

Die Lust an erzählter Gewalt. Virtuelle Gewaltgemeinschaften in *Der Wiener Meerfahrt*

Silvan Wagner (Bayreuth)

Abstract. It seems rather audacious to investigate in pleasure in narrated violence: In times of school-shootings, our society regularly claims a direct link between having pleasure in narrated violence and having pleasure in actual violent acting. Having these discussions in mind, it seems remarkable that medieval courtly literature does not strive for the realization of narrated violence in actual violence, although the medieval courtly society claims violence as a legitimate way to achieve one's goals. The novella *Der Wiener Meerfahrt* for example tells about drunken citizens of Vienna, who translate the violent narrative of crusade into practice. Within this grotesque forming of a community of violence, the novella displays and criticizes courtly virtues in general and crusades as a special form of communities of violence, and it ridicules the direct translation of narrated violence into acts of violence.

Das Thema ‚Lust an Gewalt‘ erscheint angesichts des assoziativen Rahmens, den die Namen ‚Columbine‘, ‚Emsdetten‘, ‚Erfurt‘ und ‚Winnenden‘ abstecken, äußerst brisant; der gegenwärtige Diskurs um Terrorakte, Amokläufe und *school-shootings* setzt Trauer und Betroffenheit (vielleicht noch Angst und Wut) als einzige gesellschaftlich anerkannte Emotionen angesichts von Gewalt und rechnet Lust höchstens den Tätern zu. Schon die wie selbstverständliche Differenzierung der in einem Gewaltakt involvierten Personen in Täter und Opfer ist bezeichnend für die notwendigerweise moralische Betrachtung von Gewalt, die schnell auch diejenigen als deviant verurteilt, die sich dem Thema ‚Gewalt‘ jenseits der Haltung von Betroffenheit annähern möchten.

Doch so verständlich und in rechtsstaatlicher Hinsicht begrüßenswert diese Haltung auch ist, so problematisch sind ihre Paradigmen in Anwendung auf mittelalterliche Gesellschaftsformen:¹ Zu leicht geraten im Rahmen einer mo-

¹ Martin Przybilski kritisiert zurecht, dass auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Gewalt‘ oft genug zumindest implizit einen letztendlich moralischen Gewaltbegriff ansetzt, und fordert einen gänzlich moralfernen Gewaltbegriff: „In der Regel wird Gewalt [...] [in der gegenwärtigen Forschung] als zwar grundsätzlicher Aspekt menschlicher Existenz betrachtet, der nichtsdestoweniger sekundärer Ausfluß ‚eigentlicher‘, also grundlegender oder begründender Intentionen ist: Gewalt als primäres vormodernes – und damit vermeintlich überwundenes – Ausdrucksmittel kulturell-gesellschaftlicher, im weitesten Wortsinne ‚weltanschaulicher‘ Konflikte. Meines Erachtens verhält es sich jedoch just andersherum: Gewalt ist ‚sinnvoll‘, also von sich aus mit Sinn ausgestattet – sie ermöglicht die destruktiv-produktive Lenkung aggressiver Affektivität –, und sinnstiftend als ‚Mutter aller Riten‘ in einer Kultur begründenden und affirmierenden Weise. Gewalt ist somit nicht sinnhaft, also nachträglich mit Sinn aufgeladen – Begründungen und Rechtfertigungen der je eigenen Äußerungs- und Umsetzungsform von Gewalt erwachsen vielmehr lediglich aus dem Zusammenspiel ihres grundsätzlich sinnvollen Charakters sowie zeit- und umstandsspezifischer Besonderheiten, sind mithin tatsächlich sekundärer Natur [...]. Gewalt ist *a priori* nicht moralisch, also originär weder gut noch schlecht, da es keine moralischen Begriffe *per se* gibt.“ Martin Przybilski, *Ein Leib wie ein Fels* oder: Von der Schönheit des Blutvergießens. Gewalt und Ästhetik im *Rolandlied* des Pfaffen Konrad, in: Euphorion 101 (2007), 255–72, hier 263f.

ralischen Wertung das soziohistorische Selbstverständnis und alteritäre Umgangsweisen mit Gewalt im Mittelalter aus dem Blick.²

Vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Diskurses sind dies Probleme, die sich auch im Rahmen literaturwissenschaftlicher Untersuchungen stellen: Fiktionale, erzählte Gewalt ist ebenso wie faktuale, ausgeübte Gewalt in erster Linie Gegenstand moralischer Diskussion. Schon seit 1999 wird am Paradigma „Killerspiele“ teilweise hochemotional eine ursächliche Verbindung von virtueller, medialer Gewalt und tatsächlicher, ausgeübter Gewalt diskutiert.³ Medien, die in fiktionaler Distanz Gewalt thematisieren, stehen im Generalverdacht, Gewalt zu verherrlichen und schließlich ihre Rezipienten zu gewalthaftem Handeln zu animieren.⁴

² Vgl. dazu grundsätzlich Manuel Braun und Cornelia Herberichs, Gewalt im Mittelalter. Überlegungen zu ihrer Erforschung, in: Gewalt im Mittelalter. Realitäten, Imaginationen, hrsg. von dens., München 2005, 7–37 (v.a. 35–37), die freilich auch davor warnen, Gewalt im Mittelalter als das ‚ganz Andere‘ zu begreifen.

³ Zur Begriffsprägung 1999 durch den damaligen bayerischen Innenminister Günther Beckstein vgl. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/computerspiele-die-politik-schlaegt-zurueck-1.763939>, eingesehen am 3.11.2014; paradigmatisch für die radikal einseitige Darstellung des Zusammenhangs von virtueller und realer Gewalt ist der für die Lehrerfortbildung verfasste Überblick Rudolf Hänsel, Game Over! Wie Killerspiele unsere Jugend manipulieren, Berlin 2011, der durchweg Emphasen und Beteuerungen der Unstrittigkeit angeblicher wissenschaftlicher Belege für einen eindeutigen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang aufführt statt Argumente auszuführen; einen weitaus ausgewogeneren Einblick bietet Peter Riedel [Hg.], ‚Killerspiele‘. Beiträge zur Ästhetik virtueller Gewalt, Marburg 2010. Hier findet sich auch eine knappe und präzise historische Einordnung der Debatte um positive oder negative Wirksamkeit von ‚Killerspielen‘: „Dem versierten Kenner kulturphilosophischer Positionen ist sicherlich längst auffällig geworden, dass die [...] Polarität nichts anderes nachzeichnet als den Widerstreit Aristotelischer bzw. Platonischer Positionen von der ‚schädlichen Wirkung‘ erzählter Gewalt (Platon) beziehungsweise der ‚kathartischen, reinigenden und damit realweltlich wirkungslosen‘ Form der Gewalterzählung (Aristoteles). Wie immer also: nichts Neues unter der Sonne“ (Rolf Nohr, ‚I’ve seen the devil of violence‘. Verhandlungen über das Gewaltmonopol in der ‚Killerspieldebatte‘, in: Ebd., S. 5-17, hier S. 8).

