



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Sirenen und andere weibliche Wasserwesen in der
Erzählliteratur des Mittelalters

verfasst von / submitted by

Zita Maria Furtner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Geschichte, Sozialkunde, Politische
Bildung / UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Frau PD Mag. Dr. Christa Tuczay

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Zita Maria Furtner

Inhalt

Eigenständigkeitserklärung.....	3
Vorwort und Danksagung.....	7
Einleitung und Fragestellung.....	9
2 Allgemeine Aspekte.....	12
2.1 Erzählliteratur im Mittelalter.....	12
2.1.1 Schrift und Schriftproduktion.....	12
2.1.2 Höfische Epik – Die Themenkomplexe der höfischen Romane.....	14
2.2 Antikerezeption im Mittelalter.....	21
2.3 Exkurs: Der mittelalterliche Glaube an das Übernatürliche.....	24
2.4 Das Bild der Frau im Mittelalter – die Doppelnatur des Weiblichen.....	25
2.4.1 Das Bild der Frau als Verführerin – Eva.....	26
2.4.2 Das Ideal der Frau – Maria.....	27
2.5 Wundervölker und Mischwesen.....	28
3 Wassergeister in der Literatur des Mittelalters.....	36
3.1 Die Sirenen.....	36
3.1.1 Entstehungsgeschichte und Deutungsweisen.....	36
3.1.2 Allegorische Deutungen der Sirenen in der Literatur.....	40
3.1.3 Darstellung der Sirenen in der Kunst.....	50
3.2 Analyse der Primärliteratur – die Sirenen und das Sirenenmotiv in der Erzählliteratur des Mittelalters.....	54
3.2.1 Die Sirenen im Elsässische Trojabuch – Buch von Troja I.....	54
3.2.2 Das Sirenenmotiv in Konrad von Würzburgs Trojanerkrieg.....	60
3.2.3 Der Sirenenvergleich und die Sirenen als Musen in Gottfried von Straßburgs Tristan.....	68
3.3 Analyse der Primärliteratur: Die Meer- bzw. Wasserfrauen in der Erzählliteratur des Mittelalters.....	82
3.3.1 Das Motiv der Wasserfrau in Abor und das Meerweib.....	83
Exkurs: Das Motiv der gestörten Mahrtenehe in Abor und das Meerweib.....	90
3.3.2 Das Motiv der Wasserfrau im Eckenlied.....	91
3.4 Zusammenfassung.....	97
3.5 Ausblick: Das Motiv der Wasserfrauen in späterer Erzählliteratur.....	98
4 Stundenplanung: Kreatives Schreiben zur Sirenenmotivik.....	102
5 Schlusswort.....	104

6 Literatur..... 106
 Primärliteratur..... 106
 Sekundärliteratur: 106
 Internet: 110
 Abbildungsverzeichnis: 110
7 Zusammenfassung/Abstract..... 111

Vorwort und Danksagung

Ich möchte es nicht versäumen, mich zu allererst bei meiner Betreuerin Frau Priv.-Doz.ⁱⁿ Mag^a. Dr.ⁱⁿ Christa Agnes Tuczay zu bedanken, die mir von Beginn an helfend zur Seite gestanden ist und sich stets die Zeit nahm, meine Fragen zu beantworten und mir sowohl inhaltliche als auch Tipps im Bereich der Gestaltung für meine Diplomarbeit zu geben. Außerdem machte sie mich auf dieses spannende Thema aufmerksam und gab gleich zu Beginn den Input, der schließlich mein Interesse an Sirenen und Meerfrauen weckte. Als ich zwei ihrer Vorlesungen besuchte, wurde ich von ihrer ansteckenden Begeisterung für übernatürliche Dinge, die in der Literatur verarbeitet wurden, infiziert und, da ich darüber hinaus von ihrem umfangreichen Wissen beeindruckt war, wurde mir schnell klar, dass ich unbedingt bei Frau Priv.-Doz.ⁱⁿ Mag^a. Dr.ⁱⁿ Christa Agnes Tuczay meine Diplomarbeit verfassen möchte und ich über meine Entscheidung und ihre Zusage äußerst dankbar bin und ich persönlich dieses „Unterfangen“ als sehr geglückt betrachte, da sich meine Motivation als anhaltend manifestierte und ich stets Freude am Schreiben verspürte. Da die Thematik bereits umfänglich erforscht wurde, war ich zufrieden, insofern neue Beiträge zu liefern, als ich zum Teil Texte analysierte, in denen die Verarbeitung des Sirenen- und Meerfrauenmotives noch nicht explizit untersucht wurde bzw. die Auswahl der Texte in dieser Art im Hinblick auf besagtes Motiv noch nicht miteinander verglichen wurde.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei meinen Eltern Helmut und Elfriede, die mir mit finanziellen Spritzen unter die Arme griffen und stets ermutigende Worte parat hatten oder mich durch Bootsausflüge vom Unistress abzulenken verstanden, sie mir also die Basis für ein sorgloses Studium ermöglichten. Eine starke Motivationsstütze war natürlich auch mein Bruder Ludwig, der mir durch seine Erfahrungen an der Universität gute fachliche und organisatorische Ratschläge geben konnte und dessen Superkraft wohl ist, mich stets durch flotte Sprüche bei Laune zu halten.

