einzelfall stets zeigen, daß Geschlecht als isolierte Kategorie weder handlungsrelevant noch identitätskonstitutiv ist.

### 1.3.3 Text und Gattungstradition

Wenn auch die Chanson-de-geste-Rezeption im Deutschen seit Elisabeth einen lebhaften Aufschwung erlebt, gibt es gleichwohl auch ältere Chanson-de-geste-Adaptationen, die es sogar zu einer beachtlichen Wirkungsgeschichte bringen konnten. Als die erfolgreichsten Adaptationen kann zum einen das *Rolandslied* (um 1170) des Pfaffen Konrad angesehen werden, das vom Stricker unter Hinzufügung einer Vorgeschichte über die Jugend Karls nachgedichtet (*Karl*, wohl nach 1220) und in dieser Gestalt auch in die Weltchronik des Heinrich von München (14. Jahrhundert) aufgenommen wurde. Daneben steht zum anderen Wolframs *Willehalm* (zweites Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts), der Ergänzungen in Ulrichs von dem Türlin *Arabel* (drittes Viertel des 13. Jahrhunderts) und in Ulrichs von Türheim *Rennewart* (um 1250) fand. Vermutlich gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden im ripuarischen Dialekt die anonymen Bearbeitungen des *Karl und Galie* und des *Morant und Galie*, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in die größere Kompilation des *Karlmeinet*, einer Art legendärer Karlsbiographie, integriert wurden.

Zweierlei erscheint bei dieser Zusammenstellung der vor dem 15. Jahrhundert entstandenen deutschen Chanson-de-geste-Adaptationen bemerkenswert: Die bearbeiteten Lieder gehören sämtlich dem Königs- bzw. dem Guillaume-Zyklus an und verherrlichen die Karolingerdynastie oder erkennen sie zumindest vorbehaltlos an. Thematisch lassen sie sich damit überwiegend in die Gruppe der Kreuzzugschansons einordnen. Nur ein einziges, isoliert gebliebenes Beispiel für ein Empörerepos ist aus diesem Zeitraum bekannt, nämlich der niederdeutsch/ostfälische, in Prosa abgefaßte und nur

---

mit dem burgundischen Herzog René le Bon solidarisiert sie sich selbstverständlich mit dem ihr verwandtschaftlich nächststehenden Antoine und befürwortet damit einen Erbsanspruch in männlicher Linie (Antoine ist der Brudersohn des verstorbenen Herzogs Charles), während René als Ehemann der einzigen Tochter die Ansprüche der weiblichen Linie geltend macht. Diese Konstellation demonstriert exemplarisch, daß die ausschlaggebende Perspektive für Elisabeth die der Sippe, nicht die des Geschlechtes (im Sinne von gender) ist.

in Bruchstücken überlieferte *Gerart van Rossiliun* (13./14. Jahrhundert).<sup>93</sup> Auffällig ist darüber hinaus eine zwar mit der französischen Gattungsgeschichte übereinstimmende, im Einzelfall jedoch durchaus eigenständige Tendenz zur Zyklusbildung. Diese lenkt das Augenmerk von der singulären, bedeutenden Tat, die ursprünglich Gegenstand des Heldenliedes war,<sup>94</sup> auf die vollständige Vita des Helden einschließlich enfance und Tod bzw. *moniage* und darüber hinaus auf sein Geschlecht mit dessen horizontalen und vertikalen Verästelungen.

Die zyklische Erweiterung gehört neben dem amplifizierenden remanement, der auch heterogene Elemente integrierenden Kompilation und der sich an alte Handlungsschemata anlehenden Neudichtung zu den wichtigsten Kompositionsprinzipien der französischen Spätversionen des 14. und 15. Jahrhunderts.<sup>95</sup> Zumindest zwei der Vorlagen für Elisabeths Prosaaufösungen (*Lion de Bourges* und *Hugues Capet*) stammen aus diesem Zeitraum, aber auch die anderen beiden, für die unmittelbare Vorlagen nur fragmentarisch überliefert sind, folgen den o.g. Kompositionsprinzipien. Mit Elisabeths Übersetzungen beginnt nach längerer Pause und mit großer zeitlicher Verzögerung die Aufnahme der späten französischen *Chansonde-geste*-Dichtung ins Deutsche – die mit ziemlicher Sicherheit jüngste von Elisabeths Vorlagen, der *Hugues Capet*, stammt vermutlich aus den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts. Die fehlende Kontinuität in der Rezeption der französischen *Chansons* macht jedoch die Übertragung französischer Entwicklungstendenzen auf den deutschen Bereich unmöglich. Erst mit den Druckprosen seit dem Ende des 15. Jahrhunderts schließt die deutsche Rezeption sich wieder etwas enger an das französische Vorbild an.

---

<sup>93</sup> Buschinger 1989, S. 91–94

<sup>94</sup> Es ist durchaus fraglich, ob tatsächlich von einer konzeptuellen Offenheit des Anfangs und des Endes in der *Chanson de Roland* und der *Bataille d'Aliscans* ausgegangen werden kann, wie dies Wolf 1995, S. 188, annimmt. Solange das singuläre Ereignis und die exemplarische heroische Tat Gegenstand und Zentrum des Liedes sind, bedürfen die Peripherien nicht der aufmerksamen Ausformung. Erst die spätere Rezeption, im Falle des deutschen *Rolandslieds* und des *Willehalm*s unmittelbar einsetzend, meint hier Unvollständigkeit anzutreffen, womit dann aber nicht nur der Schritt zu einer Verlagerung des Geschehens „vom Epos hin zur Großlegende“ (ebd.) bzw. profan von der heroischen Tat zur heroischen Lebensgeschichte vollzogen wäre, sondern auch der zur romanhaften Offenheit und potentiellen Unabschließbarkeit der Erzählung. Beispielhaft stellt sich die Rezeption des Rolandsstoffs in der deutschen Literatur bis zum *Morgant* dar als Prozeß permanenter Ergänzung in Richtung einer nie erreichbaren ‚Vervollständigung‘.

<sup>95</sup> Vgl. Suard 1981, S. 97f.; auch Suard 1980, S. 449.

## 1.3.4 Text und Innovation: Chansons de geste in deutscher Prosa

In dem Jahrhundert zwischen Elisabeths Chanson-de-geste-Adaptationen und den handschriftlichen und gedruckten Prosabearbeitungen aus den dreißiger Jahren des folgenden Jahrhunderts kommt es zu einem zweiten, wesentlich intensiveren Schub der Chanson-de-geste-Rezeption, der im folgenden in einem chronologischen Abriß kurz rekapituliert werden soll.<sup>96</sup>

Am pfalzgräflichen Hof zu Heidelberg entstand ein Zyklus von rheinfränkischen Versübersetzungen niederländischer Vorlagen, der den *Reinolt von Montelban*<sup>97</sup>, den *Malagis*<sup>98</sup> und den *Ogier von Dänemark*<sup>99</sup> (1450–1460) enthält;<sup>100</sup> ein niederdeutscher Prosadruck der *Haimonskinder* (1493) bietet eine weitere Übertragung der niederländischen Fassung.<sup>101</sup> Keine Neuübersetzung, sondern ein Prosaremaniement der deutschen Rolands- und Willehalmversionen bietet das sog. *Zürcher Volksbuch*, eine Sammelhandschrift aus den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts.<sup>102</sup> Ein *Hertzog Gotfrid* nach dem französischen Kreuzzugsepos wurde 1502 gedruckt.<sup>103</sup> Eben-

<sup>96</sup> Eine umfassende Übersicht auch bei Liepe 1920, S. 49–52 und S. 58f.

<sup>97</sup> Ausgabe Pfaff 1885.

<sup>98</sup> Ausgabe in Vorbereitung; vgl. Heimann 1992 und Beckers 1985 und 1987.

<sup>99</sup> Ausgabe nur von Textauszügen vorhanden. Vgl. Buschinger 1989, S. 101–105, bes. S. 102, Anm. 15 und Beckers 1989.

<sup>100</sup> Fast gleichzeitig wurde *Pontus und Sidonia* in zwei voneinander unabhängigen Fassungen A (Eleonore von Vorder-Österreich zugeschrieben; 1450–1465) und B (anonym, 1455–1470) nach einer französischen Prosavorlage übersetzt. Ich beziehe den Roman in meine Untersuchung nicht ein, da er trotz thematischer Anklänge (Heidenkämpfe, Verlust des Vaters und Rückeroberung der väterlichen Herrschaft, Erwerb einer Herrschaftserbin als Braut etc.) nicht nur in der Vorgeschichte des Stoffs, sondern vor allem in seiner gesamten Zurichtung signifikant von den Chanson-de-geste-Prosen abweicht. Vgl. die Ausgabe von Hahn 1997; zur Vorlage in seiner Einleitung S. 9f. und Wierschin 1967. Liepe 1920 weist darüber hinaus auf eine niederschlesische Prosabearbeitung von Schondocho's *Königin von Frankreich* hin, die gemeinsam mit der *Valentin und Namelos*-Prosa in einer Handschrift von 1465 überliefert ist und einige Gemeinsamkeiten mit der *Sibille* aufweist. Auch dieser Roman wird in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt.

<sup>101</sup> Vgl. Wunderlich 1997 im Nachwort zur Textausgabe, S. 506f. Vgl. umfassend zur Rezeption der *Haimonskinder* in Deutschland ders. S. 482–515.

<sup>102</sup> Ausgabe Bachmann/Singer 1889. Die ersten beiden Teile umfassen das „Buch vom hl. Karl“ mit einer Bearbeitung von Konrad Flecks *Flore und Blanscheffur* als Geschichte der Großeltern Karls, einer enfance Karls, der Rolandsliedversion des Strickers und verschiedenen weiteren legendarischen und historiographischen Karls-Überlieferungen. Den zweiten Teil bildet das „Buch vom hl. Wilhelm“, eine Kurzfassung des deutschen Wilhelms-Zyklus nach Ulrich von dem Türlin, Wolfram und Ulrich von Türheim.

<sup>103</sup> Keine Ausgabe.

falls nach französischen Vorlagen übersetzte Wilhelm Ziely die Prosaromane von *Olwier und Artus*<sup>104</sup> und *Valentin und Orsus*<sup>105</sup> (ersterer 1511 verfaßt, beide zusammen 1521 gedruckt).<sup>106</sup> Von letzterem wurden allerdings bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine mitteldeutsche Prosa<sup>107</sup> und eine niederdeutsche Versfassung<sup>108</sup> angefertigt. Gemeinsam in einer Handschrift überliefert finden sich von einem anonymen Verfasser die Übersetzungen zweier weiterer französischer Druckprosen vom Riesen *Morgant* (1530)<sup>109</sup> und den *Haimonskindern* (1531)<sup>110</sup>; in jeweils einer Auflage wurden die von Johann von Simmern aus dem Französischen übertragenen Romane *Fierrabras* (1533)<sup>111</sup> und die *Haimonskinder* (1535)<sup>112</sup> gedruckt. Ebenfalls 1535 ging erstmals Wilhelm Saltzmanns Übersetzung des *Octavian*<sup>113</sup> in Druck.

<sup>104</sup> Ausgabe Kindermann 1928. Vgl. auch Gotzkowsky 1991, S. 137–143.

<sup>105</sup> Ausgabe fehlt. Eine ausführliche Inhaltsangabe bei Seelmann 1884, S. XL-LI; vgl. außerdem Gotzkowsky 1991, S. 163–168.

<sup>106</sup> Wie im Fall von *Pontus und Sidonia* ist auch bei diesen beiden Romanen eine eindeutige Gattungsordnung weder möglich noch sinnvoll. In *Olwier und Artus*, originärer Prosaroman vom Ende des 15. Jahrhunderts (*Olivier de Castille*, als Autor gilt Philippe Camus; vgl. Doutrepont 1939, S. 450) spielt neben dem Freundschaftsthema (vgl. *Loher*) das Motiv des dankbaren Toten in Gestalt eines weißen Ritters eine ähnlich tragende Rolle wie im *Herpin* bzw. im *Lion de Bourges*. Als gemeinsames Vorbild könnte der Roman *Richars li Biaus* fungieren; vgl. Kibler/Picherit/Fenster (*Lion de Bourges*) 1980, S. xcii-xcvi. Die geographische Achse der Handlung erstreckt sich wie in *Pontus und Sidonia* von Spanien bis England unter Ausschluß Frankreichs. Von *Valentin und Orsus* ist eine Versdichtung erschließbar; ältester Textzeuge ist aber ein Lyoner Druck (1489), vgl. Doutrepont 1939, S. 220. Handlungsauslösend ist, wie u.a. auch in der *Sibille*, das Thema der unschuldig vertriebenen Gattin, hier in Verbindung mit einer Nebenlinie der durch Pippin repräsentierten französischen Königsdynastie. Ziely lagen beide Romane als französische Drucke vor.

<sup>107</sup> In einer Handschrift von 1465, vgl. die Textausgabe von Seelmann 1884, S. XI. Liepe 1920, S. 54, sieht hierin die „erste selbständige Prosaauflösung eines deutschen Versromans“.

<sup>108</sup> Unter dem Titel *Valentin und Namelos*; vgl. die Ausgabe von Geeraedts 1984.

<sup>109</sup> Vorlage des französischen Drucks ist eine Dichtung des Italieners Luigi Pulci (*Il Morgante Maggiore*, 1466–1470); es existiert eine Abschrift der deutschen Handschrift von 1551; vgl. das Vorwort der Textausgabe Bachmann 1890, S. XV.

