

IMAGINES MEDII AEVI

Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung

---

Herausgegeben von

Horst Brunner, Edgar Hösch, Rolf Sprendel, Dietmar Willoweit

BAND 31

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2013

der âventiuren dôn

Klang, Hören und Hörgemeinschaften  
in der deutschen Literatur des Mittelalters

Herausgegeben von

Ingrid Bennewitz und William Layher

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2013

*Michel dôz und sêre lachen:*

## Lärm als akustisches Rezeptionssignal in Mären des 13. Jahrhunderts

Silvan Wagner

Dass vor allem die mittelhochdeutsche Kleinepik des 13. Jahrhunderts ihre Verbreitung und Rezeption mittels berufsmäßiger Rezitatoren im Vortragsrahmen erlebte, ist ein in der Sache unstrittiger Gemeinplatz der Mediävistik; bereits bei Fischer ist die orale Verbreitungsart der Mären für das Hoch- und Spätmittelalter trotz des Hinweises auf ein entsprechendes Desiderat literarhistorischer Forschung selbstverständlich,<sup>1</sup> eine der wenigen grundsätzlichen Aussagen, die – inklusive des Hinweises auf ein Forschungsdesiderat<sup>2</sup> – nach wie vor unrelativierte Gültigkeit besitzt. Abgesehen vom „Dass“ der Aufführung ist aber das „Wie“ der Aufführung höfischer Literatur wohl ein bleibender Bereich für literaturhistorische Spekulation, die in vielen Punkten<sup>3</sup> über Wahrscheinlichkeiten nicht hinausgelangen kann. Nichtsdestoweniger ist für die adäquate Interpretation höfischer Epik ihr historischer Sitz im Leben nicht zu vernachlässigen, und auch Spekulationen sind in literaturwissenschaftlicher Hinsicht weiterführend, wenn sie im Zusammenhang mit dem Text interpretatorische Plausibilität gewinnen können.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, einen einzigen Aspekt der Aufführung von Märentexten des 13. Jahrhunderts zu untersuchen, nämlich die Lautstärkeinszenierung durch den Erzähler.<sup>4</sup> Dabei ist nicht die historische Rekonstruktion tatsächlicher Aufführungsformen das Ziel der Untersuchung, sondern zunächst die Darstellung der Relevanz der Lautstärkeinszenierung für eine Textinterpretation; lediglich als Ausblick sollen die am Text gewonnenen, literaturinternen Befunde einer Aufführungsfiktion auch auf eine mögliche historische Aufführungsform übertragen werden, um ihre mögliche sinnliche Funktion für die Textrezeption zu skizzieren.

1 Vgl. Fischer, Hans: Studien zur deutschen Märendichtung. Tübingen <sup>2</sup>1983, S. 256f.

2 Vgl. etwa Tervooren, Helmut: Sangspruchdichtung. Stuttgart, Weimar <sup>2</sup>2001, S. 109. Der Grund für das bleibende Forschungsdesiderat in Bezug auf die Aufführung höfischer Literatur ist nabeliegenderweise in der Quellenlage zu suchen, vgl. mit Zuspitzung auf die Sangspruchdichtung die Quellenlage darstellend ebd., S. 104–110.

3 Ausnahme stellt hier lediglich der Rahmen der literarischen Aufführung dar, der im höfischen Fest an weltlichen oder geistlichen Höfen besteht, das viele Formen der Unterhaltung zusammen führt, vgl. Tervooren (Anm. 1). S. 104–110. Ein plakativer und programmatischer Niederschlag dieser höfischen Aufführungsrealität findet sich beispielsweise in dem Märe ‚Der Gürtel‘, in dessen Prolog sich die personifizierte Erzählung selbst an ihr adeliges Publikum richtet: „man sol mich hubschen luten lesen, / di sullen mit mir vrolich wesen / durch ir tugent manicfalt“ (Der Borte des Dietrich von der Glezze, hg. v. Otto Richard Meyer, Heidelberg 1915, vv. 7–9).

4 Unter dem Begriff „Erzähler“ ist hier stets die textinterne Größe zu verstehen, im Unterschied zum „historischen Erzähler“, wie er lediglich den letzten Teil des Artikels bestimmen soll.

Bei einer heuristischen Betrachtung der ca. 60 Mären des 13. Jahrhunderts<sup>5</sup> in Bezug auf die vom Erzähler inszenierte Lautstärke von Personenrede und Handlung fällt auf, dass der Erzähler in den meisten Fällen im dynamisch Unbestimmten bleibt und mittels monotoner Inquit-Formeln wie *er sprach* bzw. *si sprach* eine grundsätzliche Folie einer mittleren, unmarkierten Lautstärke auf das erzählte Geschehen projiziert; unabhängig von der logisch rekonstruierbaren Lautstärke des Geschehens oder der emotionalen Involviertheit des Personals verwendet der Erzähler (auch für die Beschreibung der eigentlichen Handlung) bis auf wenige Ausnahmen dynamisch neutrale Begrifflichkeiten, obwohl ausgehend von der Handlung Lärm zu erwarten wäre.<sup>6</sup> Markiert wird dieses für eine moderne *Leser*erwartung irritierende Phänomen durch die Varianz der entsprechenden neuhochdeutschen Begrifflichkeiten der Übersetzer, die sich oft an der performativ erschließbaren Lautstärke orientieren; so übersetzt Otfrid Ehrismann beispielsweise die Sätze *der meister mit zorne uf spranc, / er sprach* aus des Strickers ‚Der kluge Knecht‘ mit den Worten: „Da sprang der Meister zornig auf und rief“<sup>7</sup>. Die Texte der Mären sind demgegenüber merkwürdig still, oder anders ausgedrückt: Wenn der Erzähler das laute Register inszeniert (beispielsweise durch *er rief* oder auch durch Verstärkungen wie *er lachte sere* oder *michel klage*, aber auch durch die Verwendung von Lärm indizierenden Wörtern wie *dôz* oder *schal*), so ist dies zunächst eine intertextuelle Besonderheit. Statistisch formuliert: In 25 Mären (das sind 42 %) <sup>8</sup> bleibt in der dynamischen Inszenierung des Erzählers das laute Register gänzlich außen vor, in 35 Mären (die restlichen 58 %) <sup>9</sup> wird Lärm einmalig, sporadisch oder auch regelmäßig eingesetzt. Diese merkwürdige grundsätzliche Ruhe in den ebenso grundsätzlich inhaltlich sehr bewegten Mären des 13. Jahrhunderts führt zur Arbeitsthese für diesen Aufsatz: Die durch den Erzähler inszenierte Lautstärke ist in den Mären nicht automatisch an den Inhalt gekoppelt, sondern wird vom Erzähler gezielt eingesetzt;<sup>10</sup> wofür, das soll im Folgenden systematisch an exemplarisch erscheinenden Einzeltexten dargestellt werden, wobei die Repräsentativität der untersuchten

5 Zu Auswahl und Begründung des Märenkorpus des 13. Jahrhunderts vgl. Wagner, Silvan: Gottesbilder in höfischen Mären des Hochmittelalters. Frankfurt a. M. 2009, S. 64–76, v. a. S. 75.

6 Einschlägiges Beispiel für diese Entkoppelung von Lärminsenierung und emotional bewegter Handlung ist das ‚Ehescheidungsgespräch‘ des Strickers: Der Erzähler bleibt trotz der Darstellung eines radikalen Streitdialoges durchgehend bei dem Verb ‚sprechen‘, wenn er die aggressiven Redebeiträge der Streitpartner einleitet.

7 Der Stricker. Erzählungen, Fabeln, Reden. Hg. v. Otfrid Ehrisman. Stuttgart 1992, S. 110f.

8 ‚Der arme und der reiche König‘, ‚Das Auge‘, ‚Edelmann und Pferdehändler‘, ‚Ehescheidungsgespräch‘, ‚Die freigebige Königin‘, ‚Das Gänselein‘, ‚Gast und Wirtin‘, ‚Das erzwungene Gelübde‘, ‚Die halbe Decke A‘, ‚Das heiße Eisen‘, ‚Das Herzmaere‘, ‚Der junge Ratgeber‘, ‚Der Liebhaber im Bade‘, ‚Des Mönches Not‘, ‚Der nackte Bote‘, ‚Der nackte Ritter‘, ‚Der Reiher‘, ‚Der Richter und der Teufel‘, ‚Der Schampiflor‘, ‚Das Schneekind‘ A und B, ‚Der Sperber‘, ‚Der unbelehrbare Zecher‘, ‚Der Welt Lohn‘, ‚Der wunderbare Stein‘.

9 Zählt man alle Fassungen der in mehreren Redaktionen vorliegenden Mären mit (beispielsweise die drei als Mären anerkannten Fassungen der Heidin), so ergibt sich eine Verteilung von 25 gegen 40 Mären bzw. 39 % gegen 61 %, immer noch ein deutliches Indiz für die grundsätzlich unbestimmte Lautstärke der Mären, auf deren Basis eine Lärminsenierung umso auffälliger ist.

10 Ausnahme von dieser Regel scheinen lediglich zwei Mären zu sein: In der ‚Heidin‘ und im ‚Meier Helmbrecht‘ wird vielfältig Lärm inszeniert – grundsätzlich an den erzählten Inhalt gekoppelt und somit funktional disparat –, so dass sich nicht – wie in den anderen Mären – eine oder wenige kohärente Funktionen des Lärms herauskristallisieren. Aus diesem Grunde werde ich im Folgenden diese beiden Mären bei der Zuweisung bestimmter Funktionalisierungsformen von Lärm nicht mit einbeziehen, da sie an so gut wie jeder Stelle aufgezählt werden könnten.

Einzeltexte jeweils durch die Aufführung des intertextuellen Rahmens im Anmerkungsapparat nachvollziehbar gemacht werden soll.

Die sozialgeschichtliche Forschung hat für den gezielten Einsatz von Lärm im hohen Mittelalter vor allem zwei Sitze im höfischen Leben herausgearbeitet: Kampf und Fest.<sup>11</sup> Sowohl der Kampf (sei er in Form von Krieg, Fehde oder Turnier) ist von Lärm (der Waffen, der Kämpfenden und der Signalinstrumente) begleitet als auch das Fest, dessen höfische Haltung der *kurzewile* und *vreude* nicht zuletzt durch musikalischen oder sportiven Lärm hergestellt wird: „*vreude* bezeichnete [...] den Zustand der festlichen Erregtheit und der Erhabenheit über den Alltag, ein gesteigertes Selbstbewusstsein, wie es sich im Lärm der Hoffeste bezeugte“<sup>12</sup>. Auch die literarischen Beschreibungen von festlichen Musikdarbietungen setzen den damit erzeugten Lärm dominant, nicht etwa deren Schönheit: „Daß sie laut war, ist der gängige Topos für die repräsentative Musik“<sup>13</sup>. Der Begriff Lärm (der selbst freilich erst im späten Mittelalter auftaucht) trägt diese qualitative Ambivalenz in seiner Etymologie mit sich: Das Grimmsche Wörterbuch lässt die Wortgeschichte mit der Übernahme des spanischen Schlachtrufes *all arme* beginnen, führt sie aber über die Bezeichnung der Signalinstrumente selbst hin zur Bezeichnung für Tanz und Geselligkeit.<sup>14</sup> Als zunächst wertneutraler Begriff eignet sich daher das Wort ‚Lärm‘ gut zum Dachbegriff für die mittelhochdeutschen Wörter, die ein herausgehoben und auffällig lautes akustisches Ereignis indizieren, ungeachtet der positiven oder negativen Konnotationen; Lärm wird im Folgenden wertneutral verstanden als relativ zum Umfeld lautes Klangereignis, wie es vom Erzähler mittels Signalwörtern oder Verstärkungen an sich dynamisch neutraler Ausdrucksmöglichkeiten inszeniert wird.<sup>15</sup>

Die Indizierung von Kampf bzw. Fest durch Lärm findet sich natürlich auch in den Mären wieder, hier liegt sicherlich die offensichtlichste, sich aus der geschilderten Handlung heraus ergebende Funktionalisierung von Lärm in der mittelhochdeutschen Epik im Allgemeinen und in der Märendichtung im Besonderen vor.<sup>16</sup> Das Frauenturnier beispielsweise

11 Susanne Obermayer begriff in ihrer sozialhistorischen Interpretation der Akustik hochhöfischer Epik *dôz* als Herrschafts- und Machtsymbol (vgl. Obermayer, Susanne: Musik als soziales Handeln. Zu Rolle und Funktion der Musik in der mittelalterlichen Gesellschaft. Eine Darstellung anhand der deutschen Epik des Spätmittelalters. Wien 1984, S. 38–43); Höfische Musik im engeren Sinne ordnet sie einerseits unter therapeutischer Funktionalisierung dem Höfischen Fest und andererseits unter adhortativer Funktionalisierung dem höfischen Kampf zu (vgl. ebd., S. 29–37).