⁴ Einen literarischen Niederschlag erfährt diese These etwa in dem Kurzroman *Kopfschuss* (Oliver Dreyer, Kopfschuss, Diedorf 2009), der detailliert ein *school-shooting* aus der Ich-Perspektive des Täters erzählt, der den konkreten Ablauf des Massenmords und seine Waffentechnik anhand seines Lieblingsspiels *U.S. Seal Commando* einstudiert. Der Autor fühlt sich abschließend zu einem geradezu mittelalterlichen Epilog bemüht („Nachwort des Autors. Im Kopf des Killers“, ebd., 140–42), in dem er überraschenderweise nicht die unmittelbare Auswirkung von Gewalt in Computerspielen auf den Spieler (vgl. ebd., 141), sondern die unmittelbare Auswirkung von Gewalt in Literatur auf den Leser behauptet: „Einen Amoklauf aus der Perspektive des Täters zu schildern – das provoziert. Vordergründig betrachtet, weil hier der Leser mit beispielloser Brutalität konfrontiert wird, der kein didaktischer Zeigefinger folgt. Im Gegenteil. Wer mit den Augen der fiktiven Hauptfigur von *Kopfschuss* über den Pistolenlauf späht, verfällt – von mir als Autor so angelegt – Mathias’ Spannung, seinem Getriebenwerden, seinem Blutrausch“ (ebd., 140). Der „moralische Zeigefinger“ kommt in topischer Erzählertradition freilich doch: „Denn jeder Täter ist gleichzeitig Opfer. Das soll weder eine Entschuldigung sein noch der Versuch einer Erklärung. Sondern vielmehr die Bitte an jeden von uns, achtsam zu sein, die Tür stets einen Spalt offen zu halten. Für jene Außenseiter, die mit gesenktem Blick über den Pausenhof schleichen oder streitsüchtig durchs Leben rempeln“ (ebd., 141). Was Dreyer hier tut, ist nichts weniger als die Nutzung der interdiskursiven Killerspiel-These (einer moralisch negativen direkten Wirksamkeit von Kunst auf Leben), um die (moralisch positive) direkte Wirksamkeit seiner Literatur auf das Leben seiner Leser zu behaupten und sein Buch entsprechend aufzuwerten – freilich ebenfalls ein (moralisch tatsächlich fragwürdiges) literarisches Spiel. Martin Przybilski weist darauf hin, dass der literarisierten Gewalt ganz im Gegenteil eher eine gewalteinschränkende und institutionalisierende Funktion zukommt: „Der primäre Ort der Gewalt – abgesehen von ihrer Verhandlung in den realen Beziehungen der Individuen – ist die Kunst, denn ‚zur Kultur im allgemeinsten Sinn des Wortes gehört es, Grausamkeiten gewisse Plätze anzuweisen – zum Beispiel Darstellungsplätze in der Literatur“ (Przybilski (wie Anm. 1), 264).

In diesen gegenwärtigen Interdiskurs sind die mediävistisch-germanistischen Überlegungen zum Thema Lust an erzählter Gewalt eingebettet, hier kann und muss die Ältere Deutsche Philologie einen Beitrag leisten zur gesellschaftlichen Debatte um den Zusammenhang von medial vermittelter Gewalt und ihrer Nachahmung in der Realität.

Ausgehend von dem modernen Paradigma der „Killerspiele“ könnte man der höfischen Gesellschaft des Hochmittelalters unterstellen, dass der Kurzschluss zwischen literarischer Rezeption und Ausübung von Gewalt noch enger geführt wäre als dies dem heutigen Interdiskurs erscheint: Die höfische Gesellschaft des Mittelalters versteht immerhin Gewalt als durchaus legitim anzuwendendes Mittel der Interessenswahrnehmung. Auch ist bekanntlich die Differenzierung zwischen historischer und fiktionaler Literatur für das Hochmittelalter noch nicht in der Art und Weise ausdifferenziert, wie dies für die Moderne der Fall ist.

Der *Don Quixote* ist in seiner Grundkonzeption in gewisser Hinsicht ein literarischer Niederschlag dieser Sichtweise auf das Mittelalter aus der Perspektive der Neuzeit: Der Leser von Ritterromanen, der die Handlung der Erzählung nachvollzieht, wird als wahnsinnig stigmatisiert, Alonso Quijano verwechselt als Don Quixote die Virtualität seiner Ritterromane mit der Realität und wird so zu einer Art groteskem, spätmittelalterlichem „Killerspieler“, der sich in seiner virtuellen Realität verliert.

Umso signifikanter ist es vor diesem Hintergrund, dass schon die höfische Literatur des Hochmittelalters selbst oftmals die Differenz zwischen der Rezeption und dem Nachvollzug der Erzählung stark macht: Im Prolog des *Iwein* von Hartmann von Aue betont der Erzähler, dass es besser sei, heute zu leben und die Geschichten von Artus zu hören, als damals zu leben und sie nachzuvollziehen.⁵ In der *Kaiserchronik* und – fast identisch – im *Mauricius von Craûn* wird Kaiser Nero als Negativexempel darüber inszeniert, dass er die oftmals gehörte Geschichte von Troja⁶ selbst nachvollziehen will – und dafür Rom abbrennt, wodurch viele ruhmlos sterben.⁷ Darüber hinaus ist ein Genuss an erzählter Gewalt auch für die höfische Kultur nicht selbstverständlich, wie ein Erzählerkommentar im *Willehalm* aus dem frühen 13. Jahrhundert belegt: Nach der drastischen Schilderung der tödlichen Verwundung von Vivianz, wo selbst die hervorquellenden Gedärme nicht ausgespart werden, räumt der Erzähler ein, dass die Rezeption von *so sterbenlîcher maere*,⁸ das heißt von einer vom Tode so gesättigten Erzählung, höfischen Damen nicht gefallen könne.