<sup>110</sup> Ausgabe Bachmann 1895.

<sup>111</sup> Ausgabe Wunderlich 1992; zu den Auflagen vgl. das Nachwort S. 182–185 und Gotzkowsky 1991, S. 71–74.

<sup>112</sup> Ausgabe Wunderlich 1997

<sup>113</sup> Ausgabe Ertzdorff/Seelbach 1993

Die Phase der Neuübersetzungen französischer Chanson-de-geste-Stoffe ist damit im wesentlichen beendet; als Einzelwerke sind noch Konrad Egenbergers *Olger* (1571)<sup>114</sup> und die *Haimonskinder* des Paul von der Aelst (1604)<sup>115</sup> zu nennen, die in diese Untersuchung nicht mehr einbezogen werden.

Unter den Chanson-de-geste-Übertragungen des 15. Jahrhunderts finden sich gehäuft solche, die dem Muster der Empörerepen folgen, allen voran die unterschiedlichen Bearbeitungen des Haimonskinderstoffs, aber auch *Malagis*, *Ogier von Dänemark* und Elisabeths *Herpin* und *Loher*. Während die Epen dieses Typs, die dem Selbstbewußtsein und Machtstreben der großen Territorialfürsten Ausdruck verleihen, im 15. Jahrhundert noch überwiegend an Adelshöfen entstehen, werden im stadtbürgerlichen Milieu verstärkt wieder Epen rezipiert, in denen die Königsdynastie die Protagonisten stellt (*Octavian*, *Valentin* und *Orsus*) oder die keinem der traditionellen Chanson-de-geste-Typen zuzuordnen sind (*Olwier* und *Artus*, *Morgant*). Als neue Karlsepen erweitern der *Morgant* und der *Fierrabras* das Spektrum der Texttypen; die hochmittelalterliche, ‚klassische‘ Karlsepik dagegen wird nicht mehr gedruckt. Eine solche zeitliche und soziologische Zuordnung der unterschiedlichen Texttypen sollte jedoch nicht überbewertet werden; sowohl die zahlreichen Ausnahme- und Grenzfälle<sup>116</sup> als auch die für die deutsche stets maßgebliche französische Entwicklung sind in Rechnung zu stellen.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> Titel eigentlich: *Denmarckische Historien*; keine Ausgabe. Vorlage war eine dänische Bearbeitung des *Ogier*-Stoffs, Chr. Pedersens *Olger Danskes Krønike* (1534). Vgl. Buschinger 1989, S. 102.

<sup>115</sup> Da Exemplare der Erstauflage lange als unauffindbar galten, liegt nur eine Faksimileedition der zweiten Auflage von 1618 vor; vgl. Ausgabe van der Aelst 1986.

<sup>116</sup> So werden die *Haimonskinder* durch die Jahrhunderte immer wieder und nach Vorlagen unterschiedlicher Provenienz bearbeitet. Die für die neuzeitliche Rezeption in Deutschland maßgebliche Version ist Paul von der Aelsts Übersetzung von 1604. In Monumentalkompilationen wie dem *Morgant* gar, der u.a. den Haimonskinderstoff und das *Rolandslied* zu einem komplexen Ganzen verschmilzt, sind die Grenzen zwischen den traditionellen Liedtypen gänzlich aufgehoben.

<sup>117</sup> Ruhe 1979, S. 174, wies auf das Phänomen hin, daß unter den nach 1600 in Frankreich noch gedruckten romans de chevalerie ausschließlich Chanson-de-geste-Stoffe überdauerten. Im Versuch einer soziologischen Erklärung stellte er die These auf, daß die Chansons de geste immer die Idee eines zentralistischen Königtums propagiert hätten, während in der Epoche des etablierten Absolutismus das Konzept der Tafelrunde seine Geltung verloren habe. Auch die Empörerepen würden nunmehr konsequent in diesem Sinne revidiert (S. 176). Auch wenn diese um 1600 abgeschlossene Entwicklung der französischen Rezeption auf den deutschen Be-

Die Prosa als Erzählform etabliert sich nach Elisabeth rasch und avanciert noch im 15. Jahrhundert zur dominanten Form unterhaltender Erzählliteratur. Die Prosaremaniments und Übersetzungen von Chansons de geste nehmen unter den bearbeiteten Stofftraditionen zunächst eine Vorrangstellung ein. Nicht Elisabeths Prosaauflösungen jedoch setzen die neue Form durch; dies leisten erst die französischen Druckprosen. Die ihnen folgenden deutschen Übertragungen können die Prosa bereits ohne Legitimierungszwang als selbstverständlich übernehmen; eine Stellungnahme der Autoren zur Form sucht man hier vergebens.

Für Elisabeth selbst sind in der französischen Chanson-de-geste-Tradition noch kaum maßgebliche Vorbilder festzumachen; die ersten französischen Prosaversionen von Chansons de geste werden um die Mitte des 15. Jahrhunderts angefertigt.<sup>118</sup> Die Prosaform wird aber auch bei Elisabeth in keiner Weise reflektiert; die Texte geben keine Hinweise zur Begründung oder Legitimierung, sondern bemühen sich umgekehrt, den Eindruck einer traditionellen Textgestalt aufrechtzuerhalten. Zur Exordialtopik dieser Texte gehört die Publikumsanrede des Sprechers oder Sängers, die stets eine orale Rezeption suggeriert, selbst wenn die Buchgestalt des Textes vorausgesetzt ist. Eine besonders archaische Version des Quellenverweises bietet der *Herpin*, wenn der ‚Sänger‘ sich hier gegen andere, ebenfalls ‚gesungene‘ Textversionen behauptet:

*Ich wil euch Singen ein Lied das solcher Lied nye gesungen ward Sind der Zeit pharaon/ Jr habt gehort Singen von dem Reichen Hertzog lewen [...] Aber die auch das sungen die westen da von nit Hie mügent ir hören sein recht wesen (Herpin, S. 0).*

Ein *gedichte* wird auch in der *Sibille* annonciert, und im *Loher* wird ausdrücklich auf die Versform hingewiesen: *Eyn schone hystorien wil ich uch verkunden vnd horen lassen Die verse darJnn synt lieblich* (Bl. 1<sup>ra</sup>). Welch große Bedeutung die vergegenwärtigte Erinnerung an die gebundene

---

reich zurückwirkt, kann hier von einem Aussterben der Empörerepen nicht die Rede sein. In zahlreichen Neuauflagen erleben gerade *Haimonskinder*, *Herpin*, *Loher* und andere Romane dieses Typs das 16. und 17. Jahrhundert.

<sup>118</sup> Frühere Prosen von Chanson-de-geste-Stoffen sind aus dem 13. Jahrhundert eine Kurzversion von fünf branches des *Chevalier au Cygne*, der Ende des 14. Jahrhunderts entstandene *Aquilon de Bavière* und *Ponthus et Sydoine* vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Doutrepoint 1939, S. 383f., zögert in allen diesen Fällen aus unterschiedlichen Gründen allerdings mit der umstandslosen Etikettierung als Chanson de geste. Die ersten sicher datierten französischen Prosaauflösungen entstanden 1447 (ein *Girart de Rousillon* und ein *Renaut de Montauban*; vgl. Doutrepoint 1939, S. 108–114 bzw. S. 184–202).

Form für die Übersetzerin hat, geht auch aus einer weiteren Passage im *Herpin* hervor, in der der Name Lewes, des eigentlichen Protagonisten des Textes, auf eigenartige Weise erklärt wird:

*Sie hiessen das kint Lewe v̄b der lewin willen/Das kint ertzogen sie in der purg meniglich clain v̄nd gros nanten es lewe/vmb der lewin willen/Aber er hieß lewe vmb deßwillen das sich das Lied dester paß reynte/So sagen vns die kronig darauß ich diß genomen han (S. 20f.).*

Diese offensichtliche und unsinnige Fehlübersetzung (im *Lion de Bourges* geht es in dieser Laisse mit dem Endreim auf *-on* um das Geschlecht der Löwin, die wegen des Reimzwangs *lion* genannt werde, aber tatsächlich doch eine *lionnesse* sei<sup>119</sup>) demonstriert eindrücklich das Bestreben, in der Übersetzungsprosa die ursprüngliche Versform durchscheinen zu lassen.

Zu Recht wird darauf hingewiesen, daß Elisabeth die neue Prosaform nicht wirklich realisiert habe – sie behält über weite Strecken die Laissengliederung mit den durch sie bedingten stilistischen und erzähltechnischen Merkmalen wie den z.T. eine Handlungseinheit unterbrechenden *recommencements*, die *entrelacements* und die *clichés épiques*, überhaupt den stereotypen und an Wiederholungen reichen Erzählstil bei.<sup>120</sup>

Formelhaftigkeit und Redundanz, die Verwendung stereotyper narrativer Motive und Konfliktschemata sind trotz ihrer Funktionslosigkeit im Rahmen der schriftlichen Textkonstitution nicht zuletzt aufgrund der großen Konstanz und Traditionsverhaftung der Gattung erhalten geblieben, im Kontext der schriftlichen Produktion, Überlieferung und Rezeption durch ein spätmittelalterliches bzw. frühneuzeitliches Publikum aber neu zu bewerten. Ähnlich wie feststehende inhaltliche Konstituenten verleihen sie den Texten eine Patina, die Vertrautheit und die Gewißheit erzeugen, ein

<sup>119</sup> *Elle estoit lionnesse, maix lion l'appell'on/Pour ceu que muelx a rime nous vient en chanson./Ceu neou dit la cronicque ou j'ai pris ma lison/Qu'elle moruit de duelz pour l'amour l'anffanson.* (*Lion de Bourges*, V. 587–590; Liepe 1920, S. 231, gibt diese Passage nur in sinnentstellender Kürzung wieder.) Möglicherweise sah sich Elisabeth zur Abweichung von ihrer Vorlage auch dadurch genötigt, daß sie den säugenden *lion* ohnehin ausschließlich als *lewin* wiedergegeben hat. Sie verschiebt in ihrer Version aber nicht nur die Namensklärung auf den Namen des Protagonisten, sondern nimmt für diese außergewöhnliche Weise der Namensschöpfung auch die Quellenberufung in Anspruch, die in der Chanson auf den spektakulären Tod der Löwin aus Mutterliebe gemünzt war. Dieses Verfahren belegt nachdrücklich die unmittelbare Präsenz, die der Versform für die Übersetzerin.

<sup>120</sup> Vgl. die sorgfältige Untersuchung von Elisabeths Übersetzungsstil bei Liepe 1920, S. 229–264.



durch Alter etabliertes und autorisiertes Genre zu rezipieren. In der Sängeranrede an ein imaginäres Hörerkollektiv kann der einzelne Rezipient sich in eine Hörgemeinschaft hineinassoziieren, in der er aufgehoben ist und die durch den suggerierten unmittelbaren Kontakt zum Rhapsoden Unmißverständlichkeit und Eindeutigkeit zu gewährleisten vorgibt, wo die Erzählung vielleicht selber kontingent und multivalent geworden ist im Laufe eben der langen Überlieferungstradition, die durch die zitathafte Verwendung von Zeichen oraler Vermittlung angedeutet wird. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang das Verhältnis von epischer Formel und Sprichwort. Die Formel wird in der Tat in dem Moment obsolet, wo Schriftlichkeit zum selbstverständlichen Medium der Textkonstitution wird und der Anspruch auf Oralität bezüglich der Überlieferung und der Rezeptionsform aufgegeben ist. Damit wird aber gleichzeitig eine die Rezeptionserwartung lenkende und den Autoritätsanspruch absichernde Verständigungsebene preisgegeben und ihre Funktion auf die sprichwörtliche oder sentenziöse Rede verschoben.<sup>121</sup>

Elisabeths Übersetzungstechnik nur als Naivität oder Unfähigkeit zu werten, wird jedoch der Funktion, die die Prosa in dieser literarhistorischen Umbruchphase hat, nicht gerecht. Wie Robert Guiette im Zuge seiner Untersuchung der *Croniques et Conquestes de Charlemaine* (um 1458) feststellt, können sich Autoren des 15. Jahrhunderts bewußt eines archaisierenden Stils bedienen, um historische Stoffe aufzubereiten.<sup>122</sup> D.h., daß Autoren im Bewußtsein der Überalterung bestimmter narrativer Formen diese im Interesse eines bestimmten Effekts wie z.B. der Evozierung eines christlich-ritterlichen Standesethos aufgreifen können. Auch bei Elisabeth wird das Bedürfnis ausschlaggebend gewesen sein, die den Stoffen angemessene und mit ihnen überlieferte Gestalt gerade nach dem Transfer in eine andere Sprache noch erkennbar zu machen, zumal zum Zeitpunkt ihrer Übersetzungen die Prosa als Form heldenepischer Erzählung unüblich ist. Elisabeth bediente sich der Prosaform, weil sie vermutlich keine andere Möglichkeit sah, Inhalt und – paradoxerweise – wesentliche Formelemente ihrer Vorlagen angemessen einem deutschsprachigen Publikum zu vermitteln. Ihr Anliegen war gerade nicht, eine neue literarische Form zu etablieren, sondern im Gegenteil die größtmögliche Nähe zur Tradition zu bewahren. Die Prosa übernimmt bei Elisabeth somit zunächst eine transitorische Funktion, die das als wesentlich Empfundene, die Handlung selber nämlich, einem

---

<sup>121</sup> Zur Funktion der Sprichwörter in den Chansons de geste vgl. Picherit 1977 und Suard 1984.