Dankbar bin ich aber vor allem auch meinen Freunden, insbesondere Magdalena, Felix, Josef, Max, Johannes und Doris, die mich seit meiner Kindheit begleiten, mich

verstehen, mich akzeptieren und mich so mögen, wie ich bin. Sie bereiten mir immer wieder die schönste Zeit und die besten Momente, die das Leben zu bieten hat. Solche Menschen, die einen prägen, indem sie einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, dass man glücklich und mit sich selbst zufrieden ist, sind etwas ganz Besonderes - sie als Freunde zu haben ein großes Privileg.

Einleitung und Fragestellung

Wie der Titel meiner Diplomarbeit bereits verrät, möchte ich mich mit Sirenen und anderen weiblichen Wasserwesen in der Erzählliteratur des Mittelalters beschäftigen. Bereits seit der Verbreitung von antiken Mythologien, die solche Wesen, natürlich explizit auch Sirenen, zum Inhalt haben, kommen Menschen mit der Darstellung von Wunderbarem in Berührung. Zeitüberdauerndes Bestehen der Meerfrau im kollektiven Gedächtnis ist unumstritten: Sie taucht in der Literatur des Mittelalters als helfende Meerfee, als Udine, die erst durch die Ehe mit einem irdischen Mann eine Seele bekommt, auf, will am Glück des Menschseins im Märchen von Hans Christian Andersen aus dem 19. Jahrhundert teilhaben und unterhält sogar heute noch die Kinder vor den Fernsehbildschirmen in Form von *Arielle, die kleine Meerjungfrau*. An Aktualität scheint dieses Wesen also nicht verloren zu haben.¹

Beginnen werde ich mit einer allgemeinen theoretischen Einleitung, in der ich mich mit dem Bereich „Erzählliteratur“ zu besagter Zeit auseinandersetzen werden. Dies soll zugleich Hintergrundinformationen liefern, die zum Hauptteil, in dem Primärliteraturanalysen vorgenommen werden, ergänzend gedacht sind. In jenem Teil, der quantitativ der größte dieser Arbeit sein wird, werde ich nämlich theoretische Aspekte weitestgehend aussparen und nur zusammengefasst das Wesentlichste zu den Werken per se liefern. Bei besagten Werken werde ich mit folgenden zum Motiv der Sirene in der Erzählliteratur arbeiten bzw. folgende analysieren: *Das Elsässische Trojabuch – Buch von Troja I*, Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg*, Gottfried von Straßburgs *Tristan*. Außerdem werde ich Primärliteraturanalysen zu Werken vornehmen, in denen das Motiv der Wasser- bzw. Meerfrau verarbeitet wurde, nämlich: *Abor und das Meerweib* und das *Eckenlied*.

¹ Vgl. z.B. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995.