⁵ Vgl. Hartmann von Aue, *Iwein*, hrsg. von G.F. Benecke u.a. 4. Aufl. Berlin/New York 2001: *mich jâmert waerlîchen, / und hulfez iht, ich woldez clagen, / daz nû bî unseren tagen / selch vreude niemer werden mac / der man ze den zîten pflac. / doch müezen wir ouch nû genesen. / ichn wolde dô niht sîn gewesen, / daz ich nû niht enwaere, / dâ uns noch mit ir maere / sô rehte wol wesen sol: / dâ tâten in diu werc vil wol.* (48–58, Übersetzung: Es schmerzt mich wirklich, und wenn es etwas nützte, würde ich es beklagen, dass heute, zu unserer Zeit, solch eine Festlichkeit nicht mehr gepflegt wird wie damals. Doch müssen auch wir heute zufrieden sein. Ich wollte nicht zur damaligen Zeit leben, so dass ich nicht heute leben könnte, da es uns doch durch die Erzählung von ihnen so gut ergeht – damals erfreuten sie sich an den Taten). Ähnlich empfiehlt der Erzähler im *Erec* seinem Publikum nach einer Schilderung der Meeresdarstellungen auf Enites Sattel ironisch, selbst zum Meeresgrund zu reisen und die eben erzählten Wunder selbst zu sehen – *mit grôzem schaden, mit lützelvrumen* (7634, vgl. dazu auch Matthias Däumer, *Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane*, Bielefeld 2013, 202–08).

⁶ Die Geschichte um den Fall Trojas ist dabei nicht irgendeine Geschichte, sondern eine der im Hochmittelalter am häufigsten nacherzählten Geschichten und mitunter die profane Erzählung schlechthin, vgl. dazu ausführlich Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2003.

⁷ Vgl. *Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, hrsg. von Edward Schröder, Hannover 1892 – Nero will hier *sehen maere, / wie den chuonen Trojanaren ware, / duo siu die Chriechen kolten / mit fiure unt mit swerten* (4084–4100, Übersetzung: [Nero will] die Erzählung sehen, wie es den tapferen Trojanern ergangen war, als sie die Griechen mit Feuer und Schwert quälten) – bzw. *Mauricius von Craûn*, hrsg. von Dorothea Klein, Stuttgart 1999, – *man saget im waz dâ vor geschach / ze Troie, dô man die gewan. [...] dô hiez er ane stôzen / daz fiur an manege strâzen. / die grôzen ebenunmâzen / begienc er daz er gesaehe / waz ze Troie geschaehe* (195–229, Übersetzung: man erzählte ihm, wie es früher bei der Stadt Troia zugegangen war, als man sie eroberte. Da befahl er Feuer in vielen Straßen zu legen. Diese übermäßige Untat beging er um zu sehen, was um Troia geschehen sei). Vgl. dazu auch Däumer (wie Anm. 5), 208f.

⁸ Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*, hrsg. von Dieter Kartschoke, 3. Aufl. Berlin/New York 2003, 26,7.

Nichtsdestoweniger entsteht parallel zum *Willehalm* eine literarische Gattung, die das lustvolle und lustige Erzählen von Gewalt als einen zentralen Zug etablieren wird: Die Gattung der Mären.⁹ Dabei operieren die Mären jenseits unserer interdiskursiven Paradigmen wie ‚Gewaltverherrlichung‘ oder ‚Gewaltkritik‘ und benutzen Gewalt stattdessen als mitunter fein ausdifferenziertes Kommunikationsmedium des Personals,¹⁰ ohne eine moralische Heuristik anzulegen. Im Folgenden soll ein solch differenzierter Umgang mit erzählter Gewalt am Beispiel des Märes *Der Wiener Meerfahrt* nachgezeichnet werden, zumal hier das Herbeierzählen von Gewalt – also eben die Verknüpfung von erzählter und ausgeübter Gewalt – zentrales Thema ist.

Dabei nimmt sich das wahrscheinlich zwischen 1271 und 1291 gedichtete Märe¹¹ inhaltlich zunächst vergleichsweise harmlos aus: In Wien treffen sich einige Bürger bei einem Wirt und feiern bei köstlichen Speisen und süßem Wein. Mit zunehmender Trunkenheit werden alle spendabler und der Wein fließt in Strömen. Die betrunkenen Bürger beginnen nun zu erzählen, einer von der Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela, ein anderer von einem Kreuzzug gegen die Prußen. Schließlich ruft einer der Bürger dazu auf, einen tatsächlichen Pilger bzw. Kreuzzug über das Meer zu veranstalten, was alle begrüßen. In einer Mischung aus kollektivem Erzählen und phantasievoller Uminterpretation der Trunkenheit steigern sich die Bürger in den Wahn hinein, nach Akkon zu fahren und in einen Sturm zu geraten. Um dem vermeintlichen Zorn Gottes zu entge-

⁹ Exemplarisch zur Gewalt in Mären vgl. Klaus Grubmüller, *Der Tor und der Tod. Anmerkungen zur Gewalt in der Märendichtung*, in: *Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Bristoler Colloquium 1993, hrsg. von Kurt Gärtner u.a., Tübingen 1996, 340–47; Dorothea Ackermann, *Gewaltakte. Disziplinarapparate. Geschlecht und Gewalt in mittel- und frühneuhochdeutschen Mären*, Würzburg 2007; Maria E. Müller, *Böses Blut. Sprachgewalt und Gewaltsprache in mittelalterlichen Mären*, in: *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jutta Eming und Claudia Jarzebowski, Göttingen 2008, 145–61.

¹⁰ Vgl. dazu Müller (wie Anm. 9); Silvan Wagner, *Ehstands-Mären und Gewalt: Autoaggressive Gewaltgemeinschaften und ihre gewalthafte Transformation – in Gewaltgemeinschaften* (*Die eingemauerte Frau, Frauenzucht*), in: *Regeln und Gewalt. Zur Kulturgeschichte der kollektiven Gewalt von der Spätantike bis zum Konfessionellen Zeitalter*, hrsg. von Cora Diel und Titus Knäpper, Berlin/Boston 2014, 115–30.