12 Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 2002, S. 427.

13 Žak, Sabine: Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben. Recht und Zeremoniell. Neuss 1979, S. 19. Žak kommt in Bezug auf die Funktion von Lärm zu ähnlichen Ergebnissen wie Obermayer und versteht die literarische Inszenierung von Lärm als Niederschlag der drei Bereiche Kampf, Herrschaft und Fest (vgl. ebd., S. 7–21).

14 Vgl. Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Der digitale Grimm. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Version 05–04, Frankfurt a. M. 2004, Bd. 12, Sp. 202–205.

15 Zur Ambivalenz der Bewertung von Lärm am Beispiel des Rolandsliedes vgl. Žak, Sabine: Luter schal und süeze doene. Die Rolle der Musik in der Repräsentation. In: Ragotzky, Hedda; Wenzel, Horst (Hg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen 1990, S. 133–148.

16 Gleichwohl gilt auch hierfür, dass keineswegs alle Kampf- oder Festszenen in der Märendichtung automatisch mit der Inszenierung von Lärm begleitet werden, auch hier bleibt die Lärminsenierung Ausnahme.

wird im gleichnamigen Märe an vier Stellen als lärmend beschrieben<sup>17</sup> – ein im Vergleich sehr breiter Befund, der das kämpferische Engagement der streitenden Frauen unterstreicht und damit auch den in den kämpfenden Frauen realisierten *gender*-Bruch hervorhebt. Ähnlich in seiner Funktion, doch nicht an eine notwendigerweise lärmende Tätigkeit gebunden ist die Inszenierung von Lärm im ‚Heinrich von Kempten‘: Als Heinrich auf dem Hoffest Kaiser Ottos dessen Truchsess erschlägt, erhebt sich unbestimmter Lärm<sup>18</sup> (die einzige explizite Lärminszenierung in diesem doch sehr bewegten Märe), was die kriegerische Aggression der Situation verdeutlicht, die schließlich zum Bruch zwischen Kaiser und Vasallen führt. Das Märe ‚Mauricius von Craûn‘ schließlich<sup>19</sup> spielt mit seinen gezielt gesetzten vier Lärminszenierungen bereits sehr differenziert mit der Möglichkeit, Kampf mittels Lärm zu indizieren: Das wunderbare Turnierschiff ‚Mauricius‘ wird, nachdem es vor der Burg des Grafen von Beamunt ‚Anker geworfen‘ hat, von den Einwohnern (und künftigen Turniergegnern) *mit schalle*<sup>20</sup> wahrgenommen, und auch die Vorbereitung zum eigentlichen Turnier sind mit großem Lärm verbunden: Bei der Ankunft des Schiffes auf dem Schlachtfeld kehrt Mauricius dieses gegen die Mauern der Stadt wie bei einer Schlacht (vgl. v. 860f.); die akustische Begleitung ist durch große Lärmentfaltung gekennzeichnet, die mit dem Wort *dôz* (v. 868) zwar zunächst einer allgemeinen Machtdemonstration dient,<sup>21</sup> doch durch die verwendeten Instrumente zumindest doppeldeutig wird: *Tambüren, floiten, horne, busünen, pffifen* und *rotten* (vgl. vv. 862–869) begleiten entweder den Aufzug oder Einzug eines Herrschers<sup>22</sup> oder aber das sich formierende Schlachtenheer.<sup>23</sup> Es ist bezeichnend, dass leise Instrumente (z. B. *harpfe, saitenspiel*) in der Szene gänzlich fehlen, die dezidiert auf höfische, gewalthobene *kuzewile* hinweisen würden.<sup>24</sup> Die Metapher, mit der der Erzähler diese Ankunft des Schiffes beschreibt, gibt schließlich in all diesen Doppeldeutigkeiten tendenziell Eindeutigkeit:

17 Vgl. von der Hagen, Friedrich H.: Gesamtabenteuer I. Darmstadt 1961, S. 371–382, vv. 234, 245, 259, 266. Im gesamten Märe kommt es neben dieser Ballung nur noch an einer einzigen Stelle zu einer Inszenierung von Lärm durch den Erzähler; in v. 317f. heißt es: *Daz maere daz erschal / in diu land über al*. Hier indiziert der Lärm keinen Kampf, sondern er schafft Öffentlichkeit – eine Funktionalisierung, die weiter unten noch dargestellt werden soll.

18 Vgl. Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart 1968, vv. 157f.: „dâ von huop sich ein michel dôz / unde ein lûtgebrehte gröz.“ Zur Schlüsselfunktion der Szene vgl. Fischer, Hubertus; Völker, Paul-Gerhard: Konrad von Würzburg: ‚Heinrich von Kempten‘. Individuum und feudale Hierarchie. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. Stuttgart 2 (1975), H. 5, S. 83–130.

19 Lärm als Inszenierungsmittel für Kampf (sei es Krieg, der ritterliche Wettstreit oder die eheliche Auseinandersetzung) findet sich darüber hinaus auch in den Mären ‚Der dankbare Wiedergänger‘ (v. 526), ‚Frauenzucht‘ (v. 55 nach NGA), ‚Der Schlegel‘ (v. 761), ‚Der Schwanritter‘ (v. 1094); im Märe ‚Der Gürtel‘ wird das Turnier der als Mann verkleideten Ehefrau im Vergleich zu diesen sparsamen Indizien mit überaus vielen Lärminszenierungen gestaltet (vgl. vv. 672, 675, 678, 683, 696, 703), was in ähnlicher Art und Weise den *gender*-Bruch hervorhebt wie im Märe ‚Das Frauenturnier‘: Turnierschilderungen mit besonders vielen Lärminszenierungen verlassen offensichtlich bereits die reine Abbildungsfunktion und verweisen darüber hinaus auf einen Subtext der Erzählung.

20 Mauricius von Craûn. Hg. v. Dorothea Klein. Stuttgart 1999, v. 769.

21 Vgl. Obermayer (Anm. 11). S. 38–43.

22 Vgl. ebd., S. 85–110.

23 Für *busünen, tambüren, floiten, rotten* vgl. ebd., S. 67–78; für Horn vgl. ebd., S. 60–66.

24 Vgl. Obermayer (Anm. 11). S. 145–152.

sie bliesen busünen gröz,  
manic stimme dar üz dôz,  
pffifen unde rotten.  
als er galiotten  
fuorte mit sinem here  
und rouben wolte ufem mere. (vv. 867–872)

Mit diesem Seeräuberheer wird die Funktion des Lärmes als herrschaftliche Pracht-demonstration eher zurückgedrängt zugunsten der Betonung der feindlichen und gewaltsamen Aspekte, die die Situation symbolisch trägt. Hubertus Fischer liest den Text vor der eigentlichen Turnierhandlung damit völlig zurecht als einen symbolischen Kampf zwischen Mauricius und dem Grafen von Beamunt: „Die Ankunft des Turnierschiffes, der Aufbau des Zeltes und das nächtliche Fest bieten sich als Situation eines gewaltlosen Souveränitäts- und Machtgewinns dar. Der Schiffs- und Zeltherren hat dem Burgherrn klar den Rang abgelaufen und einen ersten, lautlosen Triumph über ihn gefeiert“<sup>25</sup>. Freilich – lautlos ist dieser Triumph nicht, sondern gerade die Lärminszenierung indiziert die uneigentliche Auseinandersetzung zwischen den beiden Rittern. Dies durchzieht auch das restliche Märe: Im eigentlichen Turnier kommt es zur dritten Lärminszenierung (vgl. vv. 935–938) – wobei der Graf von Beamunt eben nicht zu den wirklichen Gegnern von Mauricius auf dem Turnier zählen kann, da er sich bereits vor dem Turnier (angesichts einer unbeabsichtigten Tötung eines Ritters durch seine Lanze) weinend zurückgezogen hatte. Schließlich verschafft sich der halbnackte und blutige Mauricius nach dem Turnier gewaltsam Eintritt in das eheliche Schlafgemach des Burgherrn, um den ihm seiner Meinung nach zustehenden Minnelohn der Gräfin einzufordern. In dieser Situation, die nun endlich einen direkten Schlagabtausch zwischen dem Grafen und Mauricius zu erfordern scheint, wird dieser wieder nur symbolisiert im Lärm ausgetragen und führt zu einem grotesken ‚Sieg‘: Die halb ausgezogene Eisenhose der Rüstung Mauricius, *erklanc uf dem esterich* (V 1551), woraufhin der dadurch erwachte Graf von Beamunt *mit zêter* (V 1555) auch die neben ihm liegende Gräfin aufweckt; im Glauben, den Teufel oder sogar den getöteten Ritter vor sich zu haben, stößt der Graf derartig mit seinem Schienbein gegen das Bett, dass er ohnmächtig wird und Mauricius seinen ‚Minnelohn‘ ungestört einfordern kann.<sup>26</sup> An vier Textstellen symbolisiert Lärm die kämpferische Auseinandersetzung zwischen Mauricius und dem Grafen von Beamunt, die tatsächlich aber nicht (oder doch nur sehr ironisch gebrochen) stattfindet – eine parodistische Funktionalisierung der topischen Indizierung von Kampf durch Lärm.