<sup>122</sup> Vgl. Guiette 1978, S. 66f.

erweiterten Publikum erschließt, zugleich aber formale Bestandteile ostentativ übernimmt und die vorbildliche epische Form der Vorlage somit jederzeit rekonstruierbar macht. Faktisch eröffnete sie mit ihren Übertragungen, dem Gebrauch der neuen Form und dem Transfer der Epen in einen anderen kulturellen Horizont jedoch eine neue Dimension der Rezeption und nimmt in gewisser Weise damit die französische Entwicklung voraus.

Wie diese zeigt, ist im Zusammenhang mit der Etablierung der Erzählform Prosa eine neue Situation entstanden, die sich durch eine Summe unterschiedlicher Faktoren kennzeichnen läßt. Zusammenfassend lassen sich nach Doutrepont anführen:<sup>123</sup> Verschiebung der Rezeption auf die Lektüre; Durchsetzung eines neuen, einfachen und eingängigen Stils; im Zuge der historischen Distanzierung und Entmythisierung der erzählten Ereignisse der Wunsch, diesen durch einen historiographischen Erzählmodus mehr Wahrscheinlichkeit zu verleihen; formale Annäherung der Genres *Chanson de geste*, höfischer Artusroman, Legende und antiker Reise- und Abenteuerroman, die ja ohnehin von Anfang an in Wechselwirkung standen.<sup>124</sup>

Gleichzeitig aber bergen die spezifischen Inhalte der *Chansons* genug Faszinationspotentiale, um weiterhin bewahrt und rezipiert zu werden, ohne ununterscheidbar mit den anderen zeitgenössischen Genres erzählender Literatur zu verschmelzen. Dies zu zeigen, ist ein Anliegen der vorliegenden Untersuchung.

Am Rande sei auf einen Nebenaspekt hingewiesen, der die spezifischen Textkonstitutionsverfahren mittelalterlicher Literatur und die Gleichzeitigkeit auch widersprüchlicher Textauffassungen illustriert. Sowohl im *Herpin* als auch im *Loher* fallen einige Mehrstellen in der Hamburg-Wolfenbütteler Handschriftengruppe auf, die weder in den Vorlagen, soweit diese rekonstruierbar sind, noch in anderen deutschen Handschriften mit Ausnahme der Kölner *Loher*-Handschrift, einer Abschrift des Hamburger Manuskripts, ein Äquivalent besitzen.<sup>125</sup> Liepe erklärt diese Mehrstellen mit einer weiteren, nicht überlieferten Vorlage, die der Rubrikator zur Hand gehabt habe und nach der er in der Übersetzung fehlende Passagen ergänzte. Diese Erklärung halte ich aus verschiedenen Gründen für unwahrscheinlich: Die Ergänzungen sind, wie Liepe richtig bemerkte, von einer anderen Schreiber-

---

<sup>123</sup> Vgl. Doutrepont 1939, S. 413.

<sup>124</sup> Vgl. z.B. Suard/Flori 1988, S. 62f.

<sup>125</sup> Wie zu zeigen ist, handelt es sich in der Tat um erst in der Hamburger Handschrift nachträglich ergänzte Mehrstellen, und die Handschriften der Gruppe Heidelberg/Wien/Prag bieten nicht umgekehrt eine gekürzte Version, wie von Bloh 1993, S. 15, angibt.

hand und mit einer anderen Tinte als der Text selber ausgeführt (möglicherweise vom Rubrikator, da auch sie rubriziert sind), sie finden sich immer an den Stellen, an denen ein Textabschnitt soweit vor einer Illustration endet, daß ein Teil Spatium frei bleiben mußte. Im *Loher* ist dies am Textanfang fast durchgehend der Fall,<sup>126</sup> im *Herpin* an nur drei dicht aufeinander folgenden Stellen.<sup>127</sup> Der Text, den die Ergänzungen bieten, ist in keinem Fall handlungsrelevant in dem Sinne, daß das hier Erzählte später im Text wieder aufgenommen oder vorausgesetzt würde. Es handelt sich durchgehend um Rasonnements und die vorangegangene Handlung reflektierende, deutende und kommentierende Gespräche, um Vorwegnahmen oder Rekapitulationen. Die Einlassungen sind fast immer redundant und stehen teilweise sogar im Widerspruch zum sonstigen Text.<sup>128</sup> Häufig endet auch der vorausgehende Text mit einem regelrechten Laissenschluß.<sup>129</sup> Die

<sup>126</sup> Die Stellen: Bl. 1<sup>vb</sup>, 2<sup>vb</sup>, 7<sup>vb</sup>, 8<sup>vb</sup>, 9<sup>vb</sup>, 13<sup>rb</sup>, 14<sup>vb</sup>, 17<sup>rb</sup>, 18<sup>vb</sup>, 19<sup>vb</sup>, 20<sup>vb</sup>, 22<sup>vb</sup> (?), 23<sup>va</sup> (?), 25<sup>rb</sup>, 27<sup>ra</sup>, 29<sup>ra</sup>. Von Bloh 1995, S. 12, beurteilt die Mehrstellen als integrale Textbestandteile, während die übrigen Codices (wie auch die Drucke) ihrer Auffassung nach gekürzte Fassungen wiedergeben. Ähnlich kommt auch Liepe 1920, S. 130f. zu dem Schluß, daß die vergleichbaren Mehrstellen in der Wolfenbütteler *Herpin*-Handschrift auf einer vom Rubrikator anhand einer ihm vorliegenden französischen Textversion vorgenommenen Revision beruhen. Eine solche französische Fassung ist nicht überliefert.

<sup>127</sup> Bl. 43<sup>vb</sup>, Bl. 46<sup>vb</sup> und Bl. 57<sup>vb</sup>. Die Mehrstelle 13 bei Müller 1905 (Bl. 170<sup>vb</sup>–171<sup>va</sup>) weist Liepe 1920, S. 131, irrtümlich dem Rubrikator zu; sie stammt vom Schreiber selbst und kann keine nachträgliche Ergänzung sein, da sie bis in die dritte Zeile der folgenden Seite reicht und innerhalb eines Absatzes steht. Überdies müßte der Rubrikator übersehen haben, daß mehrfach von den Söhnen Wilhelms die Rede ist, obwohl Wilhelm keine Kinder hat. Ein solcher Lapsus ist eher dem Schreiber zuzutrauen, der sich hier bei einem Neuanfang in der Vorlage verirrt haben wird.

<sup>128</sup> So geht im Einschub *Loher*, Bl. 9<sup>vb</sup>, der Wirt los, um Wildbret und Geflügel für ein Gastmahl einzukaufen, was auf der folgenden Seite *Loher* (noch einmal?) erledigt. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich auch Anweisungen zur Aufstellung von Truppen im Zuge kriegerischer Auseinandersetzungen. Dies auch in unpassenden Zusammenhängen wie im *Loher*, Bl. 3<sup>ra</sup>, wo *Loher* sich mit seinen Gefährten nach Konstantinopel einschiff, worauf im Einschub Schützen und Reiter angeordnet werden, um am Anfang des nächsten Abschnitts aber erst an Land zu gehen. In keinem Fall kommt der Erzähler auf die beschriebenen Truppenaufstellungen noch einmal zurück, der tatsächliche Schlachtverlauf setzt sogar andere Konstellationen voraus. So im *Herpin*, Bl. 46<sup>vb</sup>, wo der Herzog von Calaber seine Ritter zur Verteidigung ihrer Burg aufstellt, der Kampf sich aber auf Schießen und Steinewerfen beschränkt oder Bl. 57<sup>vb</sup>, wo der König von Sizilien seine Streitmacht ordnet und den Lanzenträgern die Eröffnung der Schlacht überläßt. Deren Position wird allerdings im Kampf von Bogenschützen übernommen.

<sup>129</sup> Folgende Formen epischer Überleitungen markieren das Laissenende vor Beginn der Ergänzungen: entrelacements wie *Als ir her noch werdent horen* (Bl. 1<sup>vb</sup>,

Vermutung liegt nahe, die Ergänzungen als Schreibereingriffe zu deuten, die der Handschrift ein dem ästhetischen Ideal der gleichmäßig gefüllten Seite angenähertes Erscheinungsbild verleihen sollten<sup>130</sup> – somit finden sich neben den erwähnten Reflexen einer oralen Textkonstitution auch Textbestandteile,<sup>131</sup> die ausschließlich einem ursprünglich singulären visuellen Erscheinungsbild geschuldet sind.

---

2<sup>vb</sup>) oder *Alhye werdent ir gehören* (Bl. 13<sup>rb</sup>); wörtliche oder sinngemäße Wiederaufnahmen des Laissenschlusses am Anfang der nächsten Laisse: *wie lange ist es bis Dornstag Sprach lloher/Als der dornstag kame* (Bl. 7<sup>vb</sup>/8<sup>ra</sup>, ähnlich Bl. 8<sup>vb</sup>/9<sup>ra</sup> und Bl. 14<sup>vb</sup>/15<sup>ra</sup>); eine Sentenz (Bl. 7<sup>ra</sup>); resümierende Zusammenfassungen oder Vorausdeutungen *Der besesse weret wol zwey Jare vor der Statt Constantinopel [...] Der zu vil were/alle zu schreiben dar vmb manig güt man beide Ritter vnd knecht ir leben verlüren* (Bl. 17<sup>rb</sup>).

<sup>130</sup> Selbst wenn der Schreiber die Information für seine Einschübe seiner französischen Vorlage entnommen und nicht frei erfunden haben sollte, muß er sie in den allermeisten Fällen aus anderen Stellen seiner Vorlage zusammengetragen und dem neuen Kontext angepaßt haben. Auch in diesem Fall wären die Einschübe also als massive Texteingriffe zu werten.

<sup>131</sup> Spätestens der Schreiber der Kölner Handschrift deutet mit ihrer Übernahme die Ergänzungen zu integralen Textbestandteilen um.

## 1.4 Korpus oder Zyklus?

Nur ein Handschriftenkorpus – die Hamburg-Wolfenbütteler Gruppe – gibt alle Romane gemeinsam wieder; überliefert ist der Kodex allerdings in zwei Teilen.<sup>132</sup> Alle anderen Textzeugen repräsentieren jeweils einen Einzeltext. Auch die französischen Vorlagen sind nicht als Zyklus überliefert.<sup>133</sup> Sollten die Texte also zyklisch konzipiert sein, hat sich dies den Zeitgenossen nicht unbedingt erschlossen.<sup>134</sup> Es stellt sich in der Tat die Frage, ob die Textgruppe ihrer Anlage nach als Zyklus anzusehen ist oder ob sie lediglich aus Überlieferungstechnischen Gründen, d.h. letztlich aus Zufall, zu einem Korpus zusammengefügt ist.

Die Texte erzählen zwar geschlossene, autonome Geschichten, deren Handlung keine notwendigen Anschlußstellen offen lassen, sind aber durch ein loses, genealogisch-biographisches Band verbunden. Im *Herpin* wird vom Leben des mächtigen Herzogs von Burgund berichtet, der sich gegen König Karl auflehnt und in die Verbannung gejagt wird. Erst sein Sohn kann den Frieden mit dem Feudalherren wieder herstellen und erst seine Enkel können das Herzogtum wieder endgültig in Besitz nehmen. Der Roman endet mit den Taten der Urenkel. König Karl gerät über lange Passagen aus dem Blickfeld der Erzählung und wird vom Geschehen marginalisiert. Die Karolingergenealogie wird hier quasi arretiert, um vier Generationen der Herzöge von Burgund auf- und abtreten zu lassen; ungeachtet der langen erzählten Zeitspanne und der Generationswechsel in der Herpin-Sippe bleibt Karl als Institution nichtbiographischen Zeitmaßes bestehen.<sup>135</sup> Die an den *Herpin* anschließende *Sibille* enthält die Brautwerbung und Eheschließung Karls, die ungerechte Vertreibung und schließlich Rehabilitation seiner Frau, die Geburt seines Sohnes Ludwig in der Verbannung und dessen Anerkennung und Einsetzung als Erben. Epische Schnittstellen zum

---

<sup>132</sup> Der *Herpin* liegt unter der Signatur Cod. Guelf. 46 Novissimi 2<sup>o</sup> in der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel; in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg sind *Loher* (Cod. 11 in scrinio) und *Huge Scheffel* und *Sibille* (Cod. 12 in scrinio).

<sup>133</sup> Daß sie als solcher Elisabeth vorgelegen haben, vermutet Liepe 1920, S. 89–99. Keine Notwendigkeit für eine zyklische Verknüpfung bereits der Vorlage sieht dagegen von Bloh 1995, S. 17–19.

<sup>134</sup> Zum Vergleich sei an Wolframs *Willehalm* erinnert, der in zwölf vollständigen Handschriften überliefert ist, von denen ihn acht zwischen den *Willehalm* von Ulrich von dem Türlin und den *Rennewart* von Ulrich von Türheim plazieren.

<sup>135</sup> Im *Lion de Bourges* hat Charles Sohn Loys die Nachfolge seines Vaters angetreten und hilft Lion und seinen Söhnen bei der Rückeroberung des Herzogtums; vgl. V. 30927ff.

