

UCLA

Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies

Title

Die Kampfschablone in Orendel: Zur Entstehung des Spielmannsepos

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4p6293sn>

Journal

Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, 2(1)

ISSN

0069-6412

Author

Huala, Waldemar M.

Publication Date

1971-10-01

Peer reviewed

DIE KAMPFSCHABLONE IN *ORENDEL*: ZUR ENTSTEHUNG DES "SPIELMANNSEPOS"

ABSTRACT

The formulaic analysis of battle sequences found in the Middle High German *Orendel*, a so-called "Spielmannsepos" or minstrel epic composed about 1160, serves as the point of departure for a stylistic and structural re-evaluation of the poem as a whole. Regarding style, the question is whether the poem is an oral composition "frozen" into its extant form by some scribe, or, according to traditional interpretation, the written product of a "Spielmann", a popular minstrel providing unvarnished entertainment. Applying the criteria established for oral composition by Milman Parry and Albert B. Lord to the internal evidence of the poem reveals an exactitude in the repetition of formulae which by its very excess argues against oral composition, since to the oral poet "formulae" and "systems" provided a mnemonic aid to improvisation rather than the opportunity for intricate verbal pyrotechnics. Thus what appear to be formulae are not true formulae at all but an attempt on the part of the poet (who was most likely a lay cleric) to give his work the appearance of an oral composition, thereby fulfilling the expectations of his largely illiterate audience which was accustomed exclusively to the oral style of presentation. The poet's purpose was most likely a religio-jingoistic one: to raise support for the crusades, and perhaps more immediately, to encourage pilgrimages to Trier where the seamless gray cloak of Christ was enshrined.

The problems posed by the structure of the poem are found primarily in its divergence from the traditional pattern of the German minstrel epic: the inexplicable continuation beyond the poem's "logical" conclusion, and the erratic sequence of episodes which at times seemingly defies common sense. The allegorical nature of this poem, which has heretofore escaped scholarly attention, provides the key to the puzzle. With religious propaganda as its primary purpose, the poem's structural inadequacies should not be ascribed to the ineptness of the poet, especially when there is compelling evidence for the superimposition of religious allegory onto the central theme of the traditional minstrel epic: the hero's departure in quest of a bride who is won by abduction, then lost, and finally regained amidst a series of fantastic adventures. In *Orendel* the title hero (who is more often referred to as "Graycloak", because his wearing of Christ's gray cloak assures his success) woos Bride, a transparent

figure representing the Church, that is, the *Bride of Christ*. This point is further underscored by the fact that when Orendel can no longer make use of his cloak, the center of gravity shifts to Bride, just as it had shifted from Christ after the Ascension to His earthly representative, *Holy Mother Church*.

— U.S.

Seit Milman Parrys und Albert B. Lords bedeutenden Untersuchungen der serbo-kroatischen Volksepen versucht die Literaturforschung in zunehmendem Masse, mittels der neugewonnenen Einsichten die Entstehung der älteren Literaturdenkmäler zu klären.¹ Es besteht die Hoffnung, durch textkritische Untersuchungen unter Anwendung von Lord und Parrys Methoden Aufschlüsse über das Problem nebeneinander existierender, ähnlicher Überlieferungen zu erhalten und zu gültigen Schlüssen zu kommen, wo die Frage nach der inneren Einheit eines Werkes noch nicht beantwortet ist.

Diese Arbeit macht es sich zur Aufgabe, durch eine Untersuchung der Kampfschablone im *Orendel*² auf das Problem der Entstehung dieses Werkes einzugehen. Es sei hier noch bemerkt, dass die Kampfschablone hauptsächlich auf ihre Kompositionsmethode hin untersucht wird, obwohl es noch andere Gesichtspunkte gibt, von denen aus eine Untersuchung der Kampfschablone möglich wäre. Auf diese Punkte (ihre Funktion innerhalb der Gesamtstruktur dieses Werkes, Motive der Agierenden, etc.) soll nur eingegangen werden, soweit sie beim Versuch einer Klärung der Kompositionsmethode von Wichtigkeit erscheinen.

Beim Lesen des *Orendel* fällt zunächst auf, dass längere Passagen an verschiedenen Stellen wörtlich genau wiederholt werden. Diese Erscheinung veranlasste Steinger zu bemerken, dass "der Verfasser [i.e. (nach Steinger) der Verfasser des Mentwinabschnittes] den *Orendel* halb auswendig konnte und Brauchbares nahm, wo er es fand."³ Weiterhin stellt er fest, dass die Partien von den

¹ Für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für viele wichtige Hinweise bin ich Herrn Prof. Franz Bäuml zu Dank verpflichtet.

² Steinger, Hans, *Orendel*, Altdeutsche Textbibliothek, Nr. 36, Hersg. G. Baesecke (Halle/Saale, 1935). Diese Ausgabe wurde als Textgrundlage zu dieser Arbeit verwendet.

³ Steinger, *Orendel*, S. xviii.

Engelshilfen und Fürbitten Marias Fabrikware seien, und ein Stück dem anderen zum Verwechseln ähnlich sehe.⁴ Dasselbe ist auch Curschmann aufgefallen und führt ihn zu folgender Annahme: ". . . ad hoc oral composition seems almost out of the question."⁵ Lord kommt auf dasselbe Phänomen in den serbo-kroatischen Epen zu sprechen und nennt es "one of the characteristic signs of oral style."⁶ In dem von ihm angeführten Beispiel handelt es sich um achtzehn Verse, in denen sieben wörtlich wiederholt werden, acht aus verschiedenen Formeln zusammengesetzt und drei nicht-formulaisch sind. Einschliesslich der identisch wiederholten Verse in solchen "runs," wie Lord sie nennt, entspricht das einem Formelgehalt von 87.5 Prozent. Der Anteil der *identisch* wiederholten Verse beträgt jedoch nur 38.8 Prozent. Dies Beispiel dürfte einen extremen Fall von wörtlicher Wiederholung eines längeren Abschnittes darstellen. Am anderen Ende des Spektrums gibt es nach Lord auch den Dichter, der dasselbe Thema bei jedem Vortrag stark abändert.⁷ Man wird also nicht weit fehlen, wenn man annimmt, dass der Formelgehalt in extremen Fällen von stereotypen Wiederholungen etwa 80 Prozent betragen dürfte, der Anteil der identischen Verse aber bedeutend niedriger liegt. Was auch immer der Grund für wörtliche Wiederholung sei (davon später), um ein gewohnheitsmässiges Herunterleiern grösserer Abschnitte von häufig verwendeten Themen dürfte es sich kaum handeln.⁸

⁴ Steinger, *Orendel*, S. xxvi.