Lärm als Indizierung von Fest findet sich am offensichtlichsten und durchgehend in der ‚Wiener Meerfahrt‘: Das Märe erzählt von einem kollektiven Besäufnis in der Stadt Wien

25 Fischer, Hubertus: Ritter Schiff und Dame. Mauricius von Craûn: Text und Kontext. Heidelberg 2006, S. 141.

26 Die komplexe Parodie auf einen Kampf um eine Frau habe ich an anderem Ort im Zusammenhang mit dem Prolog des Märes differenzierter dargestellt, vgl. Wagner, Silvan: Krieg als Ritterschaft, Turnierfest und listiger Kampf ums Ehebett. Fiktionale Topik und Parodie gewalthafter Auseinandersetzung im ‚Mauricius von Craûn‘. In: Wagener, Olaf (Hg.): Der unkämpfte Ort – von der Antike zum Mittelalter. Frankfurt a. M. u. a. (= Beihefte zur Mediaevistik; 10), S. 353–368.

und semantisiert zunächst die Intensität der Feierlichkeit mit der zweifachen Inszenierung von Lärm.<sup>27</sup> Darüber hinaus aber lässt sich am Lärm der Feiargesellschaft zunehmend auch die zweite Bedeutung – Kampf – festmachen, denn die Betrunkenen steigern sich mehr und mehr in die Phantasie hinein, dass sie auf einem Schiff zu einem Kreuzzug unterwegs wären. Schon der Entschluss zur ‚Ausfahrt‘ *über mer* (V 172) geht mit großem Lärm einher:

Sie riefen (dâ) mit schalle,  
die kumpân' al metalle:  
,Wir wellen endelîchen dar  
mit einer kreftiklichen schar  
Varen durch Gotes guete.' (vv. 182–186)

Die weiteren Lärminszenierungen der Feiargesellschaft sind nach diesem Entschluss auch mit der Rauschphantasie eines Kreuzzuges verknüpft, die Gesellschaft feiert realiter, doch in ihrer Imagination befindet sie sich im Krieg. Das Märe schafft diese Verbindung von Feier und Kampf zunächst über Binnenerzählungen, die lautstark der Imagination Gestalt verleihen:

Dô huob sich singen unde sagen,  
daz diu loube mohte wagen  
Von dem grôzen schalle (vv. 238–240)

Zunehmend wird die Imagination vom Erzähler als Realität geschildert, und aus den lauten Erzählungen von der Fahrt (*singen unde sagen*) wird ein lautes Fahrtenlied, das die real gewordene Reise begleitet:

Sie wâren ie zuo an dem mer:  
sie lîezen allen herzen sêr  
Und sungen vil schône  
in einem lûten dône  
Uf der louben offenbâr  
irn leisen, daz ist wâr:  
,In Gotes namen vare wir!' (vv. 275–281)

Die Feiargesellschaft wird nun nicht mehr still (vgl. v. 311), und nach einer kollektiven, lauten Gottesanrufung (vgl. vv. 363–367) angesichts der eintretenden Katererscheinungen, die als Kampf mit den Elementen gedeutet werden, kommt es zu einer ersten realen Gewalttat: Ein für tot gehaltener Betrunkener wird *mit grimme / in einer lûten stimme* (vv. 400f.) und trotz des lauten Rufens des scheinbar Toten (vgl. vv. 403, 412) aus einem Fenster geworfen, so dass *im der arm und daz bein / Von dem valle dâ zebrach* (vv. 419f.). Die Realität der Erzählung und diejenige der Betrunkenen wird nun durch die parallele Lärmproduktion der Feiargesellschaft und des Verletzten aneinander gekoppelt:

[Die Betrunkenen] sungen vaste lobes wort.  
Nû schrei der burger sêre:  
,zether immer mere!  
Waz ist an mir gerochen?  
mîn bein ist mir zebrochen  
Und der arm ouch en zwei.'  
in jâmerlicher stimme schrei  
Der rîche burgære  
von sô grôzer swære  
Unde klagte sinen val,  
daz ez über al die gazze schal.  
Die her gesellen wâren vrô,  
und[e] sungen alsô lûte dô,  
Daz sie in niht enhôrten (vv. 444–457)

Mit Lärm manifestiert sich der imaginierte wie auch der reale Kampf gegen einander bzw. gegen die Wirkung des Weines, beide Realitätsebenen verschaffen ihrer jeweiligen Gewalthaftigkeit lautstark Ausdruck, und im Rahmen der Feier ist Lärm längst zum Indiz für Kampf und Gewalt geworden. Der Morgen findet sowohl die Feiernden *Gestrûchet und gevallen* (v. 479) als auch den Halbtoten, der *von bluote naz* (v. 492) auf der Straße liegt und schließlich auch *sin schallen* (v. 480) aufgibt: Im letztendlichen Schweigen, der gemeinsamen liegenden Haltung und nicht zuletzt in der Doppeldeutigkeit des Begriffs *entlâfen* (v. 487) vermischen sich performativ die Realitätsebenen des imaginierten Kampfes gegen den Sturm und des realen Kampfes mit dem wie Jonas zur Beruhigung des Sturmes aus dem Fenster geworfenen Bürger: Die Betrunkenen liegen in der Stille wie tot auf den Straßen Wiens. Dies ist allerdings noch nicht das Ende des Märes: Die Nachbarn, *die den schal vernâmen* (v. 496), kommen zusammengelaufen und beschwerten sich über den *grôzen schal* (v. 502) der Nacht und hören auch die laute Klage des wieder erwachten, verletzten Bürgers (vgl. v. 540). *Zorniklichen* (v. 563) wollen sie den Misshandelten rächen, und die Situation droht in einen realen Kampf aller gegen aller umzuschlagen, der gleichwohl mit dem vorausgegangenen direkt verglichen wird:

Nû huop sich aber ein grôzer haz  
von den vriunden umbe daz  
Und ein zuo dringen  
und ein swert klingen  
Und ein bæser sturm wint (vv. 591–595)

Der Streit wird schließlich gütlich beigelegt, und die nach drei Tagen Ausgenücherten entschädigen den Verletzten. Entscheidend ist jedoch, dass im akustischen Bild der klingenden Schwerter und des bösen Sturmwindes Lärm gänzlich in seiner Bedeutung als Kampfesinszenierung aufgeht. Imagination (*sturm wint*) und Realität (*swert klingen*) machen beide den *grozen haz* hörbar, in den die Feier übergegangen ist. Der vom Erzähler inszenierte Lärm in der ‚Wiener Meerfahrt‘ indiziert damit im Verlauf des Märes sowohl Feier als auch Kampf, wobei letzterer zunächst lediglich in der Alkoholphantasie existiert, aber mehr und mehr

<sup>27</sup> Vgl. von der Hagen, Friedrich H.: Gesamtabenteuer II. Darmstadt <sup>2</sup>1961, S. 467–485: Die Feiargesellschaft trinkt „mit hellender stimme“ (v. 148) und ruft nach Wein (vgl. v. 161).

gerade durch den Lärm selbst und seine Wirkung auf das Märenpersonal Realität zu werden droht. Hier wird offensichtlich, dass Lärm in seiner literarischen Verwendung nicht lediglich der akustische Niederschlag von Ereignissen ist, sondern als wirksamer Bedeutungsträger selbst Ereignisse auch herstellen kann: Kampf schlägt sich in der ‚Wiener Meerfahrt‘ nicht in Lärm nieder, sondern wird durch diesen erst zunehmend für die Erzählung real.

Neben den beiden altbekannten Funktionen der Indizierung von Kampf und Fest<sup>28</sup> wird Lärm in der Märenwelt vor allem für die Herstellung von Öffentlichkeit funktionalisiert; auch in der ‚Wiener Meerfahrt‘ stellt das laute Feiern Öffentlichkeit her, wobei dies freilich nicht die vornehmliche Funktion des Lärms ist. Anders verhält es sich im Märe ‚Die halbe Birne‘<sup>29</sup>, dessen Lärminszenierung durchgehend und differenziert der Herstellung von Öffentlichkeit und – damit verbunden – dem Zuweisen der höfischen Größen *ère* und *schande* dient: Ein König hat eine wunderschöne Tochter, die er als Turnierpreis aussetzt. Diese Nachricht verbreitet sich allgemein, was durch Lärm ausgedrückt wird:

diu maere erschullen alsô wît,  
daz alle die liute kômen dar,  
die ritterscheft nâmen war. (vv. 30–32)

Ein Ritter tut sich im Turnier besonders hervor, und der König lädt ihn zum Festmahl ein, wobei er neben die Königstochter platziert wird. Die Nachspeise dieses Mahles besteht aus Birnen, und beim Aufschneiden einer dieser Birnen begehrt der Ritter vor den Augen der Königstochter einen *Faux-Pas*: Er zerteilt seine Birne mit dem Messer *nach gebiureschlicher art* (v. 86) in zwei Hälften und verspeist eine davon ungeschält. Diese Verletzung der Tischregeln gereicht ihm bei der Fortsetzung des Turniers zur Unehre, was mit der Inszenierung von Lärm einhergeht:

als er kam wider ûf den plân,  
dô rief diu maget wolgetân:  
‚ei schafaliers, werder helt,  
der die biren unbeschelt  
halben in den munt warf,  
waz er zûhte noch bedarf!  
ei schafaliers ungefuoc,  
der die halbe biren nuoc!‘ (vv. 101–108)

Auch bei seinem nächsten Auftreten schmäht ihn die Königstochter, wobei der Erzähler wieder das Verb *ruofen* einleitend verwendet (vgl. v. 111); die damit indizierte Öffentlichkeitswirkung der Schande lässt den Ritter *vor allen, die dâ wâren* (v. 119) schamrot werden. Der Ritter fasst nun einen sonderbaren Plan: Er verkleidet sich als Narr und erscheint ag-

28 Lärm als Inszenierungsmittel für Fest wird auch im Märe ‚Der nackte Kaiser‘ eingesetzt (vgl. v. 236, die einzige Lärminszenierung im Märe); in ‚Der Ritter unter dem Zuber‘ feiern die Bauern auf dem umgestürzten Zuber, unter dem sich der Ehebrecher versteckt (vgl. v. 267). Diese Lärminszenierungen tragen allerdings noch eine weitere Funktion, wie noch zu zeigen sein wird). Auch im Märe ‚Dulceflorie‘ wird das abschließende Fest mit *schal* (v. 929) performiert.

29 Vgl. Grubmüller, Klaus: Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Frankfurt a. M. 1998, S. 178–207.

gressiv um sich schlagend und lärmend (vgl. v. 162) wieder am Hof – wo seine Narrheit ebenso lautstark wahrgenommen wird (vgl. vv. 187, 190, 202). Der Lärm, den nun alle verursachen, stellt auch hier Öffentlichkeit her, denn der Ritter wird von allen als Narr anerkannt und genießt damit sogar die Narrenfreiheit, sich mehrere Nächte vor dem Schlafzimmer der Königstochter schlafen zu legen. Darüber hinaus scheint der Lärm auch hier die Bedeutung des Kampfes mit sich zu tragen bzw. zu bringen, denn immerhin fügt der lärmende ‚Narr‘ den Knappen am Königshof mit einer Eisenstange schmerzhaft Beulen zu. Die Königstochter, an deren Ohr ebenfalls die Kunde vom ‚Narren‘ gedungen ist (vgl. v. 248), lässt ihn in ihre Kammer führen und eröffnet ihrer Kammerfrau, dass sie mit dem ‚Narren‘ schlafen wolle. Diese stellt den ‚Narren‘ als idealen Minnepartner vor – mit Verweis auf seine vorgebliche Stummheit, die der Ritter vortäuscht:

er ist der aller beste gouch,  
der ie wart getoeret:  
er enspricht noch enhoeret,  
er ist ein rehter stumbe. (vv. 326–329)

Durch die vermeintliche Stummheit des ‚Narren‘ – so die Logik dieses Rates – kann der Beischlaf nicht öffentlich werden, kann die Königstochter nicht in *schande* geraten. Die Königstochter möchte nun mit dem ‚Narren‘ schlafen, doch dieser erweist sich als zu träge, so dass sie ihrer Kammerfrau befiehlt, ihn mit einer Nadel immer wieder in den Hintern zu stechen, wodurch der ‚Narr‘ zu rhythmischen Bewegungen angeregt wird und der Beischlaf auch gelingt. Aufgrund der trügerischen Sicherheit, dass dieses Geschehen nicht öffentlich werden kann, ruft die Königstochter den entsprechenden Befehl laut aus:

dô rief diu wolgetâne:  
‚stüpfâ, maget Irmengart  
durch dine wîpliche art,  
diu von geburt an erbet dich,  
sô reget aber der tûre sich!‘ (vv. 384–388)

Freilich ist für das Publikum dieses Lärmen ein deutlicher Vorverweis darauf, dass das Wissen um den sexuellen Verkehr im Märe ebenso öffentlich bekannt werden wird, wie er es gerade im Akt des Erzählens für das Publikum wurde; auf diese rezeptionsästhetische Funktion von Lärm wird noch zurückzukommen sein. Der Narr jedenfalls verwandelt sich – nach dem Beischlaf aus der Burg geworfen – wieder zum Ritter und erscheint beim Turnier; jedesmal nun, wenn die Königstochter seine tischsittliche Schande lärmend öffentlich macht (vgl. v. 439), ruft er ebenso laut die Worte der Königstochter – *stüpfâ, frouwe Irmengart* usw. (vgl. vv. 444–449) – aus, so dass auch die *schande* der Königstochter öffentlich wird. Auffällig ist, dass keine weitere Erklärung außer dem an sich nichtssagenden Zitat erfolgt, so dass die Beschämung der rot anlauenden Königstochter weniger aus dem Inhalt als vielmehr aus der lärmenden Form der Botschaft und ihrer Öffentlichkeitswirkung resultiert. Dies unterstreicht auch die Kammerfrau, die die Beschämung durch den Ritter an ihrer akustischen Wahrnehmung festmacht:

„frouwe, ich hân ez wol vernomen,  
wir sint ze laster beide komen.“ (vv. 456f.)