*Herpin* sind implizit in der Karlsbiographie angelegt; explizite Verweise finden sich aber nur bei der Erwähnung des hier wie dort wirkenden Verätergeschlechts.<sup>136</sup> Auch wenn in der Figur Karls das gewichtigere Verbindungsglied angelegt ist, wird auf den Karl des *Herpin* und seine Taten in der *Sibille* kein Bezug genommen. Diese Zurückhaltung wird nicht von ungefähr gewahrt, ist doch Karl im *Herpin* mit einer anderen Ehefrau ausgestattet. Warum Karl am Anfang der *Sibille* (wieder) ledig ist,<sup>137</sup> erfährt der Leser nicht. Dennoch wird das Bemühen Elisabeths oder des Vorlagenautors erkennbar, logische Brüche zwischen den Texten zu glätten, denn im *Lion de Bourges* tritt gegen Ende des Textes hin Karls Sohn Ludwig an dessen Stelle, während im *Herpin* Karl erbelos und König bleibt.

Gegen Ende der *Sibille* wird ausdrücklich der *Loher* vorbereitet, indem von der späteren Eheschließung und Krönung Ludwigs<sup>138</sup> berichtet und die Fortsetzung der Dynastie durch Loher und Isenbart vorweggenommen wird.<sup>139</sup> Auf diese Weise wird die epische Verbindung tatsächlich über die Protagonisten hergestellt, und die *Sibille* kann gleichsam rückblickend als enfance Ludwigs gelesen werden. Auch im *Loher*, allerdings nicht, wie es logisch wäre, am Textanfang, sondern wesentlich später anlässlich des Todes von Karl, wird aus der Rückschau die Vorgeschichte von Ludwigs Herrschaftsantritt rekapituliert.<sup>140</sup> Der Zusammenhang mit der Eheschließung ist auch hier gegeben, aber zeitlich versetzt und in einem ganz anderen Handlungskontext. Diese epische Schnittstelle intendiert offensichtlich nicht den Anschluß an die *Sibille*, sondern rekurriert auf ganz andere Chansons, den *Couronnement de Louis* und die *Wilhelmsgeste*, und wurde vom Übersetzer trotz der entstehenden Widersprüche übernommen. Ein ähnlicher Widerspruch ergibt sich auch aus der doppelten Anknüpfung an den *Huge Scheppel*: Sowohl mitten im *Loher*<sup>141</sup> als auch an dessen Ende<sup>142</sup>

<sup>136</sup> *Da gingen das falsche g[e]slechte züsamem. Es warhen die/die ouch hertzog Herpin verdriegen*; S. 124, Z. 13f.

<sup>137</sup> Auf dem einleitenden Hoftag erklärt Karl, in den 22 Jahren seit dem Tode seines Vaters die Lehen seiner Vasallen noch nicht bestätigt zu haben und sich mit deren Einverständnis auch endlich verheiraten zu wollen (S. 117, Z. 22–26). *Sibille* wird somit als seine erste Frau eingeführt.

<sup>138</sup> Bei seiner Rückkehr nach Frankreich trifft Ludwig auf Emmerich von Nerbon, der für ihn Partei nimmt, ihn als Lehnsherrn anerkennt und ihm seine Tochter Weißblume zur Frau gibt, S. 156, Z. 16–20.

<sup>139</sup> S. 173, Z. 9–13

<sup>140</sup> Hier ist es Emmerichs Sohn, der Ludwig gegen die anderen Vasallen als Nachfolger Karls durchsetzt und ihn dafür durch die Verheiratung mit seiner Schwester Weißblume an sich bindet; Bl. 26<sup>vb</sup>.

<sup>141</sup> Die entsprechenden Blätter der Hamburger Handschrift fehlen; im Druck

greift der Erzähler auf die problematische Nachfolgesituation Ludwigs vor, da dieser nur zwei bzw. eine Tochter hinterläßt, mit deren Hand auch das Herrschaftserbe vergeben werden kann und muß. Auch hier wieder dieselbe Brüchigkeit bei der Anknüpfung an die Folgeerzählung: einerseits ist diese Anknüpfung als vorgefundene epische Schnittstelle in den Text integriert, andererseits muß sie noch präzisiert und logisch zurechtgebogen werden, und schließlich bleiben beide Schnittstellen in ihrer Widersprüchlichkeit bestehen.

Der *Huge Scheppel* schließlich rekapituliert nach Abschluß der enfance-Handlung den kompletten Schluß des *Loher Als man das eygentlichen in llohers bûch finden mag* (Bl. 4<sup>vb</sup>) mit der Schlacht gegen Gormon und Isenbart und deren Niederlage, der Krankheit und dem Tod Ludwigs, um so den Zustand feudaler Anarchie zu erklären, in die das Reich gefallen ist.

Werden auf diese Weise auch alle vier Romane zu einer chronologischen Reihe verbunden, so bleiben doch logische Brüche und ‚falsche‘ Querverweise bestehen. Darüber hinaus erscheint die Verbindung der Texte nach wie vor als willkürlich und peripher: *Herpin* und *Sibille* werden durch gemeinsame Bezüge auf die Figur Karls miteinander verknüpft, ohne daß sie Handlungssequenzen teilen würden. Das ist zwar in *Sibille* und *Loher* (Heirat und Krönung Ludwigs) der Fall, die gemeinsamen Handlungssequenzen werden aber nicht identisch erzählt und das wichtigste Bindeglied auf Figurenebene, Ludwig, wird im *Loher* an den Rand gedrängt und mutiert über weite Strecken zum unkämpferischen, feigen Antihelden. Auch die Konzeption der Figur Weißblumes, die als eigentliches Bindeglied zum *Huge Scheppel* fungiert, ist inkonsequent ausgeführt – steht sie im *Loher* noch auf der Seite der falschen Höflinge und Verräter und läßt sich von diesen instrumentalisieren, um den schwachen Ludwig in die Intrige gegen den Protagonisten hineinzuziehen, setzt sie sich im *Huge Scheppel* mutig gegen die verräterischen Vasallen durch, um die Fortsetzung der Throndynastie würdigeren Kandidaten zu überlassen.

Als Fazit ergibt sich, daß die vier Romane zwar durch explizite, kommentierende Eingriffe des Bearbeiters zu einem sequentiellen Zyklus<sup>143</sup> in

Frankfurt 1514, Bl. 99<sup>ra</sup>: *Künig Ludwig het zwo tóchter gehabt die ein ward eim der hieß Renorat. Dy ander ward eim der hieß hugschapler*; vgl. auch Liepe 1920, S. 87.

<sup>142</sup> *er [Ludwig] ließe eyn eynig tochter die hieß marie /die wart eym gesellen Der hieß Hüge scheppel zu elichem wybe*, Bl. 143<sup>v</sup>.

<sup>143</sup> „Sequentielle Zyklizität“ tritt im „Fall eines verschiedene Texte reihenden Corpus, wobei deren logisch korrekter Konnex nicht das primäre Interesse bildete“, auf, während die Textbestandteile eines „organischen Zyklus“ handlungslogisch widerspruchsfrei aufeinander abgestimmt sind; vgl. Bastert 1997, S. 2 bzw. S. 13.

Gestalt einer chronologischen Reihe verkoppelt werden, auf der Handlungsebene aber ein Eigenleben führen, das sich den Erzählereingriffen durchaus nicht fügt. Erst auf einer weiteren Textebene, dem Niveau der narrativen Sujets, läßt sich wieder ein innerer Zusammenhang erkennen, der die Einzeltexte zu einer Art organischem Zyklus verknüpft und hier nur angedeutet werden kann: In den ersten drei Romanen geht es um Loyalität eines Vasallen, der Ehefrau und der Söhne Karls, um Verrat, Entfernung und Wiederannäherung der Verstoßenen an den König, somit um das Verhalten des Herrschers gegenüber den wichtigsten Trägern und Teilhabern seiner Macht, den Kronvasallen und der eigenen Dynastie. Das Versagen des Herrschers stürzt das Reich in eine von Mal zu Mal bedrohlichere Krise und führt am Ende des *Loher* zur Implosion, zum geradezu tragischen Untergang der Karolingerdynastie, deren falsche Herrscherattitüde sich letztlich gegen sie selber gewendet hat – Ludwig macht sich an der Kastration seines Bruders und durch Entfernung seines nächsten männlichen Verwandten, des Schwestersonnes Isenbart, schließlich am eigenen Tod und am Aussterben der männlichen Karolingerlinie schuldig.

Die Tendenz zur Zyklusbildung, die in der ersten, hochmittelalterlichen Rezeptionsphase noch alle bearbeiteten Texte erfaßte und sich in der Kontinuität von Figuren und Handlungen realisierte, bleibt, wie oben angedeutet, über den Sonderfall des Handschriftenkorpus hinaus allenfalls auf der Ebene der Sujets erhalten. Schon Elisabeths Übertragungen und die des Heidelberger Hofes stellen auf der Handlungsebene nur noch oberflächliche genealogische Bezüge zwischen ihren Einzeltexten her. Von einem Zyklus kann bei den Epenzusammenstellungen der Aarauer Handschrift (*Morgant* und *Haimonskinder*) und des Ziely-Drucks von 1521 sicher nicht mehr die Rede sein, auch wenn die Paarung, in der diese Chansons wie auch die Übersetzungen Johanns II. von Simmern auftreten, auffällt. Dafür läßt sich die Herausbildung einer den Texten inhärenten strukturellen Zyklizität beobachten. Im Zuge der späteren Amplifikationen und Kompilationen werden ältere Chansons demontiert und in neue, immer komplexere Einheiten umgegossen; dieses Verfahren wird im *Morgant*, der in einer enzyklopädischen Sammelwut beinahe alle bekannten Stoffe, Namen und Handlungsmuster zusammenheftet, zu einem geradezu ironischen Exzess getrieben. Weitgefaßt könnte von einer Universalisierung des zyklischen Prinzips gesprochen werden, da die späteren Chansons häufig mit einem Netz intertextueller Anspielungen durchzogen sind. Die Kenntnis des umfassenden personellen und genealogischen Kosmos der Chansons de geste ist eigentlich immer vorausgesetzt, auch wenn sie bei Elisabeth faktisch nicht gegeben ist. Beiläufig-selbstverständliche Namensnennungen und Abbrevia-



---

turen anderer Chansonhandlungen durchsetzen die Texte und unterlegen ihnen eine Bezugsebene vertrauter Namen und Ereignisse. Schon dadurch werden die Texte in gewisser Weise entindividualisiert und zu Bestandteilen einer umfassenden heroischen Welt, die Rezipienten sehen sich zu einer Elite wissender *Connaisseurs* aufgewertet. Auch wenn in deutschen Bearbeitungen mit zeitlicher und räumlicher Entfernung das Wissen um die Heroenwelt der Chansons nicht mehr vorausgesetzt werden kann, fungiert ihre Nennung immer noch als Signal, das Einzeltext und Einzelhelden in einen zunehmend imaginären Vergangenheitskosmos einbindet.

## 1.5 Die Texte

In den folgenden vier Abschnitten soll der gesamte Zyklus der vier Romane in Form von Einzeltextanalysen kurz vorgestellt werden; der Schwerpunkt liegt dabei auf der Rekonstruktion der Erzähllogik des jeweiligen Textes, d.h. der individuellen Anordnung und Ausdeutung der verwendeten narrativen Muster im sinnkonstituierenden Zusammenhang des je unterschiedlichen Erzählprojekts.

Da eine Gesamtedition noch immer aussteht,<sup>144</sup> wurden als Textgrundlage mit der Ausnahme des *Herpin* die Handschriften der Hamburg/ Wolfenbütteler Codices gewählt, um die Texte in einer vergleichbaren Redaktion untersuchen zu können. Diesem Kriterium wurde Vorrang gegenüber dem einer möglicherweise größeren Nähe zu Elisabeths ‚Ur‘-Versionen eingeräumt, da schon die Handschriftenversionen verschiedene Bearbeitungsstufen der Texte repräsentieren und nur in der zusammenhängenden Anfertigung aller die Verbundenheit der Texte ausreichend deutlich wird. Eben diese Handschriften sind auch in den vorliegenden Einzeleditionen der *Sibille* und des *Huge Scheppele* wiedergegeben. Problematisch sind die umfangreichen Textverluste dieser Handschriften, besonders gravierend beim *Herpin*. Da hier u.a. gerade die für meine Fragestellung zentralen Passagen fehlen, die drei überlieferten Handschriften aber alle erheblich voneinander abweichen und eine Kombination verschiedener Überlieferungsträger ein Textmosaik von nur fiktiver Konsistenz ergäbe, habe ich für diesen Text die Berliner Handschrift<sup>145</sup> herangezogen. Diese, obwohl jünger als die Wolfenbütteler, steht der gemeinsamen Vorlage der drei Handschriften am nächsten.<sup>146</sup> Wenn nicht ausdrücklich anders angegeben, werden die Texte nach den hier angegebenen Fassungen bzw. Ausgaben zitiert.

---

<sup>144</sup> Bereits im ersten Bericht der Editionsarbeiten der Germanistik (1963, S. 178) wird eine Neuedition der Romane angekündigt, die bis heute nicht erschienen ist. Statt dessen ist seit wenigen Jahren in der Reihe der Codices illuminati medii aevi eine Farbmicrofiche-Ausgabe aller Texte erhältlich, die für *Sibille*, *Loher* und *Huge Scheppele* die Codices Cod. 11, 11a und 12 in scrinio der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zugrundelegt, für den *Herpin* die Handschrift Cod.Pal.Germ.152 der Heidelberger Universitätsbibliothek.