⁵ Curschmann, Michael, "Oral Poetry in Mediaeval English, French, and German Literature: Some Notes on Recent Research," *Speculum*, XLII (Jan. 1967) S. 51.

⁶ Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, Atheneum Paperback Ausgabe (New York, 1965) S. 58.

⁷ Lord, *The Singer of Tales*, Appendix II, S. 236-241. Lord zitiert einen Sänger, der bei viermaliger Wiederholung desselben Werkes — in einem Fall wurde dasselbe Stück zweimal an einem Tag vorgetragen — die Themen so stark abänderte, dass sie sich zwar dem Inhalt nach ähnlich, dem Gebrauch der Formel nach jedoch sehr verschieden waren.

⁸ Lord, *The Singer of Tales*, S. 133. An dieser Stelle wendet sich Lord ebenfalls entschieden gegen eine derartige Annahme: "If there are 'runs' (which ordinarily do not occur) they . . . do not simply arise from habitual association in composition."

Neben den Stellen, die "halb auswendig gelernt" anmuten, gibt es im *Orendel* aber auch längere Abschnitte, die relativ frei von Formeln sind und die weder in Teilstücken noch zur Gänze wiederholt werden. Selbst wenn man nur vom Formelgehalt her willens wäre, eine mündliche Komposition anzunehmen, müssten diese formelfreien Abschnitte zu Zweifeln Anlass geben. Die Problematik der Entstehung des *Orendel* beginnt sich also zu kristallisieren: Einerseits scheint diese Dichtung "a prime case of formulaic diction" zu sein,⁹ andererseits aber werden in bestimmten Abschnitten wenig bis keine Formeln vorgefunden. Wir hätten es also mit einem Zwischending zu tun: einer Dichtung, die einerseits Merkmale der schriftlichen Komposition aufweist, in der andererseits aber auf das Hilfsmittel des mündlichen Dichtens, die Formel, nicht verzichtet wird. Um die Sache noch zu komplizieren, lehnt Lord die Möglichkeit der Existenz eines Werkes, das beide Stilzüge aufweist und damit einen Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Tradition darstellen würde, kategorisch ab: "The two by their very nature are mutually exclusive."¹⁰

Da die Forschungen von Milman Parry und A. B. Lord dieser Arbeit als massgebende Grundlage dienen, muss hier kurz auf das Problem des Unterschiedes der rhythmischen Verhältnisse zwischen dem südslawischen und germanischen Vers hingewiesen werden. Der funktionsgemässe Gebrauch der Formel kann im südslawischen Vers leicht nachgewiesen werden, da der Rhythmus des Verses von der Anzahl der Silben abhängt. Im germanischen Vers bestimmt jedoch die Anzahl der betonten Silben den Rhythmus. Da das Problem der Anzahl der unter Füllungsfreiheit unbetont auftretenden Silben noch nicht eindeutig gelöst ist, ist eine einwandfreie und einheitliche Skandierung nur in den wenigsten Fällen zu erlangen.¹¹ Man kann daher den Nachweis, ob die Formel

⁹ Curschmann, *Speculum*, XLII, S. 51.

¹⁰ Lord, *The Singer of Tales*, S. 129.

¹¹ Steinger, *Orendel*, S. xi-xii, "Die grosse Mehrzahl der Orendelverse sind unbezweifelnd die üblichen altdeutschen Viertakter in Reimpaaren." Die "überlangen" oder "reimlosen" Verse schreibt Steinger der "Entstellung" und einer "allgemeinen Kunstlosigkeit" zu (S. xi). Für die Verstümmelung gibt es nach Steinger "kaum eine andere Beschränkung als die sich von selbst ergebende,

der von Lord angeführten Funktion entspricht, nicht so leicht erbringen, wie es in der südslawischen Volksdichtung möglich ist. Deshalb muss dieses Problem vorderhand ausser Acht gelassen werden. Dies bedeutet eine Erweiterung der Definition der Formel nach Lord, wonach die Formel nur dann funktionell verwendet wird, wenn die Wortgruppe, aus der die Formel besteht, einen gegebenen Gedanken immer unter den gleichen rhythmischen Verhältnissen ausdrückt, d.h. der neugeschaffene Vers wird mit Hilfe der Formel mit dem Rhythmus aller anderen Verse in Einklang gebracht.¹² Alle jene Verse werden als formulaisch betrachtet, in denen sich Phrasen und Versteile finden, die unter ähnlichen Bedingungen auch in anderen Versen vorkommen, selbst wenn sie sich nicht *immer* in das bestehende rhythmische Gefüge exakt einordnen lassen. Als identische Verse werden Verse oder Versblöcke bezeichnet, die sich anderswo zur Gänze und unverändert wiederfinden. Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, als identische Verse einzeln oder paarweise in der mündlichen Dichtung wohl vorkommen, aber selbst in extremen Fällen von Wiederholungen schwerlich die Hälfte der insgesamt gebrauchten formulaischen Verse ausmachen dürfte.

Vergleicht man die Kampfszenen miteinander, so fällt zunächst auf, dass nicht alle Kämpfe wie "Fabrikware" (Steinger) aussehen.

dass benachtbare Verse in der Regel in einem gewissen Gleichgewicht stehen" (S. xii).