Die Lösung aus der gegenseitigen Zuweisung von *schande* durch Lärm ist, dass die Königs-tochter auf den Rat ihrer Kammerfrau hin den Ritter heiratet. Die öffentlich gewordene Intimität ist damit entproblematisiert und ebenso öffentlich ins Positive gewendet. Allgemeiner formuliert: Lärm schafft Öffentlichkeit und stellt auf dieser Basis gesellschaftliche Bewertung von Verhalten her: *êre* oder – weitaus häufiger in der Märendichtung – *schande*.<sup>30</sup> Dabei zeigt das Märe „Die halbe Birne“, dass sich diese Funktionalisierung von Lärm auch verselbständigen kann: Der Lärm selbst wird als entehrend wahrgenommen, auch wenn die Botschaft für die Öffentlichkeit überhaupt nicht inhaltlich nachvollziehbar ist.

Eine ebenfalls regelmäßig verwendete Spielart dieser Funktionalisierung von Lärm ist die ironische Enttäuschung der damit einhergehenden Rezeptionserwartung: In einigen Mären koinzidiert die Schilderung von etwas Skandalösem, Schändlichem, das heimlich geschieht, mit der Inszenierung von Lärm, *ohne* dass das Geschehen für die Märenwelt öffentlich wird. Im Märe „Der Ritter unter dem Zuber“<sup>31</sup> beispielsweise hat eine Ehefrau ein Verhältnis mit einem Ritter, eine für die Märenwelt typische Konstellation, deren Öffentlichwerden mit der Entehrung des betrogenen Ehemannes einhergehen würde.<sup>32</sup> Das Gerücht von der Untreue seiner Frau dringt auch zum Ehemann, der zusammen mit seinen Brüdern versucht der Sache auf den Grund zu gehen. Laut klopfend (vgl. v. 167) stören sie eine Zusammenkunft des Minnepaars und stürmen das Zimmer – der Ritter versteckt sich aber unter einem Zuber, so dass er nicht entdeckt wird. Die Ehefrau erklärt nun ihrem Mann, der nach dem Ursprung des durch die geschlossene Tür gut hörbaren *gekalle* (v. 206, vgl. auch v. 210) fragt, dass sie vom Liebespiel mit ihm geträumt habe. Bis zu diesem Zeitpunkt im Märe sind bereits zwei Lärminszenierungen geschehen, die beide Male eine Öffentlichwerdung des skandalösen Verhältnisses unmittelbar nahe legen, jedoch nicht zu einer solchen führen. Damit nicht genug: Die von der Ausrede der Ehefrau getäuschten Brüder verwandeln sich in eine Feiervesellschaft bei Essen und Trinken, deren *schallen* (v. 267) den Ritter unter dem Zuber verdrießt – Lärm indiziert hier für die Brüder freilich die Feiersituation, für den Ritter und auch die Ehefrau aber fungiert der Lärm ebenfalls als latente Drohung des Öffentlichwerdens des Skandals, was im Übrigen nahtlos in eine blutige Auseinandersetzung führen würde, wie der Text ausdrücklich und auch mit der Inszenierung der Brüder als sehr wehrhaft und kräftig nahe legt. Auch hier wird Fest und Kampf auf unterschiedlichen Ebenen des Personals durch Lärm repräsentiert, verbunden allerdings mit dem Aspekt der drohenden

30 Lärm in seiner Funktion als Öffentlichkeitsherstellung prägt auch die Mären „Aristoteles und Phyllis“ (v. 515), „Die drei Wünsche“ (vv. 150, 152f. 159, 189–196; hier wird durch das Lärmen des streitenden Ehepaars deren *schande* zunehmend öffentlich, was schließlich sogar zum Tod des entehrten Ehemannes führt), „Dulceflorie“ (v. 73), „Der eigensinnige Spötter“ (vv. 68, 120), „Der Gevatterin Rat“ (v. 635), „Der Schwanritter“ (vv. 810–815, 870–875), „Das Studentenabenteuer B“ (vv. 624, 852, 902, 979, 1364; lediglich zwei Lärminszenierungen dieses ungewöhnlich lauten Märes tragen nicht die Funktion der Öffentlichkeitsherstellung sondern vielmehr der Abbildung emotionaler Involviertheit: vv. 1236, 1331).

31 Vgl. Niewöhner, Heinrich: Neues Gesamtabenteuer. Dublin; Zürich 1967, S. 158–169.

32 Die Konstellation des Ehebruchs bestimmt ein Drittel des gesamten Märenbestandes, vgl. dazu systematisch Köpf, Gerhard: Märendichtung, Stuttgart 1978, S. 64–69.

Öffentlichkeit eines Geheimnisses. Diese doppelte Lesbarkeit einer Handlung bestimmt den Fortgang der Geschichte nach dem Festmahl, denn in der gelösten und scherzhaften Stimmung des Festes wird der ‚scheinbare‘ Ehebruch der Frau noch einmal direkt thematisiert:

er<sup>33</sup> sprach: „nu han ich allez gar  
daz hus ersuochet har und dar,  
wan under disem zuber hie  
darunder ensuochte ich noch nie.“  
mit der viuste er den sluoc. (vv. 273–277)

In dem Faustschlag auf den umgestürzten Zuber, unter dem der Ehebrecher liegt, werden die Bedeutungsebenen der damit verbundenen Lärminszenierung (die hier freilich nur erschließbar ist) enggeführt: Der Faustschlag ist Lärmereignis einer ausgelassenen Feiervesellschaft und in dieser Hinsicht eingebettet in der (nun für die Beteiligten komischen) Erzählung des Ehemannes von der vergeblichen Suche nach dem Ehebrecher; daneben ist der Faustschlag aber auch Lärmereignis der drohenden gewalthaften Auseinandersetzung zwischen den Brüdern und dem Ritter, dessen Prügel der Zuber stellvertretend bekommt. Die Diskrepanz der beiden Lesarten des Lärmereignisses liegt in der eben nur drohenden Öffentlichkeit des Geheimnisses begründet, und diese latente Drohung wird von der Ehefrau nun auf die Spitze getrieben:

diu vrouwe sprach: „deist ungevuoc  
daz du des niht enruochest  
und darunder suocest,  
wan er ist drunder, wizzest daz,  
der bi mir an dem bette was.  
was er iht an dem bette da,  
so vindstun da, niht anderswa,  
wan ich in drunder sliefen hiez  
do min man an die türe stiez.  
die rehte warheit ich dir sage.  
suochstun niht, so bist ein zage.“  
des begund er lachen. (vv. 278–289)

Die Männer verstehen die Aufforderungen der Frau als Scherz im Rahmen der Feier, das implizierte Märenpublikum weiß aber zusammen mit dem Erzähler, dass sie die Wahrheit sagt. Bezeichnenderweise bezieht sich die Ehefrau konsequent auf die akustische Ebene bei der Inszenierung der Beinahe-Entdeckung: Sie verweist auf das laute Gepolter an der Tür (v. 275) und fährt fort: *„deist war, er hoeret / waz wir alle han geseit“* (vv. 294f.). Lärm indiziert drohende Öffentlichkeit im Märe, eine Öffentlichkeit, die auf Erzählebene für das implizierte Publikum bereits hergestellt ist, inklusive der Zuweisung von *schande* an den Ehemann. Die Furcht vor *schande* ist es auch, die verhindert, dass der Ehemann nun tatsächlich unter dem Zuber nachsieht, denn er befürchtet weiteren *spot* bei einer negativ ausfallenden

33 Gemeint ist wahrscheinlich nicht der Ehemann, sondern einer seiner Brüder, vgl. vv. 271, 286.

Untersuchung (vgl. vv. 306f.). Märentopisch behält die Frau das letzte Wort, sie prophezeit ihrem Mann eben jenen *spot*, den er befürchtet, und verbindet dabei die akustischen Aktionsformen Hören und Sagen mit dem Öffentlichwerden der *schande* des Mannes – wobei diese mittlerweile doppelt lesbar ist (Betrug bzw. vergebliche Suche nach dem vermuteten Ehebrecher):

do sprach aber diu wirtin:  
 ‚wol verstandener meister min,  
 spot nach schaden hoeret.  
 ir werdet baz vertoeret,  
 daz wil ich offenliche sagen.‘ (vv. 309–313)

Die weiterhin von drohender Gewalt gekennzeichnete Szene wird schließlich durch eine eingeweihte Nachbarin aufgelöst: Diese steckt kurzerhand die Scheune des gehörnten Ehemannes in Brand und schreit ‚*viura sere*‘ (v. 379); Effekt dieser Lärminszenierung ist, dass die Männer zusammenströmen um den Brand zu löschen und der Ritter entwischen kann; Öffentlichkeit wird durch Lärm hergestellt, aber gerade dieser Lärm und die damit einhergehende Öffentlichkeit verhindern, dass der Betrug öffentlich wird. Alle Inszenierungen von Lärm laufen im Märe ‚Der Ritter unter dem Zuber‘ parallel mit der akuten Möglichkeit der Herstellung von *schande* durch Öffentlichkeit, und stets bleibt der Skandal aus.<sup>34</sup>

Für ein realhistorisches Publikum des Märes freilich ist der Lärm jedesmal ein deutliches und genau platziertes Zeichen, dass hier Skandalöses passiert; die *schande* des gehörnten Ehemannes wird jenseits der Erzählungswelt durch den Lärm offenbar, sie wird für die Gesellschaft der Rezipienten öffentlich, die gegebenenfalls mit ihrem Lachen die Schande der Gehörnten auch performieren können. Damit wechsle ich von der Betrachtung der Funktionen von Lärm in den Mären zu der Betrachtung seiner Funktion für die Märenrezeption. Literarisch-autopoietische Begründung für diesen Wechsel von der Märenwelt zur Rezeptionswelt bei der Inszenierung von Lärm ist der Topos vom erschallenden Märe, das überall bekannt wird.<sup>35</sup> In diesem literarischen Topos spiegelt sich autopoietisch die tatsächliche Märenrezeption wieder (etwas wird erzählt und damit bekannt), und das literarische Maß