¹¹ Ich zitiere nach der Ausgabe von Richard Newald, *Der Wiener Meerfahrt*, Heidelberg 1930. Zur Datierung vgl. Hans-Friedrich Rosenfeld, Artikel: *Der Freudenleere*, in: *²VL* 2 (1980), 913–15. Fritz Peter Knapp erwägt auch eine Spätdatierung zumindest des Prologs auf nach 1282 bzw. sogar auf 1312 oder später, wobei immer noch die Identifikation des genannten Gönners Hermanns und die Interpretation seiner Erwähnung im Präteritum von entscheidender Bedeutung ist, die aber letztendlich unbeweisbar bleibt; vgl. Fritz Peter Knapp, ‚Der Wiener Meerfahrt‘ von dem Freudenleeren: eine böhmische Satire auf das Wiener Ritterbürgertum? In: *Ze hove und an der strāzen. Die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr ‚Sitz im Leben‘*. FS Volker Schupp, hrsg. von Anna Keck und Theodor Nolte, Stuttgart/Leipzig 1999, 61–70, hier 62f.

hen, werfen die Bürger einen schlafenden Betrunkenen über Bord bzw. aus dem Fenster, der sich auf der Straße alle Knochen bricht und lauthals brüllt, während die Betrunkenen ebenso laut singen. Am Morgen danken die Betrunkenen Gott dafür, dass sie heil in Akkon angekommen seien, und lassen sich auch nicht von den herbeikommenden nüchternen Wienern eines Besseren belehren. Es stellt sich heraus, dass der aus dem Fenster geworfene Bürger, der fast gestorben ist, zu einer der bedeutendsten Wiener Familien zählt, woraufhin dessen Verwandten zu den Schwertern greifen, um die Betrunkenen zur Rechenschaft zu ziehen. Andere vermitteln, und nachdem die Betrunkenen ihren Rausch ausgeschlafen haben, wird die Rache durch eine hohe Geldzahlung abgewendet. Der süße Wein ist sauer geworden und unter den wieder nüchternen Bürgern erhebt sich der *krîmhilden not* (V. 629) angesichts ihrer Tat.

Das Märe ist von der interpretativen Forschung weitgehend ignoriert worden und wurde oftmals lediglich wegen der Nennung des Auftraggebers bzw. Gewährsmannes *von Dewen bvrgrave herman* (V. 32) und des Dichters diskutiert.¹² Helmut de Boor sieht in *Der Wiener Meerfahrt* „eher eine Anekdote als eine Geschichte“,¹³ mehr nicht. Es ist das Verdienst Leif Ludwig Albertsens, in einem engagierten Aufsatz das Märe zum ersten Mal auch interpretativ ernst zu nehmen und als feinsinnig komponierten, hintersinnigen Text zu lesen.¹⁴ Seine Interpretation bildet auch hier die Grundlage, deren Hauptzüge kurz nachgezeichnet werden sollen:

Albertsen interpretiert zunächst zu Recht die Überlieferung des Märes als Indiz für dessen besondere Wertschätzung.¹⁵ Auch das Programm in Prolog und

¹² Vgl. Theodor von Karajan: Zu der Wiener Meerfahrt, in: ZfdA 5 (1845), 243–45. Wilhelm Uhl und Edward Schröder, Der Freudenleere, in: ZfdA 42 (1869), 291–95. Edward Schröder, Zu der Wiener Meerfahrt, in: ZfdA 29 (1885), 354–57. Wendelin Toischer, Zu der Wiener Meerfahrt, in: ZfdA 30 (1886), 212–14. Anton Wallner, Drei Spielmannsnamen, in: PBB 33 (1908), 540–46. Anton Wallner, Der Wiener meerfahrt, in: ZfdA 63 (1926), 185–90. Hanns Fischer, Studien zur deutschen Märendichtung. 2. Aufl. Tübingen 1983, 193f. Joachim Bumke, Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300, München 1979, 27, 279, 323, Anm. 131. Über weite Strecken auch Knapp (wie Anm. 11), 61–70.

¹³ Helmut de Boor, Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn. Erster Teil 1250–1350, München 1962, 269.

¹⁴ Vgl. Leif Ludwig Albertsen, Die Moralphilosophie in der Wiener Meerfahrt, in: ZfdA 98 (1969), 64–80. Nach Albertsen widmet noch Knapp (wie Anm. 11) dem Märe einen auch interpretativen Aufsatz, der aber in erster Linie Albertsens Lesart – abgeschwächt – bestätigt, die Qualität des Märe jedoch nicht in seiner sozialkritischen Dimension (s.u.), sondern in seinem komischen Stil sieht (vgl. ebd., 70). In meinem Aufsatz *Michel dôz und sêre lachen*: Lärm als akustisches Rezeptionssignal in Mären des 13. Jahrhunderts, in: *der âventiuren dôn*, hrsg. von Ingrid Bennewitz und William Layher, Wiesbaden 2013, 139–62, hier 143–46, wird die Lärminszenierung im Märe zwischen den semantischen Polen Feier, Schlacht und Öffentlichkeit im intertextuellen Kontext erörtert.

¹⁵ Vgl. Albertsen (wie Anm. 14), 65f.

Epilog spricht dafür, das Märe als mehr als einen bloß unterhaltsamen Schwank zu erachten: Schlüsselbegriffe des Prologs sind *vröude*, *êre* und *hovelicher mvt*, also zentrale höfische Werte, die im Rahmen einer *laudatio temporis acti* entfaltet werden;¹⁶ die Erzählung aber präsentiert keineswegs ein positives Exempel aus alter Zeit, wie es zu erwarten wäre, sondern eine *vröude*, die durch maßlosen Alkoholgenuss erzeugt und höfisch disqualifiziert wird und keine *êre* zulässt.¹⁷ Der Epilog schließlich setzt zunächst wieder *êre* dominant und warnt in diesem Zuge vor übermäßigem Alkoholgenuss; anschließend dazu empfiehlt er aber denjenigen, die Besitz höher achten als *êre*, wenigstens im Weintrinken ihre Freigebigkeit unter Beweis zu stellen – ein merkwürdiger Rückbezug auf die Erzählung, die in der Tat den finanziellen Verlust der Betrunkenen und des Wirtes betont. Albertsen kommt im Vergleich von Prolog, Erzählung und Epilog zu dem Schluss, dass *Der Wiener Meerfahrt* einen Abgesang darstellt auf die Ende des 13. Jahrhunderts bereits vergangene höfische Epoche und ihre Werte: „Am Anfang der Wiener Meerfahrt steht die unreflektierte *laudatio temporis acti*, am Ende weicht sie einem realistischen Pluralismus.“¹⁸

Neben dieser von Albertsen herausgearbeiteten feudalkritischen Dimension¹⁹ (auf die noch zurückzukommen sein wird) besitzt das Märe aber auch eine autopoietische Dimension, eben in der Verhandlung und Bewertung des Herbeierzählens von Gewalt, was nun dargestellt werden soll. Dafür ist es zunächst wichtig, den höfischen Charakter des Märes zu betonen: Zwar wird von Wien erzählt, doch ist der intendierte Wirkungsraum des Textes keineswegs der städtische Raum, sondern der adelige Hof. Wie bereits ausgeführt, bestimmen mit *vröude* und *êre* zwei zentrale höfische Aspekte den Prolog, der mit dem Burggrafen Hermann von Devin auch einen adeligen Gönner nennt – ein „Anzeichen dafür, [...] daß das Gedicht für den Vortrag in böhmischen Adelskreisen geschrieben wurde“;²⁰ Wien bildet zwar den erzählten Raum, nicht aber den Erzählraum, denn der Erzähler blickt deutlich von einem anderen Standpunkt aus auf die Stadt;²¹ und eingeführt wird Wien auch denkbar problematisch,

¹⁶ Vgl. V. 2, 15, 18, 20, 24, 26, vgl. Albertsen (wie Anm. 14), 67.