<sup>145</sup> Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, Haus 2, Sign.: Ms.germ.-fol. 464; vor 1487. Die Handschrift trägt eine neuzeitliche Paginierung, die auf S. 708 irrtümlich wieder bei 608 ansetzt und so bis zur letzten Seite 790 (eigentlich 890) fortfährt. Ich zitiere diese Seiten zur besseren Orientierung mit der faktisch richtigen Zahl.

<sup>146</sup> Zu den Bearbeitungstendenzen der Heidelberger Handschrift vgl. von Bloh 1990, S. 30–32.

### 1.5.1 Herpin

Mehr als alle anderen Texte des Zyklus ist der *Herpin* vom Kreuzzugsethos erfüllt. Die Omnipräsenz der Heiden versetzt alle christlichen Herrschaftsgebilde in permanente Angst.<sup>147</sup> Sie dynamisiert die Handlung, indem sie immer wieder Anlaß zu Kämpfen und Auszeichnungsmöglichkeiten und damit zum Aufstieg der ihrer Erbherrschaft entblößten Protagonisten bietet. Sie gibt den Helden Gelegenheit, sich ihrer Vorzüglichkeit und ihrer immensen Bedeutung für die christliche Feudalgemeinschaft zu versichern und leistet damit auch eine übergeordnete Integration der häufig aller Bindungen verlustig gegangenen Helden. Die identitätsstiftende Funktion der Religion findet im räumlichen und personellen Bezug auf Rom und den Papst ihren Ausdruck und gipfelt in der letzten großen Anagnorisis-Szene in Rom, die einen Enkel Herpins mit seiner Familie wiedervereinigt und dem Papst die Gelegenheit zu einer finalen Wundertat gibt. Als Instanz der Identitätssicherung und Gemeinschaftskonstitution tritt der Papst damit in diesem Text neben Kaiser Karl.

Die zahlreichen Peripetien, die Trennungen und Wiedervereinigungen der Protagonistenfamilie und die ständigen Reisen sind zwar dem Schema des Abenteuer-Reiseromans entlehnt, werden aber durch Kreuzzugs- und Christianisierungsethos überformt. In der auf den ersten Blick kontingenten Stofffülle, die scheinbar wahllos einen gewaltigen Thesaurus zeitgenössischer Roman- und Chanson-de-geste-Bausteine versammelt,<sup>148</sup> läßt sich jedoch durchaus eine Ordnung erkennen, gibt man erst einmal das Bemühen preis, die einzelnen narrativen Elemente zu isolieren und nach ihrem Ursprung und ihren intertextuellen Abhängigkeiten zu befragen. Solange die Einzelepisoden gleich welcher Provenienz aber nicht aufeinander bezogen

---

<sup>147</sup> Der einleitende Hoftag bei Kaiser Karl beginnt mit einem Kreuzzugsaufbruch (S. 1); der verbannte Herzog Herpin zeichnet seine Gefährten mit dem Kreuzzeichen (S. 9); Rom wird von einem Heidenheer überfallen (S. 89ff.); im Königreich Sizilien steht, wie an allen Rändern des Reichs, die heidnische Gefahr unmittelbar vor den Türen (S. 39); Spanien, soweit nicht ohnehin bereits heidnisches Königreich wie Toledo, muß heidnische Angriffe abwehren (S. 653ff.) und einmal eroberte und christianisierte Reiche wie Cypern müssen immer wieder aufs neue verteidigt und zurückerobert werden. Am unverkennbarsten bricht sich das Kreuzzugsethos bei der Christianisierung Cyperns und der Eroberung Jerusalems durch Lewe bzw. Olbaum Bahn. Auch Liepe 1920, S. 106–109, konstatiert die Nähe zur Kreuzzugsepik.

<sup>148</sup> Vgl. die Ausgabe von Kibler/Picherit/Fenster, S. Iv-ciii. Als wichtigste Quellen nennen sie für das Thema des Wunderhorns *Haveloc le Danois*, für das des dankbaren Toten *Richars li Biaus*, für die Empörerthematik den *Cycle de Nanteuil* und für das Thema der unschuldig vertriebenen Frau die *Manekine*.

werden und nicht nach der Funktion ihrer inhaltlichen und strukturellen Bezüge gefragt wird,<sup>149</sup> ohne gleich ein festes Gattungsschema zu postulieren,<sup>150</sup> muß der Text ein nur chaotisches, amorphes und eklektizistisches Erscheinungsbild bieten.

Der Handlungsaufbau: Die Exposition der Handlung bietet in knappster Form eine Empörerhandlung, die sogleich auf einen ersten Höhepunkt zu-steuert: Herpin<sup>151</sup> erschlägt während eines Hoftages im Angesicht König Karls seinen dem notorischen Verrätergeschlecht angehörenden Verleumder und provoziert damit eine blutige Saalschlacht. Nur mit Mühe kann Karl sich durchsetzen und den mächtigen Herzog in die Verbannung jagen. Mit dem gemeinsamen Zug des Herzogspaares ins Exil beginnt der nächste Handlungsteil. Während der Geburt ihres Sohnes in einem wilden Wald verlieren sich die Eheleute aus den Augen, und die Handlung spaltet sich in drei Stränge, in denen getrennt die Geschichten von Herzog, Herzogin und Sohn erzählt werden. Ein vielfach verschachteltes Spiel von Trennungen und Wiederbegegnungen bedingt von nun an bis zum Schluß des Textes eine komplexe Erzählstruktur, die immer zwischen mehreren parallel geführten Handlungssträngen hin- und herspringt, dabei räumlich das gesamte Reich und den Mittelmeerraum durchmißt und sich chronologisch bis zur vierten Generation nach Herpin erstreckt. Ich vereinfache bei der folgenden Inhaltsangabe das komplizierte Erzählschema und fasse die jeweiligen Stränge zusammen:

<sup>149</sup> Die von Thomas 1971, S. 96 (ausgeführte Handlungsschemata S. 138–140), vorgeschlagene Gliederung ist hilfreich, wenn auch nicht immer plausibel und vor allem häufig zu schematisch. So unterteilt er den Text nach den wichtigsten Protagonisten in fünf Haupthandlungsstränge, wobei er Herpin und Adelheit je eigene Handlungsstränge zubilligt, Lewe und Florentine bzw. Olbaum, Gallien und Frolich jedoch zu einem Strang zusammenfaßt, obwohl auch diese Paare nur punktuell gemeinsam agieren. Zudem führt eine einseitig chronologisch-biographische Determination der Handlungsstränge zur Überschätzung der lebenszeitlich definierten Handlungszusammenhänge und zur Verkennung von Textzäsuren, die nicht mit biographischen Wendepunkten kongruent sind. Auch Bezüge zwischen Episoden, die durch ihre Anordnung auf der narrativen Oberfläche hergestellt werden, bleiben verdeckt. Problematisch ist weiterhin, daß Thomas signifikante Abweichungen vom Handlungsschema weder bezeichnen noch im Textzusammenhang deuten kann, wenn sie nicht auf irgendeine Weise in seinem Formelrepertoire enthalten sind.

<sup>150</sup> So Liepe 1920, S. 106: „Von der *chanson de geste* bleibt nicht viel mehr als Form und Stil und die lose Anknüpfung an Kaiser Karl [...] Die Handlung wird unter unbekümmerter Wiederholung beliebter Motive [...] in red- und reimseliger Breite durchgeführt.“

<sup>151</sup> Zur historischen Gestalt des Kreuzfahrers Harpin de Bourges vgl. von Bloh 1990, S. 15 f., bes. Anm. 40.

Herpin bewährt sich nach einem kurzen Intermezzo als Einsiedler bei der Niederschlagung eines heidnischen Angriffs auf Rom. Am Hof des Papstes wiederholt sich das Handlungsschema von Verrat und Vertreibung. Auch hier ist es ein verräterischer Höfling, der den mißliebigen Konkurrenten um die Gunst des Herrschers vom Papsthof entfernt, indem er ihn an zyprische Kaufleute verschachert. Durch diese gerät Herpin schließlich ins heidnische Zypern und von dort in die Hand des heidnischen Königs von Toledo. Hier gelingt ihm anlässlich einer Belagerung durch feindliche Heiden zum dritten Mal ein Aufstieg zu höchsten Ehren am Hof. Doch auch in Toledo gibt es wieder einen rachsüchtigen, durch Herpin aus seiner Position verdrängten Neider, der ihn, so der Höhepunkt der dreifachen Steigerung, schließlich heimtückisch ermordet.

Die Herzogin, unmittelbar nach der Geburt ihres Sohnes von einer Räuberbande entführt, kann sich befreien und wird nach einem Schiffbruch ebenfalls nach Toledo verschlagen. Als Mann verkleidet arbeitet sie lange Jahre in der Küche des Königshofs, bis sie auf Gottes Geheiß und mit seiner Hilfe einen Riesen erschlägt, der einem vor der Stadt liegenden Belagerungsheer angehört, und dann als Heerführer die Belagerer zur Aufgabe zwingt. Das Liebesbekenntnis der Königstochter zwingt sie zur Preisgabe ihrer weiblichen Identität, dem prompt ausgelösten Liebes- und Heiratsbegehren des Königs kann sie nur durch Flucht entgehen. Als Bettlerin verbringt sie viele Jahre in bitterster Armut, bis die Rückkehr der Feinde den Kampfeinsatz der am Hof gefangengehaltenen Christen, unter ihnen Herpin, erfordert. Hier wiederholt sich nun das zuerst mit der Figur der Herzogin besetzte Handlungsschema Kampfbewährung – Belohnung mit der Erbtochter. Herpins ungeheure Kampfkraft ist nur mit der von der Herzogin vor Jahren bewiesenen zu vergleichen, weswegen die Prinzessin nunmehr ihn zur Heirat zwingen will. Beim Hochzeitsfest erscheint die Herzogin und gibt sich zu erkennen, die Königstochter, wieder eine parodistische Brechung des Schemas, geht abermals leer aus.

Der neugeborene Sohn des Herzogspaares wird im Wald von einer Löwin gefunden und genährt, bis ein Ritter ihn entdeckt, an Kindes statt annimmt und ihm eine ritterliche Erziehung angedeihen läßt. Der auf den Namen Lewe getaufte Knabe zeugt nicht nur bereits in frühester Jugend zehn Bastarde, sondern pflegt auch noch eine seinem herzoglichen Stand angemessene, äußerst verschwenderische Lebensweise, mit der er seinen Ziehvater schnell in den völligen Ruin stürzt. Abhilfe bringt ein Turnier am Königshof in Sizilien, wo Lewe mit dem Preis die Hand der Königstochter Florentine gewinnt. Der Vollzug der Ehe wird allerdings retardiert, die Prinzessin von einem unterlegenen Bewerber entführt und erst nach zahlreichen

Kämpfen endgültig gewonnen. In diesen Auseinandersetzungen bewährt Lewe sich zwar als loyaler Helfer Florentines, nutzt aber dennoch die letzte Gelegenheit, mit der Schwester seines Todfeindes einen weiteren Bastard zu zeugen, der später zugunsten seines Vaters in die Handlung eingreifen wird. In diesen und den weiteren Auseinandersetzungen steht Lewe in Gestalt des weißen Ritters, einer Verkörperung des sagenhaften Motivs des dankbaren Toten,<sup>152</sup> ein wunderbarer Kampfhelfer zur Seite. Der Vollzug der Ehe leitet die nächste Trennung ein, da Lewe, mittlerweile von seiner Herkunft in Kenntnis gesetzt, die Anerkennung seiner Eltern und seine Einsetzung als legitimer Erbe des Herzogtums betreiben will. Bei seinem neuerlichen Aufbruch verfolgt er nunmehr die Spur seines Vaters, indem er jedoch überall dort, wo der Herzog Niederlagen und Demütigungen einstecken mußte, die Rechtsordnung, den Heilsanspruch der christlichen Religion und nicht zuletzt die Geltung des eigenen Geschlechts wieder durchsetzt. Sein Weg beginnt in Rom, wo er den an seinem Vater zum Verräter gewordenen Gadiffer in einem Gerichtskampf besiegt und seiner gerechten Strafe zuführt. Das Prinzip der steigenden Reprise wird erzähltechnisch noch einmal augenfällig gemacht durch die Engführung der Erzählstränge: In unmittelbar aufeinanderfolgenden Episoden wird vom Kampfhilfeinsatz Lewes zugunsten des belagerten Königs von Zypern und von dem parallelen Einsatz Herpins im Dienste des Königs von Toledo berichtet. Anders als Herpin kann Lewe jedoch durch seine Taten das Königtum Zypern zur Annahme der christlichen Religion bewegen und hat von nun an im zypriischen König, der den Taufnamen seines ehemaligen Gefangenen Herpin annimmt, einen treuen Helfer. Von diesem bis vor Toledo begleitet, kann er die Wiedervereinigung mit seinen Eltern zelebrieren. Bei dieser Gelegenheit wird zum dritten Mal das Handlungsmuster des sich im Kampf bewährenden fremden Kriegers bemüht, der die Erbtochter in – wiederum hoffnungsloser – Liebe entbrennen läßt. Aber auch jetzt ist der endgültige Zweck seiner Reise nicht erreicht. Ein neuerlicher Aufbruch ist nötig, um in Burgus den Anspruch seines Geschlechts auf das Herzogtum geltend zu machen. Dort gelingt ihm die Versöhnung mit König Karl und die Wiedereinsetzung in sein Lehen, indem er Karl Kampfhilfe gegen den Zauberer

---

<sup>152</sup> Das Motiv des dankbaren Toten ist auch in der deutschen höfischen Verserzählung *Rittertreue* aus dem 13. Jh. (vgl. Schirmer 1992) überliefert; in die deutsche Chansons-de-geste-Rezeption hat es auch über *Zielys Olivier und Artus* Eingang gefunden. Zum Zusammenhang des Motivs im *Herpin* mit den anderen literarischen Ausformungen vgl. Wilhelmi 1894, S. 43, Liepe 1920, S. 106, Röhl 1975 und Ziegler 1985, S. 319–325, und Meier-Branecke 1969, S. 90.