34 Diese Koinzidenz von Lärm und Verdecken einer Schande funktioniert analog auch in den Mären ‚Der Herrgottschneider‘ (v. 215) und in ‚Der kluge Knecht‘ (vv. 113f.), ebenfalls Ehebruchsschwänke. Auch das Märe ‚Die halbe Birne‘ ist – wie bereits beschrieben – zumindest im ersten Teil von dieser Funktion des Lärms gekennzeichnet. Noch differenzierter wird diese Funktion im Märe ‚Des Teufels Ächtung‘ angewendet: Eine Braut erzählt der Feiargesellschaft am Morgen nach der Brautnacht detailliert von ihren sexuellen Erlebnissen in der Brautnacht, die jedoch von dem etwas verschämten Ehemann als ‚Teufelsächtung‘ ausgegeben wurden. Dieser läuft auch schamrot an, und die Mutter des Mädchens heißt sie zu schweigen. Erst nachdem alle Männer die Feiargesellschaft verlassen haben, fordern die Frauen mit großem Lärm eine Fortführung der Schilderungen (vgl. v. 273), wodurch Öffentlichkeit hergestellt (und eingeklagt) wird, die aber in diesem Fall lediglich auf die Frauengemeinschaft bezogen ist. Die daraus resultierende Spannung von Öffentlichkeit und Heimlichkeit schlägt sich akustisch in der Antwort der Ehefrau auf die Frage eines dazukommenden Priesters nieder, der sie zum Kirchgang bittet: Die Ehefrau antwortet „beide, stille und über lüt“ (v. 318), dass sie im Ehebett den Teufel besser ächten könne als in der Kirche; sicherlich liegt hier auch ein über Lautstärke inszenierter erotischer Kalauer vor (worauf noch zurückzukommen sein wird), doch in der Formel „stille und über lüt“ schlägt sich auch die Diskrepanz der unterschiedlichen Öffentlichkeiten im Märe nieder.

35 Vgl. etwa ‚Das Frauenturnier‘, v. 317; ‚Die Halbe Birne‘, v. 30; ‚Die Heidin B‘, v. 1881.

des Rezeptionserfolges ist die Lautstärke. In der ebenfalls topischen Aufmerksamkeitsheische der Märenerzähler<sup>36</sup> liegt das Pendant dieser autopoietischen Funktion von Lärm vor, die Forderung nach Stille des implizierten Märenpublikums ist die Voraussetzung für den Rezeptionserfolg. Als grundsätzliche Funktion des Lärms für die implizierte Märenrezeption ist daran anlehnend die Schaffung von Aufmerksamkeit zu sehen. Freilich funktioniert dies schon auf autopoietischer Ebene weitaus differenzierter als es der Topos vom erschallenden Märe nahe legt: Wie bereits dargestellt, sind die Mären grundsätzlich von einer unmarkierten, mittleren Lautstärkeninszenierung durch den Erzähler gekennzeichnet, die dezidierte Lärminszenierung ist gezielt wenigen Stellen vorbehalten. Will man die textinternen Lautstärkenindizes des Erzählers versuchsweise auf einen historischen Vortrag und auf einen historischen Erzähler projizieren, so wäre keineswegs das Märe als ganzes laut oder lärmend in seiner Ausführung; in vielen Mären weist die Inszenierung von Lärm vielmehr auf das wichtigste Handlungsmoment oder die zentrale Spannung hin, die bei einer konsequenten Umsetzung der textuell überlieferten Lautstärkeninszenierung durch einen historischen Erzähler die Aufmerksamkeit des historischen Publikums durch eine akustische Markierung auf einen bestimmten Punkt lenken kann (analog zu der autopoietischen Lenkung der Aufmerksamkeit auf eine Erzählung an sich durch Lärm bzw. Lärmunterdrückung in der Aufmerksamkeitsheische). Im Märe ‚Die treue Gattin‘<sup>37</sup> beispielweise wird trotz einer leidvollen Geschichte und vielen Klagen ausschließlich der zentrale Moment des Opfers der Ehefrau mit der Inszenierung von Lärm begleitet: Wie die Dame sich selbst ihr Auge mit einer Schere aussticht, um damit ihrem Ehemann ein ultimatives Treuezeichen zu übersenden, schreit der Bote laut auf (vgl. v. 195), während der vorhergehende Augenverlust des Ehemannes beim Turnier und die nachfolgenden Klagen ohne Inszenierung von Lärm ablaufen. In dem Märe ‚Der nackte Kaiser‘<sup>38</sup>, in dem ein schlechter Herrscher kurzerhand zwischenzeitig durch einen Engel ersetzt wird, der ihm zum Verwechseln ähnlich sieht, hört der ausgestoßene Kaiser von Ferne den Lärm eines Hoffestes auf seiner ehemaligen Burg (vgl. v. 236) – ebenfalls die einzige Inszenierung von Lärm in diesem Märe; freilich indiziert der Lärm hier zunächst wie bereits ausgeführt die höfische *kurzewile* einer Festgemeinschaft, doch in seiner Isoliertheit markiert er zugleich die zentrale Spannung des Märes: Der Hof funktioniert bestens, während der eigentliche Kaiser abwesend ist; die Vorbildlichkeit des himmlischen Doppelgängers und die Defizienz des eigentlichen Kaisers wird gewissermaßen akustisch erfahrbar.<sup>39</sup>

36 Vgl. Fischer (Anm. 1), S. 262–265.

37 Vgl. Fischer, Hans: Herrand von Wildonie. Vier Erzählungen. Tübingen 1959, S. 1–9.

38 Vgl. ebd., S. 22–43.

39 In ähnlicher Weise markieren einmalige (d. h. auf eine einzige, abgrenzbare Szene bezogene) Lärminszenierungen Höhepunkte oder zentrale Zusammenhänge bei den Mären ‚Der begrabene Ehemann‘ (vv. 228, 241), ‚Die eingemauerte Frau‘ (v. 226), ‚Der Hasenbraten‘ (v. 100), ‚Heinrich von Kempren‘ (vv. 157f.), ‚Der Herrgottschneider‘ (v. 215), ‚Der kluge Knecht‘ (v. 113f.), ‚Der Schlegel‘ (v. 761), ‚Die Martinsnacht‘ abverlangt in dieser Hinsicht bereits hermeneutische Arbeit, da zwei unterschiedliche Elemente mit Lärm inszeniert und dadurch verknüpft werden, wobei die erste Lärminszenierung vom Publikum erinnert werden muss: sowohl das Betrinken des Bauern in der Martinsnacht (vgl. vv. 2, 16) als auch die unfreiwillige Entkleidung eines Einbrechers durch die Hothunde (vv. 28) werden mit Lärm inszeniert und darüber verknüpft, wobei die Entkleidung die direkte Voraussetzung für den zweiten Frevel der Erzählung ist: Der nackte Einbrecher



Die dargelegten Interpretationen der Inszenierungen von Lärm als Rezeptionshinweise funktionieren natürlich bereits<sup>40</sup> auf schriftlicher Ebene: Lärm kann als hermeneutisches Signal verstanden werden, das als Bedeutungsträger von einem Leser semantisch interpretiert werden kann. Dieser philologische Vorgang einer semanalytischen Interpretation wird bei einer konsequenten Umsetzung der Lautstärkeninszenierung des implizierten Erzählers durch den historischen Erzähler sinnlich erfahrbar für ein historisches Publikum, was den komplizierten und in seiner wissenschaftlichen Form nicht für eine historische Rezeption ansetzbaren Prozess der semanalytischen Interpretation substituiert und bis hin zur Unmittelbarkeit vereinfacht: Wird beispielsweise ein Märe mit einmaliger Lärminszenierung von einem historischen Erzähler konsequent umgesetzt (der historische Erzähler inszeniert nur das laut, was auch vom immanenten Erzähler als laut inszeniert ist), so liegt die Aufmerksamkeit des historischen Publikums automatisch auf der solchermaßen markierten Stelle, die damit vor jeder tieferen hermeneutischen Anstrengung einen Höhe- bzw. Zentralpunktcharakter erlangen kann. Eine sinnlich erfahrbare Interpretation<sup>41</sup> funktioniert jedoch auch bei einem komplexeren und differenzierteren Einsatz von Lärm, wie eine exemplarische Analyse zeigen soll; das Märe ‚Der Schüler zu Paris‘<sup>42</sup> soll in seiner Fassung B in der Form des epischen Vortrags eines historischen Erzählers in den Blick genommen werden, wobei die Arbeitsthese angesetzt werden soll, dass die Inszenierungen von Lärm im Märentext konsequent gleichsam als akustische Regieanweisungen vom historischen Erzähler durch eine Lautstärkensteigerung im Vortrag umgesetzt werden.<sup>43</sup> Diese Arbeitsthese greift bereits im Prolog des Märes, in dem Lärm als Ausdruck der Minnefreude und des Minneleides gleichermaßen funktionalisiert wird und damit eine Hinweiskategorie für die eigentliche Erzählung erhält, in der Lärm durchgehend mit Minne in Bezug gesetzt wird. Zwar besitzt der Prolog selbst keine Erzählebene, die Lautstärke zuordnen könnte, da der Erzähler ja selbst spricht; dennoch sind Ausrufe wie *ei* und *ach* deutliche Anzeichen für eine laute Aus-

gibt sich als der Heilige Martin selbst aus, was der betrunkene Bauer auch glaubt. Lärm indiziert hier Sünde und Dummheit, stellt aber darüber hinaus auch die Verbindung zwischen Betrinken am Feiertag und der religiösen Täuschung her, die auch in der Geschichte ursächlich gegeben ist.

40 Bedenkt man den oralen Ursprung und die mündliche Erzähltradition der Mären, so wird offensichtlich, dass dieses ‚bereits‘ lediglich im logischen Sinne gelten kann; historisch müsste die Reihenfolge umgedreht werden: Lärm als Inszenierungsmöglichkeit des Erzählens ist zunächst sinnlich erfahrbar, bevor er sich im schriftlichen Text niederschlägt.

41 Hier wird die Doppeldeutigkeit des Interpretationsbegriffs sinnfällig: Interpretation ist sowohl die Tätigkeit des wissenschaftlichen Lesers als auch die Tätigkeit des ausführenden Künstlers eines literarischen Textes. Im solchermaßen doppeltbestimmten Begriff der Interpretation trifft sich eine wissenschaftliche Sinnrekonstruktion mit einer künstlerischen Sinnkonstruktion in Bezug auf einen mittelhochdeutschen Erzähltext.

42 Vgl. Grubmüller (Anm. 29), S. 296–335.

43 Bei aller Problematik einer direkten Übertragung sei dennoch auf das geistliche Spiel des Hochmittelalters verwiesen, in dessen Rubriken gerade dem aktiven und semantisch bestimmten Einsatz der Lautstärke bereits früh eine wichtige Rolle zukommt: „Die Rubriken, die die Vortragsweise bestimmen, erscheinen seit dem 12. Jh. Die Bezeichnungen reichen von der gedämpften Stimme über die Nuancen leiser Zwischentöne bis zum voll erklingenden Jubelgesang. Sie beziehen sich also hauptsächlich auf die Lautstärke“ (Roeder, Anke: Die Gebärde im Drama des Mittelalters. München 1974, S. 81).