¹⁷ Vgl. Albertsen (wie Anm. 14), 67f.

¹⁸ Albertsen (wie Anm. 14), 67.

¹⁹ Fritz Peter Knapp kritisiert diese Deutung Albertsens als übertrieben, vgl. Knapp (wie Anm. 12), eine Kritik, die wiederum zu differenzieren ist (s.u.). Zu problematisieren ist darüber hinaus allerdings Albertsens Sichtweise des Märes als Abbild seiner Zeit, da die kritische Vorführung höfischer Werte auch topisch für die Märendichtung seit ihrer Begründung durch den Stricker ist, vgl. dazu etwa John Margetts, Die erzählende Kleindichtung des Strickers und ihre nichtfeudal orientierte Grundhaltung, in: *Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späteren Mittelalters*, hrsg. von Karl-Heinz Schirmer, Darmstadt 1983, 316–43.

²⁰ Fischer (wie Anm. 12), 194.

²¹ Vgl. Albertsen (wie Anm. 14), 69.

nämlich als Stadt, in der das Leben für Fremde überaus teuer ist, so dass man gleichsam ausgeraubt wird (55–65).

Grundsätzlich erzählt das Märe damit einem höfischen Publikum von Wiener Bürgern, die in doppelter Hinsicht höfisch-adelige Verhaltensweisen – verzerrt – imitieren: Zum einen sehen sich die Betrunkenen zunehmend als Kreuzfahrer, sie imitieren also verzerrt ritterliche Gewalt, zum anderen geschieht die gesamte Handlung im Rahmen einer als höfisch inszenierten Feier. Der Text legt großen Wert auf die Schilderung der höfischen Pracht und Verschwendung der Feier,²² ein Aspekt, der durch den höfisch ausgerichteten Prolog als höfische *milte* positiv lesbar wäre, wenn die Ausführenden Ritter wären. Besonders deutlich wird diese ironische Replik auf höfische *milte* bei der Figur des *wirtes* (als Gastwirt oder aber als höfischer Gastgeber übersetzbar – das Märe nutzt die Unklarheit des Begriffs): Er freut sich zunächst über den hohen Weinverbrauch seiner Gäste (124), nur um später Wein zu spendieren und selbst mitzutrinken, ebenso wie sein Schreiber (216–27), der über den Weinverbrauch hätte Buch führen sollen.²³ Das Besäufnis (dem auch *wirt* und Schreiber unterliegen, vgl. 533–36) endigt schließlich in einer unfreiwilligen *milte* des *wirtes*: *noch was der win vmbezalt* (539).

Auch ist das Erzählen bei der Feier eine Imitation des höfischen Erzählens, das (gemäß der Topik der literarischen Darstellung) in der Situation der Feier erfolgt²⁴ – im Idealfall also auch die aktuelle Realität des realen Publikums des Märes bei dessen Vortrag bestimmt:

*Einer sagete von dem mêr
Vnd von sant Jacobes wege
Vnd trvnken vaste zu pflege,
Der von der prvzzen vart. (144–47)*

Einer erzählte vom Meer und vom Pilgerweg nach Santiago (und sie prosteten sich kräftig zu); der erzählte vom Heerzug gegen die Prußen.

Diese engste Verknüpfung von Feiern und Erzählen bis auf die Ebene des Satzbaus durchzieht die gesamte Geschichte.²⁵ Dadurch wird – so die Leitthese meines Beitrags – einem höfischen Publikum eine distanzierte Spiegelung an-

²² Vgl. etwa: *Die richen bvrger / sazen zv einer stvnden / [...] zv einem wine der was gvt / [...] unde liezen vaste holen dar / in hovelicher wise / ir wol gemacht spise / mit wurzen vnd mit safran* (84–93, Übersetzung: Die reichen Bürger saßen einmal bei gutem Wein zusammen und ließen sich auf höfische Art und Weise viele hervorragend, mit Kräutern und Safran zubereitete Speisen kommen).

²³ Vgl. Knapp (wie Anm. 11), 69.

²⁴ Der literarische Topos vom (kollektiven) Erzählen bei der höfischen Feier hat sich idealtypisch im Prolog des Märes *Nonnenturnier* niedergeschlagen, vgl. *Der Turnei von dem Zers*, in: *Novellistik des Mittelalters*, hrsg. von Klaus Grubmüller, Berlin 2011, 944–77 (1–11).

²⁵ Vgl. V. 202f., 208f., 238–44.

geboten: In der unbeholfenen Imitation höfischen Verhaltens durch die Wiener Bürger kann das reale höfische Publikum eigenes Verhalten in Distanz beobachten, verlachen und bewerten. Und das Verhalten, das anhand der betrunkenen Wiener beobachtbar wird, besteht darin, eine Gewaltgemeinschaft zu bilden.

Diese Gewaltgemeinschaft bildet sich im fließenden Übergang zwischen drei Stufen – erzählte Gewalt, virtuelle Gewalt und tatsächliche Gewalt – und ihr Inhalt changiert zwischen Pilgerfahrt, Kreuzzug und schließlich Bürgerkrieg. Am Beginn dieser rasanten Entwicklung einer Gewaltgemeinschaft steht der ganz unscheinbare Hinweis des Erzählers, dass jemand von einer Pilgerfahrt nach Santiago, ein anderer von einem Heereszug gegen die Prußen erzählt. Diese Rahmung zwischen Pilger- und Kreuzzug (ein Unterschied, der auch realhistorisch nur schwer zu ziehen ist) bestimmt die gesamte Erzählung.²⁶ Mit dem Aufruf eines Bürgers, einen tatsächlichen Pilger- bzw. Kreuzzug zu veranstalten, setzt eine Trennung ein zwischen Selbstwahrnehmung des Personals und der Beobachtungsmöglichkeit des Publikums: In der Selbstwahrnehmung rüsten die Wiener ein Schiff aus, stechen in See nach Akkon, geraten in einen Sturm und kommen am Morgen schließlich heil im Heiligen Land an; aus Publikumperspektive freilich bleiben die Wiener stets in Wien, und ihre gesamte Reise wird als kollektive Imagination erkennbar, die der Wein verursacht. Der erzählte Raum wird somit zweigeteilt: Einerseits ist er nach wie vor Wien, andererseits wird daraus ein virtueller Raum – das Meer, bzw. später Jerusalem – der lediglich für die Betrunkenen im Rahmen ihrer kollektiven Erzählung real ist.

