

Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur

Historische Dialogforschung



Herausgegeben von
Nine Miedema, Angela Schrott
und Monika Unzeitig

Band 3

Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur

Monika Unzeitig, Angela Schrott, Nine Miedema (Hg.)

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-049549-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-049603-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-049292-7
ISSN 2363-8001

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Umschlagabbildung: Heinrich von Veldeke, Eneasroman, Abb. fol. 69r © Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☉ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Monika Unzeitig, Angela Schrott und Nine Miedema

Einleitung — 1

Graphische Codierung der Performanz – Handschrift und Druck

Elisabeth Lienert

(Un-)Sichtbarkeit der Stimme?

Reden und Redewechsel in der *Rosengarten*-Überlieferung — 15

Tina Terrahe

Stimme und Sprechen bei Hartmann von Aue.

Textinterne Performanz-Signale und deren Reflexe in der Gießener *lwein*-Handschrift — 33

Birgit Zacke

Die Markierung der Figurenstimmen in der Kölner *Tristan*-Handschrift B — 55

Elke Koch und Nina Nowakowski

Sprechen in Kurzerzählungen.

Zur poetischen und visuellen Reflexion mündlicher Kommunikation in Beichterzählungen des Cgm 714 — 83

Modellierungen von Stimme

Angela Schrott

Modellierungen von Stimme und Mündlichkeit.

Echofragen in altspanischen Texten — 113

Elisabeth de Bruijn

Das Spiel der Stimmen.

Performative Verspassagen in einigen niederländischen Prosaromanen (ca. 1500–1540) — 133

Rita Schlusemann

Etsijtes horende dese soetmondighe tale.

Stimme und auditive Rezeption in gedruckten niederländischen Prosaromanen — 155

Karin Cieslik

... vnde sprac luder stemme, dat en islick horen mochte.

**Die Gestaltung der Stimmen im mittelniederdeutschen Prosaroman
Paris und Vienna (Antwerpen 1488) — 175**

Wirkung und Macht der Stimme

Anita Sauckel

Die Macht der Stimme.

**Formen, Funktionen und Wirkungsweisen von *sagnaskemmtan*
am Beispiel zweier *Íslendingaþættir* — 197**

Hendrikje Hartung

Figurenrede und Figurendialoge in der *Eyrbyggja saga*.

Formen, Funktionen, Effekte — 213

Jana Krüger

Zu den *inquit*-Formeln in der altnordischen Sagaliteratur — 231

Rebecca Merkelbach

Volkes Stimme.

**Interaktion als Dialog in der Konstruktion sozialer Monstrosität
in den Isländersagas — 251**

Artikulierte und hörbare Performanz

Florian Schmid

Stimme(n) des Klagens.

**Überlegungen zur Performanz der *Nibelungenklage* im Umfeld
der höfischen Epik — 279**

Teresa Cordes

**Das Motiv des Wiedererkennens an der Stimme in Heldenepen und
höfischen Romanen des französischen und deutschen Mittelalters — 309**

Florian Kragl

Stimme – Argument – Wirkung.

**Zur Performanz von Figurenreden im *Nibelungenlied* und in der *Krone*
Heinrichs von dem Türlin — 331**

Stephan Müller

„Cliffhanger“.

**Mittelhochdeutsche Epik als Serie am Beispiel der Aventure-Enden
des *Nibelungenlieds* in Handschrift C — 351**

Maryvonne Hagby

Vox sancti.

**Beobachtungen zur Stimmlichkeit der volkssprachigen Legenden
des Hoch- und Spätmittelalters — 363**

Almut Suerbaum

Zwischen Stimme und Schrift.

**Rhythmische Strukturen im Repertoire der Jenaer Liederhandschrift
am Beispiel von Frauenlobs „Zartem Ton“ — 395**

Mystisches und magisches Sprechen

Julia Weitbrecht

mit kleiner wankels schricke.

**Die Performanz der Vogelstimme zwischen Artikulation, Imitation und
Inspiration — 419**

Annette Volting

Verdoppelung und Verdrängung.

Simultane Diskurse in der mystischen Literatur — 433

Jutta Eming

Sprechmagie und Sprechakttheorie.

Ein Versuch über Parzivals zweiten Aufenthalt auf der Gralburg — 449

Ann Marie Rasmussen

Badges.

Abzeichen als sprechende Objekte — 469

Personen-, Werk- und Sachregister — 489

Tina Terrahe

Stimme und Sprechen bei Hartmann von Aue

Textinterne Performanz-Signale und deren Reflexe in der Gießener *Iwein*-Handschrift

1 Einleitung

Die mittelhochdeutsche Epik lebt mehr in der Aufführung als in der Schrift, weniger im geschriebenen Text als vielmehr in der Performanz desselben, und die „Übermittlung von Texten ist an die mündliche Aktualisierung, an die Stimme, an Gesten, an Zeichen, an Inszenierung und bestimmte Situationen gebunden“.¹ Verschiedenste Studien haben sich bereits mit diesem Phänomen beschäftigt,² doch fehlen bisher – soweit ich sehe – konkrete Analysen, die weder metaphorisch noch theoretisch, sondern praktisch nach der ‚verschrifteten‘ Stimme des Vortragenden im Text fragen.³

Eingangs setze ich voraus, dass sich der Autor mit seiner eigenen Stimme in den Text einschreibt, die aber auch zum Zeitpunkt des Textverfassens schon als die Stimme eines fingierten und inszenierten Erzählers konzipiert sein kann. In der späteren und auditiven Rezeption wird diese Stimme zur Erzählerstimme, welche der Vorlesende in seinem Vortrag mit denjenigen Eigenschaften und Charakteristika versehen und inszenieren kann, die im Text festgeschrieben sind bzw. die er im Text

1 Jan-Dirk Müller, „Vorbemerkungen“, in: *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von dems., Stuttgart 1996 (Germanistisches Symposien, Berichtsbände 17), S. XI–XVIII, hier S. XI.

2 Vgl. u.a. *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit* (wie Anm. 1); *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel, Berlin/New York 2006 (Narratologia 10); *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, hg. von Nine Miedema und Franz Hundsnerscher, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36); *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*, hg. von Cornelia Herberichs und Christian Kiening, Zürich 2008 (Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen 3); *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, hg. von Monika Unzeitig, Nine Miedema und Franz Hundsnerscher, Berlin 2011 (Historische Dialogforschung 1); *Sprechen mit Gott. Redeszenen in mittelalterlicher Bibeldichtung und Legende*, hg. von Nine Miedema, Monika Unzeitig und Angela Schrott, Berlin 2012 (Historische Dialogforschung 2); *der âventiuren dôn – Klang, Hören und Hörergemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. von Ingrid Bennewitz und William Layher, Wiesbaden 2013 (Imagines medii aevi 31).

3 „[G]anz buchstäblich, also nach der lauten Sprechstimme“ fragt Reinhart Meyer-Kalkus, „Vorlesbarkeit. Zur Lautstilistik narrativer Texte“, in: Blödorn/Langer/Scheffel (wie Anm. 2), S. 349–381, hier S. 349.

festgeschrieben sieht. Der Vortragende kann demnach, sofern er das vom Autor gegebene Angebot für die Performanz annimmt, der (zum Teil auch nur fingierten) Autor- bzw. Erzählergestalt ihre Präsenz verleihen, weshalb ich weiterhin davon ausgehe, dass die poetische Schrift von vornherein ihre Vorlesbarkeit impliziert und diese daher schon beim Verfassen vom Autor als wesentliches Kriterium mitgedacht wird.

Folglich müssten in den Werken mittelhochdeutscher Dichter textinterne Indikatoren zu finden sein, die konkretisieren, wie der Vorlesende seine Stimme im Vortrag zu modellieren habe. Schon Paul Zumthor präferierte als Zugang zur Performativität mittelalterlicher Texte „das Studium der vokalen Hinweise im Text selbst“,⁴ Maria E. Müller versteht diese Stellen „als detaillierte Anweisungen für die Imitation unterschiedlicher Sprechweisen in der Vortragssituation“ oder „Inszenierungsanweisungen“⁵ und Monika Unzeitig bezeichnet sie „als Regieanweisung für den Vortragenden und als Verständnishilfe für den Rezipienten“.⁶ Grundsätzlich liegt solchen Überlegungen selbstverständlich die Aporie des Mediävisten zugrunde, „denn er bekommt die performance in situ nicht zu fassen“⁷ und kann daher auch über die Vorlieben eines mittelalterlichen Publikums keine sicheren Aussagen treffen. Die im Folgenden behandelten Textstellen mit ihren Redeanweisungen und Modulationen stimmlicher Phänomene legen nahe, dass sich die Vorlieben eines mittelalterlichen Publikums nicht grundsätzlich von den modernen unterscheiden haben. Es lässt sich damals wie heute „mit einiger Wahrscheinlichkeit der von Grund auf kommunikative Charakter der mittelalterlichen poetischen Texte behaupten“.⁸ Deshalb gehe ich davon aus, dass auch ein mittelalterlicher Zuhörer eine stimmlich variierte und mit einer gewissen Theatralik versehene Performanz eher geschätzt haben wird als einen getragenen, leisen und monotonen Vortrag. Anhand eines *close reading* möchte ich die Textpassagen, die einem Vortragenden performative Hinweise darauf liefern, wie die anschließende wörtliche Rede zu akzentuieren sei, aus den Werken Hartmanns von Aue herausarbeiten und ihre Funktion analysieren, weil die Redeszenen in diesen eine besondere Rolle spielen.⁹

4 Paul Zumthor, *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, aus dem Französischen von Klaus Thieme, München 1994 (Forschungen zur Geschichte der Älteren Deutschen Literatur 18), S. 25.