Wa liep an liep wirt gewent,  
 durch liep zehant daz herze sent  
 nach lieplicher liebe bruot.  
 ei, wie wol dem herzen tuot  
 ein wünnen, unz ez bezzert wirt,  
 ob daz wünnen frucht gebirt  
 ze willen wuntlicher brust!  
 ach der vil minniclichen gelust!  
 wie friuntlich wirt ein kampf gewunnen!  
 minne und liebe sint dar kumen  
 und wellent griezwertel wesen.  
 er schrei: ‚Ich mag nicht genesen!  
 lieb, ich ger der stangen  
 bi roselochten wangen.‘ (vv. 1–14)

Mit dem vom Erzähler inszenierten Ausruf eines Mannes überträgt sich der Lärm<sup>44</sup> der Erzählerausrufe auf den Lärm des Rufens des Personals; verknüpft ist diese dynamische Einführung mit einem programmatischen Ausruf (*Ich mag nicht genesen*), der das Ende der folgenden Erzählung vorwegholt, in der das Minnepaar an der Minne sterben wird. Der letzte Teil des Prologs setzt diese lebensbedrohliche Dimension von Minne dominant, so dass der Prolog nach Minnefreuden Minnekampf und -tod aktualisiert:

so wol der werden signunf!  
 liep sich freut liebes kunft,  
 recht als ez sprechen welle:  
 ‚mins herzen truteselle,  
 jezunt wilt du toeten mich!  
 ‚ei, frecher hoher muot, nu sprich,  
 wer da selbst belibet tot!  
 ja wart nie minneclicher not! (vv. 15–22)

Das Programm des Prologs (Minne als Freude, Kampf und Tod) ist an Lärm gekoppelt, was ich als performative Aufmerksamkeitssteuerung im Vortrag begreife, die in der Erzählung die zentralen Stationen miteinander verknüpft;<sup>45</sup> diese sinnlich erfahrbare Strukturierung soll nun nachgezeichnet werden:

44 Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen, dass der Lärmbegriff, wie er in diesem Aufsatz verwandt wird, keine qualitative Wertung impliziert, sondern lediglich auf ein relativ lautes Klangereignis verweist. Die wahrgenommene Lautstärke sprachlichen Lärms ist freilich weitaus komplexer zu bestimmen als nur durch das physikalische Parameter Lautstärke: Der Eindruck lauten Sprechens wird auch durch Tonhöhe, Sprachmelodie und Tonfärbung erzeugt. Der Begriff der Lautstärke ist hier in diesem erweiterten Sinne als wahrgenommene Lautstärke zu verstehen (wie auch immer diese durch einen historischen Erzähler im einzelnen erzeugt wurde), nicht im rein physikalischen Sinne.

45 Dies funktioniert analog zu Hugo Kuhns „epischem Doppelpunkt“ beim zweifachen Räuberabenteuer zu Beginn der zweiten Aventiuressequenz im ‚Erec‘ (vgl. Kuhn, Hugo: Erec. In: Ders.: Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart 1969, S. 133–269). Analog zu Kuhns Paraphrasierung der vom Erzähler beabsichtigten Wirkung „Merkt auf Wiederholungen!“ (ebd. S. 143) wäre für das Märe zu formulieren: „Merkt auf Lärm!“;

Alle Lärminszenierungen der Erzählung (die im Folgenden ihrer Reihenfolge nach aufgeführt und interpretiert werden sollen) sind mit zentralen Momenten der Minnehandlung verknüpft; auf der Basis dieser Gemeinsamkeit lässt die Lärminszenierung der Erzählung einen Qualitätswechsel erkennen: Lärm ist in der Erzählung zunächst Ausdruck positiver Gefühle, wird aber mehr und mehr negativ gefüllt und erreicht damit schließlich die im Prolog angelegte dialektische Bedeutung. Die erste Lärminszenierung in der Erzählung ist die Schilderung des wunderschönen Gesangs eines Grafensohnes:

do sanc daz junge gravelin  
so wol mit siner stimme.  
alle, die sin gebrimme  
horten und sin süezen schal,  
die wurden gefreut überal. (vv. 48–52)

Mag der *süeze schal* noch lesbar sein als dynamisch nicht näher definierter Wohlklang, so verweist das Verb *brimmen* und vor allem die unbegrenzte Reichweite seiner Stimme auf eine hohe Lautstärke, und diese Lautstärke semantisiert die lobenswerten Eigenschaften des Grafensohnes, die ihn zur Minne prädestinieren: Zweimal verweist der Text auf die *edlen zühte* des Grafensohnes (vgl. vv. 35, 43), durch die er *aller liute gunst* (v. 42) genießt, und seine *zucht* schlägt sich eben im lauten und schönen Gesang nieder. Wird die entsprechende Schilderung vom historischen Erzähler laut umgesetzt, so erfolgt hier die erste Verknüpfung mit dem Prolog, noch ganz unter positiven Vorzeichen: Lärm indiziert einen für die Minne prädestinierten Grafensohn. Der stimmungswaltige Grafensohn verfällt auch folgerichtig in Minne zu einer Bürgerstochter, die von ihrem Vater in einen hohen Turm eingesperrt wird und dort abgeschieden von möglichen Minnepartnern lebt. Sie erwidert seine Minne – nicht zuletzt auf der Basis seiner lauten Stimme, mit der er für sie *daz beste, daz er kunde* (v. 125) singt, was die minnefeindliche Entfernung überbrücken kann; auch hier – obwohl nicht eigens erwähnt und damit auch nicht vom idealtypischen historischen Erzähler in Lärm umgesetzt – indiziert Lärm noch positive Aktionsformen der Minne. Das Mädchen fasst den Plan, dass sie sich aus Seide ein Seil dreht, um daran den Geliebten in ihr Turmzimmer zu ziehen. Beim Warten auf die Liebesnacht erfolgt die zweite dezidierte Semantisierung von Lärm im Märe, diesmal aber bereits unter ambivalenten Vorzeichen, denn der Grafensohn leidet buchstäblich an Herzproblemen:

vil ser sin herz krachte,  
e daz der tag benachte,  
vor liep, als es wol billich ist,  
wa man so liepliche frist  
git durch liebes minne  
mit vorbedachtem sinne. (vv. 179–184)

bei einer adäquaten Umsetzung durch den historischen Erzähler wäre darüber hinaus der Appell nicht nur wie bei Kuhns epischem Doppelpunkt an den Intellekt der Zuhörer, sondern an deren sinnliche Wahrnehmung gerichtet und würde damit bereits intuitiv wirken.

Freilich kann das *krachend herz* auch positiv gelesen werden (Grubmüller übersetzt hier: „Sein Herz hüpfte vor Freude“), doch birgt das Bild auch eine lebensbedrohliche Lesart, die sich im weiteren Verlauf der Erzählung bewahrheiten wird; das Märe muss aber nicht erst gelesen bzw. gehört werden, um die Doppeldeutigkeit an dieser Stelle der Erzählung zu erkennen, sondern bei einer entsprechenden Umsetzung verweist der Lärm selbst auf die lebensbedrohliche (und in der Situation der Minneerwartung gänzlich unerwartete) Bedeutung des *krachenden herzens*: Lärm verweist auch auf Kampf, und eben ein solcher liegt im Prolog vor, in dem der Mann *Ich mac nicht genesen!* ausruft; wenn die laut inszenierten Stellen der Erzählung die jeweilige Szene mit dem Prolog verknüpfen, dann ist hier – im Unterschied zur ersten, noch rein positiven Lärminszenierung – die Bedeutung der Minneschlacht dominant gesetzt. Zudem erinnert der Erzählerkommentar zum *krachenden herzen* durch die meditative<sup>46</sup> Wiederholung des Wortes *liep* stark an die ersten vier Zeilen des Prologs, so dass dieser neben der Lautstärke auch auf Textebene erinnert wird. Dynamisch unmarkiert schildert der Erzähler, wie das Minnepaar zusammenkommt und sich gegenseitig der Minne versichert. Erst die eigentliche Minnevereinigung wird wieder mit Lärm begleitet: Der Erzähler setzt mit einem Ausruf an – und greift wieder die meditative Wiederholung des Wortes *liep* auf, so dass auch diese Lärminszenierung auch auf Textebene an den Prolog rückgebunden ist:

zabei, wie lieplich ez da wart  
nach der minniclichen art  
liep zu liebe gesmucket,  
mit armen zu gedruker  
dick nach beider willekür.  
niement mit swerten stuont dafür,  
der in ir schimphel werte,  
des da ir herz gerte.  
von übriger liebe  
wart dem minnediebe  
sin gerndez herze da verwunt,  
daz ez in freuden da bestuont  
ufgeschlossen und erstarp.  
also der liebe gast verdarb  
in so minneclicher phlicht. (vv. 229–243)

46 Meditativ verstehe ich dabei im Sinne von intensiv aneignend durch Wiederholung, in Anlehnung an Wenzel: „Meditieren“ heißt eben nicht nur, sich an die Informationen einer Satzfolge zu halten, sondern alle Worte zugleich abzuwägen, abzuschmecken, um ihren Sinn ganz zu ergründen. Als Vorgang der Meditation war das Lesen geistlicher Texte immer auch ein Akt der *ruminatio*, ein körperlicher, sensomotorisch gestützter Prozeß des Wiederkäuens, der mit dem Aussprechen und Hören der Worte verbundene Empfindungen reaktivierte“ (Wenzel, Horst; Wenzel, Edith: Die Tafel des Gregorius. Memoria im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Haferland, Harald; Mecklenburg, Michael (Hg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration im Mittelalter und Früher Neuzeit. München 1998, S. 99–114, hier S. 109). Die mit den Worten verbundene Empfindung des Prologbeginns und seiner Parallelstellen ist im Märe – wie der wiederholte Begriff selbst – die *liep*.

Wird der anfängliche Erzählerausruf in eine laute Vortragsweise umgesetzt, so wirkt es umso auffälliger, dass auf Textebene eine mögliche (und situativ nahe liegende) Kampfhandlung gerade negiert wird: Es steht kein Dritter mit dem Schwert dazwischen; der Lärm aktualisiert aber in Anlehnung an den Prolog gerade die Kampfesmetaphorik, und so wird die Erzählererklärung des Todes des Grafensohnes durch die Minne selbst sinnfällig durch die Vortragsweise unterstützt (und dies bereits vor der Erklärung seitens des Erzählers). Durch eine laute Vortragsweise des historischen Erzählers wird auch die Schilderung der Umarmungen doppeldeutig, *mit armen zu gedrucket / dick nach beider willekür* evoziert im lauten Vortrag nicht mehr vornehmlich Minnezärtlichkeit, sondern Minnekampf, der in diesem Fall sogar tödlich ausgeht. Erst nach einiger Zeit begreift die Minnedame den Tod ihres Geliebten, ein Erkenntnisakt, der mit Lärm indiziert wird:

vil lute si schrigen began  
 von so jemerlicher not,  
 daz ir zartez mündel rot  
 und aller ir lip wart missevar,  
 der von schœne was so klar  
 gewesen nach trütlicher acht. (vv. 264–269)

Mit diesem Schrei – im Übrigen der erste tatsächliche Schrei in der Erzählung auf Personalebene, der damit direkt den Schrei des Prologs aufgreift – ist das im Prolog angelegte Programm abgeschlossen: Eine laute Erzählerstimme aktualisierte hintereinander Minnefreude (die Stimmgewalt des Grafensohnes), Minnekampf (das *krachen* des Herzens) und Minnetod (das durch den Erzählerausruf eingeleitete Sterben im Liebesakt, das mit dem Schrei der Minnedame abgeschlossen ist). Die paradoxe Minne, die gegen sich selbst kämpft und siegt, schlägt sich nieder in der Spannung zwischen der für die Minne dysfunktional gewordenen Minnedame, deren Mund und Leib *missevar* geworden sind, und der anschließenden Schilderung ihres minnefähigen Leibes, der drei Tage (!) die Leiche umarmt:

si hielt in an die dritte nacht,  
 vil dick si in kust toten  
 mit irem munt so roten,  
 ir lieben juncherren. (vv. 270–273)

