

Separatum aus:

B|||E
SONDERHEFT

BREVITAS 1



Friedrich Michael Dimpel / Silvan Wagner (Hrsg.)

Prägnantes Erzählen

Publiziert im Dezember 2019.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Sie erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Die BmE Sonderhefte ›Brevitas‹ sind das Publikationsorgan der ›Gesellschaft zur Erforschung vormoderner Kleinenepik – Brevitas‹. Sie werden herausgegeben vom Vorstand (PD Dr. Silvan Wagner, Patrizia Barton, Prof. Dr. Friedrich Michael Dimpel, Dr. Mareike von Müller, Dr. Nina Nowakowski, Lydia Merten) unter Mitwirkung des [wissenschaftlichen Beirates](#). Die inhaltliche und redaktionelle Verantwortung für das einzelne Sonderheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://brevitas.org/> – <http://www.erzaehlforschung.de>
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Haferland, Harald: Erzählen des Unwahrscheinlichen und wahrscheinliches Erzählen im mittelhochdeutschen Märe, in: Dimpel, Friedrich Michael/Wagner, Silvan (Hrsg.): Prägnantes Erzählen, Oldenburg 2019 (Brevitas 1 – BmE Sonderheft), S. 431–467 (online).

Harald Haferland

Erzählen des Unwahrscheinlichen und wahrscheinliches Erzählen im mittelhochdeutschen Märe

Abstract. Der Aufsatz erprobt das Zusammenspiel zweier Begriffe von Wahrscheinlichkeit in einer narratologischen Analyse. Mären weisen sehr oft unwahrscheinliche Plots auf, die jeder Alltagserfahrung widersprechen. Allerdings erzählen sie das Unwahrscheinliche oft auf eine Art und Weise, die es als wahrscheinlich erscheinen lässt. Diese Erzählweise steht – so meine These – im Zusammenhang mit der begrenzten Länge von Mären und befördert Prägnanz einerseits aus der Kürze, erlaubt es aber andererseits auch, Erzählungen von mittlerer Länge prägnant zu halten.

Alltagskonzepte von Wahrscheinlichkeit sind keine besonders komplizierten Konstrukte. Schon Tauben, die kaum oder spät aufflattern, wenn man ihnen mit einem Fahrzeug gefährlich nahekommt, scheinen so etwas zu besitzen: Sie schätzen Näherungsweite und -geschwindigkeit ab. Beim Menschen ist es nicht grundsätzlich anders: Was er kennt und gewohnt ist, dient ihm als Messlatte für Dinge, die eintreten oder nicht eintreten könnten. Dazwischen liegt ein für die Einschätzung ihres Eintretens maßgeblicher Wahrscheinlichkeitsspielraum, der für Menschen gewiss komplexer ausfällt als für Tauben. Leicht kann man sich da verschätzen, gelegentlich sieht man ja auch schon eine überfahrene Taube. Indem ich gerade den Konjunktiv verwendet habe (>eintreten könnnten<), habe ich kenntlich gemacht, dass Wahrscheinlichkeit einen Aspekt von Modalität bzw. einen bestimmten Ausschnitt dieser Kategorie darstellt. Modalität meint in diesem Fall alles,

was nicht (schon) Wirklichkeit ist, sondern was einer ausstehenden Möglichkeit entspricht. Etwas könnte möglicherweise – mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit – eintreten. Man spricht entsprechend davon, dass etwas wahrscheinlich möglich ist.

Wendet man das Wahrscheinlichkeitskonzept auf Dichtung an, dann geht es nicht mehr um die Frage, ob etwas in Zukunft wahrscheinlich passieren wird, sondern um die Frage, ob etwas in der Dichtung Dargestelltes, so wie es dargestellt ist, gemessen an der Erfahrung der wirklichen Welt wahrscheinlich ist, d. h. ob es überhaupt vorkommen und ›der Wahrscheinlichkeit nach‹ so eintreten könnte. Der Begriffsinhalt ändert sich durchaus gravierend: Die Zeitkomponente entschwindet oder verwandelt sich in ein Vergleichsmoment: Ist das, was poetisch dargestellt wird, demjenigen gleich oder ähnlich, was – wann immer – wirklich passieren kann? Daraus leitet sich für die Produktions- und Rezeptionsseite von Dichtung auch eine Anspruchshaltung ab: Poetische Darstellung sollte der Wirklichkeit möglichst nahekommen,¹ sie sollte *verisimilis* sein.

Natürlich gilt das nicht unumschränkt, und es gibt eine bedeutsame Reihe von Ausnahmen. Lyrik ist eine Dichtungsart, die man nicht gleich mit Wahrscheinlichkeit in Verbindung bringt. Für das Drama fordert Aristoteles, dass in einem Dramenplot das Handeln der Personen oder Figuren wahrscheinlich motiviert sein müsse, damit es seine Wirkung entfalten kann.² Wahrscheinlichkeit sucht man aber vor allem in der Epik. Allerdings haben es bestimmte Erzählgattungen von vornherein auf anderes abgesehen. Überhaupt wird ja eher nur das erzählt, was nicht der Normalerwartung entspricht. Wenn formale Umstände hinzukommen und eine Erzählung etwa übermäßig kurz ist, wird es schwer, Wahrscheinlichkeit noch zur Geltung zu bringen. Auch vertragen sich Pointen, die gern mit Kürze einhergehen, nicht gut mit Wahrscheinlichkeit, da sie einen anders ausgerichteten Wirkungseffekt bedienen. Rechnet man Witze im weiteren Sinn mit zu den Erzählungen, so bringen Witzpointen es mit sich, dass es völlig unwahrscheinlich zugehen kann. Wenn es sich um Sprachpointen handelt, kommen

sie sogar mit Wahrscheinlichkeitserwartungen gar nicht in Berührung. ›Er lieh ihr sein Ohr, aber sie gab es nie zurück.‹ (Röhrich 1977, S. 44) Man kommt hierbei nur auf Abwege, wenn man versucht, nach Wahrscheinlichkeit zu fragen, auch wenn man vielleicht immer erst einmal eine entsprechende Einstellung mitbringt: Es geht nicht darum, ob jemand jemandem sein Ohr leiht und das Ohr dann nicht zurückgegeben wird; vielmehr passen hier zwei ausgebeutete Bedeutungen von ›leihen‹ nicht zusammen. Das ist überraschend und ruft ein Lachen ab. Mit der Wirklichkeit hat es sonst nichts zu tun.

Aber auch besonders einfältige Menschen, über die man gern in Witzen lacht, sind in der Wirklichkeit gar nicht oft anzutreffen – zumindest sind sie nicht mit solcher Einfalt begabt, wie Witze sie unterstellen. Ein antiker Witz geht so: »Ein Stubengelehrter wollte schlafen und hatte kein Kopfkissen. Da befahl er einem Diener, ihm einen tönernen Krug unterzulegen. Als der Diener sagte, der Krug wäre zu hart, befahl er, ihn mit Federn zu füllen.«³ Die komische Pointe versteht man blitzartig, aber kann man glauben, dass jemand sich zum Schlafen einen Krug unterlegen (lassen) möchte, selbst wenn er nichts anderes zum Unterlegen hat? Damit aber die Pointe überhaupt erreicht wird, muss er hier so handeln. Wenn überhaupt, dann möchte man einem kauzigen Studiosus zutrauen, seinen Kopf auf einen Krug zu betten. Das verzeiht man dem Witz und hat es, wenn die Pointe zündet, schon vergessen oder übergangen. Natürlich ist dann der die Pointe tragende Befehl, Federn in den Krug zu füllen, vollends absurd; das verzeiht man dem Witz sowieso, denn die Pointe verkräftet Unwahrscheinliches allemal. Wenn sie zündet, überdeckt sie alles, was vom gewohnten Alltag abweicht – und dabei so weitgehend abweicht, dass es hier nicht vorkommen würde. Jeder weiß ja, dass in einen Krug gefüllte Federn, auch wenn sie weich sind, die Wandung des Kruges nicht weich machen.

Unwahrscheinlichkeiten werden bei Witzen umgehend weggesteckt, wenn sie von Figuren ausgehen oder Figuren betreffen. Dabei müssen nicht notwendig Pointen vorliegen. Denn wer etwas Dummes tut oder sich etwas

antun lässt, weil er dumm ist, bietet eine gern vorausgesetzte Angriffsfläche für das Lachen, das sich über unwahrscheinliches Verhalten spielend hinwegsetzt. Hier greift die Hobbessche Theorie des Lachens aus Schadenfreude und auch die Bergsons vom Lachen als Kontrollmechanismus, der die Verlachteten eigentlich in die Gemeinschaft zurückholen sollte. Dabei ist es ziemlich gleichgültig, ob es sich um fiktive Protagonisten handelt. Die Unterscheidung ›wirklich möglich/fiktiv‹ zieht man gar nicht heran. Erzählungen, die solche Universalien ausbeuten, schaffen Figurendummies oder -attrappen, die ungeachtet überbetont unwahrscheinlicher Eigenschaften der erzählten Figuren ihren Zweck sogar umso besser erreichen (zum Konzept entsprechender Attrappen vgl. Mellmann 2006, S. 145–166).

Mären erzählen absolut Unwahrscheinliches, öfter sogar Dinge, deren Vorkommen nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen, d. h. unmöglich, ist.⁴ Dabei sind es seltener Pointen und öfter Figurenattrappen, an denen ihre Wirkungseffekte hängen. Gerade hier lässt sich beobachten, wie dies mit einer reduzierten Wahrscheinlichkeitserwartung einhergeht. Gern lassen Mären die Figuren etwas tun, was kein normaler Mensch je täte. Auch lassen die Figuren sich etwas antun, was niemand sich je antun lassen würde. Doch ist in Mären zugleich auch zu beobachten, dass Unwahrscheinlichkeit wieder reduziert wird. Werden die Umstände eines Plots auserzählt, so scheint die Unempfindlichkeit für Unwahrscheinlichkeiten nicht gleich auch für Sachumstände zu gelten, die nicht dem Figurenhandeln angelastet werden können. Solche Sachumstände tragen die Erzählung, sie bilden den Hintergrund des Figurenhandelns und machen alles aus, was Figuren wissen und erkennen können/müssen. Mären können eklatant Unwahrscheinliches so erzählen, dass die Stimmigkeit dennoch gewahrt bleibt, und Stimmigkeit bildet einen Aspekt von Wahrscheinlichkeit.

Meine Ausgangsüberlegung besteht darin, dass Mären zugleich unwahrscheinlich und wahrscheinlich erzählen.⁵ Sie sind dabei zugleich kurz und lang. Sie spitzen zu, und weil Zuspitzungen von Reduktion leben, sind Mären kurz. Um aber Stimmigkeit zu erzeugen, bedarf es der Motivierung. Diese

erfordert erzählerischen Aufwand und damit Raum. An längere Erzählungen kann daher auch eine höhere Wahrscheinlichkeitserwartung gerichtet werden. Formal bedingte Unwahrscheinlichkeit beziehen sie erst einmal aus ihrer Zuspitzung, formal bedingte Wahrscheinlichkeit andererseits aus ihrer narrativen Expansion. Diese zwei Seiten ihrer Konstitution machen zusammen ein wesentliches Merkmal von Mären aus.