5 Maria Elisabeth Müller, „Vers gegen Vers. Stichomythien und verwandte Formen des schnellen Sprecherwechsels in der mittelhochdeutschen Epik“, in: Miedema/Hundsnurscher (wie Anm. 2), S. 117–137, hier S. 123.

6 Monika Unzeitig, „Die Kunst des ironischen Sprechens. Zu den Keie-Szenen in Chrétien's *Yvain* und Hartmann's *Iwein*“, in: Unzeitig/Miedema/Hundsnurscher (wie Anm. 2), S. 255–272, hier S. 271.

7 Zumthor (wie Anm. 4), S. 36.

8 Ebd., S. 77.

9 Zu den Redeszenen speziell bei Hartmann von Aue vgl. Herta Zutt, „Die Rede bei Hartmann von Aue“, in: *Deutschunterricht* 14, 6 (1962), S. 67–79; Peter Wiehl, *Die Redeszene als episches Struktur-*

Im Vergleich zu seiner Vorlage erweitert Hartmann die Dialoge, insbesondere die stichomythischen, und verwendet sie gerade an Stellen, an denen Chrétien in indirekter Rede erzählt.¹⁰ Meist handelt es sich hierbei um stark emotional aufgeladene Passagen, wie etwa den Dialog, den Erec vor dem Kampf mit dem riesenhaften Ritter Mabonagrin führt (*Erec*, v. 9028–9048).¹¹ An dieser Textpassage, in der die Sprecherrollen (teils sogar innerhalb des Verses) ohne *inquit*-Formel unentwegt wechseln, wird der Zwang zur Performanz deutlich, dem der Vortragende unterworfen gewesen sein muss. Dieser Dialog kann für einen Zuhörer nur unter der Bedingung verständlich gewesen sein, dass der Vorlesende seine Stimme moduliert hat – ein performativer Akt, den Hartmann offenbar voraussetzt, denn im Vorfeld des Dialoges geht er ausführlich auf Mabonagrins Stimme ein, erläutert sowohl die Intonation (*starc unde grimme, / diu lûte sam ein horn dôz*, *Erec*, v. 8993f.) als auch den Habitus, mit dem Mabonagrin spricht, nämlich *gelîch einem übelen man* (*Erec*, v. 9026).¹² Weder diese plastische Charakterisierung von Mabonagrins Tonfall noch die stichomythische Form des Dialoges hat bei Chrétien eine Entsprechung. Auch an zahlreichen anderen Stellen gibt Hartmann vor, wie die stimmliche Qualität der Rede bei der Darbietung im Vortrag zu realisieren sei.¹³

Weiterhin konkretisiert er das *verbum dicendi* mit speziellen Zusätzen und Erweiterungen, die sich auf die Interpretation der entsprechenden Textstelle mitunter gravierend auswirken. Beispielhaft hierfür möchte ich vorab auf die Szene verweisen, in der Erec dem Zwergenkönig Guivreiz erstmals gegenüber steht und dieser ihn zum Zweikampf herausfordert. Entgegen allen Erwartungen bittet Erec darum, Guivreiz möge ihn *mit gemache lân* (*Erec*, v. 4360), da er ihm nichts getan habe,

element in den *Erec- und Iwein-Dichtungen Hartmanns von Aue und Chrestiens de Troyes*, München 1974 (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 10).

10 Vgl. hierzu auch Wiehl (wie Anm. 9), S. 51 und S. 130f.; Nine Miedema, „Stichomythische Dialoge in der mittelhochdeutschen Epik“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 40 (2006), S. 263–281, hier S. 271–273; Müller (wie Anm. 5); Anja Becker, *Poetik der ‚wehselrede‘. Dialogszenen in der mittelhochdeutschen Epik um 1200*, Frankfurt a.M. 2009 (Mikrokosmos 79), insbesondere S. 116–131; Nikolaus Henkel, „Dialoggestaltung in deutschen und französischen Romanen des 12. Jahrhunderts. Das Modell der Dramen des Terenz und Seneca“, in: *Unzeitig/Miedema/Hundsnurscher* (wie Anm. 2), S. 139–164.

11 Der *Erec* Hartmanns von Aue wird im Folgenden zitiert nach der Ausgabe *Hartmann von Aue, Erec. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hg. von Volker Mertens, Stuttgart 2008.

12 Vgl. zu dieser Szene ausführlicher Tina Terrahe, „‘Nu lerne, waz sterben si!’ Zum höfischen Umgang mit *drô* und *spot* am Beispiel der kampfeinleitenden Reizreden bei Hartmann und Wolfram“, in: *Ironie, Polemik und Provokation im Artusroman*, hg. von Cora Dietl, Christoph Schanze und Friedrich Wolfzettel, Berlin/Boston 2014 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft: Sektion Deutschland, Österreich 10), S. 133–161, hier S. 146–148.

13 Zwar konnten im Rahmen dieser Untersuchung nicht alle Textbeispiele mit *Erec et Enide* bzw. *Yvain* von Chrétien de Troyes abgeglichen werden, aufgrund von Stichproben kann man aber feststellen, dass Hartmann sich nicht streng an seiner Vorlage orientiert, sondern besonders in den Redeszenen eine eigenständige Bearbeitung verfasst.

müde sei und nicht kämpfen wolle. Seitens der Forschung wurde in Bezug auf diese Szene ausführlich über ein konfliktvermeidendes Verhalten Erecs spekuliert, der im Sinne eines Mediators den Kampf vermeiden wolle bzw. den Konflikt scheue, da er ängstlich oder mangels Kampfübung nicht zum Sieg in der Lage sei.¹⁴ Überlesen wurde dabei aber, dass Erec auf Guivreiz' Herausforderung hin explizit *durch sinen spot* (Erec, v. 4348) antwortet – eine requalifizierende Erweiterung der *inquit*-Formel, die offenbar beim lauten Lesen den inhärenten Sinn deutlicher transportiert: Erecs Worte sind ironisch gemeint, er verspottet Guivreiz regelrecht und besiegt den kleinen Ritter anschließend ja auch mühelos.¹⁵

Hartmann scheint in seinen Werken also präzise zu codieren, wie die schriftlich fixierte Rede in der Vortragssituation mündlich umgesetzt werden soll, indem er sowohl die Stimmen der sprechenden Figuren in ihren typischen Eigenschaften darstellt als auch den performativen Ausdruck der sprachlichen Äußerung definiert. Ich möchte dies im Folgenden an der Charakterisierung der *stimme* und den requalifizierenden Erweiterungen der *inquit*-Formel darstellen und anschließend die Gießener *Iwein*-Handschrift (Gießen, Universitätsbibliothek, Hs. 97, siehe Abb. 1) als einen Textzeugen vorstellen, der Dialogpartien im Text graphisch markiert und performative Aspekte im Schriftbild wiedergibt. Dies unternimmt der Schreiber einerseits mittels Initialen, die aus narratologischer Sicht an Schlüsselstellen positioniert sind und überwiegend wörtliche Rede von Figuren kennzeichnen. Weiterhin markiert er mit Zirkumflexen Reime innerhalb der Verse. Diese graphischen Verfahren scheinen auf den Akt des Vortragens zu verweisen und lassen im Zusammenhang mit den entsprechenden textuellen Signalen Rückschlüsse auf eine intendierte Aufführungspraxis zu.

2 Hartmanns *grimme stimme*

Die *stimme* hat bei Hartmann ein auffälliges Reim-Faible zu *grimme*. Die Suche nach dem Lemma *stimme* ergibt in der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank insgesamt 22 Treffer aus *Erec*, *Iwein* und *Gregorius*, von denen 13 auf *grimme* reimen, was ei-

¹⁴ Vgl. Martin H. Jones, „Chrétien, Hartmann, and the Knight as Fighting Man: On Hartmann's Chivalric Adaption of *Erec et Enide*“, in: *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages. Papers from an International Symposium*, ed. with an Introduction by Martin H. Jones and Roy Wisbey, Cambridge 1993 (Arthurian Studies 26), S. 85–109, hier S. 105f.; Will Hasty, *Art of Arms. Studies of Aggression and Dominance in Medieval German Court Poetry*, Heidelberg 2002, S. 34; Sandra Linden, „Im Dialog mit dem Aggressor. Mediation als ritterliches Handlungsideal?“, in: *Unzeitig/Miedema/Hundsnerscher* (wie Anm. 2), S. 117–136, hier S. 130f.

¹⁵ Vgl. Terrahe (wie Anm. 12), S. 143f.; zum ironischen Sprechen vgl. vor allem Unzeitig (wie Anm. 6); Fritz Peter Knapp, „Offene und verdeckte Ironiesignale in mittelalterlichen Erzählungen“, in: *Dietl/Schanze/Wolfzettel* (wie Anm. 12), S. 3–16.

nerseits sicherlich der Form geschuldet ist, andererseits aber durchaus Hartmannspezifisch zu sein scheint, denn bei Wolfram von Eschenbach etwa findet sich keine einzige mit *grimme* gereimte *stimme*. Die Reimbindung dient bei Hartmann aber nicht immer direkt der Charakterisierung der Stimme, sondern variiert je nach Kontext, in dem die *stimme* thematisiert wird: Sie kann als Hilferuf fungieren, die Bedrohlichkeit des Gegners verstärken oder das gegenseitige Erkennen ermöglichen.