Interessant wird die Frage sein, wie weibliche Wassergeister dargestellt werden. Um zu verstehen, warum das Sirenenmotiv meist negativ, jenes anderer weiblicher Wasserwesen meist positiv konnotiert¹ ist, ist es von Bedeutung, einen Blick auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der besagten Motive zu werfen und allegorische Deutungs- und Darstellungsweisen, die seit der Antike bis ins Mittelalter bestehen konnten, zu untersuchen, und Aspekte der Misogynie, welche im Mittelalter verbreitet war, mithinein zu denken. Frauen waren in jener Zeit gequält von (männlichen) Vorstellungen und Vorurteilen: Sie sollten einem Ideal entsprechen, dem wohl niemals eine irdische Frau gerecht werden kann, nämlich dem Ideal der Gottesmutter Maria. Deren Gegenpol war die Gestalt von Eva, der klassischen Verführerin, die Sündenträger, die somit von einem überragenden Großteil der Frauen verkörpert wurde. Dass also auch die christliche Vorstellungswelt starken Einfluss auf die Literatur und die allegorischen Deutungstraditionen hatte, steht wohl außer Diskussion und wird in dieser Diplomarbeit näher erläutert werden.

Dass es nur zu einer Einarbeitung überirdischer Wesen in die Literatur des Mittelalters kommen konnte, weil ein Glaube respektive Aberglaube an magische Dinge vorhanden war, steht zweifelslos fest. Daher erscheint es elementar, einen kurzen Exkurs darzulegen, in dem die Frage, welchen Stellenwert Magisches und Wundersames im Mittelalter einnahm, geklärt wird und in einem späteren Kapitel auch untersucht werden wird, woher der Glaube an die Existenz welcher Art von Wunderwesen, Monster und Wundervölker rührte. Dieser wurde sogar im Bereich der mittelalterlichen Wissenschaft bspw. u.a. durch das *Buch der Natur* von Konrad von Megenberg verstärkt, auf welches im ersten des zweiteiligen Hauptteils, der durch Sekundärliteratur gestützt sein wird, eingegangen werden soll.

Auch in Bezug auf die Primärliteratur wird schnell klar, dass die Antike im Hinblick auf die Wasserfrauenmotive einen nicht vernachlässigbaren Stellenwert einnimmt. Neben Ovid, der vor allem für eine allegorische Deutungstradition prägend war, beschäftigte sich auch Homer mit den Sirenen, nämlich im Zuge seiner Verarbeitung dieser Wesen,

¹ Vgl. Scheuringer, Sebastian: Problematische Partnerschaft: Die Verbindung mit monstra marina und anderen Mahrten mit besonderer Berücksichtigung der Texte Peter von Staufenberg Melusine und Abor und das Meerweib. Diplomarbeit. Univ. Wien 2017, S.51-53.

die sich Odysseus in der *Odysseus* in den Weg zu stellen versuchen. Die *Odyssee* – ein Werk also, das auch noch im Mittelalter Erzähltexte wie das *Elsässische Trojabuch* oder Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* beeinflusste und somit als Klassiker der antiken Mythologie zu verstehen ist. Dieses Werk wird ebenso im Zuge der Primärliteraturanalysen als Bezugspunkt für besagte Texte verwendet und Vergleiche bspw. im Hinblick auf die Darstellung der Sirenen angestellt werden. Außerdem gilt es, die Primärliteratur nach bestimmten Fragen zu analysieren und die Werke untereinander nach verschiedenen Gesichtspunkten zu vergleichen. Diese werden folgende sein:

- Wie werden die Sirenen und andere weibliche Wasserwesen in die Handlung eingeführt?
- Wie wird das Aussehen der Sirenen und Wasserfrauen dargestellt?
- Welche Unterscheidungsmerkmale/Gemeinsamkeiten lassen sich in der Darstellung der Wasserwesen zwischen den analysierten Texten festmachen (intertextuelle Bezüge, Metaphorik, ...)?
- Welche Fähigkeiten/Funktionen machen jene Wesen aus? Dahingehend wird schließlich auch relevant sein, ob die Sirene/Wasserfrau positiv oder negativ agiert.

Was die Forschungsliteratur betrifft, so erscheint diese äußerst vollständig und aufschlussreich, was bedeutet, dass das Gebiet um die Sirenen und Wasserwesen als Motive in der Erzählliteratur bereits gut erforscht sein muss. Als Anhaltspunkt, welche Primärliteratur in Frage kommen würde, war der *Motiv-Index der deutschsprachigen weltlichen Erzählliteratur von den Anfängen bis 1400*, für dessen Entstehung auch meine Betreuerin PD Dr. Mag.^a Christa Tuczay einen wesentlichen Beitrag leistete, äußerst hilfreich.