Berger, Arnold E. *Orendel: Ein Deutsches Spielmannsgedicht*, (Bonn, 1888), S. xl-xlii. Berger schafft sich hinsichtlich der metrischen Probleme Abhilfe, indem er bei der Lesung des Auftreten von "Synalöphe, Verschleifung, Syncope, Elision, Apocope und Verkürzung" in "volksmässiger Aussprache" annimmt. Durch verschiedene Lesungen lassen sich "Langverse beseitigen" und Zweifel am "Grundschemata der 4 Hebungen" aufheben. Immerhin zählt Berger trotz der von ihm angenommenen sprachlichen Erscheinungen, die eine weitgehende Manipulierung des Metrums zulassen, 450 überlange Verse.

Ettmüller, Ludwig, (*Orendel und Bride*. Zürich, 1858) und Friedrich v.d. Hagen, (*Der ungenährte Graue Rock Christi*. Berlin, 1844) teilen die Ansicht, dass das Gedicht ursprünglich in dem vierzeiligen Otfriedschen Vers abgefasst gewesen sei. Ettmüller bemühte sich, die "ursprüngliche" Form des Gedichtes wieder herzustellen, wobei der Reim wie das Metrum entsprechend abgeändert wurden.

¹² Lord, *The Singer of Tales*, S. 30ff.

Der Kampf Orendels gegen den Riesen Mentwin hebt sich sowohl in struktureller als auch in inhaltlicher Beziehung von den übrigen Kämpfen ab. Die Beschreibung der Ausrüstung Mentwins, für die 75 Verse verwendet werden, weist nur zwei Formeln auf. Es handelt sich dabei um Vers 1259, wiederholt in Vers 1735, und Vers 1280, wiederholt in Vers 1361. Zwischen der Rüstungsbeschreibung und der an Mentwin ausgeführten Plünderung, beginnend mit Vers 1284, liegt der eigentliche Kampf, der sich aus einigen formelfreien sowie formelhaften bis starren Versen und kleineren Versblöcken zusammensetzt, wobei die formelhaften Verse etwas mehr als die Hälfte ausmachen. Diese Partie ist mit den Beispielen mündlicher Dichtung bei Lord vergleichbar und ist repräsentativ für den funktionellen Gebrauch der Formel im *Orendel*.¹³ Um den inhaltlichen

¹³ Es wurde kein Versuch gemacht, die Formeln *überall* nachzuweisen, wosie auftreten. Die jeweils dem Vers folgenden Nummern zeigen, wo die Formeln mindestens noch *einmal* vorkommen. Die Formeln (ebenso die identischen Verse) sind mit einem ungebrochenen, die formulaischen Änderungen mit einem gebrochenen Strich gekennzeichnet.

	<u>do sprach Mentwin, der wigant,</u>	(1308, 1358)
1285	<u>als uns das buch dut bekant:</u>	(1361)
	<u>wa ist nu der Grawe Roc ?</u>	(2826)
	<u>daz sagent mir durch got.</u>	(863, 2168)
	<u>do sprach der heiden Mercian.</u>	(950, 1308)
	<u>als wir ez an dem buche han:</u>	(951)
1290	<u>nu schouwent, wa er dort her ridet</u>	
	<u>uf mime hohen rabide !</u>	(2130)
	<u>er furt nit anders zware</u>	(1680)
	<u>dan sinen roc grawe.</u>	(1681)
	<u>er ist ein kerne, diser man,</u>	
1295	<u>vor ime kan lebendic niemen bestan.</u>	(1208)
	<u>nu halt bi dir dine sinne,</u>	
	<u>du maht in durch den roc nit gewinnen.</u>	
	
1320	<u>mit kreften schutte er sinen schaft</u>	
	<u>und reit mit siner ganzen kraft.</u>	
	<u>der heiden sich genante,</u>	(1066)
	<u>an den Grawen Roc er do rante,</u>	(1067)
	<u>er gap ime mit kreften einen stoz,</u>	

Als Mentwin schliesslich erschlagen war, übergibt ihn Orendel an die Spielleute, die ihn seines Zierats entledigen und damit ein vergnügliches Gelage finanzieren. Diese Behandlung eines gefallenen Gegners kommt im *Orendel* nur einmal vor und ist frei von Formeln:

Vers 1362ff. er sprach: 'wa ist die farnde diet,

 die nement hie diz freislich dier,

 sie drugent ez allez hin zu dem win
 und verdrunken ez, so ez durest mohte sin

Die Beschreibung der Rüstung, die sich Orendel von Mercian leiht, klingt ähnlich, ist aber bei weitem nicht so ausführlich. In dem Speer waren "nachtigal" und "zisele" eingearbeitet, die darin "sungen" (V. 990ff.). Die Verhältnisse in dem Abschnitt des Kampfes gegen Pelian, in dem Bride Orendel beisteht, sind ähnlich wie im Mentwinkampf. Auch hier finden sich formelfreie Partien, so dass sich die formulaischen und formelfreien Verse ungefähr die Waage halten (V. 2090ff.).

Hält man den Sudan-Orendelkampf gegen die eben beschriebenen Kämpfe, so fällt zunächst die fast völlige Abwesenheit formelfreier Verse auf. Von den sechzehn Versen, die diesen Kampf zum Inhalt haben, finden sich eine grosse Anzahl an anderer Stelle — und zwar meistens identisch — wieder.¹⁴ Die übrigen Kampf-

¹⁴ In diesem Abschnitt kehren die die zur Gänze unterstrichenen Verse identisch wieder.