Am häufigsten tritt die erste Situation ein, das heißt, eine Stimme erklingt und ruft um Hilfe bzw. alarmiert denjenigen, der sie hört; sie macht also auf eine Notsituation aufmerksam und ruft einen Helfer herbei. Erstmals vernimmt in dieser Form Erec die Stimme von Cadocs Frau im Wald (*Erec*, v. 5296, 5316), reitet ihr nach und rettet ihren gequälten Mann. Als Erec die verzweifelte Frau anspricht, kann sie kaum antworten, weil ihr das grimmige Leid fast die Stimme genommen hat und das Seufzen des Herzens ihre Worte zerbrechen lässt:

nû hâte ir benomen
 diu bitter leides grimme
 vil nâch gar die stimme:
 ir herzen sûft daz wort zebrach
 daz si vil kûme sprach. (*Erec*, v. 5345–5349)

Die ausführlichste Klage stimmt Enite im *Erec* an, als sie ihren Mann tot glaubt; Hartmann erwähnt ihre Stimme insgesamt an drei Stellen im Text (*Erec*, v. 5347, 6079, 6142). Ihre Totenklage ist zunächst so laut, dass der ganze Wald wiederhallt (*Erec*, v. 5743–5747), dann teilt *jâmers grimme / rehte enzwei ir stimme, / hôhe unde nidere* (*Erec*, v. 6078–6080). Es scheint, als breche ihre Stimme vor Leid, überschlage sich gewissermaßen und schwanke zwischen hohen und tiefen Tönen, die aus dem Wald weiterhin als Echo zurückhallen. Auch macht Enite mit diesem Geschrei einen vermeintlichen Helfer auf sich aufmerksam, von dem sich dann aber bald herausstellt, dass es sich um den treulosen Grafen Oringles handelt. Die letzten beiden Belege, in denen eine Stimme auf eine prekäre Situation aufmerksam macht, finden sich im *Iwein*. Zunächst beschreibt Hartmann, wie Iwein Laudines Klage wahrnimmt, wie Gebärden und Stimme ihre Herzensqual offenbaren:

es erzeugten ir gebærde
 ir herzen beswærde
 an dem lîbe unde an der stimme.
 von ir jâmers grimme
 sô viel si ofte in unmaht. (*Iwein*, v. 1321–1325)¹⁶

¹⁶ Der *Iwein* Hartmanns von Aue wird im Folgenden zitiert nach *Hartmann von Aue, Gregorius. Der Arme Heinrich. Iwein. Text und Kommentar*, hg. und übersetzt von Volker Mertens, Frankfurt a.M. 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29).

Die Klagende kann nur noch unkoordinierte Laute von sich geben und fällt vor Leid mehrfach in Ohnmacht.

Ohne wörtliche Rede kommt auch die zweite Stelle im *Iwein* aus: Als der Protagonist nach seinem Waldaufenthalt wieder geheilt durch das Land reitet, wird er auf eine Stimme aufmerksam, die *clägelich unde grimme* (*Iwein*, v. 3830) klingt und ihn zu dem Platz führt, auf dem der Löwe gegen den Drachen kämpft, woraufhin Iwein den Drachen erschlägt und dem *edeln tiere* (*Iwein*, v. 3864) das Leben rettet. Auch in diesem Fall wird die Stimme zwar in ihrer Qualität charakterisiert, es bleibt allerdings bei ihrer Umschreibung, da es sich um eine Tierstimme handelt, die schlecht in wörtliche Rede transferiert werden kann. Im Falle der Rede von Cadocs Frau wie auch bei Enites Totenklage ist hingegen durchaus anzunehmen, dass ein Vortragender diese ausführlichen Performanz-Hinweise nicht unbeachtet gelassen und entsprechend im lauten Vorlesen umgesetzt haben könnte.

Der zweithäufigste Kontext, in dem Hartmann die Stimme erwähnt, betrifft Situationen, die an sich gefährlich sind, weil ein Kampf ansteht und der Kontrahent bereits durch seine Stimme besonders bedrohlich wirkt. Der erste namenlose Graf im *Erec* zeichnet sich etwa durch ausgesprochen unhöfisches Benehmen aus, das sich vor allem in seiner Sprechweise manifestiert (*vil unritterlich er sprach / mit ungezæmem grimme / nâch unvriuntlicher stimme*, *Erec*, v. 4169–4171), die von Erec umgehend als *schelten* (*Erec*, v. 4200) missbilligt wird. Nachdem der Graf in seiner zornigen Ansprache den geplanten Betrug an dem reisenden Paar offenbart und Erec drastisch beschimpft hat, stellt dieser fest, dass der Graf sich mit seiner Sprechweise selbst disqualifiziert habe:

„ir enthöveschet iuch“, sprach Êrec,
 „an mir harte sêre.
 von wem habet ir die lêre
 daz ir scheltet einen man
 der ie ritters namen gewan?
 ir sît an swachem hove erzogen.
 nû schamet iuch: ir habet gelogen.
 ich bin edeler dan ir sît.“ (*Erec*, v. 4197–4204).

Auch wenn Erec sich von dessen Drohgebärden nicht beeindruckt lässt, so bringt doch der Graf sein unhöfisches Wesen insbesondere durch seine sprachliche Artikulation zum Ausdruck. Ähnlich funktioniert die oben erwähnte kampfeinleitende Reizrede mit Mabonagrîn, der Erecs Aufmerksamkeit vor dem eigentlichen Dialog durch weit hörbares und lautes Gebrüll auf sich zieht:

nû gehôrte er eine stimme
 starc und grimme,
 diu lûte sam ein horn dôz,
 wan im was der drozze grôz,
 von dem sie gie. diz was ir man. (*Erec*, v. 8992–8996)

In dieser Passage betrifft die Beschreibung nicht nur den lauten und kräftigen Klang, sondern bezieht sogar auch den Schlund mit ein, dem die Stimme entströmt und der durch seine exorbitante Größe wiederum auf die außerordentliche Stimmgewalt des Gegners verweist. Dass Mabonagrins darauffolgende Ansprache heftig und wie von einem bössartigen Menschen artikuliert wird, gibt der Erzähler ebenfalls genau vor: er *gruozte in ein teil vaste, / gelîch einem ûbelen man* (*Erec*, v. 9025f.).

Ebenso wie Mabonagrins kündigt sich auch der König Askalon im *Iwein* vor dem Kampf schon von Weitem durch lautes Gebrüll an und verstärkt mit diesem Impioniergehabe seinen bedrohlichen Auftritt Kalogreant gegenüber. Auch Askalons Stimme klingt *lûte sam ein horn* (*Iwein*, v. 701), woraus Kalogreant unzweifelhaft auf dessen Gemütslage schließt: *ich sach wol, im was ûf mich zorn* (*Iwein*, v. 702). Als Askalon den Eindringling dann erblickt, spezifiziert Hartmann die Qualität von dessen Kampfansage: *vil lûte rief er unde sprach* (*Iwein*, v. 710).

Als letzter Beleg soll in dieser Kategorie auch der Kampf der wilden Tiere angeführt werden, den Kalogreant im Wald von Breziljan beobachtet, denn die besondere Gefahr, die von dem Geschehen ausgeht, wird auch in diesem Fall anhand der grauenhaften Laute vernehmlich, die der Ritter wahrnimmt: *dâ vâhten mit grimme / mit griuîlicher stimme / wisent unde ûrrinder* (*Iwein*, v. 409–411). Dient die Beschreibung der furchtbaren tierischen Stimmen in diesem Fall lediglich der Intensivierung der Gefahr, so liegt in den beiden anderen Beispielen wiederum die praktische Umsetzung der Regieanweisungen auf der Hand: Ein Vortragender, dem an diesen Textstellen die Möglichkeit geboten wird, seine Virtuosität zur Schau zu stellen, wird die textinternen Signale kaum ignoriert haben; ein stimmlich nicht variiertes Vortrag hingegen hätte der Handlungsstruktur in diesen Passagen jegliche Spannung und dem Publikum jegliches performative Vergnügen geraubt.

Die Stimme dient bei Hartmann zuletzt auch der Anagnorisis, also dem Phänomen des gegenseitigen Erkennens, und zwar in mehrfacher Weise.¹⁷ Einerseits können sich Figuren gegenseitig erkennen, so wie Keie Erecs Stimme identifiziert, weil dieser viel zu ihm sagt (*Erec*, v. 4852–4857). Auf Limors erwacht Erec durch den Klang von Enites Stimme, erkennt sie und eilt ihr zu Hilfe (*Erec*, v. 6614–6616); auch Guivreiz erkennt das Paar an Enites Stimme, woraufhin er ihnen Unterstützung anbietet (*Erec*, v. 6957–6959). Bei dem Gerichtskampf, den *Iwein* und *Gawein* gegeneinander austragen, entfremdet andererseits aber auch *des kampfes grimme* (*Iwein*, v. 7519) ihrer beider Stimmen derart, dass sie sich gegenseitig nicht erkannt hätten, wenn sie sich nicht ihre Namen genannt hätten (*Iwein*, v. 7519–7522).