Zunächst ist also die Gewalt des Kreuzzuges eine lediglich virtuelle Gewalt, die auf der gemeinsamen Imagination der Betrunkenen beruht und noch dazu stets in die Zukunft verlegt ist – niemand kämpft hier gegen die Heiden, auch in der Einbildung nicht. Auch die Gewaltgemeinschaft der Wiener ist virtueller Natur und besteht lediglich in dem eingebildeten Nachvollzug der kollektiven Erzählung „Kreuzzug“.²⁷

Doch parallel zu dieser virtuellen Gewalt bricht schließlich auch tatsächliche Gewalt aus: Wieder im praktischen Nachvollzug einer Erzählung – diesmal der

²⁶ Vgl. Albertsen (wie Anm. 14), 73. Die fein auskomponierte Lärmsteigerung, die auch Albertsen bemerkt (vgl. ebd., 72), trägt bei zu der durchgehenden Doppeldeutigkeit des Märes, da Lärm in der Märendichtung topischerweise sowohl die Feier als auch die Schlacht indiziert, vgl. dazu ausführlich Wagner (wie Anm. 14).

²⁷ Im Sprechen der Betrunkenen ist die Gewalt des Kreuzzuges allerdings durchweg präsent: Der zur Fahrt Aufrufende will auf der Fahrt weder Gut noch Leben schonen (173f.), die anderen sprechen von *einer kreftigen schar* (einem gewaltigen Heer), mit der sie die Überfahrt wagen wollen (185), das Ziel ist das stets umkämpfte Akkon (195), das nur kurze Zeit nach der mutmaßlichen Entstehung des Märes von den Moslems eingenommen wird, einer anempfiehlt seinem Kameraden die Sorge für Frau und Kind für den Fall seines Todes (282–87).

biblischen Geschichte von Jona²⁸ – werfen die Kreuzfahrer einen sündigen Mitfahrer, der den Zorn Gottes in Form des furchtbaren Sturmes auf sie gelenkt habe, über Bord; tatsächlich freilich werfen sie lediglich einen schlafenden Betrunkenen aus ihrer Mitte auf die Straße. Doch spannenderweise legt das Märe nun großen Wert darauf, die tatsächlich erfolgte Gewalt dieser Tat zu inszenieren: Der Bürger bricht sich die Beine (414–20), schreit die Nacht hindurch lauthals (445–54) und ist schließlich am Morgen halb tot (480–93). Virtuelle Gewalt und tatsächliche Gewalt überlagern sich im verletzten Betrunkenen, und die virtuelle Gewaltgemeinschaft wird tendenziell zu einer tatsächlichen.

Dies bestätigt sich im Ausgang der Erzählung: Der auf die Straße geworfene Bürger ist dem Tode nahe und die herbeikommenden nüchternen Bürger erkennen ihn als einen der bedeutendsten Einwohner Wiens (543–54). In einer verhältnismäßig umfangreichen Passage schildert der Erzähler, wie die Freunde des Verletzten beinahe mit Waffen gegen die Betrunkenen vorgehen und diese beinahe ihr imaginiertes Gewaltpotenzial dagegen setzen:

*Do die vrevnde do gesan
Daz der schade was getan
An dem manne riche,
Sie liefen zornikliche
Mit ein ander allê hin.
Vbelich was ihr begîn
Si wolden ienê erlan
Die daz heten getan.
Si sprachen zornîclichen gar:
,Ir habt vnsern vrvnt verwar
Verterbet vrevenliche.
Der was nehten riche,
Dem ist der lip zebrochen.
Iz wird an evch gerochen
Daz ir die grozen kvndikeit
An disen man habt geleit.‘
Die herren sprachen sazehant:
,Die mere sint vns vnbekant.
Wir haben rehte gevarn.
Got sol vns dester baz bewârn
An des dienste vare wîr.
Beswert ir vns an ihthe hîe,
Des welle wir vns mît rehte wern.‘ [...]*

²⁸ Vgl. Knapp (wie Anm. 11), 68. Knapp führt auch aus, dass das Motiv wahrscheinlich indirekt über den spätantiken Apollonius-Roman rezipiert wird, was jedoch für die autopoietische Interpretation irrelevant ist: In jedem Fall setzen die Betrunkenen – für das Publikum deutlich erkennbar – eine Erzählung unmittelbar in Handlung um.

*Nv hvb sich aber ein grozer haz
 Von den vrevnden vmbe daz
 Vnd ein zv dringen
 Vnd ein swert klingen
 Vnd ein boeser stvrm wint,
 Wan daz die besten alle sint
 Vaste dar zv traten,
 Vlehten vnde baten
 Vnd siz brahten ze tagê
 Allez nach ir beider klage. (555–600)*

Nachdem die Freunde des reichen Mannes gesehen hatten, dass ihm übel mitgespielt worden war, liefen sie alle zusammen zorn erfüllt dort hin. Sie hatten Übles vor: Sie wollten die erschlagen, die es getan hatten. Sie sagten äußerst zornig: ‚Ihr habt wahrlich unseren Freund mutwillig zugrunde gerichtet. Derjenige, der gestern Nacht noch völlig gesund war, hat sich nun alle Glieder gebrochen. Es soll an Euch gerächt werden, dass ihr Eure Verschlagenheit gegen diesen Mann gerichtet habt.‘ Die Herren antworteten sofort: ‚Davon wissen wir nichts. Wir sind richtig gefahren. Deswegen wird uns Gott, in dessen Dienst wir unterwegs sind, umso besser bewahren. Wenn Ihr uns in irgendeiner Weise hier angreift, werden wir uns zu Recht dagegen zur Wehr setzen.‘ Nun erhob sich deswegen wieder ein großer Streit von Seiten der Freunde und ein Angreifen und ein Schwerterklingen und ein übler Sturmwind – allerdings traten dann alle Vornehmen schnell dazwischen, baten und vermittelten und brachten es schließlich dahin, dass alle in einen Gerichtstag einwilligten, an dem beide Seiten gehört werden sollten.