Unumgänglich, wenn man sich mit Mischwesen verschiedenster Art und Herkunft beschäftigen möchte, und auch für diese Diplomarbeit von überaus großer Bedeutung, war Rudolf Simeks *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, welches – wie der Titel bereits verrät – eine beeindruckende Vielzahl von wundersamen Wesen präsentiert, auf deren Entwicklungsgeschichte eingegangen

intertextuell arbeitet, bspw. werden Enzyklopädieeinträge von Thomas von Cantimprés *Liber de natura rerum* und Konrad von Meigenbergs *Buch der Natur*, welches sich ja ebenso auf Cantimprés Werk bezieht, zusammengefasst in Simeks Sammelwerk eingebunden. So stellt es eines der wichtigsten Werke der Sekundärliteratur für diese Arbeit dar.

Außerdem möchte ich im Zusammenhang mit dem Forschungsstand Andreas Kraß' *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe* als äußerst brauchbar festhalten. Dieses Werk wird mir neben elementaren Informationen zu Meerfrauen und deren Geschichte als Orientierung für meine Primärliteraturanalysen dienlich sein.

2 Allgemeine Aspekte

In diesem Kapitel, welches als einleitend betrachtet werden soll, werden allgemeine Aspekte, die für die Thematik dieser Diplomarbeit von Relevanz sind, dargelegt, und eine überblicksmäßige Erläuterung zu jenen Punkten, auf die im 3. Kapitel, welches bereits dem Hauptteil zugehörig ist, präsentiert werden.

2.1 Erzählliteratur im Mittelalter

Da die Werke der Primärliteraturen alle im 13. und 14. Jahrhundert verfasst worden sind und zur Erzählliteratur zählen, ist es sinnvoll, einen Blick auf diese literarische Textsorte zur Zeit des Mittelalters zu werfen. Außerdem soll zuvor eine prägnante Darlegung darüber erfolgen, wie im Mittelalter Texte von wem produziert werden konnten. Ergänzungen zu den Quellentexten erfolgen im Zuge der Analyse selbiger.

2.1.1 Schrift und Schriftproduktion

Schrift war im Mittelalter jenes Medium, welches in erster Linie der Klerus innehatte, da nach und nach antike Bildungseinrichtungen abgestorben waren und die von der Öffentlichkeit organisierte Wissensvermittlung ausgefallen war. Klosterschulen, die von Kindern besucht wurden, können außerdem nicht als derartige Bildungsstätte wie man sie heutzutage kennt verstanden werden. Der semantische Gehalt des Wortes „Schule“

umfasste im Mittelalter ein gemeinsames Leben und eine Vorbereitung auf ein gesellschaftliches Zusammenleben. Die Mönche waren jene, die Bücher produzierten – in ihren Klöstern oder aber auch in Kanzleien am Hof des Königs - wobei zu erwähnen ist, dass nahezu keiner der Herrscher aus der Krolinger- und Merowingerzeit (Frühmittelalter) bis zu den Ottonen (Otto I, Hochmittelalter) des Lesens mächtig war. Aus der Urkundenschrift entwickelten Geistliche nach und nach eine Buchschrift.¹ Seit dem 14. Jahrhundert lernten schließlich auch Herrscher Lesen und Schreiben.²

Der Minnesang als Vortragsform einer nicht dem Klerus angehörenden Gesellschaft war also deshalb sehr beliebt, weil man jenen auswendig lernen und vortragen konnte. Es bedurfte somit keiner Kompetenz im Bereich der Schriftlichkeit. Geht es um Erzählliteratur, also epische Texte, insbesondere Romane, so stammten verschiedene Formen meist aus Frankreich, beispielsweise der Artusroman, Heldenepen und der Antikenroman. Weltliche Lyrik, die vom realen Leben handelte, wurde in lateinischer Sprache produziert.³