1066	<u>der heiden sich genante,</u>	(1322)
	<u>uf den Grawen Roc er rante:</u>	(1323)
	<u>der Grawe Roc, der Wigant,</u>	(1674)
	liez uf sich stechen als uf ein want.	
1070	<u>do sprach der Grawe Roc:</u>	(977)
	<u>'here, den spot vergebe uch got</u>	(978)
	<u>ich hede wol daz gemude,</u>	(1310)
	<u>daz ich solher stiche nit verdruge.</u>	(1311)
	wie ez mir dar ume solte ergan,	
1075	<u>ir muzent ouch einez von mir han.'</u>	(1113)
	<u>der Grawe Roc sich genante,</u>	(2134)

schablonen stehen in ihrer Formelhaftigkeit dem Sudankampf nahe. Ausnahmen sind die Kämpfe gegen Liberian (V. 1566-1728), Pelian (V. 1869 und Durian (V. 2728-2854)). Sie setzen sich zwar ebenfalls grösstenteils aus identischen Versen zusammen, aber mit dem Unterschied, dass dabei zunehmend grössere Versblöcke Verwendung finden, die hauptsächlich aus anderswo schon gebrauchten Versen bestehen. Um dem Kompositionsprinzip des *Orendel* auf die Spur zu kommen, werden nun diese Kämpfe genauer betrachtet.

Liest man den *Orendel* zum ersten Mal, so fällt an dem Kampf Orendels gegen Liberian (V. 1566-1728) vorerst nichts Besonderes auf. Bei einem dreihundert Verse darauf folgenden Abschnitt des Kampfes gegen Pelian (V. 1869-1904) stellt sich aber das Gefühl ein, als hätte man dies schon gelesen. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass die einleitenden Partien des Liberiankampfes tatsächlich im Peliankampf wiederholt werden. Es haben sich lediglich die Namen und die Anzahl der Feinde geändert und dem zweiten Kampf sind einige Partien hinzugefügt worden. Verse 1566-1581 des Liberiankampfes stimmen mit den Versen 1869-1884 des Peliankampfes überein; ebenso 1583-1597 mit 1888-1902. Sie unterscheiden sich durch "vierzehen" (1567) und "sechzehen" (1870); "Liberian" (1872); "an" (1571) und "uber" (1874); sowie "also" (1590) und "vil" (1895). Es handelt sich also um einunddreissig Verse, die dreihundert Verse später wörtlich wiederholt werden.

Im Kampf gegen Durian tritt dasselbe Phänomen auf. Schon in der Kampfansage wird ein Abschnitt von vierzehn Versen viermal wiederholt: Verse 2597-2625 und 2782-2807. Ausser dem vom Kontext geforderten Änderungen (Personalpronomina) tritt einmal "loben" für "sagen" und "uch" für "here" ein (vgl. 2615 mit 2797) und V. 2611 ist ein zusätzliches "here" eingeschoben. Das Auffälligste sind die langen Wiederholungen aus dem ungefähr tausend Verse zurückliegenden Peliankampf. Gleich dem Pelian-

	<u>an den heiden er do rante,</u>	(2135)
	er durchstach den degen kune	
	<u>mit eime sper was ungefuge,</u>	(987)
1080	<u>daz der heidnische man</u>	(1722)
	<u>des stiches zu der erden quam.</u>	(1723)
	

kampf, der zum Teil aus grösseren Versblöcken aus dem Liberiankampf aufgebaut wurde, besteht auch der Duriankampf fast ganz aus identischen Abschnitten teils aus dem Liberian- und Peliankampf, teils aus anderen Teilen des Gedichtes. Dabei ist zu beachten, dass der Kampf nicht in einem Stück auf eine andere Stelle übertragen worden ist. Der weitaus grösste Teil des Peliankampfes wird zwar hier wiederverwendet, und sogar in der selben Folge wie das erste Mal; aber an einigen Stellen werden Verse oder grössere Versblöcke eingeschoben. Diese Einschübe selbst sind ebenfalls grössere, anderwärtig identisch auftretende starre Versgefüge, durch die das KampftHEMA beträchtlich in die Länge gezogen und dabei auch der Eindruck einer direkten Wiederverwendung ganzer Teile einer anderen Handlung etwas abgeschwächt wird. Besonders zu beachten ist hier noch, dass der Dichter sogar nach längeren Einschüben den Faden immer wieder genau dort anknüpft, wo er durch den Beginn des Einschubs abgerissen wurde. Die folgende Tafel soll die Übersicht erleichtern und gleichzeitig die angewandte Schachtelungstechnik aufzeigen.

Die folgenden Verse des Pelian- und Duriankampfes sind identisch:

Pelian	Durian
1995 - 2002	= 2748 - 55
2003 - 6	= 2760 - 63
2017 - 34	= 2765 - 81
2035 - 50	= 2810 - 25
2051 - 68	= 2830 - 47

Die Einschübe in diesen Partien sind mit den folgenden Versen identisch:

Pelian	
2007 - 16	= 1676 - 85
Durian	
2756 - 59	= 1670 - 73
2782 - 2809	= 2597 - 2625

Es bleiben Vers 2826 - 29 übrig, für die sich keine Parallelen finden lassen.

Der Duriankampf unterscheidet sich vom Peliankampf innerhalb einzelner Verse wie folgt:

Pelian	Durian
1995 legte	2748 leite
1997 sollte	2750 sal

2001	er	2754	do
2003	und . . . do	2760	er . . . ime
2018	den	2765	einen
2025	hatte	2772	hede
2035	gestachen	2810	stachen
2036	sie	2811	. . .
2042	starken	2817	stolzen
2045	was . . . Pelian	2820	det . . . Durian
2050	er	2825	[d] er [Grawe Roc]
2058	du salt ez	2837	daz saltu