¹⁷ Wie in der Dialogforschung üblich fasse ich Anagnorisis etwas weiter; vgl. zu diesem Komplex vor allem Ulrich Mölk, „Das Motiv des Wiedererkennens an der Stimme im Epos und höfischen Roman des französischen Mittelalters“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 15 (1964), S. 107–115.

Zum gegenseitigen Erkennen gehört schließlich auch das Wissen darüber, in welcher Absicht jemand spricht, die intrinsische Motivation und persönliche Einstellung, die oftmals nur anhand der stimmlichen Artikulation deutlich wird. Beispielhaft hierfür ist Erecs sogenannte erste Zwischeneinkehr am Artushof, wo ihm Keie zunächst ins Zaumzeug greift und ihn unfreundlich anspricht. Die Reaktion Erecs ist Keies aggressiver Geste angemessen, woraufhin Gawein auf Erec zukommt und ihn freundlich begrüßt:

Gâwein der tugentrîche
gruozte in minneclîche
nâch vriuntlicher stimme
unde niht mit grimme.
dar an er im bescheinte
daz erz in guot meinte. (*Erec*, v. 4898–4903)¹⁸

Mit seiner freundlichen Stimme, die jeglicher Boshaftigkeit entbehrt, zeigt Gawein seine ausschließlich guten Absichten und die heikle Situation kann ein friedliches Ende nehmen.

Ebenso verhält sich im *Iwein* der Löwe, dem aufgrund seiner Tiernatur keine Worte zur Verfügung stehen und der seine innere Gesinnung deshalb ausschließlich mit Gebärden und Stimme zum Ausdruck zu bringen vermag:

sich bôt der leu ûf sînen vuoz
unde zeigt im unsprechenden gruoz
mit gebâerden unde mit stimme
âne aller slahte grimme
unde erzeichte im sîne minne
als er von sînem sinne
aller beste mohte. (*Iwein*, v. 3869–3875)

Wie schon bei dem Kampf der wilden Tiere im Wald und den verschiedenen Klageszenen wird hieran offensichtlich, dass Stimmen Informationen transportieren, selbst wenn sie ohne artikulierte Worte erklingen; die innere Einstellung des Gegenübers kann allein in der Stimmlage zum Ausdruck kommen.

18 Diese Gesprächssituation – die zunächst aggressive Ansprache und Gaweins anschließend freundlicher Gruß – findet sich wenig später parallel im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In der sogenannten Blutstropfenszene wird Parzival von zwei Artusrittern zunächst unfreundlich bis aggressiv angesprochen, zuletzt erreicht aber Gawan mit einem freundlichen Gruß, dass er und Parzival sich gegenseitig erkennen und der Konflikt beigelegt werden kann: *er wolde gûetliche ersehen, / von wem der strît dâ wære geschehen. / dô sprach er grûezenliche dar / ze Parzîvâl [...]. Wolfram von Eschenbach, Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bernd Schirok, Berlin/New York 2003, 300, 9–12. Vgl. hierzu Terrahe (wie Anm. 12), S. 140f.*

3 Performatives Sprechen bei Hartmann

Nicht nur die Qualität der Stimme, sondern auch die Art und Weise des Sprechens selbst wird bei Hartmann an zahlreichen Stellen sehr genau vorgegeben, wobei von den insgesamt 693 Belegen für das Lemma *sprechen* hier nur einige beispielhaft genannt werden können. Da auch diese Textpassagen – die Hinweise darauf enthalten, wie die anschließende wörtliche Rede performativ umgesetzt werden könnte – als Teil des Vortrages mit vorgelesen wurden, dürften sie beim zuhörenden Rezipienten eine Erwartungshaltung an die performative Umsetzung und die Virtuosität des Vortragenden hervorgerufen haben.

Wenn der Protagonist etwa *vil nâch weinende* (*Erec*, v. 5337), *mit guotem willen* (*Erec*, v. 6991), *vil manlîchen* (*Erec*, v. 8838) oder *durch schœnen list* (*Erec*, v. 5664) spricht, so liegt es meiner Hypothese zufolge nahe, dass ein Vorlesender, der die Kunst des Vortrags versteht, diese Eigenschaften der Figurenrede durch stimmliche Anpassung zu realisieren versucht haben wird. Dies wird man auch im Besonderen für Stellen voraussetzen können, an denen jemand *vil unwirdeclîchen* (*Erec*, v. 691), *unritterlîch* (*Erec*, v. 4169), *unsenfteclîche* (*Erec*, v. 6539), *vil lûte schrîende* (*Erec*, v. 6084), *mit unsiten* (*Iwein*, v. 1974), *schimpflîchen* (*Iwein*, v. 2589) oder *schalclîchen* (*Iwein*, v. 6238) spricht. Weitere knappe Hinweise, die die Intention der folgenden Aussage erläutern, sind: *mit zûhten* (*Erec*, v. 31), *mit zwîvel* (*Erec*, v. 301), *vorhtlîchen* (*Erec*, v. 3181) und *jæmerlîchen* (*Iwein*, v. 1889).

In anderen Fällen geht der *inquit*-Formel aber auch eine eingehendere redequalifizierende Erweiterung voraus, in welcher die innere oder auch äußere bzw. körperliche Haltung des Sprechenden deutlich erläutert wird. Als Enite vor Angst weinend am Kampfplatz zusieht, wie der schlecht gerüstete Erec gegen Iders im Sperberkampf antritt, tröstet Erec sie *über des schiltes rant* (*Erec*, v. 803), was impliziert, dass ihm der Schild einen gewissen Schutz bietet (wie Hartmann darüber hinaus auch betont) und er daher zuversichtlich ist, den Kampf bestehen zu können.

Auf eine laut und intensiv artikulierte wörtliche Rede verweisen Zusätze wie *vil lûte rief er unde sprach* (*Iwein*, v. 710) und *ruofte sêre unde sprach* (*Iwein*, v. 1366). Ein trauriger Ton wird meist genauer vorbereitet: *daz was im leit, unde sprach* (*Iwein*, v. 4826) und *er siufte sêre unde sprach* (*Iwein*, v. 6408). Noch differenzierter verfährt Hartmann bei der Beschreibung von Redehaltungen, die nur zum Schein eingenommen werden. Als Lunete nämlich Iwein darauf vorbereitet, dass er nun erstmals ein Gespräch mit Laudine führen soll, gibt sie sich nur traurig und täuscht durch ihre Mimik vor, dass sie mit schlechten Nachrichten käme, um dem Gespräch die erhoffte Wendung zu geben:

dô gebârte si gelîche
durch ir gemîche,
als sie mit bösem mære
zuo im gesendet wære.

si hienc daz houbet unde sprach
trûreclîchen, dô si in sach. (*Iwein*, v. 2217–2222)

Auch Iweins Verwunderung beim Anblick seiner neuen Kleider, die ihm nach seinem Waldaufenthalt ohne sein Wissen zur Verfügung gestellt werden, könnte in seiner Rede Ausdruck gefunden haben, wenn Hartmann diese mit den Worten einleitet: *des wundert in sêre unde sprach* (*Iwein*, v. 3586).

Geradezu zynisch oder auch komisch-ironisch muss bei einem gut inszenierten Vortrag die Szene um den Raub der Königin gewirkt haben, die im *Iwein* als kurze Episode eingeschoben wird. Als der fremde Ritter von Artus dessen Frau fordert und der König vor Zorn darüber außer sich ist, tröstet dieser den König mit der Ankündigung, die Königin fortzubringen und sie gegen alle Angreifer zu verteidigen. Da Artus in seinem Heer ja die besten Ritter versammle, könnten diese die Königin leicht wieder zurückerobern (*Iwein*, v. 4593–4607). Angesichts der Unnötigkeit dieser Komplikation ist dies sicherlich kein Trost, sondern vielmehr eine weitere Schmach für Artus, besonders wenn sie ironischerweise als Trost artikuliert wird. Setzt der Vorlesende diesen performativen Hinweis um, so kann die Szene einerseits eine zusätzliche Brisanz und Komik entwickeln, andererseits die Dreistigkeit und den Spott des fremden Ritters verstärken.

Spott ist ein Faktor, der eine genauere Betrachtung verdient, denn sofern die zugrundeliegende Intention ironisch ist, wird die tatsächliche Aussage einer Rede radikal umgekehrt. Dass Keie Kalogreant ironisch anspricht, macht Hartmann deutlich, indem er vorausschickt: *nû was der herre Keiû vrô / daz er ze spotten vant. / er sprach* (*Iwein*, v. 2454–2456). Auch die spöttische Rede, die der Riese Harpin an Iwein richtet, wird klar als solche gekennzeichnet: *daz was sîn spot, unde sprach* (*Iwein*, v. 4992). Wie oben schon erwähnt, hat das Gespräch zwischen Erec und Guivreiz zu Diskussionen innerhalb der Forschung geführt, da man in Erecs Antwort gegensätzliche Aussagen hineinlesen kann, je nachdem ob man Hartmanns Performanz-Hinweis (*sus antwurte im durch sînen spot / Êrec, Erec*, v. 4348f.) beachtet oder überliest.