Gabaux leistet, der nicht nur für die Entführung von Karls Ehefrau verantwortlich ist, sondern auch Herpin in Toledo nach Lewes Abschied getötet hatte. Mit einem Schlag kann Lewe also durch den Karl geleisteten Dienst als Vasall ins Reich integriert werden, Rache am Mörder seines Vaters üben und so dessen Ehre wiederherstellen und sich letztendlich als würdiger und rechtmäßiger Erbe des Herzogtums einführen. Damit ist die Handlung an ihren Ausgangspunkt zurückgekehrt und könnte abgeschlossen werden, wenn nicht durch Lewes sizilianische Heirat ein neuer Handlungsstrang etabliert worden wäre. Mit dem Neueinsetzen der Handlung tritt die Geschichte der Söhne Lewes, damit die der nächsten Generation, in den Vordergrund. In Lewes Abwesenheit ist Florentine aus Sizilien vertrieben und einer ihrer beiden inzwischen geborenen Söhne entführt worden, womit auch in dieser Generation Vater, Mutter und Sohn wieder getrennt agieren. Der entführte Sohn Olbaum, wie sein Vater als Findelkind nach den Umständen seiner Auffindung benannt, wiederholt auch in anderer Hinsicht die Geschichte seines Vaters. Ihn verschlägt es in das Elendsmilieu einer Hirtenfamilie. Auch ihm gelingt jedoch dank seiner überragenden Kampfkraft der Aufstieg bis auf den spanischen Königsthron. Die Wiedervereinigung der Familie ereignet sich anlässlich der Eroberung der heidnischen Stadt Affellern, in der Florentine mit ihrem Sohn Wilhelm Zuflucht gefunden hatte. Zu Lewe sind inzwischen sein Bastardsohn Gerhart und Olbaum gestoßen, so daß eine groß angelegte Anagnorisis-Szene sämtliche Familienmitglieder einschließlich der treuesten Gefolgsleute vereinen kann. Ebenso wie Herpin und Adelhait nach der Einsetzung ihres Sohnes als Erbe aus der Handlung ausscheiden konnten, treten jetzt auch Florentine und Lewe ab. Nach dem Tod seiner Frau regelt Lewe noch die Herrschaftsaufteilung unter seine drei Söhne, die alle standesgemäß versorgt werden können, und zieht sich aus dem Weltleben in eine Einsiedelei zurück. An diesem Punkt sind alle Handlungsstränge zusammengeführt, die Handlung ist abermals an einem Ruhepunkt angelangt und die expansive Phase der Familiengeschichte ist abgeschlossen.

Nunmehr geht es nicht mehr um die Eroberung neuer Herrschaften, sondern um die Bewahrung der bereits gewonnenen. Das drückt sich auch in den neuen Heiraten der Protagonisten Olbaum und Wilhelm aus: Wilhelm versucht, die Heidenprinzessin Grassien zu gewinnen, deren Vormund und Onkel Synagon der vertriebene Herrscher von Affellern ist. Olbaum verheiratet sich zunächst unwissentlich mit der Tochter des Königs von Zypern. Beide Ehen sind auf Sicherung und Bewahrung des Erreichten angelegt. Wieder sind es Verräter aus den eigenen Reihen und Heidenüberfälle, die eine neue Kette von Herrschaftsverlusten und Rückeroberungen, von

Trennungen und Wiederbegegnungen in Gang setzen. Olbaum profiliert sich dabei weiterhin als erfolgreicher Heidenkämpfer im Dienst der gesamten Christenheit, während Wilhelm nach einer Verräterintrige erst das ihm zugesprochene Affellern und dann auch noch das Herzogtum Burgus verliert. Erst die Rückkehr Lewes, die Kampfhilfe König Karls und der Einsatz des Bastards, also die Vereinigung aller verfügbaren Kräfte, können in einer umgekehrten Bewegung der Handlung den Wiedergewinn des Herzogtums und dann der Stadt Affellern herbeiführen. Dieser letzte Handlungsabschnitt zeigt die Herzogsdynastie in einer Phase zunehmender Schwäche: nicht nur sind ihre Angehörigen den Intrigen ihrer bürgerlichen, untreu gewordenen Gefolgsleute fast hilflos ausgeliefert, sondern sie können zum Schluß auch nur mit der Hilfe eines ebenfalls nichtadligen Boten Affellern zurückgewinnen. Alle drei Brüder werden, wie der Text abschließend nur noch lakonisch vermerkt, von diesem Boten ums Leben gebracht und erst den Söhnen Olbaums bleibt die Rache vorbehalten. Am faktischen Ende des Textes steht somit kein Ruhepunkt wie an den angesprochenen Zäsuren im Textverlauf, wo jeweils alle Erbherrschaften und die dynastische Erbfolge gesichert sind. Das Schicksal von Olbaums Kindern wie auch das der gewonnenen Herzogund Königtümer bleibt offen.

Es wird deutlich, daß die Handlung keine beliebige Häufung heterogener Episoden ist, sondern daß ein sehr begrenzter Bestand an formelhaften Handlungsmustern in immer neuen Variationen wiederholt und diese mehr oder weniger dezidiert aufeinander bezogen werden. Wichtigstes verknüpfendes Band ist die Genealogie, die die Taten der Väter und der Söhne in eine Reihe stellt. Die Komplexität der Handlung ergibt sich aus der Labilität aller sozialen Bindungen – die Ordnung aller Gemeinschaftsgefüge, seien sie über die Sippe, die Feudalgesellschaft oder die Religion definiert, bricht spätestens im Moment der Abwesenheit des Helden zusammen. Frau und Kinder werden entführt oder vertrieben, Landesherrschaften von Machtkonkurrenten okkupiert und ausgebeutet, dem Christentum gewonnene Reiche wieder heidnisch besetzt etc., und stets muß ein Handlungsstrang abgespalten werden, um deren Schicksal zu verfolgen. Die Omnipräsenz der Ordnungsgefährdung steht somit der Einzigartigkeit des Helden entgegen und erweist sie im Grunde als unzureichend. Nicht einmal die Vervielfältigung des Heroen in seiner Genealogie kann dem Zerfall der Ordnung wirklich Einhalt gebieten.



### 1.5.2 Sibille

Die kürzeste und konsistenteste der vier Chansons ist nach dem Handlungsschema der unschuldig vertriebenen Ehefrau aufgebaut, das hier in einer genretypischen Version, wenn auch mit zahlreichen Episoden unterschiedlicher Provenienzen angereichert, erzählt wird: König Karl hat auf den Rat und mit der Zustimmung seiner Vasallen um die Hand der konstantinopolitanischen Königstochter Sibille geworben und erhält sie zur Frau. Ein häßlicher Zwerg, dessen Liebeswerben von Sibille zurückgewiesen wurde, fingiert aus Rache einen Ehebruch. Die Anklage gegen die Königin ruft wiederum die aus dem *Herpin* bekannte Verrätersippe auf den Plan, die nun bis zum Schluß versuchen wird, Karl von der Verwerflichkeit seiner Frau zu überzeugen. Das Handlungsschema verliert in diesem Moment seinen Legendencharakter und gewinnt an reichspolitischer Brisanz, indem es an das Erzählschema der Empörergesten angenähert wird. Mit der schwangeren Königin entfernt König Karl ungerechterweise und unter dem Einfluß der Verrätersippe eine der wichtigsten und loyalsten Stützen seiner Macht aus dem Reich. In der Abwesenheit der Königin setzt augenblicklich ein offener Konkurrenzkampf der Fürstenfraktionen um Macht und Einfluß auf den König ein; es kommt bis zum Plan einer Fürstenrevolte.

Nur auf die Fürbitten der reichstreuen Vasallen hin wird die Königin nicht verbrannt, sondern außer Landes gejagt. Der Verräter Markair folgt ihr und tötet ihren ritterlichen Begleiter, so daß sie nunmehr vollkommen isoliert ist. Diese Situation der Loslösung aus allen sozialen Bindungen setzt eine Reihe von unterhaltsamen, kuriosen, teils burlesken und teils wunderbaren Episoden in Gang, die letztlich alle der Rehabilitierung Sibilles Vorschub leisten, daneben aber auch ein erhebliches, eigenwertiges Unterhaltungspotential entfalten. Zu Sibille gesellen sich als Helfer zunächst der ungeschlachte Köhler Warakir, der sie beschützt, berät und – ausgerechnet – als ihr Mann auftritt. Später stößt noch der Meisterdieb Grimmener zu ihnen und sorgt mit seinen Zauberkünsten für den gemeinsamen Lebensunterhalt. Inzwischen ist der treue Hund des von Markair erschlagenen Ritters zurückgekehrt an den Karlshof und klagt den Mörder auf seine Weise an, um ihn schließlich in einem gerichtlichen Zweikampf zu überführen. Karl kann bereits jetzt erkennen, daß Sibille zum unschuldigen Opfer eines Verrats geworden ist. Dennoch muß die Königin erst mit ihren beiden unstandesgemäßen Begleitern, ihrem inzwischen herangewachsenen Sohn und der Heeresmacht ihres Vaters nach Frankreich zurückkehren, um mit deren vereinten Kräften Karl zu ihrer Rehabilitation und der Anerkennung seines Sohnes Ludwig zu zwingen.

Es zeigt sich, daß die Handlung keineswegs unpolitischer ist als die der anderen Romane;<sup>153</sup> die Heiratsallianz zwischen den beiden großen christlichen Reichen, die Konkurrenz zwischen Verrätern und loyalen Vasallen und die Anerkennung Ludwigs als Herrschaftserbe und Lehnsherr markieren die Angelpunkte der Handlung und das eigentliche Sujet: die Frage nach der Legitimität der Dynastie.

### 1.5.3 Loher

Der Handlungsaufbau des *Loher* läßt nach Sinnzusammenhängen eine Gliederung in drei große Teile erkennen: Im ersten Teil geht es in drei Handlungsabschnitten um die Verbannung des Königssohnes Loher vom französischen Hof und seinen Aufstieg in Konstantinopel, um die Auseinandersetzungen mit seinem Vetter Ott in der Lombardei und schließlich um die Herrschaftsaufteilung zwischen ihm und seinem Bruder Ludwig.<sup>154</sup> Der zweite Teil vereint die Angehörigen der Karolingerdynastie im Kampf gegen die Verwandten des versehentlich erschlagenen Maller, und im dritten Teil schließlich wird von der Empörung Isenbarts gegen König Ludwig erzählt, die in eine große Schlacht zwischen den heidnischen Verbündeten Isenbarts unter dem König Gormont und den Christen mündet. Der Handlungsablauf der einzelnen Teile wird, wenn auch mit einigen Abschweifungen, verhältnismäßig zielgenau entwickelt und nur selten zu mehrsträngigem Erzählen aufgebrochen.

Für Lohers siebenjährige Verbannung vom französischen Hof bietet die Erzählung in offensichtlich konzeptueller Offenheit zwei Motive an: Wegen seiner angeblichen amourösen Abenteuer mit den Frauen und Töchtern einiger mächtiger Barone fordern diese von Ludwig und Karl Lohers Entfernung aus dem Reich. Die Stichhaltigkeit dieser Vorwürfe wird vom Erzähler nie bestätigt. Dafür aber schält sich im Laufe des ersten Handlungsteils spätestens nach dem Tode Karls ein weiteres Motiv für ihre Feindschaft gegen Loher heraus, nämlich die Konkurrenz zwischen Zentral- und Partikulargewalten.

Für die Barone stellt der schwache und beeinflussbare Ludwig kein ernstliches Hindernis dar, während die Vereinnahmung der Frauen Lohers Herr-

---

<sup>153</sup> Müller 1993 hält die *Sibille* für den am wenigsten politischen der vier Romane (vgl. S. 30), wobei er die genrespezifische Ausführung der genrefremden Erzählbausteine erkennt.

<sup>154</sup> Zu den möglichen historischen Bezügen vgl. von Bloh 1995, S. 20f. und Liepe 1920, S. 158f., zu den literarischen Vorlagen vgl. ders., S. 158–164.

schaftswillen und -potenz signalisiert. Die vorläufige epische Lösung für diesen Konflikt, wie sie auch in anderen Empörerepen praktiziert wird, nimmt die heidnische Bedrohung an den Grenzen des Reichs in Anspruch, um Kampfkraft und Durchsetzungswillen des Helden jenseits des Machtzentrums zu binden; die Instabilität an den äußeren Grenzen sichert die Stabilität der feudalen Gesellschaftsordnung im Inneren ab. Mit dem Auftrag, gegen die Heiden zu kämpfen,<sup>155</sup> kann Karl Loher ehrenvoll und ohne Gesichtsverlust für die Königsdynastie aus Frankreich entfernen.