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass dem Kompositionsprinzip im *Orendel* eine Manipulation mit grösseren Einheiten — grösser als zufällig aufeinandertreffende Verspaare — zugrunde liegt. Diese Schachtelung beginnt im Liberiankampf, steigert sich im Peliankampf und erreicht im Duriankampf ihren Höhepunkt. Dasselbe Vorgehen kann an allen anderen Kampfschablonen und zu einem gewissen Grad überhaupt an allen Schablonen festgestellt werden. Nach der Einnahme der Burg "Westvale" wird ein Abschnitt gleicher Verse dreimal kurz hintereinander wiederholt. Bis auf geringfügige Änderungen sind diese identisch und bauen sich aus zum Teil bei der Bezwingung von "Montelie" und den zweiundsiebzig Königen in der "wusten Babilonie" verwendeten Versen auf (2541-67). Das Gleiche ist bei dem von Alban V. 2463ff. an Bride gerichteten Minneverlangen und ihrer Antwort darauf zu beobachten. Dieser von Minolt in V. 3258ff. ziemlich genau wiederholten Aufforderung wird ein Versblock mit Minolts Drohung gegen Orendel, Ise und Trier teils vorangestellt und teils angefügt. Wie schon die Kampfansage Durians wird diese Partie mehrere Male von verschiedenen Figuren wiederholt. Die Kämpfe um Minolts Burg und Jerusalem (der letzte Kampf) ähneln sich wieder sehr. Etliche Verse haben sie miteinander gemein (vgl. 3762-64 mit 3888-90; 3764-69 mit 3900-05). Es muss noch erwähnt werden, dass die Kampfthemen des zweiten Teils, beginnend mit dem Kampf um Minolts Burg, weit weniger identische Verse, Versblöcke oder Formeln aufweisen als die Kämpfe von Sudan bis Durian. Nur beim letzten Kampf folgt noch einmal eine Zusammenziehung grösserer Einheiten. Dabei handelt es sich um die sechzehn Verse der Rüstungsszene (3870-85), an die sich die Kampfhandlung selbst anschliesst.

Die Rüstungsschablonen, die innerhalb und ausserhalb der Kampfschablonen vorkommen, sind nach dem selben Schema aufgebaut. In V. 984-87 und 1000-05 sind die Grundelemente der Rüstungsszene enthalten. Schon V. 1054-65 sind sie wiederholt, zu einer Einheit zusammengefügt und um zwei Verse verlängert. In V. 1666-69, 1674-75 und 1686-89 tritt das Thema wieder auf, diesmal durch Einschübe aufgespalten und um vier Verse verlängert, die später in den festen Bestand aufgenommen werden. In V. 1995-2006 und 2017-20 kommt das Thema wieder vor, diesmal in der Mitte gespalten und ohne die zuletzt hinzugefügten vier Verse; statt dessen sind vier neue hinzugekommen. Von V. 2748-67 ist die Rüstung Orendels komplett und in einem Gang dargestellt. Mit der Rüstung Brides und Ises ist es im Prinzip das Gleiche. Diese Rüstungsszenen bestehen aus Versen, die zur Hälfte schon für Orendel gebraucht wurden, zur anderen Hälfte anderswo in starren Blöcken auftreten. Auch diese Schablonen werden immer genau dort fortgesetzt, wo sie im Falle eines Einschubes abgebrochen wurden.

Ausser dem wiederholten Gebrauch von Schablonenteilen wird auch der Inhalt verschiedener Schablonen wiederverwendet, d.h. es lassen sich inhaltliche Parallelen in den verschiedenen Themen feststellen. Die erste derartige Verdoppelung ist die zweimalige Abfahrtsschilderung (V. 355ff.). Im Falle des Liberian- Pelian- und Duriankampfes handelt es sich um eine Verdreifachung desselben Inhalts. Jedesmal will ein völlig unprovocierter Riese die Herrschaft über das heilige Grab an sich reissen. Verdreifacht ist auch das Motiv des Anschlages auf Brides Keuschheit und ihre Gefangenschaft; verdoppelt ist Orendels Gefangenschaft und die Übermittlung der Nachricht davon durch einen Brief. Das Gleiche gilt für die Kämpfe um Minolts Burg und Jerusalem. Das heilige Grab wird ebenfalls zweimal gewonnen: einmal durch Orendel, das zweite Mal durch Bride.¹⁵

¹⁵ Benath, Ingeborg, "Vergleichende Studien zu den Spielmannsepen", *Beiträge*, 84 (Halle/Saale, 1962) S. 367. Dr. Benath äussert sich zur zweimaligen Abfahrtsschilderung folgendermassen: "Diese vielleicht ungewollte Doppelung ist die Folge eines gedankenlosen Gebrauchs früher geformter Verse." Angesichts der methodisch vielfältigen Verse und Versblöcke und der aus diesem Grund vorauszusetzenden Absichtlichkeit dieses Vorgangs besteht kein Grund, Gedankenlosigkeit seitens des Autors anzunehmen.

Aus diesen Feststellungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen:

1. Das Ausbleiben von Formeln über beachtliche Strecken (75 Verse) lässt auf eine schriftliche Komposition schliessen, da mündliche Dichtung durchwegs formulaisch ist.¹⁶
2. Das Auftreten von Formeln in anderen Partien entspricht aber mündlicher Dichtung.
3. Der Gebrauch grösserer identischer Versblöcke setzt den Begriff eines festgefügtten Textes, also schriftliche Komposition voraus.¹⁷ Nun treten aber auch in der mündlichen Dichtung "runs" auf.¹⁸ Allerdings beträgt dort der Prozentsatz von identischen Versen nicht hundert Prozent wie in den zitierten Beispielen (Tafel), sondern dürfte bedeutend niedriger liegen, wie das Beispiel Lords zeigt.¹⁹ Das Argument, ein Dichter lerne einen oft gebrauchten Abschnitt auswendig und reagiere auf eine gegebene Situation mit einem Reflex, ist nur gültig, wenn er solch einen

¹⁶ Lord, *The Singer of Tales*, S. 130. "When the point is reached that the break of the pattern [das bedeutet den abwechselnden Gebrauch von formulaischen und formelfreien Stil] is made consciously, . . . then we are in the 'literary' technique."

Schaar, Claes, "On a New Theory of Old English Poetic Diction", *Neophilologus*, XXXX (1956) 301-305. Claes Schaar warnt vor der Annahme, alle alten Gedichte mit formulaischem Gehalt seien automatisch mündliche Dichtung: "The proposition 'all formulaic poetry is oral' does not follow, either logically or psychologically, from the proposition 'all oral poetry is formulaic'" (S. 303). Er nimmt das Ineinanderfliessen des mündlichen und schriftlichen Stils während des Übergangsstadiums als wahrscheinlich an.