Die ausführlichste Angabe zur Redegestaltung macht Hartmanns Text bei Iweins Ankunft auf der Burg zum Schlimmen Abenteuer in Bezug auf die Ansprache, mit der ihn der Pförtner empfängt:

der schalc dô schalclichen sprach.
Als er gein dem tor gienc,
der schalc in schalclich enpfîenc,
er sprach ûz schalkes munde
sô er schalclichest kunde. (*Iwein*, v. 6238–6242)

Natürlich bleibt bei 693 Belegen für das Lemma ‚sprechen‘ seine Verwendung in einem sehr großen Teil der Redeszenen im Werk Hartmanns ohne erläuternde Zusätze, doch kann anhand der beispielhaft aufgeführten performativen Anweisungen

definitiv festgehalten werden, dass Hartmann sprachliche Äußerungen an Stellen, die ihm wichtig erscheinen, sehr detailliert charakterisiert. Teils gibt er nur anhand einer kurzen Erweiterung der *inquit*-Formel eine gewisse Sprechhaltung vor, teils kann man aber von regelrechten dramaturgischen Angaben sprechen, wenn etwa von einer gesenkten Kopfhaltung die Rede ist oder vor Schluchzen die Stimme bricht und der Sprechende kaum ein Wort herausbringt.

Da die performativen Hinweise schon vom Autor in den Text eingeschrieben wurden, ist davon auszugehen, dass sie Teil des Vortrages waren. Insofern liegt nahe, dass sie im Vortrag in irgendeiner Form aktualisiert werden sollten. Sie könnten den Vortragenden angeregt haben, die angegebene Sprechweise zum Ausdruck zu bringen, um eine Kohärenz zwischen der angekündigten Redeweise und deren praktischer Umsetzung im Vortrag herzustellen. Wie ich eingangs bereits an dem Dialog zwischen Erec und Guivreiz gezeigt habe, ist die Realisierung dieser Hinweise an einigen Stellen evident für das Textverständnis und kann bei Nichtbeachtung zu Fehlinterpretationen und Missverständnissen führen.

Im Gegenzug meine ich davon ausgehen zu können, dass ein monotoner und stimmlich nicht variiertes Vortrage diese textinternen Regieanweisungen konterkarieren und zumindest eintönig, wenn nicht sogar unlogisch und komisch absurd wirken würde. In Anbetracht der oben aber schon erwähnten Aporie des Mediävisten können diese Textstellen natürlich lediglich als indirekte Indizien für eine mögliche Vortragsinszenierung verstanden werden, über deren tatsächliche Performanz uns keine Erkenntnisse vorliegen.

4 Reflexe von Performanz in der Gießener *Iwein*-Handschrift

Angesichts der in den Text eingeschriebenen Performanzhinweise liegt die Annahme nahe, diese könnten in der handschriftlichen Überlieferung auf irgendeine Weise codiert und im Schriftbild sichtbar gemacht worden sein. Soweit ich die Forschung überblicke, sind derartige Codierungen von wörtlicher Rede in Handschriften bislang nicht bekannt, allerdings konnte Birgit Zacke für die Kölner *Tristan*-Handschrift B ein Auszeichnungssystem vorstellen, das offenbar bewusst eingesetzt wurde, um Zusammenhänge im Erzählen oder poetologische Aspekte zu betonen.¹⁹ Ein ähnliches Codierungssystem verwendet die Gießener *Iwein*-Handschrift, die der Edition von Volker Mertens zugrunde liegt.²⁰ Sowohl Beginn als auch Ende von

¹⁹ Vgl. den Beitrag von Birgit Zacke in diesem Band.

²⁰ Digitalisat: <http://digisam.ub.uni-giessen.de/diglit/hs-97> (Stand: 21.02.2017); *Hartmann von Aue*, ... *Iwein* (wie Anm. 16); Literatur (in Auswahl) zur Handschrift vgl. *Iwein. Eine Erzählung von*

wörtlichen Reden bzw. Redeszenen werden in der Handschrift durch Initialen markiert, deren Positionierungen von denen anderer *Iwein*-Handschriften abweichen. Mertens hat die Initialen (bzw. den für sie freigelassenen Platz) in seiner Ausgabe eingerückt, sodass die folgenden Beobachtungen sowohl am Digitalisat als auch an der Ausgabe bequem zu überprüfen sind.

Eine Besonderheit der Gießener Handschrift ist ihre uneinheitliche Qualität, die einerseits das Pergament, andererseits den Buchschmuck betrifft. Die erste Hälfte der Handschrift ist sehr aufwändig und präzise gearbeitet, die Initialen bis Vers 4102 sind vollständig ausgeführt und mit langen Schmuckschäften versehen. Im hinteren Teil des Codex allerdings sind sie nur sporadisch in die vom Schreiber vorgesehenen Lücken eingefügt, das Pergament ist von wesentlich schlechterer Qualität und die Verzierungen fehlen oder sind auf einfache Federstriche reduziert.²¹

Hartmann von Aue, hg. von Georg F. Benecke und Karl Lachmann, 7. Auflage bearbeitet von Ludwig Wolff, Bd. 2: *Handschriftenübersicht, Anmerkungen und Lesarten*, Berlin 1968, S. 2f.; Lambertus Okken, *Hartmann von Aue, ‚Iwein‘. Ausgewählte Abbildungen und Materialien zur handschriftlichen Überlieferung*, Göttingen 1974 (Litterae 24), S. VII; Peter Jörg Becker, *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen. Eneide, Tristrant, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titulrel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1977, S. 55f.; Karin Schneider, *Gotische Schriften in deutscher Sprache*, Bd. 1: *Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300, Text- und Tafelband*, Wiesbaden 1987, S. 147–149; Thomas Klein, „Ermittlung, Darstellung und Deutung von Verbreitungstypen in der Handschriftenüberlieferung mittelhochdeutscher Epik“, in: *Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985*, hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer, Tübingen 1988, S. 110–167, hier S. 148f.; Stephan Müller, „Erec‘ und ‚Iwein‘ in Bild und Schrift. Entwurf einer medienanthropologischen Überlieferungs- und Textgeschichte ausgehend von den frühesten Zeugnissen der Artusepen Hartmanns von Aue“, in: *PBB 127* (2005), S. 414–435, hier S. 416; Nigel F. Palmer, „Manuscripts for reading: The material evidence for the use of manuscripts containing Middle High German narrative verse“, in: *Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and its Consequences in Honour of D. H. Green*, ed. by Mark Chinca und Christopher Young, Turnhout 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy 12), S. 67–102, hier S. 100; *Hartmann von Aue, Iwein or The Knight with the Lion. Edited from Manuscript B, Gießen, Universitätsbibliothek Codex Nr. 97*, ed. and translated by Cyril Edwards, Woodbridge (Suffolk) 2007 (Arthurian Archives XVI. German Romance III), besonders S. XVIII–XXIII und Abb. vor S. 1; Ulrich Seelbach, *Katalog der deutschsprachigen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Gießen*, Gießen 2007, Preprint: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4869/> (Stand: 21.02.2017); ders., „Ein mannigfaltiger Schatz. Die mittelalterlichen Handschriften“, in: *Aus mageren und aus ertragreichen Jahren. Streifzug durch die Universitätsbibliothek Gießen und ihre Bestände*, hg. von Irmgard Hort und Peter Reuter, Gießen 2007 (Berichte und Arbeiten aus der Universitätsbibliothek und dem Universitätsarchiv Gießen 58), S. 38–81, hier S. 56, 60–63, Digitalisat: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7374/pdf/UB_Festschrift_2007_38_81.pdf (Stand: 21.02.2017); Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/1102> (Stand: 21.02.2017).

21 Zur Entstehung und Herkunft der Gießener *Iwein*-Handschrift vgl. demnächst Jürgen Wolf, „Hartmannlektüre einmal anders – der ‚Iwein‘ zwischen Roman und Gebetbuch?“, in: *Hartmann von Aue 1230–1400–1517. Kulturgeschichtliche Perspektiven der handschriftlichen Überlieferung*, hg. von Margreth Edigi, Markus Greulich und Marie-Sophie Winter (erscheint voraussichtlich 2017).

Was allerdings die Arbeit des Schreibers betrifft, kann von einer schlechteren Ausführung zum Ende der Handschrift hin keine Rede sein. Das Schriftbild variiert nicht, die ersten Buchstaben der abgesetzten Verse sind stets herausgerückt und der vorgesehene Platz für die zwei- bis vierzeiligen Initialen wurde systematisch freigehalten. Insofern ist zwar die uneinheitliche Ausstattung der Handschrift auffällig, betrifft allerdings (abgesehen von der abnehmenden Pergament-Qualität) erst eine spätere Stufe der Buchherstellung. Die Position der Initialen hat der Schreiber selbst nach einem bestimmten Prinzip festgelegt und dieses von Anfang bis Ende konsequent umgesetzt.