Im Bild des dauerhaft vereinten Minnepaares, dessen Mann tot ist, stellt das epische Ergebnis des Prologprogramms dar und vereint in sich Minnefreude, Minneleid und Minnetod. Die Handlung ist aber an dieser Stelle erst zur Hälfte erzählt, und die dynamische Matrix des zweiten Teiles nach dem Tod des Geliebten ist nicht mehr von einem sparsamen Lärmeinsatz gekennzeichnet, sondern von vielen Lärminszenierungen, die nun (nicht weniger gezielt als im ersten Teil) allesamt performativer Ausdruck des Minneleids sind, das – wie schon im letzten Satz des Prologes – auch den Erzähler bestimmt. Diese schon aus dem Prolog bekannte Engführung zwischen Lärm auf Personalebene und Lärm auf Erzählebene unter dem Vorzeichen der Minne schlägt sich plakativ in den ersten Zeilen des zweiten Handlungssteiles (der Leidensweg der Minnedame) nieder – das Herz des Mädchens beginnt

zu lärmern, sie schreit parallel dazu, und schließlich schaltet sich auch wieder der Erzähler mit einem Anrufen der Minne selbst ein:

von übergroßen sweren  
 ir herz begun temeren.  
 ir wüeten und wemerren,  
 schrigen und hantslagen  
 und iren lieben gesellen klagen  
 möcht ein herze erbarnt haben,  
 daz uz eim stein were graben.  
 Ach Minne, wa wer du do,  
 do din junger diener so  
 jemerlich verlos den lip?  
 Venus, frou, daz selbe schrip! (vv. 274–284)

Diese im Märe bislang dichteste Lärminszenierung führt über in lange Vorhaltungen des Erzählers an Venus, die er schließlich als *morderinne* (294) beschimpft; der Lärm auf Personalebene ist auf die Erzählebene übergegangen, und hier wie dort indiziert er Minneleid. Die personelle Einheit des historischen Erzählers ermöglicht diesen unmittelbaren Übergang der Ausführungsweise und der dargestellten emotiven Haltung von Personal- auf Erzählebene: Der Erzähler, der mit seiner Lautstärke bis Vers 280 die Klage der Minnedame darstellt, stellt ab seinem Ausruf in Vers 281 mit seiner Lautstärke *seine* Klage an die Minne dar (komplementär funktioniert dies im Übergang auf Vers zwölf). Durch die unmittelbare Verbindung, die die Lautstärke zwischen Personal- und Erzählebene herstellt, wird performativ nahe gelegt, dass Venus, die das konkrete Gegenüber der Erzählerklage ist, auch bereits diejenige war, deren Herz sich vom Klagen der Minnedame eben nicht erbarnten ließ. Die Anklagen des Erzählers werden beendet durch eine erneuten Lärminszenierung in Bezug auf die Trauernde: *Si schrei niwer ach und we* (v. 297). Auch dieser Aufschrei ist flankiert von einem Ausruf des Erzählers: *ouwe der jemerlichen not* (v. 302)! Damit wird die Verbindung zwischen Erzähler- und Personalebene auf der Basis der Minneklage präsent gehalten. In der Erzählung wird es nun nicht mehr still (vgl. vv. 368f., 410f.): Es kommt zur Beerdigung des Grafensohnes, bei der sich das laute Klagen von Minnedame und Erzähler schließlich auch auf das restliche Märenpersonal ausweitet. Dies geschieht im Rahmen eines breit angelegten Crescendos der nun öffentlichen Klage des Mädchens bei der Trauerfeier; zunächst weint nur ihr Herz, dann beginnen ihre Augen zu schluchzen und zu wimmern, und schließlich schreit das Mädchen wieder laut vor der Trauergemeinde:

vil ser ir herze weinte,  
 wie gar ir ougel daz verbarc. [...]  
 uf iren gesellen sie do viel,  
 its herzen leit sie nicht verhiel,  
 ir ougen begunnen simeren,  
 hechsen und wimeren [...].  
 Das volc het ein gedrenge,  
 jeder man het ez enge

und sich vür den andern brach,  
 daz er niwer den jamer sach,  
 wie di zarte kirtte  
 und ire lip verdirrte.  
 si begund ir hendel twingen  
 und vast sich an in dringen  
 und schrei vor aller menge do:  
 ‚Min liebez liep, wie list du so,  
 daz liepst, daz ich ie gewan!‘ (vv. 474–511)

Auch hier zitiert die Minnedame mit der Wiederholung des Wortes *liep* den Prolog, auch hier erfolgt die Verknüpfung zudem sinnlich wahrnehmbar über die Lautstärke. Der Inhalt ihrer geschrienen Rede ist die Bitte an Gott, sie ebenfalls sterben zu lassen. Diese geschriene Bitte erfüllt Gott auch prompt, und das Mädchen stirbt im Kuss an ihrem gebrochenen Herzen, analog zu ihrem Geliebten:

‚ach barmherziger got,  
 laz iezunt wesen din gebot,  
 daz ich sterb in diser stunt!‘  
 alda sie kuste sinen munt.  
 recht so der kus geschach,  
 do selbst ir liebez herze brach.  
 alda wart sie von got gewert  
 des todes, des si het begert,  
 der da jemerlich geschach (vv. 519–526)

Die Trauergemeinde klagt nun lautstark über die beiden Todesfälle (vgl. vv. 575f.). Die Handlung des Märes ist damit abgeschlossen, das Programm des Prologs umgesetzt und Minnefreuden und -leiden durch Lärm miteinander verbunden; der Minnetod der beiden Liebenden und ihr gemeinsames Begräbnis wird folgerichtig auch als akustisches Phänomen beschrieben:

Do was der minne melodia  
 von zwein zarten lieben da,  
 die nu zu erden wurden [...]. (vv. 625–627)

Diese *melodia* der Minne wurde zu Beginn des Märes im Gesang des Grafensohnes verwirklicht, bestimmte das *krachen* seines Herzens und schlägt sich schließlich in der *klage* nieder – ihre Gemeinsamkeit ist nicht qualitativ zu begreifen (nur der Gesang des Grafensohnes wird mit Schönheit verknüpft), sondern liegt in der Lautstärke begründet, die thematisch Minnefreude, Minneleid und Minnetod miteinander verbindet und performativ die Grenzen zwischen Minnepaar und Öffentlichkeit, Personalebene und Erzählebene überbrückt.

Die eigentliche Pointe des Märes aber steckt im Epilog: In 52 Versen (vv. 653–704) hält der Erzähler eine Rede an Gott, die mit einem Ausruf eingeleitet ist und damit akustisch mit der Gottesanrufung des Mädchens in der Erzählung verknüpft ist. Inhaltlich hat es

diese Rede in sich, denn der Erzähler verlangt von Gott, die Liebenden in den Himmel aufzunehmen, da sie schließlich nur ihrer Natur nach gehandelt haben, die von Gott selbst so geschaffen sei. Abschließend ermahnt der Erzähler wörtlich Gott zu Güte (vv. 694f.) und hält ihm die Ausführungen Augustinus' vor. Diese Rede ist ein konkreter Appell, der vehement und rhetorisch geschickt formuliert ist – und in seiner Performanz auch dynamische Stärke verlangt, die ja durch den einleitenden Ausruf auch textlich angelegt ist. Ein Appell an Gott, der mit Lärm vorgetragen wird – ein solcher wurde schon in der Erzählung von dem Mädchen formuliert und von Gott erhört.<sup>47</sup> Durch die lärmende Ausführung ist also in Rückbezug auf die Erzählung die Erfüllung des Appells durch Gott akustisch bereits nahe gelegt, und in der Erfüllung des Appells (der Aufnahme des Minnepaars in den Himmel und damit die göttliche Erlaubnis ehelich nicht gebundener Sexualität) erhält die Erzählung doch noch ein umfassend positives Ende. ‚Der Schüler von Paris‘ entfaltet damit einen dialektischen Minnebegriff, dessen gleichzeitig positiver und negativer Charakter auf eine breite Tradition zurückblicken kann (man denke nur an das ‚Herzmäre‘ oder an den ‚Tristan‘). Das Besondere an diesem Märe ist aber, dass durch eine konsequente Umsetzung der Lärmindizien im Text durch den aufführenden historischen Erzähler der dialektische Minnebegriff akustisch erfahrbar wird, indem die zentralen Schaltstellen der Minnegeschichte durch Lautstärke hervorgehoben werden und schließlich das doch noch positive Märenende durch Lautstärke im wahrsten Sinne des Wortes herbeigerufen wird. Lärm erhält damit eine Schlüsselfunktion nicht nur im Märe, sondern auch in seiner Ausführung durch den historischen Erzähler.

Die Klage als performativer Akt steht natürlich nicht nur dem implizierten und historischen Erzähler offen, sondern ist auch – gelingt der Vortrag des Märes – eine nahe liegende Reaktionsmöglichkeit eines historischen Publikums, das in diesem Fall in die auch akustisch inszenierte Klage des Erzählers mit einsteigen kann.<sup>48</sup> Solchermaßen die Reaktionsmöglichkeit eines historischen Publikums in den Blick zu nehmen ist aufgrund der Quellenlage notwendigerweise völlig spekulativ; nichtsdestotrotz ist eine Publikumsreaktion ebenso notwendigerweise mitzudenken, will man der historischen Interpretationsform von Mären gerecht werden. Deshalb soll abschließend ein Ausblick in die (auch) akustische Performanz des historischen Publikums gewagt werden, durchgeführt allerdings nicht am Beispiel der Klage, sondern des Lachens auf der Basis erotischer Kalauer (von denen die Märendichtung voll ist), die – sollte der Vortrag künstlerisch gelungen sein – zu einer entsprechend lau-

47 Damit steht Frau Venus, die in der Erzählung den ebenfalls lärmenden Appell des Erzählers (und indirekt der Minnedame) nicht erhört hatte, im Gegensatz zum christlichen Gott, der die lärmend vorgetragene Minnebitte erhört.

48 Betrachtet man die sozialhistorischen Forschungen nach Althoff (vgl. etwa Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997), so ist eine gut hör- und sichtbare Klage für ein hochmittelalterliches, höfisches Publikum zumindest wahrscheinlicher als Mitvollzug einer traurigen Geschichte als etwa die etwas verschämt verdrückte Träne des spätbürgerlichen Kinobesuchers bei der Rezeption einer traurigen Liebesgeschichte. Dies gilt umso mehr, als man auch bei einem mittelalterlichen Publikum das Bewusstsein der Künstlichkeit der Situation ansetzen muss: Emotionen schlagen sich am hochmittelalterlichen, höfischen Menschen nach Althoff nicht unkontrolliert nieder, sondern werden kollektiv inszeniert – sei es im Bereich der Politik (der Fokus Althoffs, vgl. ebd., S. 258–281) oder aber im Bereich der Kunst, bei dem eine grundsätzliche Differenz der Emotionalitätsinszenierung nicht wahrscheinlich erscheint.

ren Publikumsreaktion führen dürften. Folgt man dieser Arbeitsthese, so fällt auf, dass sich auch hier regelmäßig Textindizien für eine laute Interpretation entsprechender Textstellen durch den Erzähler finden; es scheint, als ob der Lärm des Erzählers mit dem (vom Dichter der Texte ja sicherlich auch eingeplanten) Lärm des lachenden Publikums kommunizieren würde. Dieses Phänomen soll nun anhand des Märes ‚Das Häslein‘<sup>49</sup> paradigmatisch gezeigt werden.