Ich untersuche im Folgenden am Beispiel weniger ausgewählter Mären, wie das Verhältnis von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit ausgetragen wird. Dabei geht es nicht um eine Interpretation der Mären,⁶ sondern um eine narratologische Analyse, die sich der Mären zur Illustration bedient. Um das Zusammenspiel von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit genauer zu erfassen, möchte ich zwei Arten von Wahrscheinlichkeit unterscheiden.⁷ Was-Wahrscheinlichkeit betrifft den Plot eines Märe und damit die Handlungsebene. Das Erzählen von Sachverhalten, die zur Motivierung eingesetzt werden, fällt unter Wie-Wahrscheinlichkeit und betrifft die Darstellungsebene oder Erzählweise. Was- und Wie-Wahrscheinlichkeit begeben sich im Märe als Zugkräfte in ein unterschiedliches Anteilsverhältnis, aus dem heraus sie einerseits etwa zum Kasus, Exemplum oder zum vorbildlichen Muster ausgestaltet⁸ oder andererseits zur bloßen – oft in eine Serie gebrachten – Absurdität getrieben werden können.⁹ Nie löst sich im Blick auf ein Märe dabei eine Seite des Gegensatzpaares ›wahrscheinlich/unwahrscheinlich‹ ganz auf. Dies ist ein Grund, warum die Gattungsbeschreibung des Märe Schwierigkeiten bereitet. ›Das Märe‹ unterliegt einer inneren Dynamik, die es in sehr unterschiedliche Richtungen führt.

So können Märendichter einen unwahrscheinlichen Plot wählen oder erfinden, der auf einen komischen Wirkungseffekt berechnet ist, und Wie-Wahrscheinlichkeit gerade nur insoweit berücksichtigen, dass keine Störungen entstehen.¹⁰ Das demonstriere ich anhand von Konrads von Würzburg Erzählung von der halben Birne.¹¹ Ein vortrefflicher und starker Ritter, Arnold geheiß, weiß sich bei Tisch nicht der Hofzucht gemäß zu benehmen. Seiner Tischnachbarin, der Königstochter, kredenzt er die Hälfte einer

Birne mit einem Stück Käse, indem er die Birne *nâch gebiureschlicher art* ungeschält lässt (V. 81) und sich selbst gleich die andere Hälfte in den Mund steckt. Schon die Geschmackskombination von Schimmelkäse und Birnensüße genügt höchsten Ansprüchen, und entsprechend blasiert belustigt sich die Königstochter über Arnold, als sie ihm später auf dem Turnierplatz laut hinterherruft *ei schafaliers ungefuoc, / der die halben biren nuoc* (>Ei, Herr Tölpel-Ritter, der an der halben Birne herumngagte<, V. 107f.) und ihn für seine Tölpelhaftigkeit und seinen Ungeschmack straft; sie setzt das noch in die 3. Person, um seine Hofunzucht objektiv auszustellen. Auf diese Weise beschämt ersinnt Arnold mit einem gewitzten Knappen eine Rache, die so obszön ausfällt, dass Karl Lachmann das Märe einst dem sonst eher in mancher frommen Erzählung engagierten Konrad nicht zutrauen mochte.¹²

Man hat es hier mit einem Schwankmäre zu tun, und Prosaschwänke mit gleicher Bauform gibt es zu Hunderten, ja Tausenden. Hermann Bausinger hat die typische Bauform des Schwanks als Ausgleichstyp mit einer Revanche beschrieben, bei dem eine Figur, die übel beleidigt oder beschämt wird, zu einem Gegenschlag ausholt, der den Provokateur seinerseits – und oft in einem Anspielungsbezug auf dessen Provokation – beschädigt.¹³ Um die Revanche narrativ zustande zu bringen, wird ein Verlauf gebraucht, in dem die geschädigte Figur die Möglichkeit zum Gegenschlag erhält. Ob es dabei wahrscheinlich zugeht, spielt eine untergeordnete Rolle, denn der Wirk-effekt besteht in der Befriedigung des Protagonisten über den Ausgleich oder das Übertrumpfen dessen, der angefangen hatte – von hier erstreckt er sich weiter auf die Befriedigung des Rezipienten. Das Erzählen partizipiert insoweit an einer Pointenstruktur, die aus der Dimension des kurzen Erzählens stammt.

Konrads Märe kommt sprachlich sehr gediegen daher. Dagegen sticht die Rache Arnolds in ihrer haltlosen Obszönität ab: Er soll sich nämlich mit – wie bei geistig Behinderten – geschorenem Schädel, mit geschwärztem Gesicht und Narrenkleidern als Stummer am Königshof vorstellen und sich

mit derben Rempelen und albernem Auftreten Zugang zum Gesinde der Königstochter verschaffen. Das befolgt er, und zur Unterhaltung der Frauen wird er dann einmal in die Kemenate gerufen, und es kommt so weit, dass er sich halbnackt und mit erigiertem Glied, das Konrad mit wohlgeählten Begriffen (›Gleichaltriger‹, ›elfter Finger‹ usw.) beschreibt, vor dem Kamin räkelt, so dass die vornehme Prinzessin von ihrer Lust übermannt wird. Höfisch-libertinären Lebensformen gemäß lässt sie den offensichtlich sozial und geistig Minderbemittelten von ihrer Kammerzofe Irmengard auf sich legen und von ihr – als er sich (absichtlich) unbeholfen anstellt – von hinten mit einem spitzen Stab in Bewegung setzen. Damit ist Arnold aber nun für den Gegenschlag präpariert: Als sie gleich beim nächsten Turnier wieder zu ihrem Spott ausholt, kann er vor allen Turniergästen die Worte wörtlich wiederholen, die sie gebrauchte, als sie Irmengard aufforderte, den Toren wie einen Gegenstand in regelmäßige Bewegung zu versetzen, um ihr, der Prinzessin, Lust zu verschaffen: *ei schafaliers, hôher muot! / stüpfā, frouwe Irmengart, / durch dīne wīplīche art, / diu von geburt an erbet dich, / sô reget aber der tōre sich* (›Ei, Herr Ritter, hochgemut! Piek ihn, Madame Irmgard, mit der Dir angeborenen femininen Souveränität, dann kommt der Depp in Bewegung‹, V. 445–449). Mit der hier eingeschlossenen Warnung, die feine Prinzessin mit ihrer hemmungslosen Geilheit vor aller Augen bloßzustellen, hat Arnold die Königstochter damit in der Hand.

Auch wenn man über den gelungenen Gegenschlag so befriedigt ist wie Arnold, wird man kaum glauben, dass ein Ritter sich jemals nur wegen einer solchen Revanche in eine vergleichbar entwürdigende Verfassung und Lage begeben würde. Was der Ritter Arnold hier tut, ist deshalb recht unwahrscheinlich. Das lässt die oft grobschlächtige Struktur von Mären erkennen, bei denen dem unwahrscheinlichen Handlungskern oft nur magerer Züge wahrscheinlichen Erzählens im Sinne eines im Alltag anzutreffenden Szenarios beigesellt sein müssen. Auch dass die Königstochter ihre Zofe braucht, um den Ritter in Bewegung zu setzen, scheint bereits auf den Rachespruch hin berechnet und deshalb der Pointe geschuldet und nicht

der Wahrscheinlichkeit. Die Figuren dienen als Attrappen zur Beförderung eines Wirkungseffektes.

Grobe Schnitzer in der Stimmigkeit der Abläufe leistet sich Konrads Erzählung trotzdem nicht: Die Revanche erfolgt dadurch, dass der Ritter sich unerkannt bei der Königstochter einschleicht. Die Maskerade als Narr macht es glaubhaft, dass sie den Ritter nicht erkennt. Warum aber erkennt sie ihn nicht beim Turnier als den Narren wieder, wo doch seine Haare gewiss noch nicht nachgewachsen sind? Hierzu gehören Sachumstände, mit denen sich volksläufige Erzählungen nicht immer viel Mühe machen. Unterschiebungen gelingen hier z. B. oft, indem einfachste, nicht immer ausreichende Umstände (Dunkelheit, Verkleidung u. a. m.) ein Erkennen verhindern. In Konrads Märe sind die Umstände aber erst einmal klar und ausreichend benannt: Arnold reitet wie schon zuvor *mit schilte* [auf dem sich normalerweise ein Wappen befindet] *und mit helme* (V. 419) ins Turnier, so dass die Königstochter ihn am Wappen erkennen kann, ohne ihn unter dem Helm auch zu sehen. Also kann sie ihn nicht als den Toren identifizieren, der sich ihr ohne ritterliche Rüstung in verwahrlostem, aber aufreizendem Zustand darbot. Dass er beim Turnier irgendwann einmal seinen Helm aufgesetzt haben und vorher erkennbar gewesen sein muss, kann in der Erzählung leicht übergangen werden, denn so sehr muss sie nicht ins Detail gehen. Vielleicht hielt sich die Königstochter in einiger Entfernung auf, schneuzte sich gerade o. ä. Konrad erzählt hier also hinreichend wahrscheinlich oder stimmig.

Unter Sachumständen verstehe ich, wie es narrativ bewerkstelligt wird, dass die Figuren etwas wissen oder (so hier:) etwas oder jemanden erkennen können. Solche Umstände sind kein Teil ihres Handelns, sondern sie gehen ihm voraus; aus ihnen lässt sich das Handeln von Figuren ggf. erst herleiten. Sachumstände bilden also einen Teil der Motivierung des Figurenhandelns. Die Wahrscheinlichkeit von Sachumständen sollte bei auserzählten Plots – auch wenn diese prägnant unwahrscheinlich sind – besser nicht

zu weitgehend verletzt werden. Die Frage ist allerdings, ob dies das Wirkungsmoment unwahrscheinlicher Plots erhöht. Bei Witzen ist ja zu beobachten, dass sie auch ohne große Umstände zünden, und dann fragt sich, was wahrscheinlich gemachte Sachumstände überhaupt noch zur Komik beitragen können. Je länger eine Erzählung aber wird, desto eher müssen unwahrscheinliche Ereignisse und ihre Motivierung miteinander abgeglichen werden. Es muss ein Gleichgewicht gewahrt und eine Mixtur von Sachumständen hergestellt werden, von denen einige für die Komik gebraucht werden, andere aber für einen plausiblen Verlauf der Erzählung. Um der Komik willen sind Kürze und Unwahrscheinlichkeit zulässig, läuft es aber in Richtung kasuistischen, exemplarischen oder musterbildenden Erzählens, so kann sich die Komik verflüchtigen, und den plausiblen Sachumständen kommt ein größeres Gewicht zu.

Dies lässt sich noch einmal mit einem anderen Zugriff überlegen, indem zwei Versionen desselben Plots verglichen werden. Hans Folz und Heinrich Kaufringer erzählen beide die Geschichte von den drei listigen Frauen. Zuerst Folz¹⁴: Drei Bauersfrauen finden einen Gürtel und müssen sich einigen, welche von ihnen den Gürtel behalten darf. Sie gehen einen Wettbewerb ein, welche von ihnen ihren Mann *am aller pasten kün bedörn* (V. 7). Also läuft die erste zu ihrem schlafenden Mann und bestreicht ihn mit einer aus Safran und Ruß zusammengesetzten Farbe. Dann weckt sie ihn auf und hält ihm einen Spiegel vor, um ihn davon zu überzeugen, dass er gestorben sei. Sein Abscheiden betrauert sie inniglich. Der Mann wundert sich, dass er im Schlaf gestorben sei, glaubt ihr aber, als er sich im Spiegel sieht. Umgehend lässt sie ihn in ein Totenlaken einnähen und unter die Sitzbank schieben. Der Hausknecht kommt, spaßt mit der Frau und macht sich mit ihr oben auf der Bank gleich zu schaffen. Der Bauer spricht Heinz noch an, dass dies nicht so laufen würde, wenn er noch lebte, freilich sei er ja gestorben. Die Frau straft ihn ob seines für Tote ganz unziemlichen Schwatzens und lässt ihn mit der Bahre zur Kirche bringen.