Insgesamt trägt die Handschrift 216 Initialen, von denen 88 unabhängig von einer Redeszene positioniert sind. 128 Initialen stehen im Kontext einer wörtlichen Rede, davon 80 am Beginn, 42 am Ende und weitere 6 an Übergängen innerhalb einer Rede.²² Dass 88 Initialen keine Redesenzen, sondern im weitesten Sinne Erzählabschnitte markieren, steht den folgenden Überlegungen nicht entgegen, denn der *Iwein* enthält neben Passagen, in denen häufig die wörtliche Rede verwendet wird, auch längere Abschnitte ohne Dialoge und Redeakte. Da die Initialen grundsätzlich inhaltliche und erzähltechnisch zusammenhängende Abschnitte strukturieren, erfüllen sie auch an den Positionen, wo sie keine wörtliche Rede markieren, eine handlungslogische Gliederungsfunktion. Dies zeigt sich schon zu Beginn, wo nach der Eingangsiniale Hartmanns Selbstpräsentation (*Ein rîter, der gelêrt was, Iwein*, v. 21) mit einer Initiale abgesetzt wird, woraufhin dann der Abschnitt zu König Artus' Pfingstfest (*Iwein*, v. 31) und der eigentliche Erzählanfang wiederum als neue Passagen präsentiert werden (*Iwein*, v. 59).

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Markierung in Vers 529, als Kalogreant mit dem Waldmensch über *âventiure* disputiert. Kurz vor der Definition dessen, was *âventiure* sei, findet sich keine Initiale, doch genau dort, wo Kalogreant zur eigentlichen Beschreibung ausholt (*Nû sich wie ich gewâfent bin: / ich heize ein rîter, Iwein*, v. 529f.), markiert die Initiale den Beginn dieser inhaltlich zentralen Stelle. Auch verschiedene Sätze werden anhand von Initialen hervorgehoben, so etwa in der Beschreibung des Gerichtskampfes zwischen Iwein und Gawein, den Hartmann mit der Metaphorik des Geldleihens beschreibt: [*S*]wer gerne gîltet, daz ist quot: / wan hât er borgens muot, / sô mag er wol borgen (*Iwein*, v. 7147–7149).²³ Die Positionierung der Initialen ist im Vergleich zu den beiden anderen äl-

²² Die Initialen der *Iwein*-Handschrift B wurden von der Forschung bisher nicht untersucht; lediglich Mertens nimmt an, dass sie „nicht grundsätzlich Lese- (oder Vorlese-)abschnitte“ angeben, sondern „sicherlich auch von der mise-en-page bestimmt“ sind, *Hartmann von Aue, Iwein* (wie Anm. 16), S. 967.

²³ Vgl. *Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts*, hg. von Manfred Eikelmann und Tomas Tomasek, Bd. 1: *Einleitung und Artusromane bis 1230*, bearbeitet von Manfred Eikelmann und Silvia Reuvekamp, Berlin/New York 2012, S. 110.

testen Textzeugen A und C²⁴ sehr ausgefeilt und strukturiert den Text inhaltlich an markanten Stellen oder verdeutlicht Wechsel in der Erzählsituation.

Insgesamt 128 Initialen stehen auf irgendeine Weise im Zusammenhang mit Redeszenen: Sie können entweder den Beginn, das Ende einer wörtlichen Rede oder auch einen Perspektivwechsel innerhalb der Rede markieren. Insofern scheint das Markierungssystem ähnlich wie das der Kölner *Tristan*-Handschrift angelegt zu sein, in der Initialen oder auch Paragraphenzeichen auf Figurenrede oder Dialogpartien aufmerksam machen.²⁵

Den größten Anteil machen mit 80 von 128 Belegen die Stellen aus, an denen die Initialen den Beginn einer Rede markieren.²⁶ Freilich steht die Initiale aus Layout-technischen Gründen stets am Zeilenanfang und somit nicht an der Stelle, wo moderne Editionen Anführungszeichen setzen würden, sondern schon zu Beginn der *inquit*-Formel oder einer entsprechenden Textpassage, welche die Rede ankündigt: *Si sprach [...] (Iwein, v. 137); Kei den zorn niht vertruoc, / er sprach [...]* (*Iwein, v. 159f.*); *Sus antwurte Kâlogrêant [...]* (*Iwein, v. 189*).

Ab Vers 223 folgt jedoch eine Passage, in welcher der einleitende Satz noch nicht markiert wird und die Initiale tatsächlich den direkten Beginn der Rede kennzeichnet. Es handelt sich hierbei um den Streit zwischen Keie und der Königin (*Iwein, v. 137–242*), die erste intensive Dialogszene im Werk, auf die der Schreiber möglicherweise besondere Aufmerksamkeit richtete. Betrachtet man die Gestaltung der Initialen, so drängt sich zunächst der Eindruck auf, die Redepartien seien abwechselnd mit roten (für die Aussagen der Königin) und blauen (für die Aussagen von Keie und Kalogreant) Initialen gekennzeichnet.

In der sich anschließenden langen Erzählung Kalogreants von seinem Abenteuer am Gewitterbrunnen, die zunächst überwiegend in indirekter Rede wiedergegeben wird, wechseln die Farben hingegen wieder unsystematisch.

Generell sind die Initialen, die den Beginn einer Rede markieren, teils direkt am Redeanfang positioniert, teils beziehen sie aber auch noch die *inquit*-Formel mit ein

24 Die Handschrift A: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 397; Digitalisat: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg397> (Stand: 21.02.1017) und das Fragment C: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 191; Digitalisat: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0009/bsb00094575/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00094575&seite=1> (Stand: 21.02.2017) setzen beide die Verse nicht ab und bieten zwar Initialen, verfahren hierbei jedoch halbwegs unsystematisch und ohne erkennbaren Zusammenhang zur erzähltechnischen Struktur des Werkes.

25 Vgl. den Beitrag von Birgit Zacke in diesem Band.

26 Dies betrifft meiner Zählung zufolge die Verse 137, 160, 189, 223, 231, 243, 506, 529, 543, 803, 837, 855, 1169, 1367, 1381, 1819, 1889, 1917, 2073, 2101, 2291, 2340, 2600, 2663, 2739, 2935, 2971, 2995, 3111, 3419, 3563, 3625, 3655, 4102, 4211, 4275, 4303, 4337, 4435, 4507, 4547, 4555, 4635, 4767, 4956, 5007, 5216, 5229, 5239, 5263, 5465, 5471, 5507, 5533, 5819, 5831, 5855, 5971, 6062, 6159, 6239, 6257, 6319, 6407, 6555, 6587, 7523, 7567, 7579, 7588, 7653, 7671, 7717, 7848, 7894, 7925, 8051, 8075, 8097, 8121.

und in einigen Fällen auch die Sprechsituation: *Ze gote huop diu vrouwe ir zorn. / si sprach* (Iwein, v. 1381f.); *Dô sprach der si dâ trôste, / der rîter der des leun pflac* (Iwein, v. 4956f.). Manchmal umfasst die Einleitung der folgenden Rede fünf bis sechs Verse, lenkt aber auch in diesen Fällen die Aufmerksamkeit des Vortragenden darauf, dass nun ein neuer Abschnitt beginnt, dem eine sprachliche Äußerung folgt:

[M]orgen, dô ez tac wart
unde er sîne êrste vart
dem heiligen geiste
mit einer messe leiste,
dô wolder urloup hân genomen.
dô sprach der wirt [...]. (Iwein, v. 6587–6592)

Nicht minder interessant sind diejenigen Stellen, an denen das Ende einer Rede graphisch gekennzeichnet wird, da der Schreiber ein recht planmäßiges Prinzip zugrunde gelegt zu haben scheint. Diese Fälle treten immer dann auf, wenn auf die Rede ein längerer erzählender Abschnitt ohne Dialoge folgt. Damit wird auf diese Weise die Dialogpartie von der folgenden Passage abgesetzt und dies auch dem Vortragenden graphisch signalisiert. Zahlenmäßig kommen diese Initialen nur etwa halb so häufig vor wie diejenigen, die den Beginn einer Rede anzeigen;²⁷ ganz scharf sind beide Fälle aber nicht voneinander zu unterscheiden, denn auch bei den hierzu gezählten Beispielen kommen Stellen vor, die nicht ausschließlich das Ende einer Rede hervorheben, sondern gleichzeitig eine neue Rede einleiten. Als Lunete ihrer Herrin Laudine auseinandersetzt, dass derjenige, der Askalon getötet hat, doch zwangsläufig der Bessere von beiden sein müsse, folgt ein Einschub, in dem zunächst Laudines innere Reaktion geschildert wird: *Diz war ir ein herzeleit, / daz si deheiner vrümcheit / iemen vür ir herren jach* (Iwein, v. 1971–1973). Im Anschluss gibt Hartmann Laudines Antwort indirekt wieder und beschreibt ihr Gesprächsverhalten genau: *mit unsiten si ir zuo sprach / unde hiez si ir wec strîchen: / sîne wolde si næmlichen / niemer mêre gesehen* (Iwein, v. 1974–1977).