Auf dem Weg in das von Heiden bedrohte Konstantinopel sucht Loher, begleitet von seinem engsten Vertrauten Maller, in der Lombardei seinen Onkel König Dansyer auf. Dessen Sohn Ott will ihn auf seinem Weg begleiten. Auf den Wunsch Otts erklärt sich Loher bereit, mit ihm für ein Jahr den Namen zu tauschen, was sich schnell als eine für Loher äußerst nachteilige Vereinbarung erweist: Ott zeichnet sich nicht nur durch Feigheit im Kampf aus, sondern er nutzt seine hohe Position in Konstantinopel sofort, um sich in König Orschers Hof feiern zu lassen, die angebotene Hand der Königstochter Zormerin anzunehmen und Loher und seine Gefährten sich selbst und damit bitterster Armut zu überlassen. Durch Zufall erfährt Zormerin von der wahren Identität Lohers und läßt durch ihren Vater ein Turnier ausrufen, auf dem in Ermangelung einer akuten heidnischen Bedrohung, aber mit Hinblick auf diese, der beste Kämpfer des Hofes ermittelt werden soll.

Der durch das Konstrukt des Namenstausches bedingten Dissoziation der heroischen Qualitäten Geburt und Kampfkraft wird hier zusätzliche Schärfe verliehen, da Loher gegen einen Konkurrenten bestehen muß, der seinen Namen trägt und seine Herkunft für sich in Anspruch nimmt. Er muß somit seinen Ott überlassenen Namen und sein Geschlecht diskreditieren, um den ihm gebührenden Rang einnehmen und sein Verdienst leuchten lassen zu können. D.h. auch, er muß besser sein als sein eigener Ruf und muß beweisen können, daß Ott dem Ruhm des Kaisersohnes nicht gerecht werden kann bzw. daß er (selber) besser ist als der unter seinem Namen Auftretende, daß sein Verdienst (selbst) seinen Namen überragt. In der Tat kann sich Loher als der beste, damit auch adligste Ritter, auszeichnen.

Die nun endlich folgenden Heidenkriege geben Loher und Maller abermals Gelegenheit zur Bewährung, während Ott sich aus heidnischer Gefangenschaft retten und vor Loher zurück in die Lombardei fliehen kann. Dort tritt er das Erbe seines inzwischen verstorbenen Vaters an. In den folgenden

---

<sup>155</sup> Karl setzt Loher ausdrücklich Garin de Monglane zum Vorbild (1<sup>va</sup>), den Ahnherrn der Monglaner Sippe, der auch Guillaumes d'Orange angehört.

zwei Jahren der heidnischen Belagerung zeichnet sich Loher als Heerführer und in Einzelkämpfen so aus, daß er Zormerin zur Frau erhält, den heidnischen König erschlägt, nicht ohne zuvor seine Tochter Synoglar für das Christentum zu gewinnen, und das feindliche Heer in die Flucht schlägt.

Damit ist eine erste Handlungsphase mit Lohers Vertreibung, Not und spektakulärem Aufstieg abgeschlossen. Nach dem Ablauf von sieben Jahren bricht Loher auf, um in Frankreich seine Erbensprüche geltend zu machen. Die Handlungszäsur wird auch durch die in einem Rückblick ausführlich erzählten Umstände von Karls Tod und Ludwigs Königskrönung kenntlich gemacht. Die tatsächliche Begegnung der beiden Karlsöhne wird jedoch verzögert durch die nochmalige Begegnung mit Ott, der Lohers Reise durch die Lombardei dazu nutzt, seine Demütigung am byzantinischen Hof an ihm zu rächen. In aller Breite dient diese Episode auch der narrativen Ausgestaltung des Gegensatzes zwischen falschen und wahren Freunden, der den Text leitmotivisch durchzieht. Ott nimmt bei einem heimtückischen Überfall Loher gefangen; nur Maller und Zormerin können fliehen, um dann Hilfe für die Befreiung Lohers zu suchen. Nicht nur Ludwig, sondern selbst König Orscher weigert sich jedoch, die verlangte Unterstützung zu gewähren, die sie ihrem Verwandten schuldig wären. Maller sieht sich gezwungen, seine eigene Verwandtschaft für die Hilfe in Anspruch zu nehmen. Durch sein Vorgehen profiliert er sich hier immer deutlicher als Held mit eigener Vorgeschichte und mit eigenständigem Format, der nicht nur durch seine Helferrolle für Loher determiniert ist. Inkognito, aber dennoch mit dem nur wenig abgewandelten Wappen seines Vaters tritt Maller vor seine Familie. Der von ihm doch zu Recht getragene Wappenschild evoziert jedoch nicht Solidarität, sondern Feindseligkeit. Eben dieser Effekt war jedoch auch von Maller intendiert, denn erst die Notwendigkeit, die Anmaßung des scheinbar fremden Abenteurers zurückzuweisen, veranlaßt seine gesamte männliche Verwandtschaft, gegen ihn im Turnier anzutreten und ermöglicht es ihm so, ihnen in der unmittelbaren körperlichen Konfrontation seinen hohen Adel und seine Sippenzugehörigkeit unmißverständlich einzubleuen. Auf diese Weise kann er seinen Vater König Galie, seinen Bruder Otger und seinen Halbbruder, den Bastard Dietrich, zur Teilnahme an einem Kriegszug gegen Ott gewinnen. Daß Maller hier ohne Not am väterlichen Hof als namenloser Ritter auftritt, der sich in Analogie zu Lohers Konstantinopel-Episode erst durch seine Kampfthaten zu erkennen gibt, und damit ein narratives Muster erfüllt, das sonst den Protagonisten vorbehalten ist, unterstreicht seine Funktion als Parallelheld, der bezüglich seiner heroischen Qualitäten den Protagonisten Loher spiegelt und ergänzt.

Vor Konstantinopel trifft Maller mit der Heeresmacht seiner Verwandten auf den inzwischen entflohenen Loher und beide können gemeinsam in einer Schlacht vor Konstantinopel gegen den mit Orscher verbündeten Ott Lohers Anerkennung als zukünftiger Landesherr und die Hinrichtung Otts durchsetzen.

Eine heidnische Belagerung Roms ist Anlaß für den zweiten Aufbruch Lohers nach Frankreich. Vor Rom trifft er auf Ludwig, den er aus der Hand der Heiden retten kann, und führt abermals einen Sieg der Christen herbei. Mit Hilfe des Papstes kann es nunmehr zu einer neuen Erbregelung zwischen den Brüdern kommen, die Ludwig die Königsherrschaft über Frankreich beläßt, Loher aber die Kaiserkrone zuspricht. Die verräterischen Barone, die bereits Lohers Verbannung erwirkt hatten, opponieren jedoch gegen diese Form der Herrschaftsteilung und erlangen Ludwigs Zustimmung zur Kastration Lohers, die sie hinterhältig anlässlich einer Einladung nach Paris ins Werk setzen. Dabei ist ihnen jedoch verborgen geblieben, daß Loher von Zormerin bereits einen Sohn hat. Mit Unterstützung des Papstes erklärt Loher daraufhin Ludwig den Krieg, nachdem dieser sich weigert, die zwölf verräterischen Räte auszuliefern. Dieser Krieg zieht sich mit wechselnden Vorteilen für beide Seiten so viele Jahre hin, bis Lohers Sohn Marphone in Konstantinopel herangewachsen und nach dem Tod seines Großvaters Orscher zum Kaiser gekrönt ist. Erst jetzt erfährt er von seinem Vater, dem er sofort mit großer Heeresmacht zu Hilfe eilt. Dank seines Eingreifens können Ludwig und die zwölf Räte gefangengenommen und der Krieg beendet werden. Die Versöhnung der Brüder und die Hinrichtung der Verräter beendet den ersten Textteil. Ludwig übt nunmehr unangefochten die Königsherrschaft über Frankreich aus, während Loher in Rom bleibt. Maller jedoch zieht sich heimlich aus Reue über seine Gewalttaten in eine Einsiedelei zurück.

Der zweite Textteil wird durch das Wiedersehen von Loher und Maller und durch das tragische Ende ihrer Freundschaft ausgelöst. Loher ist vor Schmerz über die Trennung von Maller und dessen ungewisses Schicksal in eine tödliche Krankheit gefallen, aus der er sich nur durch die Eliminierung der Erinnerung reißen kann. Diese ‚Verdrängung‘ vollzieht sich nicht als psychischer Prozeß, sondern mit Hilfe des bei Todesstrafe ausgesprochenen Verbots an alle Vasallen und sein Gefolge, Mallers Namen je wieder in den Mund zu nehmen. Nach drei Jahren des Einsiedlerdaseins verläßt Maller seinen Wald, um dem Papst seine Sünden zu beichten und bei dieser Gelegenheit auch Loher aufzusuchen. Dort bittet er unerkannt in Mallers Namen und an Lohers Liebe zu seinem einstigen Freund appellierend um ein Almosen. Das schon zuvor getriebene Spiel des Erkennens und Verkennens

wird hier auf die Spitze getrieben. Wie er schon an seinem väterlichen Hof als Unbekannter zeichenhaft mit dem Wappen seines Vaters seine Identität angedeutet, dadurch aber nur eine besondere Form des Verkennens inszeniert hat, provoziert er auch hier mit der Nennung seines Namens ein allerdings noch folgenreicheres Mißverständnis. Loher vollzieht prompt und im Affekt sein eigenes Gebot, um die schmerzvolle und lebensbedrohliche Erinnerung, die durch Mallers Frage geweckt wurde, wieder zu tilgen: er wirft sein Messer auf Maller, um mit dem Frager auch die Frage und das Wissen um Mallers Existenz auszulöschen. Beides ist jedoch in diesem Fall identisch, und sterbend gibt Maller sich zu erkennen. In dreifacher Variation und Brechung – Lohers Selbstdarstellung in Konstantinopel, Mallers Selbstdarstellung am väterlichen Hof und die verfehlte Anagnorisis in Rom – werden auf der Folie des Freundschaftsthemas Spekulationen über die Verlässlichkeit von Namen und Zeichen<sup>156</sup> angestellt.

Mallers Verwandten brechen zu einem Rachezug auf, der nicht nur Loher, sondern auch seinem Bruder Ludwig und der französischen Königsherrschaft gilt. Durch diese Konstellation bedingt agieren Loher und Ludwig gemeinsam mit Marphone und ihrem Schwestersonn Isenbart, der schon im ersten Teil an Lohers Seite gegen Ludwig gekämpft hatte. Während Loher sich hier mitunter als bis zur Lächerlichkeit schwach erweist, tritt Marphone immer mehr in den Vordergrund und überstrahlt als Kämpfer wie als Frauenliebhaber alle anderen Protagonisten. Der Wechsel von der Generation der Karlssöhne zu der der Enkel wird im Grunde schon in diesem Teil vollzogen. Marphones Einsatz kann schließlich die Entscheidung herbeiführen, Mallers Verwandte werden getötet. Im Konkurrenzkampf der Frauen von Bruder und Bastard, Oriande und Synoglar, kann schließlich die erstere den Held der neuen Generation für sich gewinnen und erneut eine friedliche Verbindung der Sippen stiften. In einer durch päpstliche Vermittlung getroffenen neuen Herrschaftsregelung kann nunmehr die Versöhnung der Brüder Ludwig und Loher noch einmal besiegelt werden, indem das Kaisertum künftig nicht mehr durch Erbfolge, sondern durch den Papst weitergegeben werden soll. Loher bekräftigt den Verzicht auf jegliche Herrschaftsansprüche durch seinen Rückzug in eine Einsiedlerklause, sein Sohn Marphone kehrt nach Konstantinopel zurück.

Durch den dritten Teil des Romans wird das negative Ludwig-Bild des ersten Teils korrigiert, an das der Anfang dieses Teils noch anschließt. Der dritte Teil ist wie der erste als Empörergeste angelegt. Wie gegenüber Loher zeigt sich Ludwig auch Isenbart gegenüber zunächst als schwacher Herr-

---

<sup>156</sup> Vgl. hierzu auch die Überlegungen zu Lohers Hemd in Kapitel 3.

scher, der die Angehörigen der eigenen Sippe nicht gegen die Angriffe der Verrätergeschlechter schützen kann bzw. die mächtigen Vasallen gegenüber den eigenen Verwandten begünstigt. Darüber hinaus erweist er sich als rachsüchtig, da er Isenbarts Eintreten für Loher trotz der ihn eigentlich bindenden Versöhnung nicht verzeihen kann. Gegen den Willen von Isenbart und seiner Familie gibt er einem Angehörigen des Verrätergeschlechts Isenbarts Schwester zur Frau; der von Isenbart angefangene Krieg endet mit seiner Niederlage. Von Ludwig aus der Christenheit verbannt reist er über England, wo sich ihm der englische Königssohn Ludemann anschließt, nach Konstantinopel, wo er auch Marphone als Begleiter gewinnen kann. Vor allem mit der Figur Ludemanns, mit ihren Analogien und Gegenbildlichkeiten zu Ott und Maller, wird noch einmal das Freundschaftsthema aufgegriffen. Gemeinsam unternehmen die drei Helden einen zunächst erfolgreichen Heerzug gegen die Heiden unter König Gormon, bis Marphone durch den listigen Giftanschlag eines Heiden sein Leben verliert. Die Christen können sich nunmehr nicht länger behaupten, Isenbart und Ludemann geraten in heidnische Gefangenschaft. Isenbarts Liebe zu Gormons Tochter Margeli und seine verzweifelte Situation, die ihm eine Rückkehr in christliche Länder unmöglich macht, bewegen ihn dazu, dem christlichen Glauben abzuschwören. Durch seine Konversion zum Heidentum und durch die gemeinsam mit Gormon unternommene Invasion in Frankreich mit einem gewaltigen heidnischen Heer setzt sich Isenbart jedoch seinerseits ins Unrecht, wie er schließlich auch selbst erkennt. In dem Maße, in dem sich Isenbarts Position von der des gerechten Rebellen zu der des Christenfeindes und der größten Bedrohung der Christenheit wandelt, gewinnt Ludwig an Größe. Durch seine großzügigen Versöhnungsangebote und seine Tapferkeit im Kampf setzt er sich wieder ins Recht, bis er in der großen, finalen Schlacht zum Retter des Christentums emporstilisiert wird und durch seinen märtyrergleichen Tod in den Rang der Heiligkeit aufsteigt.