Die andere Frau schert ihrem Mann im Schlaf eine Tonsur, weckt ihn auf und will ihn zur Kirche schicken, um eine Seelmesse für einen (eigentlich: den) Verstorbenen zu singen. Der Mann behauptet, kein Pfaffe zu sein, da er keine Tonsur habe. Als er sich zum Beweis an den Schädel fasst, hat er aber eine, wundert sich und bereitet sich danach in der Sakristei, wo ihn wegen der Tonsur niemand erkennt, auf die Seelmesse vor, indem er sich einkleidet und in seiner Verlegenheit so tut, als würde er Gebete murmeln. Die dritte Frau reißt ihren Mann aus dem Schlaf und gibt vor, er sei im Rausch in seinen Kleidern eingeschlafen: Sein Nachbar Doll liege tot auf der Bahre, und er müsse zur Seelmesse, um das Totenopfer zu bringen. Da er nicht nackt in die Kirche gehen will, zeigt ihm seine Frau, dass er doch angezogen sei, und streicht ihm demonstrativ Flusen von der Haut, so als sei seine ›Kleidung‹ verschmutzt. In der Kirche findet er dann nicht den Beutel, in dem er das Totenopfer dabei haben sollte, und greift sich schließlich ans ›Geschirr‹. Als der vermeintliche Pfarrer ihn auf seine Nacktheit anspricht, rügt der Nackte ihn (er erkennt ihn), höchstens einen Kuhstall ausmisten und beileibe nicht lesen und schreiben, geschweige denn eine Seelmesse zelebrieren zu können. Daraufhin mischt sich lachend der Tote auf der Bahre ein: Wenn er nicht gestorben wäre, sei das alles nur noch zum Lachen. Nun erst besinnen sich die drei – zuerst nur jeder für sich –, von ihren Frauen veralbert worden zu sein. Nach der Verständigung darüber sehen sie den größten Schaden beim ›Toten‹, wenn man ihn denn noch begraben hätte; das hätte übel ausgehen können. Zusammen gehen sie Wein darauf trinken.

Folz überlässt es den Zuhörern seines Vortrags, welcher Frau der Gürtel zuzusprechen sei, votiert seinerseits aber für diejenige, die sich mit Heinz auf der Bank vergnügt habe. Allerdings wäre es dazu nicht gekommen, wenn der Bauer nicht eben gestorben wäre. Folz insinuiert narrativ kontrafaktisch, der Bauer sei gestorben – eine kleine Finte zur Steigerung der Absurdität. Er hängt an sein Märe noch eine Allegorie der drei Frauen als der drei hauptsächlichen Versuchungen auf der Welt (des Fleisches, des zur

Sünde verleitenden Teufels und der anderen weltlichen Verlockungen) und der drei Männer als Vertreter der drei gänzlich aus den Fugen geratenen Stände (Wehr-, Lehr- und Nährstand), von denen zwei den gemeinen Mann – den Nackten – nur immer bedrängen und seines Besitzes beraubten. Es macht den Eindruck, als solle dies weniger eine gelehrte Übung als eine weitere vollends absurde Verknüpfung der Erzählhandlung mit dem Weltlauf darstellen, obwohl (bzw. weil) das Märe ja in keinerlei Zusammenhang damit steht.

Es ist auf den ersten Blick klar, dass der Plot mit seinem Serienszenario nicht nur an sich unwahrscheinlich ist,¹⁵ sondern auch ganz unwahrscheinlich zustande kommt. Woher wissen zwei der drei Frauen, dass Doll aufgehahrt tot in der Kirche liegt, und wie wollen/sollen alle drei das absurde Serienszenario überhaupt zustande bringen, wenn sie es nicht vorher miteinander abgesprochen haben? Kann jemand außerdem glauben, er sei am vorhergehenden Abend berauscht eingeschlafen, wenn er doch gar nicht berauscht war? Dies abgesehen von der weitergehenden Frage, wie die Ehemänner überhaupt glauben können, was ihre Ehefrauen ihnen suggerieren – dies gehört aber ja unmittelbar mit zur Komik. Aber noch: Wo bleibt eigentlich der bestellte Pfarrer? Ganz offensichtlich bleiben hier eine Reihe im Grunde notwendig zu klärender Sachumstände ungeklärt. Es ist allerdings nicht leicht zu entscheiden, ob das den komischen Wirkeffekt behindert oder ob es ihn – auch infolge des ausgespielten Überraschungsmoments – wegen der absurd nicht-koordinierten Koordination der Handlungen der drei Frauen nicht noch befördert.

Wohl ca. ein halbes Jahrhundert vor Folz, der aber sein Märe sicher unabhängig von seinem Vorgänger erzählt, hat Heinrich Kaufringer beim Erzählen desselben Plots die Wahrscheinlichkeit von Sachumständen anders als Folz deutlich berücksichtigt, so dass alle Fragen, die ich zu dem Märe von Folz gestellt habe, bei Kaufringer zufriedenstellend beantwortet werden.¹⁶ Das ist ein Indiz dafür, dass Mären eben auch wahrscheinlich erzählt werden (können), damit komisch Unwahrscheinliches unbehelligt von

Nachfragen, ob dies denn mit rechten Dingen geschehe, zustande kommen kann. Kaufringer gibt den Figuren auch Namen, und so gehen drei Bäuerinnen – Jüte (Jutta), Hildegard und Mechthild – in die Stadt Eier verkaufen. Beim Teilen des Gewinns bleibt ein halber Heller übrig, und sie beschließen, dass diejenige, die *allermaist gelaichen kan / und betriegen iren man* (V. 39f.), den Heller bekommen soll. Die erste Episode ersetzt Kaufringer zur Hälfte, und auch in der letzten fügt er Handlungen hinzu, die auf eine bestürzende Grausamkeit der Ehefrauen hinauslaufen, die ihren Ehemännern weder treu noch hold sind. Auf körperliche Unversehrtheit kommt es Kaufringer auch in anderen Mären nicht an. Hildegard klagt ihrem Mann, dem Meier Berthold, ihr großes Leid, von dem er sie doch befreien möge. Als er sich hilfsbereit zeigt, rückt sie damit heraus, dass der Gestank eines faulen Zahns in seinem Mund ihr keine Ruhe lasse und sie krank mache. Also lässt er sich, da er seine Frau liebt, von seinem Knecht unter der linken Wange einen kerngesunden Zahn unter entsprechenden Schmerzen entfernen. Damit nicht genug, der Zahn ist wohl nicht der richtige, und so muss er einen weiteren unter der rechten Wange ziehen lassen. Als er unter den Schmerzen darniederliegt, lässt Hildegard den Pfarrer zur letzten Beichte holen und weint und schreit um ihren Mann. Als der Pfarrer fort ist, errichtet sie ein Sterbelager mit Kerzen, bedeckt Berthold mit einem Leichentuch und beginnt mit dem Trauerritual. Im Dorf verbreitet sich unterdes die Nachricht, dass Hildegard Witwe geworden sei. Berthold wird aufgebahrt, und Mechthild und Jüte kommen mit anderen Nachbarn, um Hildegard klagen zu helfen; beide sehen aber, was Sache ist. Nachdem alle wieder gegangen sind, kommt auch Heinz, der Knecht, und legt Frau Hildegard mit liebevollem Zugriff unter sich, während Berthold, der Heinz zuvor noch gebeten hatte, sich nach seinem Tod um seine Frau zu kümmern, nun dabei zusehen muss und das Geschehen erbost kommentiert.

Jetzt schreitet aber auch Jüte zur Tat, macht ihren Mann Konrad am Abend betrunken und schneidet ihm, als er eingeschlafen ist, eine Tonsur. Am nächsten Morgen weckt sie ihn aus dem nachwirkenden Rausch:

Nachdem der Meier Berthold mittlerweile in der Kirche aufgebahrt liegt und der Pfarrer Heinrich (welch Zufall) ausgeritten ist, soll Konrad die Seelmesse wahrnehmen und das für Berthold gegebene Totenopfer empfangen. An der Tonsur beweist sie ihm, dass er der Pfarrer Heinrich sei; sobald er vor den Altar trete, wisse er auch, was im Buch stehe (sc. im Messbuch: Konrad hatte Zweifel an seinem neuen Status, da er nicht einmal lesen kann). Jüte geht dann mit in die Kirche und kleidet ihn ein. Im Messgewand erkennt ihn niemand wieder. Frau Mechthild schafft es nun noch, ihren Mann Seifrid (Siegfried) nackt in die Kirche zu bringen. Obwohl er dies zunächst nicht tun will, glaubt er schließlich doch den Überredungskünsten seiner Frau, wohlangezogen zu sein.

Da stehen sie nun, und Seifrid will sein Opfergeld übergeben. Da er sich umständlich anstellt, seinen Beutel zu finden, springt Mechthild ihm bei und schneidet seine Hoden ab. Vor Schmerz schreiend läuft er aus der Kirche und schreit Zeter und Mordio über seine Frau. Konrad läuft hinterher. Draußen laufen beide vor den Leuten weit weg in den Wald, um sich der Öffentlichkeit angesichts der offensichtlich gewordenen beschämenden Überhöhung durch die Ehefrauen zu entziehen. Die Leute wollen allerdings wissen, was ihnen geschehen ist und folgen ihnen. Allein in der Kirche zurückgeblieben erkennt auch Berthold, dass er von seiner Frau betrogen wurde, und verlässt voller Wut als Letzter die Kirche. Draußen sind alle entsetzt über den lebendigen Toten (Berthold), der sich nun den beiden anderen auf dem Weg in den Wald anschließt. Kaufringer weiß in seinem knappen Epimythion selbst nicht, welche der Frauen den halben Heller bekommen soll.

Anders als bei Folz geschieht bei Kaufringer alles motiviert, wenn auch in dem Detail der Abwesenheit des Pfarrers mehr schlecht als recht. Jüte und Mechthild erkennen, als sie an der Bahre Bertholds stehen, dass Hildegard ihren Mann nur für tot erklärt hat, auch wenn dieser sich selbst für tot hält (V. 235–244). Mit diesem Wissen können sie jeweils beitragen, den gemeinsam arrangierten bösen Coup zu landen. Jüte macht ihren Mann

planvoll betrunken, um ihm am nächsten Morgen erfolgreich einreden zu können, er sei der Pfarrer. Der Pfarrer wiederum wird zur Abnahme der letzten Beichte Bertholds im Prinzip ordentlich eingeführt (V. 174–189), dann aber auf einen unmotivierten Ausritt weggeschickt (mit einer Motivation von hinten, V. 325; er hätte sich allerdings märengemäß auch gerade zu jener Bauersfrau aufmachen können, der ein kluger Knecht dann einen Strich durch die Rechnung machte und sie auffliegen ließ). In Kenntnis aller Umstände können Jüte und Mechthild ihren Plan aushecken (V. 505f.) und je ihren Part ausführen, indem sie mit ihren Männern in die Kirche mitkommen. Dass die Männer am Ende in den Wald laufen, könnte allerdings eine narrative Verlegenheitslösung sein.

Kaufringers Motivierungsarbeit läuft gelegentlich gegen eine Prägnanz der Komik, so wenn er sich herbeilässt, ausdrücklich zu erklären, dass die Männer auch glauben, was ihre Frauen ihnen suggerieren (V. 101; 104–107; 381; 446–449). Doch was die psychologische Motivierung anbetrifft und die Stimmigkeit der Sachumstände, gibt es kaum Fehler. Aber trägt dies auch dazu bei, die Komik der absurden Serie der Überlistungen zu wahren? Folz' Märe scheint komischer, Kaufringers brutaler und bestürzender: Was Frauen ihren ungeliebten Männern antun können, wird von Kaufringer gnadenlos ausgespielt. Die Männer sind auch bei Folz nicht besonders helle, bleiben aber körperlich unversehrt, und der Spaß der Frauen bleibt harmlos. Kaufringer statuiert ein Exempel weiblicher Grausamkeit, das auf Kosten der Komik geht; deshalb schadet auch die sorgfältigere Motivierungsarbeit nicht. Sein Märe driftet in eine andere Richtung; er erzählt hier im Ansatz exemplarisch. Infolge der Einführung der Namen der Protagonistinnen und Protagonisten lässt sich zudem bereits an einen Kasus denken. Wahrscheinliche Darstellung eröffnet neue narrative Möglichkeiten, und die erzählte Grausamkeit bedient sich einer anderen Art von Prägnanz, als nur einen komischen Effekt hervorzutreiben.