Während sich also die Schriftproduktion im Frühmittelalter (8.-12. Jahrhundert) auf die Klöster beschränkte, konnten im Hochmittelalter (12.-13. Jahrhundert) die Höfe diesbezüglich an Stellenwert gewinnen. Im Spätmittelalter (14.-16. Jahrhundert) waren sowohl Klöster und Höfe als auch Städte die Kultur- und somit die Literaturträger. Dadurch, dass Papier das teure Pergament als Schreibstoff ersetzte und neue Drucktechniken entstanden, wurde die Produktion von Texten bald ein Massenphänomen, da billig hergestellt werden konnte, was die besagte Verlagerung von den Höfen in die Städte zufolge hatte. Die Klosterliteratur konnte nämlich durch die Franziskaner und die Dominikaner sogar im Spätmittelalter noch eine neue Blütezeit erleben. Wenn die Rede von Literatur im Mittelalter ist, kann außerdem konstatiert werden, dass

¹ Vgl. Wendehorst, Alfred: Wer konnte im Mittelalter lesen und schreiben? Journals der UB der Universität Heidelberg, S.14-16. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/vuf/article/viewFile/15806/9674> (03.11.17)

² Vgl. ebda., S.18.

³³ Vgl. Thurm, Frida: Literatur des Mittelalters. in: Zeit-Online. <http://blog.zeit.de/schueler/2012/02/26/thema-literatur-des-mittelalters/> (03.11.17)

die allmähliche Verdrängung der lateinischen Sprache durch die Deutsche in den Texten von großer Bedeutung war.¹

2.1.2 Höfische Epik – Die Themenkomplexe der höfischen Romane

Den Autoren des Mittelalters standen verschiedene Formen des Erzählens zur Verfügung. Besonders prägend für die Literatur war ab dem 13. Jahrhundert die höfische Epik. Die Verfasser stammten aus bürgerlichen oder adeligen Kreisen. Einer dieser war bspw. Konrad von Würzburg, ein Autor der im Zuge der Analysen noch genauer untersucht werden wird.² Eine weitere Gattung, die in dieser Zeit weit verbreitet und viel gelesen wurde, war außerdem der Versroman. Die Dichter von selbigem stammen aus den verschiedensten gesellschaftlichen Schichten.³ Um aber an die höfische Epik anzuschließen, lässt sich festhalten, dass der Artusroman äußerst attraktiv war, um ein fiktives höfisches Universum zu schaffen. Durch höfische Epik ließen sich Verhaltensweisen der Personen am Hof (Ritter, Damen), Probleme der Menschen in der Welt und natürlich auch Liebe thematisieren.⁴

In der Literatur war es für die bessere Verständlichkeit innerhalb der Hofgesellschaft wichtig, dass bestimmte Texte in Volkssprache verfasst wurden. Weil diese Menschen meist weder lesen noch schreiben konnten, musste ihnen diese Literatur vorgelesen oder -gesungen werden. So wurden beispielsweise die Werke, die der Heldendichtung zugehörig sind und zuvor nur mündlich überliefert wurden, nach und nach verschriftlicht. Als Quelle für Schriftliches war also Mündliches bzw. bisher nur in rein mündlicher Form Überliefertes gegeben. Dies erklärt die vielen konzeptionell mündlichen Ausdrücke in medial schriftlichen Texten. Da die Epik in Reimpaaren (Artusepik) äußerst anspruchsvoll war, um sie auswendig

¹ Vgl. Bumke, Joachim: Geschichte der mittelalterlichen Literatur als Aufgabe. (Herausgegeben von der Rheinisch- Westfälischen Akademie der Wissenschaften). Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH 1991, S.32-33.

² Vgl. Rupprich, Hans /Heger, Hedwig (Hg.): Vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil. Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520. In: Geschichte der deutschen Literatur. München: C.H. Beck² 1994, S.49.

³ Vgl. De Boor, Helmut: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250-1350. Epik, Lyrik, Didaktik, geistliche und historische Dichtung. In: Geschichte der deutschen Literatur. München: C.H. Beck⁵ 1997, S.69.