Wenn Initialen das Ende einer Rede markieren, dient dies oftmals dazu, dass der Erzähler dem Leser bzw. Zuhörer anschließend aus seiner auktorialen Perspektive die innere Reaktion einer literarischen Figur erläutert. Ein weiteres Beispiel für dieses Verfahren lässt sich bei dem Gerichtskampf beobachten, den die Schwestern vom Schwarzen Dorn veranlasst haben. Als König Artus gegen Ende die Einigung herbeigeführt hat, spricht er zu der älteren Schwester und fordert sie auf, der jüngeren Schwester den ihr zustehenden Anteil zu überlassen. Nach dieser wörtlichen Rede ist Platz für eine Initiale freigelassen, die dann die folgende Passage einleiten

²⁷ Diese Initialen betreffen die Verse 731, 1257, 1439, 1519, 1691, 1756, 1863, 1971, 2072, 2177, 2245, 2371, 2529, 2683, 2913, 3020, 3386, 3595, 3695, 4011, 4348, 4579, 4611, 4667, 4835, 4914, 5127, 5663, 5715, 5737, 5891, 6073, 6125, 6569, 7114, 7703, 7727, 7805, 7821, 7973, 8017, 8137.

sollte, in der Artus' Motive und Überlegungen ausführlich dargelegt werden, die ihn zu seiner Aussage geführt hatten:

[D]iz redt er, wander weste
 ir herze alsô veste
 an hertem gemüete,
 durch reht noch durch güete
 het siz niemer getân.
 si muose gewalt unde vorhte hân:
 sus gewan si vorhte von der drô [...]. (*Iwein*, v. 7703–7709)

Als letztes Beispiel soll in diesem Zusammenhang noch die Passage angeführt werden, in der Laudine erklärt, dass sie nun die Edlen ihres Landes in die Entscheidung über ihre Hochzeit mit einbeziehen müsse:

„die suln wir an der rede hân:
 deiswâr ez vüeget sich deste baz.“
 nû tâten si ouch daz.
Dô si sich ze handen viengen
 unde in den palas giengen, [...]. (*Iwein*, v. 2368–2372)

Diese Initiale markiert zwar das Ende der Redeszene, allerdings nicht direkt nach dem Ende der wörtlichen Rede, sondern genau an der erzähltechnischen Schnittstelle, an der ein neuer Handlungsabschnitt einsetzt. In der darauf folgenden Textpassage, die durch die Initiale eingeleitet wird, schildert Hartmann den Empfang Iweins unter den Fürsten des Landes; es hat also ein Ortswechsel stattgefunden und einige Zeit ist zwischen der vorherigen und dieser Szene verstrichen. Hieran zeigt sich erneut, wie planvoll der Schreiber den Text eingerichtet hat: Zwar scheint er in besonderem Maße auf Dialogpassagen geachtet zu haben, brachte die entsprechenden Markierungen jedoch mit großem Bedacht an handlungslogisch signifikanten Punkten an. Abschließend sei noch auf einige Textstellen hingewiesen, an denen sich die Position der Initiale keiner dieser drei Kategorien zuordnen lässt, der Schreiber sie aber aus anderen Gründen offenbar für notwendig gehalten hat. Lunetes Auftritt am Artushof und ihre lange Rede, in der sie Iwein verflucht, trägt eine solche Initiale genau dort, wo die Perspektive ihrer Rede wechselt:

in dûhte des schaden niht gnuoc
 daz er ir den man sluoc,
 ern tæte ir leides mêre
 unde benæme ir lîp unde êre.
Herre Îwein, sît mîn vrouwe ir jugent,
 ir schoene, ir rîcheit unde ir tugent,
 niht wider iuch geniezen kan,
 wan gedâht ir doch dar an
 waz ich iu gedient hân
 unde het si mîn genozzen lân [...]. (*Iwein*, v. 3133–3142)

Hatte sie zu Beginn ihre Anklage direkt an die Hofgesellschaft gerichtet und über Iweins Verhalten in der dritten Person berichtet, so spricht sie ihn ab Vers 3137 persönlich an. Da eine solche Positionierung der Initiale innerhalb einer wörtlichen Rede kein Einzelfall ist, ist es unwahrscheinlich, dass der Schreiber sie an dieser Stelle irrtümlich eingesetzt hat, weil er möglicherweise die vorherige Redepassage als Erzählerbericht verstanden hatte, denn auch innerhalb anderer Redeszenen werden perspektivische Scharnierstellen oder aus anderen Gründen bedeutsame Textteile durch Initialen gekennzeichnet und somit besonders hervorgehoben.

Ein ähnlicher Fall wie bei Lunetes Anklagerede liegt in Iweins Monolog vor, den er anlässlich seines Erwachens aus dem Wahnsinn im Wald hält. Durch die Behandlung mit der Salbe geheilt erkennt er sich selbst, monologisiert zunächst in der ersten Person und spricht dann den Traum direkt an: *Troum, wie wunderlîch dû bist! / dû machest rîche in kurzer vrist / einen alsô swachen man* (Iwein, v. 3549–3551). Auch dieser Perspektivwechsel innerhalb der Rede wird durch eine Initiale gekennzeichnet. Man könnte mutmaßen, dass der Schreiber aufgrund des plötzlichen Wechsels in die zweite Person irrtümlich von einer einsetzenden wörtlichen Rede ausgegangen sei. Allerdings handelt es sich bei den zwei vorhergehenden Versen um eine Sentenz, der durch die darauffolgende Initiale ebenfalls ein gewisses Gewicht beigegeben wird: *swer sich an troume kêret: / der ist wol gunêret* (Iwein, v. 3547f.).²⁸

Gegen die These eines unaufmerksamen Schreibers sprechen weitere Beispiele, in denen Initialen innerhalb von wörtlichen Reden erscheinen. Das erste betrifft wiederum eine Sentenz, die in der Klage Iweins hervorgehoben wird. Er ist sich angesichts der Gewitterquelle, auf die er zufällig wieder gestoßen ist, dessen bewusst geworden, dass er Laudines Huld verloren hat, ist daraufhin vor Kummer vom Pferd gesunken und hat sich versehentlich an seinem Schwert verletzt. Der Löwe glaubt ihn tot, will sich ebenfalls das Leben nehmen, doch Iwein hält ihn von diesem Suizidversuch ab und beklagt erneut sein eigenes Schicksal, wobei er sich selbst in der zweiten Person anspricht: *der unsæligest bistû / der ie zer werlde wart geborn [...]* (Iwein, v. 3962f.). Die folgende Sentenz, die Iwein zitiert und über die er im Anschluss reflektiert, wird durch eine Initiale von der übrigen Klage abgehoben:

Noch ist er baz ein sælec man,
der nie nâch êren muot gewan
danne der êre gewinnet
unde sich sô niht versinnet
daz er si behalten künne. (Iwein, v. 3969–3973)

Iweins anschließende Reflexion über seinen eigenen Ruhm erfolgt dann wiederum in der ersten Person: *êren unde wünne, / der het ich beider als vil / daz ichz got clagen wil* (Iwein, v. 3974–3976).

²⁸ Eikelmann/Tomasek (wie Anm. 23) Bd. 1, S. 88.

Ebenso wird innerhalb einer Rede von Keie ein neuer Abschnitt markiert. Eigentlich handelt es sich um das Gespräch, das Iwein mit dem vom Riesen Harpin bedrohten Burgherrn führt, als dieser ihm erklärt, weshalb er am Artushof keinen Kämpfer für sich und seine Sache finden konnte. Der Burgherr berichtet dann ausführlich über die Entführung der Königin und gibt das Geschehen am Artushof mehrfach in wörtlicher Rede wieder – so auch Keies Reaktion auf den großen Tumult, der am Artushof unter den Rittern ausbricht, als der fremde Ritter die Königin tatsächlich mit sich wegführt. Keie verweist zunächst auf seine Position als Truchsess des Hofes, schwört anschließend, dass er die Königin retten wolle, und beteuert sofort aufzubrechen, um die Königin zurückzuholen. Graphisch abgesetzt ist die folgende Passage, in welcher er den zurückbleibenden Artusrittern konkrete Handlungsanweisungen gibt: *Nû solt iu versmâhen / diz gemeine nâch gâhen. / waz sol der ungevüeger schal* (Iwein, v. 4651–4653). Eine durch Initiale hervorgehobene Sentenz erscheint in Keies Rede, als die Artusgesellschaft am Brunnen angelangt ist und Keie über Iwein spottet: *Ez swachet manec bæse man / den biderben swâ er iemer kan* (Iwein, v. 2485f.).²⁹

Insgesamt kann also festgehalten werden, dass ausnahmslos jede Initiale, die der Schreiber innerhalb des Werkes positioniert hat, einen inhaltlich, handlungslologisch und/oder sprechperspektivisch bedeutsamen Punkt kennzeichnet. Meist handelt es sich dabei um den Beginn, oft auch um das Ende einer wörtlichen Rede oder Redeszene; und wenn nicht, so markieren die Initialen inhaltliche Zusammenhänge, Perspektivwechsel, Scharnierstellen im Handlungsgefüge oder bedeutsame Passagen wie Sentenzen oder etwa die Stelle, an der Kalogreant im *Iwein* erklärt, was *âventiure* sei (Iwein, v. 529–542). Auch wenn die Initialen zahlenmäßig in den meisten Fällen den Beginn einer wörtlichen Rede markieren, kommt ihnen freilich nicht unmittelbar die Funktion unserer Anführungszeichen zu – demgegenüber stehen auch zu viele Stellen, an denen der Beginn von wörtlicher Rede lediglich durch das *verbum dicendi* angezeigt wird.