Grundsätzlich zeigt sich: Eine narrativ gute Form kann erfordern, das absolut Unwahrscheinliche, ja Unmögliche, zu erzählen. Deshalb gilt erst

einmal eine mehr oder weniger ausgeprägte, gewissermaßen antiaristotelische Umkehrregel: Unwahrscheinliches (im Sinne von Was-Wahrscheinlichkeit) kann sogar unwahrscheinlich (im Sinne von Wie-Wahrscheinlichkeit) erzählt werden, wenn die Komik befördert werden soll. Eine Prägnanz des Erzählens kann aber auch in eine andere Richtung tendieren. Wenn Kasuistik, Exemplarik oder Mustergültigkeit stärker hervortreten sollen, dann muss die Wie-Wahrscheinlichkeit berücksichtigt werden. Prägnanz muss sich dabei nicht auf Pointen beschränken, und Komik kann gleichwohl noch erhalten bleiben. Auf die Länge hin entbehrt die Prägnanz aber wohl der Pointen und wird sich auf etwas anderes konzentrieren.

Kann jemand so unwahrscheinlich dämlich sein wie der im Kloster in völliger Weltfremdheit herangewachsene harmlose Mönch, der glaubt, er sei schwanger? Und kann man glauben, dass er nach einer Art Abtreibung durch Knüppelschläge im Freien einen vor Schreck davonlaufenden Hasen für sein Kind hält? Damit diese absurde Zuspitzung (des Unwahrscheinlichen) eine gute narrative Gestalt bekommt, erzählt der Zwickauer im Märe von ›Des Mönches Not‹¹⁷ den armen Mönch allerdings erst einmal so wahrscheinlich, wie es denn geht. Einem sehr jungen Mönch, der von den Belangen der Welt noch nicht berührt wurde, kann man eine derartige Unwissenheit noch am ehesten zutrauen. Insofern lässt das Märe hier eine Spreizung der Darstellung erkennen: Es erzählt das Unwahrscheinliche möglichst wahrscheinlich. Nach meinem Eindruck führt das hier zu einer Art narrativer Prägnanz, obwohl Episierung und sorgfältige Motivierung – wie zu sehen war – in anderen Fällen gegen die Komik der Kürze spielen. Aber hier geht es auch nicht um eine aus der Kürze bezogene Komik, sondern um eine mit der Figurenzeichnung und ›Charakter‹darstellung des armen Mönchs anschwellende Komik, die den Mönch schließlich in ein furchtbares Desaster stürzen lässt. Deshalb kann das Märe in diesem Fall nicht kurz sein, sondern es muss sich Zeit nehmen, um dieses Desaster herzuweisen und herauszuarbeiten. Die Art Prägnanz, auf die es hierbei herausläuft, liegt nicht wie beim Witz in der Kürze, sondern in einer besonderen

Kombinationsform von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit. Beide müssen kooperieren.

Das Märe von des ›Mönches Not‹ gehört zu dem von Hanns Fischer so genannten Themenkreis ›Verführung und erotische Naivität‹ (vgl. Fischer 1983, S. 97). Die Mären dieses Typs besitzen eine besondere Form: Sie verwenden keine Pointen, sondern ihre Komik entfaltet sich in der aufbauenden Erzählung eher Zug um Zug. Verwandt sind das ›Häslein‹ und der ›Sperber‹, wo der sehnsüchtige Wunsch der kindlichen Protagonistinnen nach einem Tier zum Spielen dazu führt, dass sie in einem Tauschgeschäft ihre Jungfräulichkeit dafür hergeben, ohne sich des eigenen Schadens bewusst zu sein.¹⁸ Allemaal anhand der Mären dieses Themenkreises muss die oben eingeführte Unterscheidung hinzugenommen werden: dass nämlich etwas (Un-)Wahrscheinliches erzählt oder dargestellt wird und dass etwas zugleich wahrscheinlich erzählt oder dargestellt wird. Die Nötigung, möglichst wahrscheinlich zu erzählen, ist hier größer als in den schon betrachteten Mären. Narrative Techniken und Erzählzüge erhellen hierbei Sachumstände, die das Verhalten und Handeln der Figuren verständlich und nachvollziehbar machen wie dann auch den Handlungsverlauf überhaupt. Beim mit Federn gefüllten Krug lässt sich die Absurdität nur einem kauzigen Studiosus zuweisen, seine Weltferne dient nicht dazu, die Pointe herbeizuführen, sondern sie wird dem Studiosus zugewiesen, damit die Figur zur Pointe passt. Beim schwangeren Mönch verhält es sich umgekehrt: Seine Weltfremdheit ist ihrerseits erst einmal herzuleiten und dient dazu, sein absurd komisches Verhalten zu motivieren. Es geht zugleich eher um Situationskomik als um Pointenkomik.

Der Plot des Märe vom schwangeren Mönch stammt, wie ziemlich oft bei Mären, aus der mündlichen Erzählfolklore.¹⁹ Es scheint ursprünglich einmal zwei relativ unabhängige Varianten gegeben zu haben, die unterschiedliche Motive in den Vordergrund schoben, aber ähnlich endeten.²⁰ Beide Varianten reichen bis ins Frühmittelalter zurück und finden sich schon in handschriftlichen Zusätzen zum sog. Romulus-Corpus der Phaidros-

Fabeln²¹: 1. In den Protagonisten (noch kein unbedarfter Mönch!) ist ein Käfer/ein Insekt eingedrungen, und er fühlt sich schwanger. Nach einer qualvollen Prozedur wird der Käfer/das Insekt wieder ausgeschieden, das der Protagonist für sein Kind hält (komisch ist dann z. B. in den späteren Ausformungen dieser Variante, wenn ein Priester den schwarzen Käfer deshalb für sein Zeugungsprodukt hält, weil dieser schon den geistlichen Habit trägt). 2. Der Protagonist fühlt sich krank. Ein herangezogener Arzt diagnostiziert eine Schwangerschaft, nachdem die Urinprobe (Blutprobe) infolge einer Verwechslung oder Auswechslung gegen den Urin einer Schwangeren ausgetauscht wurde. Es kommt zu einer ›Abtreibung‹, wobei der Schwangere, nachdem er von einem Baum gesprungen ist, in unmittelbarer Nähe ein aufgeschrecktes Tier entdeckt oder davonlaufen sieht, das er für sein Kind hält.

Obwohl die beiden Varianten nicht miteinander verträglich sind, haben sie sich seit dem Mittelalter über ganz Europa verbreitet und gelegentlich durchdrungen. Sie unterscheiden sich erheblich dadurch, wie plausibel dem Protagonisten der Glaube an die Schwangerschaft zugeschrieben werden kann: Das eine Mal (2.) kommt die Evidenz von außen, nämlich über die ärztliche Diagnose. Das andere Mal (1.) muss die Einfalt des Protagonisten profiliert werden, der selbst zu dem Schluss kommt, er sei schwanger. In dem mittelhochdeutschen Märe vom Zwickauer werden beide Varianten neu kombiniert: Der unbedarfte Mönch hält sich gegen jede Wahrscheinlichkeit für schwanger und bastelt sich nach einer brutalen Abtreibungsprozedur eine Erklärung für seinen Zustand zurecht, indem er einen aufgeschreckten Hasen für sein Kind hält. Die vertauschte Urinprobe fällt weg, ebenso der eingedrungene Käfer.

Im Gegensatz zu eher unbedarft erzählten Volkserzählungen²² baut das Märe vom Zwickauer die Figur sorgfältig auf; es handelt sich dabei jeweils um auf Wie-Wahrscheinlichkeit gerichtete narrative Strategien. Schon dass ein junger Mönch figuriert wird, lässt das erkennen. Er wird als typischer

puer oblatas ins Kloster gegeben, wo er die Aufmerksamkeit des Abts gewinnt und sein Diener wird. (Ich übergehe hier weitere wahrscheinlich erzählte Details). Rührend ist der Einfall, dass der Mönch, der gern viel liest, einen Traktat vom Band der Minne in die Hand bekommt, den er durchschmökert. Eigentlich hat der Traktat im Kloster nichts zu suchen, aber die Mönche sind erfahrene Liebhaber, wie am Rande bemerkt wird; die hat das Buch auch schon interessiert. Was ist das Band der Minne? Das Buch gibt das nicht gleich her. Der Mönch erbittet Aufklärung von einem kundigen Knecht des Abts, der ihn daraufhin zu einer bezahlten Gelegenheitsdirne bringt. Da der Mönch stocksteif im Bett liegen bleibt, setzt sie sich auf ihn und setzt ihn im Lauf der gemeinsam verbrachten Nacht verärgert dreimal Salven von Tritten und Fausthieben aus – sie nennt das Minnebriefe, die den Mönch mahnen sollen, sich auf die Minne zu besinnen. Hätte sie ihn die Lustfreuden der Liebe genießen lassen, indem sie sein Begehren sanfter geweckt hätte, dann wäre es schwierig geworden zu erklären, warum er daran nicht Geschmack gefunden haben sollte. So aber kann er nur erschrocken sein. Vom Knecht befragt, wie es gelaufen sei, sagt er etwas verschraubt Angelesenes und bringt den Topos vom Vermeiden des Selbstrühmens:

ob ez mir ist ergangen wol,
da von ich mich niht rumen sol,
wen rumen daz ist got leit,
des sag ich dir die warheit.

(V. 249–252)

Das könnte suggerieren, welch großartiges Erlebnis die erste Liebesnacht war. Der Knecht fragt jedenfalls nicht weiter. Nicht viel später beunruhigt den Mönch der Gedanke, wer eigentlich bei einer Liebesbegegnung schwanger wird. Der Knecht will ihn beruhigen: nur der, der unten gelegen habe, werde schwanger. Nun hat der Mönch aber unten gelegen, und so nimmt das kommende Desaster seinen Lauf. Aus einem Gespräch seines Abts mit einem Pächter des Klosters erfährt der Mönch, wie dessen schwangerer

Kuh nach Stockschlägen eines Dritten das Kalb abging, und unterzieht sich selbst dieser Prozedur. Usw.

Nicht nur die Figurierung des Mönchs, auch etwa die eben genannten Gespräche, aus denen er aberwitzige Schlüsse zieht, entsprechen einem einigermaßen plausiblen Setting. Am Ende verfällt er der fixen Idee, er hätte – in jenem Hasen – (s)ein Kind geboren, so nachhaltig, dass er einem Exorzismus unterzogen werden muss. Man kann eigentlich keine Stelle angeben, wo das wahrscheinliche Erzählen vollends ins ganz Unwahrscheinliche oder Unmögliche umkippt. Beides hält sich annähernd die Waage und läuft in seiner Absurdität bis zum Ende parallel, so dass es einen gewiss auch bis zum Ende *lustet* (vgl. V. 2), den Zwickauer bei sich zu haben bzw. ihm bis zum Ende zuzuhören oder zu Ende zu lesen.