⁴ Vgl. Millet, Victor: Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Berlin/New York: De Gruyter 2008, S.328.

zu lernen und auf diese Weise vorzutragen, wurde sie aufgeschrieben und in Strophen vorgelesen. Die Heldeneplik wurde gesungen rezipiert. Die Gebildeten innerhalb der Gesellschaft am Hof wollten diese Texte selbst lesen und ein Buch besitzen, welches kostbares Gut war und den Besitzern Ansehen verlieh. Dichter an Höfen wurden stark gefördert. Viel mehr als bspw. Dichter, die ihre Tätigkeiten als Spielleute ausübten.¹ Sogar in der französischen Literatur, die innerhalb Europas den höchsten Stellenwert genoss, gab es genügend Dichter, die auf Mündlichkeit setzten, da sie Analphabeten waren. So wie im deutschen Sprachraum konnten auch im französischen Texte durch Vorlesen oder -singen vermittelt und verstanden werden.²

Die höfische Dichtung im deutschen Sprachraum wurde maßgeblich von der französischen Hofkultur und der französischen Literatur im Allgemeinen beeinflusst vor allem zwischen 1170 und 1220. Diese Phase stellt die Blütezeit der höfischen Dichtung in Deutschland dar. Während dieser Einfluss vor allem im deutsche Westen äußerst stark war, konnten sich im Osten alte Stoffe der germanischen Heldeneplik lange halten. Einfluss aus dem französischen Raum war aber auch in diesem geographischen Gebiet gegeben. Der Kulturtransfer konnte durch den Handel zwischen Deutschland und Frankreich begünstigt werden. Außerdem ermöglichten diesen dynastische Beziehungen und diplomatische Kontakte beider Länder. Viele Intellektuelle zog es auch aus Bildungsgründen Richtung Frankreich (Hochschulen u.d.g.), da Frankreich innerhalb des europäischen Bildungswesens Vorreiter und auch der Hofkultur Deutschlands zeitlich voraus war.³

Der höfische Roman als epische Hauptform der höfischen Dichtung beinhaltet insgesamt drei große Themenkomplexe: die *matière de France*, die *matière de Bretagne* und die *matière de Rome*. Sie verarbeiten spezielle, immer wiederkehrende Figuren, um die sich eine neue Dichtung dreht.⁴ In den *Chansons de geste* (*matière de*

¹ Vgl. Nusser, Peter: Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S.188-189.

² Vgl. ebda., S.189.

³ Vgl. ebda., S.190.

⁴ Vgl. Millet, Victor: Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Berlin/New York: De Gruyter 2008, S.329.

France) werden die deutschen Stämme Alemannen, Baiern, Friesen usw. als Untertanen, Verbündete oder Gegner der karolingischen Könige präsentiert. Die Handlung dreht sich meist um Karl den Großen und seinen Sohn Ludwig.¹ Thematisiert wird in den *Chansons de geste* meist der Kampf der Christen gegen die Heiden. Zum Ausdruck wird vor allem die Klugheit und die außergewöhnliche Kriegstüchtigkeit der Franzosen gebracht, was das Grundbild der Figuren in diesen Romanen zeigt.²

Als Beispiel der *matière de France* lässt sich das *Chanson de Roland* um 1100, von welchem der Autor unbekannt ist, anführen. Dieses wurde ca. Mitte des 12. Jahrhunderts vom Pfaffen Konrad adaptiert.³ Es gilt als das bedeutendste Werk der mittelalterlichen Geschichtsepik und die Quelle als französisches Nationalepos. Es fällt in das „Genre“ der Helden- und Tatenlieder und behandelt u.a. die Labilität des Herrschertums und lässt eine Verehrung von Karl dem Großen und dessen Paladins Roland anklingen.

Ein regelrechter Karlskult war auf französischem, aber auch auf deutschem Gebiet spürbar. Werden im Rolandslied Kampfszenen von Karl dem Großen beschrieben, so werden diese stark übertrieben dargestellt und entsprechen nicht den historischen Fakten. Dies zeigt, dass durch die Literatur auch ein Idealbild von Karl gezeigt werden sollte.⁴ Die *Chansons de geste* sind also der Kategorie der Heldeneplik zuzuordnen.⁵

Was die *matière de Rome*, also den *roman antique*, betrifft, so werden die Stoffe von Theben, Troja, Aeneas und Alexander aufgearbeitet. Hierbei handelt es sich im Gegensatz zu den *Chansons de geste* nicht um die Darstellung der französischen Geschichte.⁶ Besonders bedeutend in Bezug darauf war das *Alexanderlied* des Pfaffen Lamprecht. Es entstand Mitte des 12. Jahrhunderts. Neu war, dass man sich von

¹Vgl. Jostkleigrewe, Georg: Das Bild des Anderen. Berlin: Akademie Verlag GmbH 2008, S.54.