¹⁷ Die Ursache für die Existenz der Formel beruht auf der Tatsache, dass der mündliche Dichter Analphabet ist und nur mit Hilfe der Formel im Stande ist, lange Erzählungen in rhythmischer Form und in rascher Folge wiederzugeben. Wenn ihm das *geschriebene Wort* kein Begriff ist, ist es kaum zu erwarten, dass er starre Wortgefüge von beachtlicher Länge mehrmals wortgetreu wiederholt. Siehe dazu Lord, *The Singer of Tales*, S. 20ff. und 69ff.

¹⁸ Lord, *The Singer of Tales*, S. 58. "There are . . . larger groups of lines which the singer is accustomed to use often, and through habit they are always found together. The repetition of these groups is sometimes word-for-word exact, sometimes not. Often enough the order of the lines is different . . . They are useful for the singer; for they emerge like trained reflexes." Es widerspricht der Definition des mündlichen Dichters, wenn dieser lange identische Versblöcke, wie sie im *Orendel* häufig auftreten, wiederholt gebrauchen würde.

¹⁹ Lord, *The Singer of Tales*, S. 58.

Abschnitt einem Reflex gemäss auch wörtlich wiederholt. Nimmt der Dichter jedoch im Laufe eines solchen Rückgriffs auf Auswendiggelerntes bewusst kleine aber wichtige Änderungen vor, wie dies im *Orendel* gesschieht, so wird dieses Argument hinfällig. In der Kampfansage Durians, die viermal wiederholt wird, werden die Personalpronomen der Situation der Sprecher gemäss verändert, alles andere bleibt jedoch gleich. In der Reiseszene nach und von Trier folgt eine Umstellung in der Reihenfolge der Verse (V. 3113 - 19, 3219 - 25). Man steht vor unvereinbaren Gegensätzen: ist es nämlich ein Reflex, dann schliesst dieser ein bewusstes Verändern der Versfolge oder der Personalpronomen von selbst aus, da ein Reflex bewusstes Handeln ausschliesst. Ist aber die Änderung mit Absicht, d.h. bewusst vorgenommen, so muss man das Vorhandensein des Begriffs von schriftlich fixierten, starren Wortgefügen beim Dichter und somit einen schreibenden Dichter voraussetzen.

4. Der Aufbau ganzer Handlungen aus längeren festgefügtten Abschnitten erfordert eine Übersicht über das vor längerer Zeit Gesagte, die man vom mündlichen Dichter, der unter dem Druck des noch zu Erzählenden steht, nicht erwarten kann. Lords Erfahrung mit dem mündlichen Schaffungsprozess ist zwingend. "His [the oral poet's] whole habit is forward, never back and then forth!"²⁰ Dass der Dichter des *Orendel* identische längere Abschnitte wiederholt gebraucht, weist gleichfalls auf schriftliche Komposition hin.
5. Die wörtlich genaue Fortsetzung eines durch einen Einschub unterbrochenen Abschnittes unterstreicht die oben angeführten Argumente für die schriftliche Entstehung des Gedichtes. Die Planmässigkeit des Kompositionsvorgangs, die hierdurch zu Tage tritt, zwingt zur Annahme eines dem Werk zugrunde liegenden Kompositionsprinzips: durch Wiederholung und Schachtelung die Geschichte auszudehnen und dadurch das Anliegen des Dichters dem Hörer wirkungsvoll darzubieten.

Doch bleibt noch eine Frage unbeantwortet: Wenn das Werk als schriftliche Komposition zu bezeichnen ist: warum hat der Dichter nicht auf die Formel verzichtet und warum sieht das Werk

²⁰ Lord, *The Singer of Tales*, S. 128.

auf den ersten Blick so nach "ad hoc oral composition" aus? Diese Frage kann vom Inhalt des Gedichtes her beantwortet werden.

Bis zu der Deponierung der Reliquie in Trier hält das Thema vom Grauen Rock das Werk zusammen. Dieses Thema hebt sich inhaltlich und stilistisch von der zugrunde liegenden Brautraubgeschichte ab.²¹ Dem Inhalt nach sieht man den Unterschied in der Betonung des religiösen Zweckes: Keuschheitsgelübde, wechselseitiges Interesse zwischen dem Himmel und Orendel, Erwerbung der heiligen Reliquie für Trier. Ein stilistischer Unterschied ist an dem verminderten Formelgehalt im religiös bestimmten Teil und in den für die innere Struktur, d.h. für die Graue Rock Propaganda wichtigen Abschnitten (Geschichte des Rockes, Aufenthalt Orendels bei Ise, religiöse Wunder etc.), festzustellen. Vom Aufbruch Orendels bis zur Wiedergewinnung des Heiligen Grabes wird die Geschichte durch die Struktur des traditionellen Brautraubepos zusammengehalten. Die Brautraubgeschichte ist zugleich der Träger des Legendenüberbaues. Aber dieser traditionelle Stoff ist völlig umgearbeitet worden: und zwar in religiöse Zweckdichtung. Das den Brautraubgeschichten zugrundeliegende Motiv und deren Struktur ist noch zu erkennen, obwohl sie durch den Überbau in den Hintergrund gedrängt wurden: Um dem allzu weltlichen Stoff der Brautraubgeschichten und Morgenlandabenteuer entgegenzuwirken, muss die Braut einem in den Augen der Kirche ideelleren Objekt weichen. An die Stelle des Kampfes um die Braut oder anderer weltlicher Interessen tritt der Kampf um das Heilige Grab; gekämpft wird nur gegen Heiden, und was nicht getauft wird, wird getötet (V. 2153-60, 2866-73). Bride verliert durch das Keuschheitsgelübde ihre Substanz als Frau und Geliebte, d.h. das Interesse des Lesers wird vom Weltlichen abgezogen und auf das

²¹ Ehrismann, Gustav, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*: Frühmittelhochdeutsche Zeit, Band 1 (München, 1959) S. 341. Der Dichter "... benutzte den Apolloniusroman, der sich für das beliebte Spielmannsthema von der Brautfahrt leicht darbot und ohne starke Veränderungen verwendet werden konnte." Hierzu ist einschränkend zu bemerken, dass sich die Ähnlichkeiten lediglich auf die Episode von der Aufnahme des nackten, schiffbrüchigen Königs bei einem Fischer und dessen kurze Dienstzeit bei seinem Retter beschränken.

rein Geistliche gerichtet. Orendels weiteres Handeln wird damit einzig durch den Dienst am Heiligen Grab motiviert.