Hier erhält eine schnell erzählte mündliche Volkserzählung ein neues, sorgfältigeres Emplotment, um auf eine beträchtliche Länge anschwellen zu können, ohne ihre Prägnanz zu verlieren. Die Prägnanz läuft hier nicht auf eine Pointe zu, sondern wird in der plausiblen Streckung der unwahrscheinlichen Einfalt des Mönchs durchgehend aufrechterhalten. Was an sich viel zu unwahrscheinlich ist, um weit über die Länge eines mündlichen Prosaschwanks hinausgehen zu können, wird zu einer sehr komischen Kurz- oder besser: Kleinerzählung in Versen auserzählt.²³ Die Kombinationsform aus wahrscheinlicher Unwahrscheinlichkeit vermag die Spannung des Hörers aufrechtzuerhalten.

Aber auch Mären, die situative Zuspitzungen ausspielen, bedürfen eines solchen Verbundes von wahrscheinlich gemachter Unwahrscheinlichkeit. Jacob Appet erzählt eine Standardsituation des Ehebruchs²⁴: Eine Bürgersfrau hat einen Ritter als Liebhaber, den sie so oft es geht empfängt, so dass es sich schon in der Stadt herumgesprochen hat. Die drei Brüder des Ehemannes sind besorgt um die Familienehre und bewegen den ungläubigen und von der Treue seiner Frau überzeugten Mann, dem Ritter aufzulauern. So reitet er über Nacht aus, kommt aber bald zurück, um durch die Hauswand anhören zu müssen, wie seine Frau dem Ritter belustigt erzählt, dass

sie die nächtliche Trennung von ihrem Ehemann vor seinen Ohren ordentlich beweint habe. Dann geht es zur Sache, und der Ehemann muss nun beide dabei auch noch (stöhnen) hören. Mit seinen Brüdern trommelt er an die Tür, damit die Frau ihm öffne. Schnell kann sie ihren nackten Liebhaber noch dazu bringen, sich unter einem an der Feuerstelle stehenden Zuber zu verstecken. Nachdem das ganze Haus auf den Kopf gestellt worden ist, konfrontiert der Ehemann seine Frau erbost damit, dass er durch die Hauswand doch die losen Reden der beiden hören konnte. Die Frau redet sich auf einen Traum heraus, in dem sie vielleicht Stimmen von sich gegeben habe; sie sei aber – bei ihrem Leben – so treu wie eh und je. Der Zorn legt sich, und man setzt sich zum Essen nieder. Dabei fällt einem der Brüder auf, dass alles durchsucht, nur der Zuber noch nicht umgewendet worden sei. Die Ehefrau beweist nun eine so verblüffende Kaltschnäuzigkeit, dass man das Ablassen ihres Mannes und seiner Brüder von der weiteren Suche ohne Zögern als wahrscheinlich hinnimmt. Sie fordert provozierend dazu auf, doch bitte unter den Zuber zu schauen, und erzählt das, was sie tat, in solch drastischer Klarheit (*er ist drunder, wizzest daz, / der bi mir an dem bette was. / was er iht an dem bette da, / so vindstu in da* [d. h. im Zuber], *nih anderswa. / wan ich in drunder sliefen hiez / do min man an die türe stiez*; V. 281–286), dass der Bruder sich albern vorkommt, der Aufforderung nachzukommen: Man habe sich auch so schon lächerlich gemacht. Die Frau setzt noch nach und verdeutlicht den Brüdern das schreckliche Bangen des Ritters unter dem Zuber (was gleichfalls der Wahrheit entspricht), der bald heil außer Reichweite gebracht werden müsse. Der Hörer oder Leser, der sich in seine Lage hinein denkt, kann nur mitzittern und auf seine Befreiung hoffen. Der Ehemann indes, der schon vorher eingeknickt war, gibt nun seinen Verdacht endgültig auf. Es gibt Redekontexte, in denen eine behauptete Wahrheit unwahr erscheint, und man kann solche Kontexte – wie es der Frau meisterhaft gelingt – aktiv herstellen.

Das Märe geht auf wahrscheinliche Weise zu Ende: Der Zuber ist von einer Nachbarin geliehen, die ihn am nächsten Morgen zurückhaben will.

Als sie erfährt, warum er nicht zurückgegeben werden kann (nämlich aus *wibes not*), schafft sie solidarisch Abhilfe und zündet einen in der Nähe befindlichen Heuschober an, so dass die ganze Nachbarschaft hinzugelassen kommt. Das ist die Gelegenheit für die untreue Ehefrau, den Ritter durch den Hintereingang heimlich ins Freie zu lassen. Eine typische Schwanksituation wird hier so erzählt, dass die unwahrscheinliche Klimax wahrscheinlich aufgelöst wird. Das geht so weit, dass Jacob Appet problemlos vorgeben kann, der betroffene Ritter selbst habe ihm diesen Schwank aus seinem Leben erzählt (V. 8–12 und 180). Die Schwanksituation kann in der Wirklichkeit platziert werden, weil sie auch hier so ablaufen könnte.

Mären sind nicht sinnlos,²⁵ sondern sie balancieren auf der Grenze zwischen Unwahrscheinlichkeit und Wahrscheinlichkeit.²⁶ Das dürfte ihre narrative Gestalt bestimmen und ihre stoffliche Dominante darstellen, vielleicht sogar die Gattung kennzeichnen, wenn es sie gibt (was der Begriff des Märe implizit voraussetzt). Geht man die Schriften der Gestalttheoretiker durch, so trifft man etwa auf die Untersuchungen und Beispielreihen von Wolfgang Metzger für visuelle Gestalten, die eine vorgeprägte Wahrnehmung oder Wahrnehmungserwartung z. T. selbst herstellt, wenn man sich einem diffusen Wahrnehmungsbereich gegenüber sieht (vgl. Metzger 1953, Kap. 2 und passim). Eine gute, an sich schon prägnante Gestalt, die sich im Gegenstandsbereich abzeichnet, nimmt einem diese Arbeit dagegen ab. Oder man liest die allgemeineren analytischen Bestimmungen Kurt Koffkas zur Organisiertheit eines Gegenstandsbereichs, den wir wahr- oder aufnehmen (Koffka 1963, S. 171–176 und passim; s. vor allem das Register unter ›Organization, laws of‹). Koffka führt über zwanzig ›Gesetze‹ einer (nicht nur visuellen) guten Form auf, die fast alle auch auf narrative ›Gestalten‹ anwendbar sind. Natürlich ist Dichtung immer schon organisiert, und Poetiken wollen und sollen immer schon dafür sorgen, dass dabei gute und prägnante narrative Gestalten hergestellt werden. Insofern werden Empfehlungen der Gestalttheorie je schon von selbst – mehr oder weniger erfolgreich – befolgt, öfter auch von Poetiken angeleitet.²⁷ Prägnanz nimmt

dabei viele poetische Formen an, und viele poetische Formen können auf ihre Weise prägnant sein. Darunter findet sich natürlich in vorderster Linie das Erzählen von Pointen – und dabei solchen des Erzählens selbst und solchen, die in der erzählten Welt zu verorten sind.²⁸ Hier wird es aber proteisch. Die frappierende Kaltschnäuzigkeit der eben bestaunten Ehefrau stellt schon eine Klimax und keine Pointe mehr da. Beim Verlassen von Pointen im Märenezählen zugunsten verschiedener Plots bleibt aber offenbar eine Eigenschaft von Mären je noch erhalten: das forciert Unwahrscheinliche, das wahrscheinlich eingepackt wird. Das gilt auch noch, wenn Mären nicht mehr komisch sind und sein sollen.

Wie kann eine Frau, die der Minnewerbung eines Werbers widersteht, weil sie ihrem Mann ergeben ist, dahin gebracht werden, für den Werber noch den Liebes- oder Treuetod zu sterben? Das Märe von der ›Frauentreue‹ nimmt sich vor, diese unmögliche Spanne zu überbrücken. Dabei muss es zeigen, wie es überhaupt soweit kommen kann. Nicht länger macht eine erkenntnisstiftende Handlungspointe hier noch den Plotkern aus,²⁹ nicht länger auch eine nur komische³⁰ oder aus einer hintersinnigen Revanche bezogene Pointe, eine aus einer Serie von Handlungen gestrickte Pointe oder eine gewitzte oder kaltschnäuzige Reaktion als Handlungsklimax. Auch einfältiges Verhalten ist nicht Thema. Haben dieserart Plots regelmäßig ein Vorleben in der Erzählfolklore oder auch im geistlichen Erzählen von Exempeln, das um einiges in die Vergangenheit zurückreichen kann, so wird in der ›Frauentreue‹ und vergleichbaren Neuzugängen der Plot aus der höfischen Literatur bzw. aus der in ihr entworfenen Lebenswelt bezogen.³¹ Die allgemeine Form des Märe als Kombinationsform von Unwahrscheinlichkeit und Wahrscheinlichkeit öffnet eine Tür für neue Stoffe aus einem anderen Bereich und hier also aus dem Bereich der hohen Literatur. Dabei wird die Gattung gewissermaßen reflexiv: Um als Märe erzählt werden zu können, muss der Plot möglichst unwahrscheinlich sein. Man kann ihm dann mit wahrscheinlichen Pinselstrichen nachhelfen. Komik ist

ggf. entbehrlich, meist wird es bei den neu aufgegriffenen Plots sogar sehr ernst, so auch in der ›Frauentreue‹.³²

Ein Ritter wirbt in Turnieren um die Gunst von Damen und wird damit bekannt. Er kommt in eine Stadt, in der er einen Bürger kennt, den er nach der schönsten Dame vor Ort fragt: Auf einem Kirchenfest am nächsten Tag soll er eine erwählen können. Dort findet er auch eine, die ihm *mitten in sines herzen grunt* kommt (V. 72). Aber sie ist so züchtig wie schön, so dass kein Durchkommen zu ihr und ihrem Blick ist. Als der Bürger ihn fragt, welche er sich denn nun erwählt habe, muss er feststellen, dass es sich um seine eigene Ehefrau handelt. Er lacht nur darüber und lädt den Ritter trotzdem ein, bei sich zu wohnen. Das schlägt der Ritter aus, um sich aber in der Nähe der Dame einzuquartieren und Gelegenheiten abzapfen, ihr zu begegnen und nahezukommen.³³ Da sie ihren Ehemann liebt, muss einiges geschehen, um überhaupt ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen. Also lässt der Ritter eine Tjost ausrufen, in der er ohne Rüstung nur in einem Hemd zum Kampf antreten will. Ein unritterlicher Gegner lässt sich auf den ungleichen Kampf ein und sticht ihm seine Lanze so in den Leib, dass das Lanzeneisen stecken bleibt. Einen Arzt will der Ritter jedoch nicht an sich heranlassen; nur die auserwählte Dame soll das Eisen aus der Wunde ziehen. Als er auch die Hilfe anderer Damen ablehnt und zu sterben droht, erbarmt sich der Bürger und bittet seine Frau, dem Ritter den Dienst zu tun. Dieser könnte sonst denken, er – der Bürger – verwehre seiner Frau eine solche Hilfe.³⁴ Die Ehefrau beugt sich nach einigem Widerstand und mit Widerwillen den Bitten ihres Mannes und begibt sich mit ihrer Dienstmagd zum Ritter. Der bittet mit Nachdruck um ihre Hilfe: *tuot ir des niht, sô bin ich tôt* (V. 220). Mit großer Scham und nur nach der Mahnung der Dienstmagd, sie solle sich nicht so zieren, zieht sie mit ihrer weißen Hand das Eisen aus der Wunde. Ein Arzt verhilft dem Ritter danach zu alter Kraft und Stärke, so dass dieser nun einem wilden Einfall nachgibt: Er steigt über das Fenster in das Schlafzimmer der Dame und ihres Mannes ein, während das ganze Haus schläft, und berührt die Dame, die schlafend neben ihrem Mann liegt,

leicht. Als sie in großem Schrecken erwacht, gibt er sich zu erkennen: Lieber wolle er sterben, als weiter im Schmerz zu leben. Die Dame rafft sich auf, zieht sich schnell ein Hemd an und sucht einen Weg, den Ritter aus dem Haus zu bringen. Sofort umarmt der sie innig. Aber dabei platzt seine Wunde auf, so dass er zu Boden sinkt und sehr schnell verblutet. Es gelingt der Frau, sich der Leiche mithilfe eines Brettes zu entledigen, auf dem sie den Ritter in seine Herberge gegenüber schleppt und in sein Bett legt. Danach legt sie sich wieder zu ihrem schlafenden Mann. *Alrest diu vrouwe gedâhte / der grôzen liebe ahte, / die der ritter zuo ir hæet; / dô was ez leider nû ze spæt.* (V. 315–318) Zum ersten Mal kommt ihr in den Sinn, was der Ritter eigentlich auf sich genommen hat, und sie ermisst seine Liebe daran. Es gehört allerdings zu den etwas abgenutzten Topoi schon des Minnesangs, dass den Werberrn der Tod zumindest vor Augen steht und sie ihn gern in die Waagschale werfen. Der Tod des Ritters kommt denn auch immerhin unbeabsichtigt zustande.