Die Betrunkenen berufen sich auf Gott und rechtfertigen damit ihren Weg, den sie durch die Ankläger gestört sehen und mit Gewalt fortsetzen möchten; sie folgen damit konsequent der Kreuzzugslogik, die sie gemeinsam imaginieren – und die aus ihnen eine Gewaltgemeinschaft formt, die ihre bisherigen sozialen Zugehörigkeiten radikal überformt. Der Erzähler führt das reale Klingen der Schwerter eng mit dem Bild des Sturmwindes, er weist damit eindrücklich auf die Überlagerung von Imagination und Realität hin. Das Herbeierzählen von Gewalt ist am Ende der Erzählung fast umfassend vollzogen, beinahe bricht unter den Wiener Bürgern ein Krieg aus, der nur mit großer Mühe von einigen Bedächtigen abgewendet werden kann.

Umso ironischer und für ein höfisches Publikum amüsanter ist es, dass der Erzähler das Erschrecken der wieder Ausgenücherten über die eigenen Taten kommentiert mit den Worten: *Do hvb sich krîmhilden not* (629). Erst jetzt, nachdem die unmittelbare Gefahr einer kriegerischen Auseinandersetzung abgewendet ist und es schlimmstenfalls um das Geld der Bürger geht, erfolgt der Vergleich mit dem blutrünstigsten Ausgang mittelalterlicher Erzählkunst.²⁹

²⁹ Albertsen (wie Anm. 14), 77, interpretiert diese Stelle etwas stark: „Die ganze ethische Armut der bürgerlichen Existenz und des bürgerlichen Zeitalters kommt in diesem grotesken Vergleich mit dem *Nibelungenlied* zum Ausdruck.“ Wie Knapp (wie Anm. 11), 69, zu Recht kritisiert, hält sich die Kritik des Märes an den Wiener Bürgern in Grenzen: „Man hätte den Angehörigen der Wiener Oberschicht Schlimmeres als einen offenbar einmaligen exzessiven Heurigenabend vorwerfen können.“ Wie noch zu zeigen sein wird, zielt die Kritik des Märes eher auf adelig-höfische Verhaltensweisen, die Komik jedoch entfaltet sich freilich an den Wiener Bürgern.

Nicht nur dieser Vergleich macht das Märe zu einem lustigen Text: An zahlreichen Stellen meldet sich der Erzähler kommentierend zu Wort und ironisiert das Geschehen.³⁰

Unzweifelhaft bedient der Text die Lust seiner Zuhörer an erzählter Gewalt (vor allem durch die immer wieder und sehr kunstvoll betonte Ursächlichkeit des übermäßigen Weinkonsums), doch er tut dies indirekt in der Form eines Verlachenens von ungewöhnlicher Gewaltausübung. Ungewöhnlich ist diese Gewaltausübung (aus adeliger Sicht) sicherlich schon wegen ihres Settings im Bereich der städtischen Bürgerschaft, deren Fixierung auf Geldwirtschaft im starken Gegensatz zu einer höfischen Lebensausrichtung steht. Doch ungewöhnlich im literarisch-topischen Sinn sind auch die inneren Kriterien dieser Gewaltausübung: Sie erfolgt kollektiv-wahnhaft, obwohl sie sich über Gott legitimiert und die Städter im Erzählmuster Kreuzzug eigentlich alles richtig machen. Sie ist beliebig in der Wahl des Gegners: Einer der ersten Gesprächsbeiträge der Feiernden ist die Bemerkung, dass über Adam alle miteinander verwandt seien, so wie Akkon und Prag (V. 134–136); nur wenige Verse später wird aus diesem „Toleranzgedanken“ der Aufruf zum Kreuzzug nach Akkon. Später wendet sich die Gewalt gegen die eigene Gewaltgemeinschaft und am Ende gegen den eigenen Sozialraum.³¹ Schließlich erfolgt die Gewalt auch uneindeutig und mehrschichtig: Mit derselben Tat wird auf der einen Seite ein biblisch legitimiertes Handlungsmuster nachvollzogen und ein Sünder über Bord geworfen, auf der anderen Seite wird aber ein einflussreicher Bürger fast getötet.

Diese ungewöhnliche, groteske Gewaltausübung erzeugt sicherlich das Lachen eines höfischen Publikums – doch ein solches kollektives Lachen, eine solche Lachgemeinschaft³² gewinnt ihre Identität lediglich aufgrund ihrer äußeren Form, nicht aber notwendigerweise aufgrund ihrer Ausrichtung: Worüber jeder Einzelne genau lacht, wovon er sich damit distanziert, ist dem Lachen selbst nicht ablesbar.³³ Das Märe bietet in dieser Hinsicht zwei grundsätzlich

³⁰ Vgl. etwa VV 187-192; 204-210; 220-223; 230-233; 282-287; 301-306; 422-425; 532-534; 642-645.

³¹ Damit unterläuft das Märe auch letztendlich eine Täter-Opfer-Differenzierung.

³² Vgl. zum Begriff: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Werner Röcke und Hans Rudolf Velten, Berlin u.a. 2005.

³³ Dadurch kann kollektives Lachen auch als Kontingenzmoderator fungieren, also als Möglichkeit, Unsicherheit (hier: Wer hat welche Meinung?), die zu Handlungsunfähigkeit führen kann, in konkrete Handlung zu überführen. Dadurch werden etwaige Probleme (etwa diametral unterschiedliche Haltungen innerhalb einer Gruppe) nicht gelöst, aber zeitweise umgangen. Zum Kontingenzmoderator Lachen ausführlich vgl. Silvan Wagner, Gottesbilder in höfischen Mären des Hochmittelalters. Höfische Paradoxie und religiöse Kontingenzbewältigung durch die Grammatik des christlichen Glaubens, Frankfurt a.M. u.a. 2009, 428–31.

unterschiedliche Möglichkeiten des Lachens an, analog zu der widersprüchlichen Vorstellung Wiens im Prolog und der ebenso widersprüchlichen *Moralisatio* im Epilog, die zuvor in Erinnerung gerufen werden müssen:

Im *prologus ante rem*, der der oben skizzierten *laudatio temporis acti* des *prologus praeter rem* folgt, nimmt der Erzähler zwei Anläufe, um Wien vorzustellen: Der erste Anlauf (51–65) zeichnet Wien als Stadt, in deren Bad Fremde buchstäblich bis auf die Haut ausgezogen und ausgenommen werden; nach der Überleitung *Daz gevellet mîr niht wol, / die stat ich anders loben sol* (65f.) stellt der Erzähler Wien als Stadt höfischer Unterhaltung vor, die dem zahlungskräftigen Gast *ros vnde phert. / Grozer kvrtzewile vil / Sagen singen seiten spil* (68–70) bietet (66–81). Der Epilog schließlich entfaltet eingangs die Dialektik des Weingenusses, der sowohl Freude geben als auch – bei Unmäßigkeit – Ehre und Gut schaden kann (652–60). Der Erzähler malt anschließend zunächst das Schadenspotenzial des Weines bei unmäßigem Genuss umfassend aus (661–81), empfiehlt dann aber gerade dem Geizigen Weingenuss, damit er *dvrch groze trvkenheit / eine kleine miltekeit / Vnder wilen doch beget* (690–92). Wer gänzlich auf Gut ausgerichtet ist, dem sei freilich auch durch Wein nicht mehr zu helfen (693–701).

Vor diesem Hintergrund der sowohl positiven als auch negativen Schilderung Wiens bietet das Märe nun seine zwei unterschiedlichen Möglichkeiten des Lachens: Ein naives Lachen richtet sich schlicht gegen die Wiener Bürger. Anlass hierzu gibt der erste Teil der Vorstellung Wiens als Stadt, die Fremde ausbeutet, und auch die erste *Moralisatio* des Epilogs, die das Verhalten der Bürger über die höfische Tugend der *mâze* kritisiert. Ein reflexives Lachen richtet sich aber gegen die in der Handlung dekonstruierten, höfischen Verhaltensweisen der *milte*, der *vröude* und der *êre*, eingeführt im Erzählmuster Kreuzzug. Anlass für dieses Verlachen der eigenen Kultur – der eigenen Gewaltgemeinschaften – gibt der zweite Teil der Vorstellung Wiens als Stadt mit dezidiert höfischen Werten und einer höfischen Feierkultur, die aber geradewegs zu *unmâze*, autogene Gewalt und religiösem Wahn führt; Anlass gibt daneben auch die zweite *Moralisatio* des Epilogs, die das Weinbesäufnis gerade empfiehlt, da es ein Mittel sei, Geizige zu *milte* zu bewegen – und damit nicht nur *milte* und *unmâze* eng führt, sondern auch rückwirkend den (unfreiwilligen!) Geldverlust des Wirtes und der betrunkenen Gewalttäter ironisch als höfische *milte* lesbar macht. Freilich sind auch beim reflexiven Lachen die Bürger die figurale Manifestation des Lächer-

lichen, doch fungieren sie hier als Katalysator, durch den hindurch die höfische Kultur mit ihren Werten vorgeführt wird und verlacht werden kann.³⁴

Die Lachgemeinschaft des höfischen Publikums ist also ähnlich uneindeutig wie die Gewaltgemeinschaft der Bürger, ähnlich paradox sowohl gegen Außen als auch gegen Innen gerichtet, ein weiterer Aspekt der komplexen Spiegelung im Märe. Im Unterschied zu Albertsens sozialkritischer Lesart – das Märe als Rückblick auf die überholte höfische Kultur – bleibt am Ende kein „realistischer Pluralismus,“ sondern die Dialektik eines mehrdeutigen Lachens, das sowohl feudal-affirmativ die Unbeholfenheit der bürgerlichen Nachahmungsversuche verlachen kann, als auch feudalkritisch die höfischen Werte selbst und die Bildung von Gewaltgemeinschaften im Kreuzzugparadigma.³⁵

Um abschließend auf die eingangs angesprochene Debatte um den Zusammenhang von fiktionaler und tatsächlicher Gewalt zurückzukommen: Beiden Lesarten der *Wiener Meerfahrt* gemeinsam ist, dass der schlichte Nachvollzug von Erzähltem – und gerade von erzählter Gewalt – verlacht wird. Das Märe schildert eine höfische Vortragssituation, bei der das kollektiv Erzählte unmittelbar in Handlung umgesetzt wird und umgehend zu einem höfisch und religiös höchst fragwürdigen Geschehen führt. Die Diskrepanz zwischen Erzählung bzw. kollektivem Wahn und tatsächlichem Geschehen bestimmt den gesamten Text. Der kollektive Genuss an erzählter Gewalt schafft in *Der Wiener Meerfahrt* eben nicht die angestrebte Gewaltgemeinschaft, und der praktische Nachvollzug des Erzählten wird als absurd und lächerlich dargestellt. Gerade die höfische Gesellschaft des Mittelalters, die Gewaltausübung zu ihren legitimen Handlungsformen zählt, propagiert den Kurzschluss zwischen literarischer Rezeption und konkreter Ausübung von Gewalt eben nicht. Die höfische Literatur des Mittelalters scheint hier – ganz ohne eine ausdifferenzierte Reflexionsinstanz – weitaus differenzierter mit dem Hiat zwischen fiktionaler und tatsächlicher Gewalt umzugehen als es häufig im gegenwärtigen Killerspiel-Diskurs der Fall ist.

³⁴ Diese Funktionalisierung von Bürgern als „Katalysator“ ist für die Märendichtung des 13. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich: Auch in Konrads von Würzburg *Heinrich von Kempten* fungieren die anonymen Bürger, die Kaiser Otto töten wollen, als Zerrspiegel adeliger Verhaltensweisen, indem sie letztendlich den Angriff Heinrichs auf Otto aus dem ersten Handlungsteil wiederholen und Heinrich so die Möglichkeit geben, gleichsam gegen den eigenen Angriff auf Otto vorzugehen. Durch sie hindurch kann adeliges Verhalten (hier: Auflehnung der Fürsten gegen die Zentralmacht) distanziert beobachtet, problematisiert und bekämpft werden, ohne dabei tatsächlich adeliges Verhalten zu relativieren. Ähnlich wie das kollektive Lachen fungieren auch die Bürger als Kontingenzmoderatoren, vgl. dazu ausführlich Wagner (wie Anm. 33), 125–54; 431f.

³⁵ Damit hat Knapp (wie Anm. 11), 67–69, nur zum Teil recht, wenn er Albertsens Lesart als übertrieben ablehnt: Die Vorführung der zentralen höfischen Werte als dysfunktional ist zu gezielt und intensiv, um einen letztendlich recht belanglosen Schwank zu rechtfertigen, der lediglich gut erzählt ist.