Benath stellte fest, dass kein für die anderen Spielmannsepen typischer Verlust der Braut und deren nochmalige Eroberung vorkommt.²² Setzt man jedoch statt "Bride" "Heiliges Grab," dann spiegelt sich auch hier dieser typische zweite Verlust. Orendel kämpft nicht um Bride, als er nach Jerusalem kommt; Bride bemüht sich mehr um ihn als er sich um sie. Niemand erhebt Anspruch auf Bride; es existiert kein possessiver Vater und auch kein Gatte, der im Wege stünde. Mercian wird mit einem Faustschlag aus dem Wege geräumt, weiter hört man nichts von ihm. Bride wird nicht etwa nach Trier entführt: ganz im Gegenteil, Orendel will allein fahren, aber Bride antwortet darauf: "helt, die rede laz bliben: [. . .] ich wil mit dir faren uber den sewe" (V. 2905ff.). Das sind einige dem Brautraubepos fremde Züge. Orendel kämpft nicht um Bride, sondern um das Heilige Grab. Dieser Umstand ist durch das dreimalige Anstürmen der Heiden unterstrichen. Sie wollen nicht Bride, sondern Orendel, und drohen, das Heilige Grab zu verbrennen und die Christen in Jerusalem zu quälen (V. 1878ff.).

Da bei Orendels Unbesiegbarkeit das Grab nie mehr verloren werden kann, solange er dort bleibt, muss Orendel nach Trier fahren, wo er den Rock abliefern. Dadurch wird die Rockpropaganda zum Abschluss gebracht, aber dadurch geht auch gleichzeitig das Heilige Grab verloren. Nun ist die Gelegenheit gegeben, das Grab wieder zu gewinnen und das "Spielmannsepos" fortzusetzen. Das Heilige Grab nimmt somit den Platz ein, den die Braut im konventionellen Brautraubepos einnimmt. Mit dieser Hypothese lässt sich auch ein Grund für die Fortführung des Epos nach der Deponierung der Reliquie in Trier finden. Der Autor benutzt das

²² Benath, *Beiträge*, S. 361. Siehe auch Ehrismann, *Geschichte der Deutschen Literatur II*, Erster Abschnitt, S. 341, Anm. 1, wo es heisst: "Das Gepräge einer Brautfahrtsgeschichte erhielt das Gedicht erst dadurch, dass Orendels Schicksale durch den Heiratsplan und den Rat des Vaters eingeleitet wurden. Bei der Brautfahrt ist es geblieben und es ist nicht zur Entführung gekommen: dadurch unterscheidet sich der Orendel von den verwandten Spielmannsromanen." Allerdings bleibt Ehrismann die Erklärung für diese bemerkenswerte Abweichung vom Schema schuldig.

Brautwerbungsthema als einen dem populären Geschmack entsprechenden Träger für die Rocklegende und findet einen festen Aufbau — mit Doppelung der Haupthandlung — in der zugrundeliegenden Geschichte vor. Er fühlt sich durch die Struktur gebunden oder ist zumindest von ihr beeinflusst. Der der Vorlage entsprechenden festen Abfolge von Gewinn, Verlust und Wiedergewinn der Braut entspricht ein Gewinn, Verlust und Wiedergewinn des Heiligen Grabes; deshalb wird das Werk noch über die mit der Übergabe des Rockes endende Rockpropaganda hinaus fortgeführt.

Hier ist die Frage am Platz, warum das Heilige Grab nicht schon anlässlich Orendels Abstechers nach Westvale verlorengangen war. Der Westvalefeldzug schiebt sich zwischen die drei seirenmässigen Kämpfe gegen Liberial, Pelian und Durian. Das ist auffällig, da alle anderen Kämpfe ebenfalls serienmässig in drei Gruppen auftreten. Ausserdem passt der Westvaleabstecher nicht nur thematisch, sondern auch sprachlich nicht zwischen den Pelian- und Duriankampf hinein.²³ Es wäre durchaus möglich, dass sich diese Episode ursprünglich nicht an dieser Stelle, sondern entweder auf dem Weg nach Trier oder auf dem Rückweg abspielte.²⁴

²³ Steinger, Orendel, S. xv. "... die Heerfahrt nach Westvale (V. 2374ff.) scheint an der unrichtigen Stelle zu stehen: vor der Abreise nach Trier (V. 2878ff.), statt nach ihr. Dadurch ist der Gang der Handlung empfindlich gestört. Nachdem sie durch die Ankunft und Belohnung Ises einen vorläufigen Abschluss gefunden hat, wird der Schauplatz völlig willkürlich vorübergehend verlegt, dann aber kehrt alles noch einmal ins alte Gleise zurück, was durch die Wiederkehr ganzer Versreihen (V. 2712ff.) noch merkbarer wird."