Der Ritter wird gleich morgens von seinen Knappen tot aufgefunden und alsbald in der Kirche aufgebahrt. Die Dame aber ist zerstört: Sie bittet ihren Mann, das Totenopfer darbringen zu dürfen. Vor dem Toten entkleidet sie sich in der Kirche bis auf den Unterrock und bringt ihre Kleider als Opfer dar. In dem entstehenden Gedränge um sie herum sinkt sie vor dem Toten nieder und stirbt. Die beiden Toten lässt der so großmütige wie verzweifelte Ehemann zusammen in ein Grab legen.

Die fünfzig Verse des Prologs und Epilogs zur *triuwe* der Dame könnten in ihrem übersteigerten *triuwe*-Pathos unfreiwillig komisch erscheinen, da dem Märe immerhin einiges misslingt: Warum gibt die Dame, als sie ihren Mann bittet, das Totenopfer bringen zu dürfen, ihm gegenüber implizit ihr Wissen um dem Tod des Ritters preis, wenn sie doch dessen Körper extra entfernte, um keinen Verdacht einer nächtlichen Begegnung aufkommen zu lassen? Wie auch konnte sich das Blut des Verbluteten im Haus des Bürgers offenbar in Nichts auflösen? Wie konnte der Ehemann so fest schlafen, dass er das ganze Geschehen verschlief? Wie konnte sie den Toten –

einen starken und kräftigen Ritter – mit ihren weißen Händen, sei es auch auf einem Brett, über die Straße schleppen und in sein Bett verfrachten, um danach wieder unbemerkt in ihr eigenes Bett zu schlüpfen? Was soll man aber von dem Ritter denken, der ja wohl weiß, dass er die Frau eines guten Bekannten umwirbt und auch noch in dessen Schlafzimmer einsteigt? Wie kann die Ehefrau diese seine Unbedachtheit aus dem Blick verlieren? Und schließlich: Wie kann sie so plötzlich umschalten, um jetzt erst vom Nachdruck der Werbung des Ritters und seinem persönlichen Opfer Notiz zu nehmen – dies aber völlig unvermittelt so, dass sie vor dem aufgebahrten Toten selbst gleich am Morgen nach der Nacht mit der wilden Übergriffigkeit des Ritters tot zu Boden sinkt?³⁵

Erkennbar korrespondiert der Tjost des Ritters im Hemd die Entkleidung der Dame vor dem Toten bis aufs Hemd, seinem Blutsturz korrespondiert ihr plötzlicher Affektsturz und seinem Tod ihr Tod. Aber solche Korrespondenzen können die Motivierungslücken nicht überbrücken. Sachumstände bleiben unstimmig, und der Affektsturz der Dame, der dem Blutsturz des Ritters angepasst ist, bleibt so schematisiert, wie die Entkleidung der Dame vor dem toten Ritter, der doch für sie im Hemd in den Kampf ritt,³⁶ in ihrer äußerlichen Symbolhaftigkeit – mit einer signifikanten Schamunterdrückung – narrativ entgleitet.

Die Unstimmigkeiten mögen lässliche narrative Sünden sein, und die paar Liter Blut im Haus des Bürgers kann man auf sich beruhen lassen, aber der Affektsturz seiner ergebenen Ehefrau bedarf einer wahrscheinlicheren Herleitung, als dass man sie zwangsläufig psychologisierend ergänzen muss. War die Ehefrau ihrem Ehemann nur ergeben, ohne ihn zu lieben? Und bedeutete die vom Ritter in Realität umgesetzte topische Todesverfallenheit von Minnewerbern das entscheidende Momentum, sie zur Wahrheit der Gefühle finden zu lassen? Angesichts solcher Fragen wird ersichtlich, dass es gerade in dem vom Märe erschlossenen neuen Stoffbereich höfischer Plots in besonderem Maße der Kunst bedurfte, das Unwahrscheinliche wahrscheinlich zu machen. Das scheint in der ›Frauentreue‹ nicht

wirklich gelungen; überzeugender gelingt es schon Konrad von Würzburg in seinem ›Herzmaere‹.³⁷ Konrad reduziert Sachumstände auf das Allernotwendigste, um sich nicht spitzen Nachfragen zur Stimmigkeit auszusetzen und in für den Erzählgehalt letztlich unnötigen Details zu verheddern. Die Kunst, den Handlungsverlauf des ›Herzmaere‹ wahrscheinlich erscheinen zu lassen, besteht dann aber auch nicht nur darin, stimmig zu erzählen. Vielmehr erzeugt Konrad eine Intensität der Gefühlsdarstellung, mit der er das höfische Minnekonzept wirklich glaubhaft macht, wie immer die Details der Handlung plausibel aufbereitet sind.

Das ›Herzmaere‹ (588 Verse) ist länger als die ›Fraentreue‹ (390 Verse) und sogar etwas länger als ›Des Mönches Not‹ (544 Verse), und sowenig man schon einmal einen Mann gesehen hat, der sich für schwanger hielt, oder eine Frau kennenlernen durfte, die infolge einer Werbung mit Todesfolge ganz unerwartet selbst den Tod suchte, sowenig hat man schon einmal davon gehört, dass eine Frau das wohlschmeckend zubereitete Herz ihres Geliebten gegessen hätte, um sich dann zu Tode zu hungern. Außer natürlich dort, wo man alles fertigbringt: im Erzählen. Doch dieses muss sich dann auch bemühen, das Außergewöhnliche nicht kurz, sondern in einer spezifischen Weise prägnant und wahrscheinlich herüberzubringen. Als die Dame – noch im Glauben, eine besondere Delikatesse gegessen zu haben – von ihrem eifersüchtigen Ehemann über die Wahrheit aufgeklärt wird, verfällt sie in einen derartigen Schrecken, wie er einen nur überfällt, wenn man derart Schreckliches wirklich erfährt: *daz bluot ir ûz dem munde dôz, / als ir diu wâre schult gebôt* (V. 484f.) – *wâr* ist hier vielleicht weniger auf die zu Recht bestehende Schuld gemünzt als auf die besonders intensiv erlebte Schuld: die Schuld der Dame, die dem Geliebten die Fahrt ins Heilige Land angeraten hatte, wo er dann stirbt, schallt (*diezen*) hier aus dem Blutsturz heraus. Das Geräusch ihres Gefühls übertönt die Schuld. Konrads Kunststück besteht darin, dem Hörer das absolut Unwahrscheinliche so nahe zu bringen, dass er seine emotionale Wahrheit nachvollziehen kann.

Von vorn: Zwei Partner einer Minnebeziehung sind so sehr von wirklicher Liebe erfasst, wie es für eine formalisierte Minnebeziehung aus Werbung und freigestelltem Eingehen auf sie durch die Dame eher untypisch ist. Alle formalen Fesseln werden gesprengt und abgeworfen, indem die Kraft der Liebe allein von beiden Besitz ergreift. Nur dass der Lebenskontext davon nicht berührt wird: Der Ehemann lässt seine Ehefrau behüten. Ihre Schönheit gibt ihm allen Anlass dazu, ohne dass es seiner Ehrbarkeit Abbruch täte. Als er erkennt, dass beide – der werbende Ritter und seine Ehefrau – einander so sehr lieben, überschlägt er klug den absehbaren Schaden, ohne gleich schlecht über den Werber zu denken. Wie in seinen Romanen lässt Konrad über seine Figuren nichts Schlechtes verlauten, sowenig wie diese übereinander schlecht denken. Also will der Ehemann sich mit seiner Frau auf eine Fahrt zum Heiligen Grab begeben, um sie den Augen und dem Sinnen des Werbers zu entziehen – in der Hoffnung, dass dieser sie vergessen möge. Das ist eine noble Ausflucht. Der Werber will sich, nachdem er davon hört, gleichfalls auf den Weg machen, da er sich eine räumliche und zeitliche Trennung von der Dame nicht ausdenken mag. Doch die Dame kommt dem mit einem fatal ausgehenden Plan zuvor: Sie lässt den Werber heimlich zu sich rufen und bittet ihn, sich doch allein auf den Weg zu machen, um dem Ehemann die Zweifel an seiner Frau zu nehmen. Auch sollen sich so die Gerüchte legen, die über die beiden Liebenden umlaufen. Die Frau versetzt sich in die Gedanken ihres Mannes, über den sie ihrerseits nicht schlecht denkt. Aus dieser Perspektivenübernahme heraus entwickelt sie ihren Plan: Ihr Mann würde bald zu der Einsicht gelangen, dass der Werber sich nie auf eine solche Fahrt begeben hätte, wenn sein – des Ehemanns – Verdacht zu Recht bestünde. Sie übergibt dem Geliebten einen Ring, und beide trennen sich *mit marter* (V. 217). Konrad legt besonderen Wert auf das Prozessieren ihrer Gefühle. Sie machen den liebenden Ritter zu einem Märtyrer seiner Sehnsucht (V. 260): Als er nämlich auf der Reise – vom Heiligen Land erfährt man nichts – seinen Tod herannahen fühlt, veranlasst er seinen Knappen, nach seinem Ableben sein

Herz herauszuschneiden und mit dem Ring der Geliebten in einem Kästchen zurückzubringen. Doch bevor der Knappe in die Burg der Dame einkehren kann, reitet ihm auf dem Weg zur Jagd (*von geschicht*, V. 353 – welcher Zufall) der Ehemann entgegen, der den Knappen sofort der Überbringung einer Botschaft verdächtigt. Gleich auch fällt sein Blick auf das schmuckvolle Kästchen, das am Gürtel des Knappen hängt (*von geschicht*, V. 373 – welcher Zufall). Er reißt es dem Knappen vom Gürtel und sieht nach dem Öffnen auf einen Blick, was passiert ist und was es zu bedeuten hat. Den Knappen jagt er davon und lässt seinen Koch das Herz zubereiten, um es der Dame vorzusetzen. Es wird ihr eine süße Speise. Gut kann man nun allerdings nicht mehr von ihrem Gemahl denken, denn er eröffnet ihr schließlich noch, dass es sich um das Herz des Ritters gehandelt habe, der den Sehnsuchtstod gestorben sei und ihr sein Herz mit dem Ring als Erkennungszeichen zurückgeschickt habe.