Eine der wichtigsten thematische Schnittstellen zur *Sibille* und zum *Herpin* liegt in dem Verhältnis des Herrschers zu den verräterischen Vasallen einerseits und seinen loyalen Gefolgsleuten und seiner Familie andererseits. Diese Gruppen der loyalen und der illoyalen Hofangehörigen sind kontrastierend angelegt. Gelenkt von den Einflüsterungen der Verräter vertreiben Karl und in seiner Nachfolge Ludwig in jedem der drei Romane eine der Stützen seines Reichs und provozieren dadurch eine hochprekäre Situation. Im *Herpin* muß Karl hilflos die Entführung seiner Frau durch heidnische Feinde mit ansehen, da es durch göttliche Fügung allein Lewe, dem Sohn des von ihm verbannten Vasallen, vorbehalten ist, den Entführer zu über-

winden. In der *Sibille* bleibt er nach der Vertreibung der Königin erbelos und im *Loher* gerät Ludwig gleich zweimal in die Bredouille, wenn er sich erst während der Heidenkämpfe vor Rom im ersten Textteil von Loher retten lassen muß und dann im letzten Teil die gesamte Christenheit fast dem Untergang preisgibt, wenn der von ihm ungerecht vertriebene Isenbart mit Gormons Hilfe zum Rachefeldzug antritt. Mit Isenbarts Tod und der Rehabilitierung Ludwigs wechselt die Erzählperspektive vom Standpunkt der Vertriebenen und Rebellen zu dem der Zentralgewalt, die der Titelheld des letzten Romans verkörpert.

#### 1.5.4 Huge Scheppel

Konsistenter und dichter angelegt als die drei anderen Romane präsentiert die Handlung des *Huge Scheppel* eine klar eingegrenzte Phase im Leben seines Helden. Seine Laufbahn und damit auch der Verlauf der als Biographie konzipierten Geschichte führt ihn, den bankrotten Sprößling einer ritterlichen *Mésalliance*, auf den französischen Thron.<sup>157</sup> In einer Art dreifachem Kursus vollzieht sich diese Aufstiegsgeschichte: In der ersten Etappe verliert Huge alles, was er von seinen Eltern geerbt hat und muß sich verschiedenen Demütigungen durch Flucht entziehen, bis er endlich im Hause seines bürgerlichen Metzgeronkels ein gesichertes Aus- und Unterkommen findet. Die zweite Etappe führt Huge an den Hof der französischen Königin, wo er sofort durch sein entschiedenes Eintreten für ihre Sache auf sich aufmerksam macht und erst zum persönlichen Ritter der Königin, dann zum Herzog und schließlich auf den Thron selber befördert wird. In der letzten, der Bewährungsetappe, verliert Huge noch einmal alles, um sich schließlich auf einem stabileren Niveau endgültig zu etablieren. Die in der Forschung nicht immer erkannte Dreiteiligkeit des Aufbaus<sup>158</sup> verbindet eine *enfance*-Episode mit dem eigentlichen Aufstieg und Höhepunkt der Biographie und mit einer nochmaligen Bewährung auf avanciérem Niveau.

<sup>157</sup> Zu den literarischen Anspielungen und dem (fiktiven) Entwurf des einem Metzgersgeschlecht entstammenden Ahnherrn der Kapetinger-Dynastie vgl. Laborderie 1997, S. 59–67; zu den historischen Bezügen vgl. Bossuat 1950, bes. S. 460–474; die Einleitung von Subrenat zur Übersetzung von Suard/Subrenat 1987, S. 10–12 und die Einleitung zur Ausgabe von Laborderie 1997, S. 47–58. Zum Bild Hugues Capets bei Dante, wo erstmals die als Diffamierung intendierte Metzgersherkunft erwähnt wird, vgl. Varese 1976.

<sup>158</sup> So betrachtet Burchert 1987 die Vorgeschichte bis zur zweiten Einkehr bei Symont nicht als eigenen Teil.



Die folgende kursorische Inhaltsangabe verdeutlicht den Aufbau der Handlung:

Der erste Teil schildert den Auszug des Helden. Nach dem Verlust des elterlichen Erbes und der völligen Verschuldung sucht Huge Zuflucht bei seinem Onkel, dem Pariser Metzger Symont. Von diesem mit dem Nötigsten versehen beginnt er eine Ausfahrt, die ihn zu vier Stationen führt, angefangen mit dem Hennegau. Dort geht er seiner finanziellen Mittel wieder verlustig, indem er seine Ritterehre bei Turnieren und Buhlschaften unter Beweis stellt. Die Liebesbeziehung zu der Tochter eines Ritters und ihre Schwängerung provozieren einen Racheanschlag des Vaters. Huge entkommt ihm und drei Knechten nach hartem Kampf und zieht nach Brabant. Wiederum beginnt er Buhlschaften, u.a. mit der Tochter eines Tuchhändlers. Nachdem ihm bei seinem *büllen* diesmal zwölf Bewaffnete aufgelauert und einen Kampf aufgenötigt haben, flieht er nach Friesland, wo er König Huguon von Vaneniese seine Dienste anbietet und sich auf eine Buhlschaft mit einer Verwandten des Königs einläßt. Auch diese Liaison wird durch die Schwangerschaft der Frau bekannt; Huge kann nur mit äußerster Not und durch die Protektion der Königin entkommen. Er wendet sich in *dutsche lant*, wo er in einem Wald auf ein Fräulein trifft, das von Räubern entführt wurde und nun vergewaltigt zu werden droht. Es gelingt ihm, die Übermacht der Räuber im Kampf zu besiegen und die Jungfrau ihrem Vater, dem Wildgrafen, zurückzugeben. Nach einem kurzen Aufenthalt auf der Burg dieses Grafen begibt er sich, mit Geld, Kleidung und Pferd versehen, zurück nach Paris.

Die Handlung des zweiten Textteils kann ebenfalls in vier Phasen eingeteilt werden, in denen jeweils ein identisches Handlungsmuster wiederholt wird. Sie beginnt mit einer Ratsversammlung am Königshof, wo Huge ankündigt, auf entscheidende Weise in die Thronstreitigkeiten einzugreifen. Sein Versprechen löst er ein, indem er den Aggressor Savary erschlägt und damit einen Krieg zwischen dessen Gefolgschaft und der königstreuen Stadt Paris auslöst. Bei einem von Huge initiierten Ausfall der Pariser gegen das von Savarys Bruder Friedrich geführte Belagerungsheer zeichnet er sich durch seine Kampfkraft aus. Die Königin und ihre Tochter, auf deren Veranlassung Huge bereits vorher zum Ritter geschlagen wurde, verlieben sich in ihn und belohnen bei einem Festmahl seine Leistungen. Der ihm als Auszeichnung servierte Pfau, Einleitung der zweiten Handlungsphase, ermutigt ihn zu der Verheißung einer neuen großen Heldentat. Es gelingt ihm, allein in das Lager der Feinde einzudringen und den friesländischen König zu erschlagen. Er entkommt mit Hilfe des Wildgrafen aus dem Lager und kann die Pariser noch rechtzeitig bei einem neuerlichen Ausfall unterstüt-

zen. Die Königin belohnt den wiederum von Bürgern und Adligen gelobten Helden mit dem Herzogtum von Orléans. Sowohl sie als auch ihre Tochter Marie bekunden heimlich Interesse an einer Heirat mit Hüge. Der nächste Handlungsabschnitt wird von Huges Bastardsöhnen bestritten: Außer den Verwandten der Königin Beue und Drogue sind inzwischen auch die zehn Bastarde Huges – vorläufig unerkannt – auf dem Kriegsschauplatz eingetroffen. Nachdem sie sich durch Kauf und Kampf mit angemessener Rüstung versehen haben, schwören sie, um sich ihres Vaters als würdig zu erweisen, eine Heldentat im Lager des Feindes zu vollbringen. Sie bewähren sich dort trefflich, können aber letztendlich nur durch einen Ausfall der Pariser gerettet werden. Das allgemeine Lob gilt diesmal nicht nur Hüge, sondern auch seinen zehn tapferen Söhnen, die sich am Hof zu erkennen geben und für ihre Taten mit dem Ritterschlag belohnt werden. Den Schluß des zweiten Teils bildet die große Entscheidungsschlacht, an der Hüge in der Rüstung und mit dem Lilienwappen des französischen Königs teilnimmt. An die Stelle der großen Verheißungen der ersten Episoden treten hier – vor, während und nach dem Kampf – Bescheidenheitsbekundungen. Nach dem Sieg, der natürlich in entscheidendem Maße Huges Einsatz zu verdanken ist, löst die Königin ihr Versprechen auf Lohn ein, verheiratet Hüge mit ihrer Tochter und erhebt ihn auf den Königsthron. Der dritte Textteil schließlich transformiert die Aufsteigerstory zu einer Königsgeste: Hüge läßt die aufrührerischen Adligen, insbesondere Bruder und Sohn des erschlagenen Savary, Urfehde schwören und tritt seine Herrschaft mit einem Umritt durch das Reich an. Hierbei wird er Opfer eines von Friedrich und seinem Verbündeten Asselin angezettelten Verrats. Während Asselin ihn überfällt und sein ganzes Gefolge erschlägt, bringt Friedrich Marie und die alte Königin in seine Gewalt. Der knapp entronnene Hüge trifft zufällig den treuen Connestable und plant mit ihm zusammen einen Gegenverrat. Während Hüge sich bei Symont in Paris verbirgt und dort eine neue Truppe zusammenstellt, bietet sich der Connestable Friedrich scheinbar als Gefolgsmann an und bereitet dessen Hochzeit mit Marie vor. Im letzten Moment kann der vom Connestable herbeigeholte Hüge diese verhindern und die Gelegenheit dazu nutzen, Friedrich, Asselin und ihre gesamte Anhängerschaft zu eliminieren. Die hiermit endlich gesicherte Herrschaft währt noch neun Jahre bis zu seinem Tod und geht dann an seinen ältesten Sohn Ruprecht über.

Wenn oben von der Großstruktur eines dreifachen Kursus ausgegangen wurde, so zeigt sich bei genauerem Hinsehen, daß die Verhältnisse der drei Teile zueinander sowie zum Erzählgesamten nicht identisch sind. Vielmehr fällt auf, daß die Teile eins und zwei mit ihren je vier Episoden symme-

trisch aufeinander bezogen sind, während Teil drei einem deutlich abweichenden Aufbau folgt. Teil eins und zwei weisen aber nicht nur untereinander formale und inhaltliche Parallelen auf, sondern auch innerhalb der Teile selbst befinden sich die je vier Episoden noch einmal in einem Verhältnis variierender Wiederholung zueinander. Die ‚Variation‘ ist dabei nicht beliebig, sondern gerichtet im Sinne einer Steigerung bzw. Negation: So nehmen die drei ersten Episoden einen abwärts gerichteten Verlauf ein – Huce wird immer ärmer und gerät jedesmal in lebensbedrohlichere Situationen, wenn ihm zuerst vier, dann zwölf Männer und zuletzt ein mächtiger König nachstellen. Die vierte Episode dagegen zeichnet bereits die Abfolge aller weiteren vor, in denen eine Heldentat mit einer immer größeren Belohnung ausgezeichnet wird: Nachdem Huce vom Ranghöchsten der königstreuen Adligen zum Ritter geschlagen wurde, empfängt er ein Herzogtum, kann seine Söhne mit angesehenen Stellungen am Hof versorgen und erhält schließlich die Königstochter zur Frau. Im ersten Teil wird dabei die Handlungsfolge vom Prinzip des Zufalls bestimmt, während im zweiten Teil der Held einer selbstgewählten Bahn folgt. Die Vorstellung einer selbstbestimmten, zielgerichteten Karriere desavouiert der letzte Teil allerdings wieder, der den Helden noch einmal völlig hilflos, ausgeliefert der unberechenbaren Willkür seiner Feinde und angewiesen auf die Hilfe seiner wenigen treuen Verbündeten zeigt.

Das Thema der Inadäquatheit von heroischer Identität und Lebenssituation, in den anderen Chansons das entscheidende narrative Schema für die Konzeption der enfance, dominiert im *Huce Scheppel* auch den Hauptteil. Das hängt zum einen mit der qua Abstammung gegebenen Affinität zum bürgerlichen Milieu, die von den anderen Figuren immer wieder erinnert und reflektiert wird, zum anderen mit der Verlängerung der enfance-typischen Aktionsformen durch das Erscheinen der zehn Bastarde zusammen. Unmittelbarkeit und Triebhaftigkeit, Leiblichkeit und spontane Aggressivität bestimmen ihr Auftreten in dem Maße, wie Huce selbst auf diese Eigenschaften verzichten kann und einen zunehmend höfischen Habitus annimmt.