²⁴ Curschmann, Michael, *Der Münchner Oswald und die deutsche Spielmännische Dichtung*: Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. VI (München, 1964) S. 118. "Die Rückfahrt nach Trier folgte also ursprünglich auf V. 2282! Sie schloss sich an das Wiederauftauchen Ises an und führte von Trier aus zur Belagerung der burg zu Westvale." Curschmann nimmt an, dass die Fahrt nach Trier auf V. 2282 folgt. Dagegen spricht der Umstand, dass der graue Rock sich noch während des Duriankampfes, welcher, wenn man Curschmanns Annahme akzeptiert, erst *nach* der Deposition der Reliquie in Trier stattfinden würde, im Besitze Orendels befindet (V. 2748f.). Es kann sich bei V. 2748-49 nicht um eine "sinnlose Formel" handeln (Curschmann, S. 121), da Orendel die mit dem Rock verbundene Fürsorge des Himmels, die es ihm ermöglicht, durch das direkte Eingreifen der Engel den gefährlichsten Situationen zu entrinnen (V. 2830-54), noch

Es ist also möglich, die Fahrt nach Trier als die erste Abwesenheit Orendels, der der Verlust des Grabes und die folgende Wiedergewinnung folgt, zu betrachten.

Ein anderes Problem bietet die Beteiligung Brides an der Rückgewinnung des Heiligen Grabes. Merkwürdiger Weise bedient sich Bride — die "Braut", um deretwillen man in den anderen Brautraubepen List und Gewalt gebraucht — selbst einer List und einiger Gewalt bei der Zurückgewinnung Jerusalems. Und es scheint fast so, als ob Bride, die Braut Orendels, mit der Kirche und Braut Gottes identisch wäre und als ob die allegorische Bride das Heilige Grab zurückgewänne. Dies wäre sinnvoll, wenn man die seit der Ablieferung des Rockes in Trier ausbleibende Hilfe des Himmels beachtet. Solange Orendel der Träger einer heiligen Reliquie war, hat sich der Himmel um ihn und die Angelegenheiten, die er im Interesse der Kirche vertrat, bekümmert. Ohne Rock ist Orendel seiner übernatürlichen Macht und des direkten Eingreifens des Himmels entledigt. Als der Macht des Himmels am nächsten stehende Potenz sieht sich die Kirche selbst an, weshalb sie auch in allegorischer Einkleidung die Rolle Orendels übernimmt und das Heilige Grab zurückgewinnt. Dass der Autor zumindest versucht, mit Allegorien zu arbeiten, ergibt sich auch aus der Figur Ises: "Hier fänden wir den teuflischen Leviathan, den Walfisch, wie er die Menschheit des Christus verschlingt [Kleid wird im Mittelalter als Leib aufgefasst] und von dem Fischer *Ise*, d.i. *Jesus*, in mittelgriechischer Aussprache *Isus*, . . . gefangen wird."²⁵ Neben dieser allegorischen Einkleidung nimmt Ise aber auch — genau wie Bride — eine weltliche Prägung an. Er ist zugleich reicher Herrscher, wird Herzog und nimmt als solcher Anteil am Geschehen.

Für die Beantwortung der Frage nach dem *Warum* der nebeneinander bestehenden Stilcharakteristiken des schriftlichen und mündlichen Dichtens ist die Tatsache wichtig, dass es sich nicht um ein "Spielmannsepos" handelt, sondern um ein Stück geistlicher

besitzt, was aber nach der Ablieferung des Rockes in Trier nicht mehr der Fall ist. Es ist daher anzunehmen, dass nicht die Fahrt nach Trier, wie Curschmann annimmt, sondern der Westvale Abstecher an falscher Stelle steht.

²⁵ Singer, Samuel, "Dogma und Dichtung des Mittelalters." *PMLA*, LXII (1947) S. 866.

Zweckliteratur und somit bei dem Dichter um keinen Spielmann, sondern um einen schreibenden Geistlichen, der sich an eine breite Zuhörerschaft wendet.²⁶ Die Gründe für die Stileigenheiten des *Orendel* stehen mit diesen Umständen in mittelbarer Verbindung. Das Publikum, an das dieses Werk gerichtet war, war des Lesens unkundig. Was sich an Literatur einer grösseren Zuhörerschaft erfreute, waren mündlich komponierte und vorgetragene Werke mit ihrem typisch formulaischen Stil. Was wäre nun natürlicher als einem für die Masse bestimmten Werk — will man die gewünschte Wirkung erzielen — *den* Stil zu belassen oder es in *den* Stil zu kleiden, an den die Zuhörerschaft gewöhnt ist, ja, der der einzige ist, den sie kennt?

Waldemar M. Huala
University of California, Santa Cruz

²⁶ Naumann, Hans, "Spielmannsdichtung", *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, III (Berlin, 1928/29), S. 266. "Der uns vorliegende 'Orendel' scheint in seinem Original eine ausgeprägte Zweckdichtung gewesen zu sein . . . Eine Menge von Legendenzügen erfüllt die aufdringlich fromme Dichtung, der Geistliche verrät sich fortwährend . . . , Konzessionen an das Publikum im Sinne des durstigen Vorlesers sind . . . vorgesehen, der Kontakt mit dem Publikum wird stark gesucht. All dies verrät die Absicht auf ein breites, unterhöfisches Publikum." In seinem Aufsatz, "Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs Spielmannsdichtung", *D Vjs.* II (1924) S. 788f., geht Naumann ebenfalls auf diese Probleme ein: "Es ist kein Argument für die spielmännische Verfasserschaft, wenn sich eine gewisse Roheit des Empfindens, ein Mangel an Form, ein Reichtum an Formelwerk, ein Unmass an Wunderglaube und eine etwas grobkörnige Frömmigkeit aussprechen. Es sind das vielmehr die unverkennbaren Merkmale der von Geistlichen getragenen vorhöfischen, nebenhöfischen, unterhöfischen Literatur, die sich an breite Massen wendet." Naumann verweist weiter auf das Beispiel der französischen und englischen Propagandageistlichen, "deren Aufgabe es war, Heiligenleben und Legenden in epischer und liedmässiger Form vorzutragen, voller weltlicher Zugeständnisse an ritterliche Kämpfe und Brautfahrten, Abenteuer im heiligen Land, Moniagen, heimatlichen und gelehrten fremden Motiven, — kurzum ein Institut der inneren Mission sozusagen."