Konrad unterdrückt den Schock des Gemahls oder spart ihn aus, als dieser in der Begegnung mit dem Knappen vor der Burg die Wahrheit über die Ehebruchsliebe seiner Frau und die Erfolglosigkeit aller Anstalten erkennen muss, die Liebenden auseinanderzubringen. Sein Schock drückt sich vielleicht in seiner bestürzenden Maßnahme aus, er löscht sich aber auch darin aus. Die Wahrheit steckt im Schock der Dame, die nun keine andere Speise mehr zu sich nehmen will und sich aus *triuwe* zu Tode hungert. Der Gefühlsstrom, der sich durch das Märe wälzt, lässt alle näheren Umstände des Geschehens verblassen und unwichtig werden; er besteht nur aus der Gefühls›wahrheit‹, die sich in der Dame objektiviert, als der Blutsturz aus ihrem Mund donnert. Da im ›Herzmaere‹ die Liebe schon vorhanden ist und nicht erst herbeigeführt werden muss, hat Konrad es leicht, ihre Wahrheit zu verteidigen. Anders als in der ›Frauentreue‹ wird deshalb in diesem Fall das Unwahrscheinliche wahrscheinlich.

Die sogenannte ›Fiktion der höfischen Liebe‹, von der hier vielleicht die Rede sein kann und die auch hier – wie in der ›Frauentreue‹ – nicht nur bis zum Tod des einen, sondern der beiden Liebenden geführt wird, wird

von Konrad in Form einer *laudatio temporis acti* in Prolog und Epilog historisiert und mit einer Ernsthaftigkeit vorgebracht, die dem Ganzen eine zumindest höhere, vergangene Wirklichkeit verleihen will. Emphatisch geht es um die Wahrscheinlichkeit der (einst und immer noch) vorbildlichen Liebe, die so mustergültig sein soll, wie die Erzählung sie präsentiert – auch wenn der Fall, zu dem sie sich zuspitzt, vollkommen absurd ist in all seiner Unwahrscheinlichkeit. Auch hier handelt es sich – in einer völlig anderen Ausrichtung eben nicht auf das Komische, sondern auf wahrhaftigsten Ernst – um wahrscheinlich gemachte Unwahrscheinlichkeit. Je größer die Unwahrscheinlichkeit, desto mehr wird die Arbeit daran herausgefordert, es auf prägnante Weise wahrscheinlich zu machen. So bildet eine hieraus bezogene Prägnanz eine feste Klammer um eine größere Menge von Mären, die sich – so unterschiedlich sie sich zur Komik verhalten – doch noch einer gemeinsamen Gattung zuweisen lassen.

Anmerkungen

- 1 Einem noch weiter eingeschränkten poetologisch-generischen Wahrscheinlichkeitsbegriff klammere ich im Folgenden aus: Natürlich kann etwas, was in der Dichtung (oder heute im Film) dargestellt wird, gemessen an anderen entsprechenden poetischen Darstellungen – meist: derselben Gattung – wahrscheinlich oder unwahrscheinlich sein. So ist der Umstand, dass – wovon ich im Folgenden ausgehe – das Märe höchst Unwahrscheinliches erzählt, eben im Märe durchaus wahrscheinlich. Eine sich daraus ergebende Analyse liegt aber auf einer anderen Ebene. Sie setzt voraus, dass Rezipienten mit einer höheren Zahl von Vertretern einer Gattung vertraut sind und darauf Erwartungen in Hinsicht auf den Fortgang der Handlung gründen. Tatsächlich ist eine entsprechende Erwartungs- und Rezeptionshaltung im Bereich des modernen Unterhaltungskonsums die Regel.
- 2 ›Poetik‹ (Kap. 9). Vgl. dazu ausführlich den Kommentar von Schmitt (2011) in der ›Poetik‹-Ausgabe, hier S. 376–399.
- 3 Philogelos, 1968, § 21. Von einem Witz spreche ich hier im weiten Sinne.
- 4 Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit sind literaturwissenschaftliche, analytische Begriffe, die Rezipienten auch schon in naiver Einstellung an literarische Texte herantragen. Ich gehe davon aus, dass sie sich auch vortheoretisch

verwenden lassen und verzichte auf eine Präzisierung und Historisierung der Begriffe.

- 5 Wahrscheinlichkeit/Unwahrscheinlichkeit beziehe ich hierbei einmal auf die Handlungsebene und daneben auf die Darstellungsebene oder Erzählweise. Erzählt werden kann Wahrscheinliches/Unwahrscheinliches, und es kann wahrscheinlich oder unter Nicht-Beachtung von Wahrscheinlichkeit erzählt werden.
- 6 Deshalb sehe ich weitgehend davon ab, die inzwischen z. T. stark angewachsene Sekundärliteratur zu den einzelnen angesprochenen Mären mitzudiskutieren. Nur sparsam gebe ich neuere Arbeiten an.
- 7 Ich versuche die beiden Varianten narrativer Wahrscheinlichkeit genauer zu erläutern in Haferland 2019, hier Kap. 2.
- 8 Die Tendenz zum Kasus, die Neuschäfer 1969 an Boccaccio beobachtete, arbeitet am Beispiel von Heinrich Kaufringer Rippl 2014 heraus. Vgl. außerdem Doering/Emmelius 2017. Zum exemplarischen Erzählen im Märe vgl. Grubmüller 2009 sowie in einem weiteren Rahmen Schwarzbach-Dobson 2018.
- 9 Zu seriellen Aspekten vgl. etwa Friedrich 2006 und Waltenberger 2010.
- 10 Märendichter können aber auch wahrscheinliche, weil alltägliche Handlungsszenarien narrativ zuspitzen, indem sie sie zu unwahrscheinlichen Verläufen ausspinnen. Das zeigt an Strickermären Nowakowski 2018.
- 11 Ausgabe: Grubmüller 1996. Vgl. als neuere Textinterpretationen etwa Kiening 2019, Barton 2018, Tschachtli 2018.
- 12 Das Problem zweifelhafter Moral und zumutbarer Autorschaft beschäftigt seitdem die Forschung: vgl. den Kommentar von Grubmüller 1996, hier S. 1084f. u. ö., sowie Dimpel [u. a.] 2019.
- 13 Bausinger 1967 sowie Bausinger 2007, hier Sp. 324f. Das früheste belegte Beispiel für diesen Schwanktyp ist das ›Schneekind‹. Bausinger greift in seinem älteren Aufsatz für Beispiele auf eine Ausgabe von Prosaerzählungen zurück (Volksschwänke und Anekdoten aus Angeln, 1949), von der sich wohl Hunderte mit vergleichbaren Beispielen finden lassen.
- 14 Ausgabe: Fischer 1961. Vgl. als neuere Textinterpretationen von Müller 2013 und Witthöft 2013.
- 15 Er ist an sich unmöglich. Das bemerkt auch eine weitere, frühere Fassung des Plots, die aber feststellt, dass Frauen oft das Unmögliche zustande bringen (*Vnmögelihs von jn vil geschicht*): ›Von der dreyen frawen‹, V. 15. Unter dem Gesichtspunkt einer (sozialgeschichtlich problematisierten) Unwahrscheinlichkeit interpretiert Müller 1984, S. 292–296, das Märe von Folz.
- 16 Ausgabe: Sappler 1972.

- 17 Ausgabe: Grubmüller 1996; vgl. als neuere Textinterpretationen Trokhimenko 2012, Reichlin 2008.
- 18 Die Protagonistinnen sind noch so freundlich, dass sie glauben, ihre verausgabte Jungfräulichkeit wieder zurücktauschen zu können: Sie geben sich ein weiteres Mal dem ersten Besitzer des begehrten Haustieres hin – dies ist wieder pointiert –, was die Oberin im Kloster oder die besorgte Mutter an ihnen verzweifeln lässt.
- 19 Vgl. auch die Angaben zu den Erzählvarianten dieses Märe bei Grubmüller 1996, S. 1250–1258.
- 20 Eine Zweiteilung der Versionen kommt öfter vor, so z. B. bei ›Des Kaisers neuen Kleidern‹. Hier gibt es eine Version, in der ein sich als Maler (Teppichwirker usw.) ausgebender Betrüger behauptet, ein Wandgemälde (einen Teppich usw.) schaffen zu können; es könnten aber nur ehelich geborene Personen das Bild am Ende sehen. Nach der zweiten Version behauptet der Betrüger, er könne Tuch für ein Kleidungsstück wirken – wieder sollen nur ehelich geborene Personen das Kleid sehen können. In beiden Versionen bleibt einerseits die Wand unbemalt und andererseits wird das Kleid gar nicht angefertigt. Da der den Auftrag gebende König und sein Hof sich bei der Besichtigung/Anprobe nicht einzugestehen wagen, nichts zu sehen bzw. nackt zu bleiben, muss der Hofnarr oder ein Kind am Ende die Scheinwirklichkeit offenlegen. Die erste Version begegnet zuerst im ›Pfaffen Amis‹ (um 1230) vom Stricker, die zweite Version zuerst im ›Conde Lucanor‹ (um 1330) von Don Juan Manuel. Vgl. Uther 1993, Sp. 852–857. Auch hier durchdringen sich die beiden Versionen in vielfacher Abwandlung.
- 21 Ausgabe: Aesopica 1952, S. 671 (Nr. 660) und S. 682f. (Nr. 684). Vgl. dazu auch Zapperi 1984, S. 72–87.
- 22 Wie sie noch im Parallelmäre vom schwangeren Müller (vgl. Fischer 1983, hier die Regesten, Nr. 88) durchscheinen.
- 23 Dass Mären – so nach der Definition Hanns Fischers – kurz sein sollen, kann so sein, erscheint aber oft auch nur infolge einer perspektivischen Verzerrung durch den Blick auf die zeitgenössische ›lange‹ Erzähldichtung so. Denn Mären sind in Hinsicht auf ihre Genese fast immer lang. Zugrunde liegt in der Regel eine *amplificatio* und keine *abbreviatio*. Deshalb ist es treffender, im Gegensatz zu literarischen Großformen oder großepischen Formen von Kleinerzählungen bzw. kleinepischen Formen und nicht von Kurzerzählungen zu sprechen. Dies scheint zumindest partieller Forschungskonsens.
- 24 Ausgabe: Grubmüller 1996. Vgl. als neuere Textinterpretationen Wagner 2013, Klein 2012, Knapp 2012.

- 25 So die übermütige und negative ›Gattungs‹beschreibung von Haug 1993.
- 26 Vgl. Wagner 2018; Wagner begreift in seinem Aufsatz Mären als Textreihe, die sich primär durch Grenzziehung und Grenzüberschreitung auszeichnet. Seine Ausführungen lassen sich durch die hier vorgestellte Eigenart der Mären, die Grenze zwischen Unwahrscheinlichem und Wahrscheinlichem zu kreuzen, ergänzen.
- 27 Allerdings hat es eine Poetik des Märe nie gegeben, die Gattung expandiert aus sich selbst.
- 28 Die oben angeführte Sprachpointe bezieht ihren Witz aus der sprachlichen Form und also dem Erzählen selbst, die Pointe des antiken Witzes ist dagegen in der miterzählten Welt unterzubringen, in der der Studiosus lebt.
- 29 Eine Förderung durch Erkenntnis arbeitet Grubmüller 2006, S. 91, für den Stricker heraus.
- 30 Nur komisch sind Pointen z. B. bei Folz.
- 31 Dass dies öfter der Fall ist, zeigt der aus einem Sophisma bei Andreas Capellanus entwickelte Plot der ›Heidin‹, aber auch der Minnekasus des ›Mauricius von Crâûn‹ und der miniaturisierte Minne- und Aventiureroman ›Der Bussard‹. Sie sind nicht durch den Begriff der Treue einzugrenzen (vgl. so Fischer 1983, S. 99f.), sondern durch aus der höfischen Lebenswelt stammende Verhaltens- und Lebensmodelle.
- 32 Ausgabe: Grubmüller 1996. Vgl. als neuere Textinterpretationen Dimpel 2018, Friedrich 2012, Witthöft 2012.
- 33 Es gelingt dem Erzähler nicht gleich klarzumachen, ob der Ritter sich nicht als schlechter Gast erweisen oder den Bürger nicht in eine kompromittierende Lage bringen will. Nach Vers 113 bleibt zunächst unklar, ob er auch gleich weiß, dass es sich um dessen Ehefrau handelt.
- 34 Erst dieser Vers (V. 192) impliziert, dass der Ritter – so zumindest aus der Sicht des Bürgers – wissen muss, dass es sich um seine Frau handelt. So lässt sich die Erzählung eine kleine Inkonsistenz zuschulden kommen.
- 35 Die von Boccaccio (Dekameron IV 8) erzählte Parallelversion von Girolamo und Salvestra, auf die Grubmüller 1996 in seinem Kommentar (S. 1178) hinweist, leitet den Tod Salvestras plausibler her, da Girolamo und Salvestra sich schon vor Salvestras Verheiratung mit einem Dritten kannten und liebten. Wenn Salvestra dann auf den toten Körper des einst Geliebten niedersinkt, dann wird etwas von dieser Liebe aktiviert.
- 36 Zu einigen motivischen Parallelen vgl. Grubmüller 1996, S. 1176f.