Die Geschichte erzählt von einem Ritter, der einen lebenden Hasen erjagt und ihn einer offensichtlich sehr naiven Jungfrau zum Tausch gegen ihre Minne anbietet. Ohne genau zu wissen, was Minne ist, willigt das Mädchen ein; der Ritter nimmt sie mit in die Abgeschiedenheit einer Gartenlaube und schläft zweimal mit ihr. Vor dem dritten Mal bekommt der Ritter Angst von der vom Kirchgang zurückkehrenden Mutter des Mädchens entdeckt zu werden und bricht auf. Nun erfolgt die erste Inszenierung von Lärm im Märe: Das Mädchen ruft ihm laut hinterher, dass er auf jeden Fall die Minne ganz nehmen solle, da sie ihn nicht übervorteilen wolle. Als Reaktion lacht der Ritter und reitet weiter (vgl. vv. 109–116). Stolz erzählt die Tochter der zurückkehrenden Mutter von dem Geschäft, woraufhin diese wenig begeistert die Tochter verprügelt. Als das Mädchen drei Tage später den Ritter wieder sieht, ruft sie ihm – die zweite Inszenierung von Lautstärke – von weitem zu, dass er ihr die Minne zurückgeben solle, die vor allem für ihre Mutter einen großen Verlust bedeute (vgl. 252–235). Bereitwillig nimmt sie der Ritter wieder mit in die Gartenlaube und gibt ihr das Erwünschte. Voll Freude läuft die Tochter zur Mutter und ruft ihr wieder laut zu, dass der Tausch rückgängig gemacht sei und sie die Minne wieder habe (vgl. vv. 286–291). Dieser erste Teil des Märes beinhaltet also drei erotische Kalauer, die alle drei unmittelbar mit einer Inszenierung von Lärm begleitet werden; das Lachen des Ritters bei der ersten Lärmszenierung gibt dabei gewissermaßen die implizierte Rezeptionshaltung vor: Wie die erste erotische Pointe des Märes – das wirtschaftliche Missverständnis im Minnebegriff des Mädchens – den Ritter zum Lachen bringt, so ist dies für ein historisches Publikum in Bezug auf alle drei erotischen Kalauer anzusetzen, wenn der Vortrag gelingt. Der durch den Erzähler inszenierte Lärm indiziert erotische Komik und mündet bei einer entsprechenden Umsetzung im Lärm des kollektiven Lachens des Publikums – eine performative Herausarbeitung von situativer und dialogischer Komik, die sich noch im schriftlich überlieferten Märentext niederschlägt. Diese Inszenierung von Komik durch Lärm bestimmt auch die zweite Hälfte des Märes: Der Ritter heiratet schließlich eine Dame, und zur Hochzeit kommen auch Mutter und Tochter samt dem Hasen. Als der Ritter sie sieht, vergegenwärtigt er sich die Geschichte und bricht in lautes Lachen aus – ein nachgereicherter Rezeptionsentwurf für die Geschichte:

der wirt, der dâ wol wiste,  
wie der hase wart gekouft,  
und wie diu tohter wart zerrouft,  
und wie der wehselkouf geschach,  
der lachete unt tet einen kach  
und began sô sêre lachen  
von den selben sachen

49 Vgl. Grubmüller (Anm. 29), S. 590–617.

und mohte sich des niht enthaben,  
daz man in ieze wolte laben,  
und wider kûme kam ze sich.  
dô wolte vrâgen meneclich,  
wes er gelachtet haete.  
des enthuop sich wol der staete.  
Ich waene, er sine heinlikeit  
vil ungerne ieman haete geseit. (vv. 394–408)

Hier tritt das bereits skizzierte Phänomen zutage, dass bei Lärm ein Skandalon für das Märenpersonal eben nicht offenbar wird, umso mehr jedoch dem Publikum präsent ist; die (ebenfalls erotische) Komik dieser Szene beruht nicht mehr auf den Gegenstand der Erheiterung des Ritters (dieser wurde ja bereits erzählt und belacht), sondern auf der Diskrepanz zwischen Publikumswissen und Personalwissen bzw. der Unpassendheit der erotischen Erinnerung des Ritters in der Situation seiner Hochzeit. Der weitere Verlauf der Geschichte bringt zunächst eine Irritation des bisherigen durchgehenden Zusammenhangs von erotischem Witz und inszeniertem Lärm: Auf Drängen seiner Braut erzählt der Ritter dieser schließlich doch die ganze Geschichte; daraufhin antwortet die Dame, dass das Mädchen ziemlich dumm gewesen sei das Ganze auszulaudern, sie selbst habe schließlich das Gleiche wohl hundertmal mit ihrem Kaplan getrieben. Diese erotische Pointe wird nun *nicht*, wie zu erwarten wäre, von Lärm oder Lachen begleitet. Ich werte nach den bisherigen Ausführungen dieses Ausbleiben von Lärmszenierung als Rezeptionshinweis dafür, dass dies noch nicht die eigentliche Pointe der Geschichte ist. Der Ritter bedenkt sich im Stillen und fasst einen Entschluss:

ûf stuont der wirt, sô man sager,  
und hiez sich hoeren über al  
und seite von oben ze tal  
vil eben, wie ez ergangen was,  
umbe diz unde umbe daz,  
wie kôuflich er daz kint gewan,  
und wie er ir minne vuorte dan,  
und wie er si ir gap hin wider:  
dar nâch seir' er aber sider,  
wie ez umbe die brût was getân,  
und ouch umbe iren kappelân. (vv. 472–482)

Erst hier wird Lärm inszeniert, erst hier ist die Pointe des Märes erreicht: Im von der Feiargesellschaft geforderten Rat auf der Basis seiner lautstark öffentlich gemachten Informationen heiratet der Ritter schließlich das Mädchen und schickt die adelige Dame zurück zu ihrem Kaplan. Im Märe ‚Das Häslein‘ koinzidiert im ersten Teil Lärm durchgehend mit der Pointe eines erotischen Witzes, im zweiten Teil wird die Rezeptionsform des Lachens für diese Pointen vorgeführt und schließlich mittels Lärm das Augenmerk auf die eigentliche Pointe des Märes gelenkt – eine sehr differenzierte Struktur, die mit der Inszenierung von

Lärm im Märe konstruiert wird und von einem realen Publikum durch Lachen großteilig analog performativ nachvollzogen werden kann – selbst die Enttäuschung dieser Regel ist für die Interpretation bedeutsam, da eine etwaige Inkohärenz zwischen lautem Lachen des Publikums und dem erzählten stillen Nachdenken des Ritters als Reaktion auf das Verplappern der Dame erfahrbar macht, dass das Märe auf eine andere, wieder mit Lärm inszenierte Pointe hinausläuft.<sup>50</sup>

Lärm in den Mären des 13. Jahrhunderts entpuppt sich bei näherem Besehen als gezielt und differenziert eingesetztes Inszenierungsmittel des Erzählers, das von einem historischen Erzähler zur Interpretation genutzt und sogar von einem historischen Publikum bei der Rezeption aufgegriffen werden kann. In vielen Fällen ist der interpretative Mehrwert einer Beobachtung der Lärminszenierung bereits auf schriftlicher Textebene erkennbar, doch eine tatsächliche Aufführung, die die Textsignale entsprechend konsequent umsetzt, macht eine komplexe intellektuelle Lesart eines Textes zu einer unmittelbar erfahrbaren ‚Hörart‘: Lärm war in der historischen Aufführung in seiner Performanz nicht primär zu interpretierendes Zeichen, sondern unmittelbares Erlebnis; um dieses Erlebnis nachvollziehbar zu machen, bedarf es heute freilich des hermeneutischen Verständnisses von Lärm als textuelles Zeichen.

„waz hân ich vernomn?“ (Pz. 120,17)

## Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach\*

John Greenfield

Es ist es nahezu eine Binsenweisheit, dass Schall zum Alltag der modernen Industriegesellschaft gehört; und so sehr ist dies der Fall, dass wir die Schallereignisse, die uns ständig umgeben, oft nicht wahrnehmen oder wahrzunehmen glauben. Man gewöhnt sich anscheinend relativ schnell an Schall und unsere Wahrnehmung dieser Ereignisse hängt nicht nur von der Intensität oder Stärke des Geräusches ab, sondern auch (und sogar wesentlich) von der Reizschwelle des Wahrnehmenden sowie von dessen subjektiver Einstellung zu bestimmten Schallquellen. Die Wahrnehmung von Schall ist von Person zu Person, aber auch von Gesellschaft zu Gesellschaft verschieden, und dieser Unterschied wird bedingt durch mehrere Faktoren. Das hat etwa Alain Corbin in seiner Studie zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung gezeigt.<sup>1</sup> Die akustische Umgebung wird von den Wahrnehmenden unterschiedlich analysiert und bewertet; diese Klangempfindlichkeit ändert sich von Generation zu Generation, und so werden von Epoche zu Epoche Geräusche verschiedenartig aufgefasst.

Die Klangwelt des (vorindustriellen) Mittelalters war sicherlich ganz anders als unsere. Und als Literaturhistoriker frage ich mich, welche Rolle die Schilderung von Schall in den mittelalterlichen Texten gespielt hat. Ist es überhaupt heute für uns möglich, feststellen zu können, wie die dargestellte akustische Umgebung in diesen Werken vom damaligen Publikum und – auf einem anderen literarischen Niveau – von den handelnden Personen selbst in den Texten wahrgenommen wird? Was bedeutet eigentlich Schall im Kontext dieser Literatur?

Die auditive Sinneswahrnehmung spielt in der mittelalterlichen Gesellschaft eine zentrale Rolle: Das hat Horst Wenzel in seiner Monographie zu Hören und Sehen gezeigt.<sup>2</sup> So wird von einem Großteil des höfischen, hauptsächlich analphabetischen Publikums Literatur nicht *gelesen*, sondern *gehört*: Sie wird in erster Linie nicht vom Auge, sondern vom Ohr wahrgenommen. Das merken wir bekanntlich auch in den literarischen Texten selbst,

50 In vergleichbarer Art und Weise indiziert Lärm auch in folgenden Mären des 13. Jahrhunderts erotische Kallauer: ‚Der betrogene Gatte‘ (vgl. vv. 85, 93, 162), ‚Der Gürtel‘ (vgl. vv. 345–356), ‚Der Hasenbraten‘ (vgl. v. 100), ‚Das Häslein‘ (vv. 179, 222, 286), ‚Der kluge Knecht‘ (vgl. vv. 113f.), ‚Das Rädlein‘ (vgl. vv. 168, 452–454, 472). Die Korrespondenz zwischen Lärm und Erotik in ‚Die Halbe Birne‘ und in ‚Des Teufels Ächtung‘ wurde bereits aufgezeigt.

\* Der folgende Aufsatz stellt eine überarbeitete Fassung des 2004 erschienenen Beitrags ‚waz hân ich vernomn?‘ (120,17): Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: Greenfield, John (Hg.): Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Porto 2004, S. 133–150, dar.

1 Vgl. Corbin, Alain: Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung. In: Conrad, Christoph; Kessel, Martina (Hg.): Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 121–140.

2 Vgl. Wenzel, Horst: Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.