Für die Frage nach der Performanz sind die Initialen in jedem Fall äußerst aufschlussreich und gegen die Annahme, sie seien bloß der *mise en page* geschuldet, spricht ihre ungleichmäßige Verteilung. Schon in der ersten Dialogszene, dem Streit zwischen Keie, Kalogreant und der Königin, treten sie sehr gehäuft auf, in langen und zusammenhängenden Erzählabschnitten hingegen werden sie nicht gesetzt, vermutlich um den Erzählfluss nicht zu unterbrechen. Sie sind durchgehend an Positionen angebracht, an denen ein ambitionierter Vortragender auf irgendeine Art und Weise seinen Vortrag variieren könnte, um den erzählten Inhalt bestmöglich zu präsentieren. Da auch sonst – wie in den handschriftlichen Überlieferungszeugen dieser Zeit üblich – außer Reimpunkten keine Interpunktion vorliegt, markieren die Initialen gewissermaßen Zäsuren, an denen der Vorlesende möglicherweise eine

²⁹ Ebd., S. 70.

kurze Pause eingelegt hat, um der darauffolgenden Passage besondere Betonung zu verleihen.

Es gibt aber noch eine weitere Besonderheit der graphischen Codierung von performativen Aspekten in der Gießener Handschrift: „Der Schreiber akzentuiert reichlich und setzt schrägliegende Zirkumflexe auf betonte Längen und Diphthonge [sic!], häufig auf das Reimwort“.³⁰ Hierbei wird allerdings nicht nur das Reimwort am Ende der Zeile betont, sondern oftmals markieren die Akzente auch Reime innerhalb der Zeilen, am Beginn oder in der Mitte, die durch eine betonte Aussprache dann ebenfalls zum Klingen gebracht werden können, ohne diese Hinweise des Schreibers aber möglicherweise nicht auffallen würden.

Es ist natürlich denkbar, dass die Gießener Handschrift (Abb. 1) auch zum Lesen – also Selbstlesen – gedacht und konzipiert wurde; für diesen Gebrauchskontext allerdings wären gerade die Akzentuierungen innerhalb der Zeilen unzweckmäßig und würden meines Erachtens keinerlei Funktion erfüllen. Es scheint eher naheliegender, dass der Schreiber mit diesen Zirkumflexen eine weitere performative Hilfestellung bieten wollte.³¹

5 Schlussbemerkung

Dass Dialogpassagen, wörtliche Reden insgesamt, aber auch deren konkrete Umsetzung im mündlichen Vortrag für Hartmann von Aue eine besondere Rolle gespielt haben, steht außer Frage. Auch der Stimme selbst misst er große Bedeutung bei, thematisiert stimmliche Äußerungen sogar dann, wenn sie nicht in einen Redeakt übergehen, und definiert sowohl die Intonation als auch den Habitus, mit dem eine Aussage erfolgt. Die Hauptfunktionen, die der Stimme in seinem Werk zugewiesen werden konnten, sind der Apell (meist konkret der Ruf um Hilfe), die Drohung (Einschüchterung eines Gegners) und die Identifizierung (Anagnorisis anhand der stimmlichen Merkmale).

Für die performative Darbietung der Reden liefert Hartmann ausführliche Informationen, die auch als dramaturgische Anweisungen begriffen werden können. Mittels redequalifizierender Erweiterungen der *inquit*-Formel gibt er genaue Hinweise darauf, mit welcher inneren oder äußeren Haltung, in welcher emotionalen Konstitution oder auch mit welcher lautlichen Intensität die folgende Rede vorgetragen werden kann. Da diese Performanzhinweise in den Text eingeschrieben und mit ihm

³⁰ Schneider (wie Anm. 20), S. 148.

³¹ Ein ähnliches vom Autor selbst gesetztes Akzentuierungssystem im Hinblick auf die Vortragssituation verwendet bereits Otfrid von Weissenburg in der Wiener Handschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2687 Han). Wäre es am Ende sogar denkbar, dass die Gießener *Iwein*-Handschrift vom Autor selbst gesetzte Vortragsanweisungen weitertradiert?

vorgelesen werden, ist es naheliegend, dass sie beim Publikum eine gewisse performative Erwartungshaltung hervorgerufen und den Vorlesenden zur Präsentation seiner Vortragskunst regelrecht herausgefordert haben werden. Auch für interpretative Fragen sollte der performative Aspekt in Hartmanns Werken daher stets mitgedacht und berücksichtigt werden.

Mit der Gießener *Iwein*-Handschrift 97 liegt ein Textzeuge vor, der einige dieser performativen Aspekte graphisch codiert wiederzugeben scheint. In exzellenter Qualität niedergeschrieben hat der Schreiber den Text nicht nur sorgsam tradiert, sondern auch inhaltlich intensiv bearbeitet, indem er die Initialen an erzähltechnisch neuralgischen Punkten einfügte. Passend zu Hartmanns Schwerpunkt auf den Redeszenen setzt er Initialen überwiegend am Beginn, häufig aber auch am Ende von wörtlichen Redepassagen und bietet somit einem Vortragenden Orientierung innerhalb der Erzählung, macht auf Perspektivwechsel innerhalb einer Rede aufmerksam und setzt markante Einschnitte an handlungslogischen Scharnierstellen. Möglicherweise dienen auch seine systematischen Akzentuierungen (sowohl von Reimen als auch von Diphthongen innerhalb der abgesetzten Verse) einem Vorlesenden als Hinweise zur Betonung des Textes. Da auch die Kölner *Tristan*-Handschrift B – wie Birgit Zacke zeigen konnte – performative Aspekte graphisch darstellt, könnten sich umfassendere Untersuchungen zur sprachlichen Performanz und deren graphischer Codierung in der handschriftlichen Überlieferung als lohnenswert erweisen.

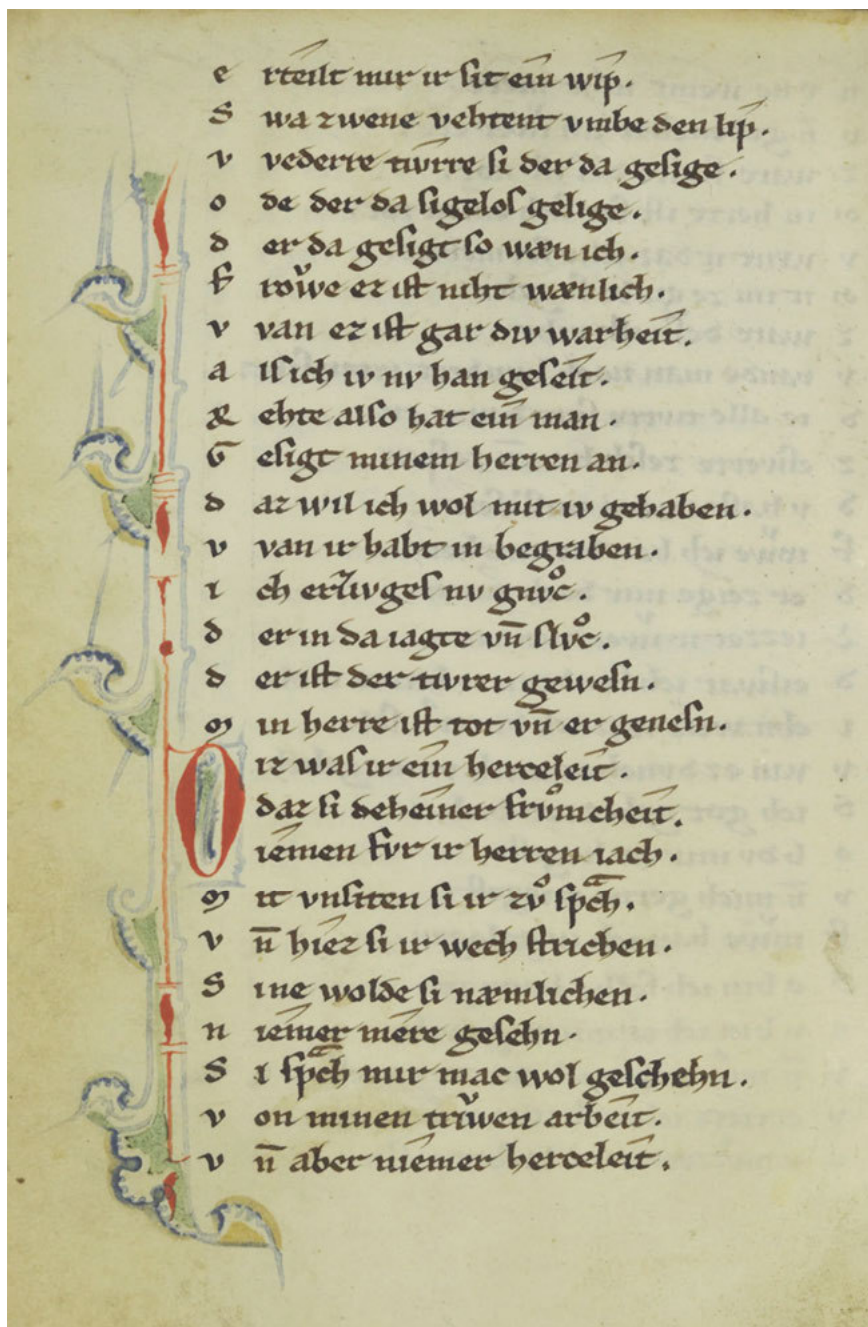


Abb. 1: Hartmann von Aue, *Iwein*, Gießen, Universitätsbibliothek, Hs 97, fol. 17r