- 37 Ausgabe: Schröder 1968. Vgl. als neuere Textinterpretationen Dahm-Kruse 2018, Selmayr 2018, Bohnengel 2016.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoteles: Poetik. Übers. und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin 2011.
- Aesopica. A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to him or Closely connected with the Literary Tradition that bears his Name, hrsg. von Ben Edwin Perry. Bd. 1. The University of Illinois Press, Urbana 1952.
- Heinrich Kaufringer: Werke, hrsg von Paul Sappler. Studienausgabe, Tübingen 1972.
- Hans Folz: Die Reimpaarsprüche, hrsg. von Hanns Fischer, München 1961, S. 74–87.
- Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten. Der Welt Lohn. Das Herzmaere. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Edward Schröder, übers., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke, Stuttgart 1968.
- Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt am Main 1996.
- Philogelos. Der Lachfreund, von Hierokles und Philagrios. Griechisch-deutsch mit Einleitungen und Kommentar, hrsg. von Andreas Thierfelder, München 1968.
- Volksschwänke und Anekdoten aus Angeln, gesammelt und hrsg. von Paul Selk, Hamburg 1949.
- Von der dreyen frawen, in: Ursula Schmid (Hrsg.): Codex Karlsruhe 408. Bern, München 1974, S. 135–145.

Sekundärliteratur

- Barton, Patrizia: Stüpfä, maget Irmengart! – Die Entdeckung des anderen Begehrens in der ›Halben Birne A‹, in: Wagner, Silvan (Hrsg.): Märendichtung als Grenzphänomen, Bayreuth 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), S. 141–157.
- Bausinger, Hermann: Artikel ›Schwank‹, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 12. Berlin, New York 2007, Sp. 318–332.
- Bausinger, Hermann: Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen, in: Fabula 9 (1967), S. 118–136.

- Bohnengel, Julia: Das gegessene Herz. Eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert: ›Herzmäre‹ – ›Le cœur mangé‹ – ›Il cuore mangiato‹ – ›The eaten heart‹, Würzburg 2016.
- Dahm-Kruse, Margit: Konrads von Würzburg ›Herzmaere‹ im handschriftlichen Kontext. Zur poetologischen Beeinflussung von Textfassungen durch die Sammlungskonzeptionen, in: Edlich-Muth, Miriam (Hrsg.): Der Kurzroman in den spätmittelalterlichen Sammelhandschriften Europas, Wiesbaden 2018 (Imagines medii aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 40), S. 193–209.
- Dimpel, Friedrich Michael [u. a.]: Der Streit um die Birne. Autorschafts-Attributionstest mit Burrows' Delta und dessen Optimierung für Kurztexte am Beispiel der ›Halben Birne‹ des Konrad von Würzburg, in: Bleier, Roman [u. a.] (Hrsg.): Digitale Mediävistik, 2019 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes, Band 24), S. 71–90.
- Dimpel, Friedrich Michael: Poetische Gerechtigkeit, finales und lineares Erzählen im ›Begrabenen Ehemann‹ und in der ›Frauentreue‹, in: Wagner, Silvan (Hrsg.): Märendichtung als Grenzphänomen, Bayreuth 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), S. 87–115.
- Doering, Pia/Emmelius, Caroline (Hrsg.): Rechtsnovellen. Rhetorik, narrative Strukturen und kulturelle Semantiken des Rechts in Kurzerzählungen des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 263).
- Fischer, Hanns: Studien zur deutschen Märendichtung. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1983.
- Friedrich, Udo: Zur Poetik des Liebestodes im ›Schüler von Paris‹ (B) und in der ›Frauentreue‹, in: Egidi, Margreth [u. a.] (Hrsg.): Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2012 (Philologische Studien und Quellen 240), S. 239–253.
- Friedrich, Udo: Trieb und Ökonomie, Serialität und Kombinatorik in mittelalterlichen Kurzerzählungen, in: Chinca, Mark [u. a.] (Hrsg.): Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Berlin 2006 (Beihfte zur ZfdPh 13), S. 48–75.
- Grubmüller, Klaus: Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle, Tübingen 2006.
- Grubmüller, Klaus: Exemplarisches Erzählen – im exemplum, im Märe, im Fabliau? in: Bizarri, Hugo Oscar [u. a.] (Hrsg.): Tradition des proverbes et des ›exempla‹

- dans l'Occident médiéval. Colloques fribourgeois 2007, Berlin [u. a.] 2009 (Scrinium Friburgense 24), S. 67–80.
- Haferland, Harald: Kleine Blütenlese zu historischen und systematischen Gesichtspunkten unwahrscheinlichen und wahrscheinlichen Erzählens, in: Contzen, Eva von (Hrsg.): Historische Narratologie, Oldenburg 2019 (BmE Themenheft 3), S. 3–49 ([online](#))
- Haug, Walter: Entwurf zu einer Theorie der mittelalterlichen Kurzerzählung, in: Haug, Walter [u. a.] (Hrsg.): Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts, Tübingen 1993 (Fortuna Vitrea 8), S. 1–36.
- Kiening, Christian: Ästhetik der Struktur: Experimentalanordnungen mittelalterlicher Kurzerzählungen (›Fleischpfand‹, ›Halbe Birne‹), in: Gerok-Reiter, Annette [u. a.] (Hrsg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne – Formen, Typen, Topoi, Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 88), S. 303–328
- Klein, Dorothea: Warum man nicht lügen soll, und warum man es dennoch tut. Zur Pragmatik der Lüge im Märe, in: Löser, Freimut [u. a.] (Hrsg.): Neuere Aspekte germanistischer Spätmittelalterforschung, Wiesbaden 2012 (Imagines medii aevi 29), S. 91–105.
- Knapp, Fritz Peter: Jakob Appet: ›Der Ritter unter dem Zuber‹, in: Knapp, Fritz Peter (Hrsg.): Kleinepik, Tierepik, Allegorie und Wissensliteratur, Berlin 2012, S. 118–124.
- Koffka, Kurt: Principles of Gestalt Psychology, New York 1963 (zuerst 1935).
- Mellmann, Katja: Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des ›paradox of fiction‹, in: Klein, Uta [u. a.] (Hrsg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur, Paderborn 2006 (Poetogenesis 3).
- Metzger, Wolfgang: Gesetze des Sehens. Die Lehre vom Sehen der Formen und Dinge des Raumes und der Bewegung, Frankfurt am Main 1953.
- Müller, Jan-Dirk: Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den Versionen des Maere von den ›Drei listigen Frauen‹, in: Ebenbauer, Alfred (Hrsg.): Philologische Untersuchungen gewidmet Elfriede Stutz zum 65. Geburtstag, Wien 1984 (Philologica Germanica 7), S. 289–311.
- Müller, Mareike von: Schwarze Komik in Heinrich Kaufingers ›Drei listige Frauen B‹, in: ZfdA 142 (2013), S. 194–216.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1969 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 8).

- Nowakowski, Nina: Sprechen und Erzählen beim Stricker. Kommunikative Formate in mittelhochdeutschen Kurzerzählungen, Berlin/Boston 2018.
- Selmayr, Pia: Objektiviertes Begehren. Zur Funktion und Bedeutung von Gegenständen in mittelhochdeutschen Mären, in: Kling, Alexander [u. a.] (Hrsg.): Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge, Freiburg i.Br. 2018 (litterae), S. 121–142.
- Reichlin, Susanne: Gescheiterte Liebeserziehung – gelungene Beschriftung. Sprache und Begehren im Märe ›Des Mönchs Not‹, in: Schnyder, Mireille (Hrsg.), Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters, Berlin/New York 2008 (Trends in Medieval Philology 13), S. 221–242.
- Rippl, Coralie: Erzählen als Argumentationsspiel. Heinrich Kaufingers Fallkonstruktionen zwischen Rhetorik, Recht und literarischer Stofftradition, Tübingen 2014 (Bibliotheca Germanica 61).
- Röhrich, Lutz: Der Witz. Seine Formen und Funktionen. Mit tausend Beispielen in Wort und Bild, München 1977.
- Schwarzbach-Dobson, Michael: Exemplarisches Erzählen im Kontext. Mittelalterliche Fabeln, Gleichnisse und historische Exempel in narrativer Argumentation, Berlin/Boston 2018 (Literatur - Theorie - Geschichte 13).
- Trokhimenko, Olga: »Believing that which cannot be«: (De)Construction Medieval Clerical Masculinity, in: The German Quarterly 85 (2012), S. 121–136.
- Tschachtli, Sarina: Sexuelle Ethik und narrative Kontrolle. Zur Grenzüberschreitung in der ›Halben Birne A‹, in: Wagner, Silvan (Hrsg.): Märendichtung als Grenzphänomen, Bayreuth 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), S. 159–172.
- Uther, Hans-Jörg: Kaisers neue Kleider, in: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 7. Berlin/New York 1993, Sp. 852–857.
- Waltenberger, Michael: Der vierte Mönch zu Kolmar. Annäherungen an die paradoxe Geltung von Kontingenz, in: Herberichs, Cornelia und Reichlin, Susanne (Hrsg.): Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2010, S. 226–244.
- Wagner, Silvan: Grenzbetrachtungen. Paradoxie, Beobachtung und Sinn in Mären, in: Wagner, Silvan (Hrsg.): Märendichtung als Grenzphänomen, Bayreuth 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), S. 13–40.
- Wagner, Silvan: Michel döz und sêre lachen: Lärm als akustisches Rezeptionssignal in Mären des 13. Jahrhunderts, in: Bennewitz, Ingrid [u. a.] (Hrsg.): Der äventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines medii aevi 31), S. 139–162.

- Witthöft, Christiane: Inszenierte Evidenz. Erzählstrategien gespiegelter Selbsterkenntnis in der Novellistik des Mittelalters (›Frauenlist‹, ›Der Spiegel‹, ›Dreilistige Frauen‹), in: Kragl, Florian [u. a.] (Hrsg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 261–284.
- Witthöft, Christiane: Kleidergaben im Liebes- und Freundschaftsdiskurs. Das Hemd der Herzloyde, der Brangäne und anonymer Minnedamen in der Kleinepik, in: Egidi, Margreth [u. a.] (Hrsg.): Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2012 (Philologische Studien und Quellen 240), S. 119–140.
- Zapperi, Roberto: Der schwangere Mann. Männer, Frauen und die Macht, München 1984.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Harald Haferland
Universität Osnabrück
Fachbereich 7: Sprach- und Literaturwissenschaft
Neuer Graben 40
49074 Osnabrück
E-Mail: harald.haferland@uni-osnabrueck.de