² Vgl. ebda., S.193.

³ Vgl. Bennewitz, Ingrid: Stoffkreise. Uni Bamberg. <https://www.uni-bamberg.de/germanistik/aedl/kundrie/kundrie/literarhistorisches/stoffkreise/> (07.11.17)

⁴Vgl. Nusser, Peter: Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S.153-154.

⁵ Vgl. ebda, S.190.

⁶ Vgl. Schanze, Christoph/Dietl, Cora (Hg.): Formen arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S.3.

biblischen Stoffen ab- und einer säkularen Herrschergeschichte zuwandte. Das Aufgreifen antiker Stoffe war zu jener Zeit besonders beliebt, da niemand wagte, an ihrem Wahrheitsgehalt zu zweifeln. Da der König Alexander der Große aber auch in der Bibel erwähnt wurde, konnte es Lamprecht gelingen, Weltliches mit Geistlichem zu verbinden. Seine Vorlage war im Übrigen Alberic de Pisançons *Roman d'Alexandre*. Außerdem wird vermutet, dass Lamprecht die antiken Quellen bekannt waren.¹ Eine besondere Bedeutung kommt dem *Alexanderlied* mit Blick auf die Werke der Primärliteratur, die im Hauptteil behandelt werden, zu, insofern, als mit dem *Alexanderlied* zwar keine Mythologie verarbeitet wird, aber zum ersten Mal ein antiker Stoff Eingang in die deutsche Literatur gefunden hat. Im Werk selbst wird Alexander als bewundernswerter Krieger dargestellt und in seinen kriegerischen Handlungen scheint ein Hauch von germanischem Rachedenken zu stecken. Unter einem kritischen Aspekt, den sowohl Lamprecht als auch die Straßburger Bearbeitung einfließen lässt, wird Alexander als Negativbild eines christlichen Machträgers geschildert, der diese Macht missbrauchte. Dass Eroberungs- und Beutezüge keine Vorgänge sind, welchen sich ein Herrscher hingeben sollte, wird durch dieses Werk vermittelt.²

Auch der Aeneas-Roman ist in Bezug auf den höfischen Roman bzw. auf die *matière de Rome* von Bedeutung. Vor allem durch Heinrich von Veldekes Bearbeitung des altfranzösischen Werkes *Roman d'Enéas* fand dieser Stoff Eingang in den deutschen Sprachraum. Zu einem frühhöfischen Minneroman sei dieses nationalrömische Epos im Mittelalter modifiziert worden, glaubt man in der Wissenschaft. Vergils *Aeneis* wurde in der besagten Zeit außerdem im Bereich der Minnehandlungen ergänzt. Neben der Thematik der Brautwerbung und Minne beinhaltet der Stoff in seiner mittelalterlichen Form auch Fragen nach Strategien zur Legitimation von neuer Herrschaft, die Problematik von Eroberung und Vertreibung und klärt ebenso über Rechtsfragen auf. All diese Punkte verschafften dem Eneas-Roman vor allem beim

¹Vgl. Schulz Blank, Christine: Die Rezeption der Antike am Beispiel des Alexanderromans. (Studienarbeit 2009). Norderstedt: GRIN Verlag/Books on Demand 2009, S.2.

² Vgl. Nusser, Peter: Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S.152-153.

Adel große Beliebtheit, da durch diese die Interessensgebiete besagter gesellschaftlichen Gruppe abgedeckt werden konnten. Das Original, also Vergils *Aeneis*, beschäftigt sich nämlich mit ähnlichen Punkten (Landnahme, Aneignung und Legitimation von Herrschaft), die die Basis für die Erweiterungen und Ergänzungen im Mittelalter bildeten. Außerdem beinhaltet dieser Text Vergils eigene Rom- und Reichsidee.¹

Veldeke wurde durch sein Schaffen von Zeitgenossen und vielen Nachfahren als Schöpfer einer neuen Literaturepoche verehrt. Lob wurde ihm außerdem zuteil, weil er die deutsche Sprache verfeinert haben soll. Sogar Gottfried von Straßburg war von Veldeke, den er als Dichter der Weisheit sah, begeistert. Veldeke orientierte sich deshalb nicht an Vergils Geschichtsepos sondern an dem Roman d'Enéas, weil sein Interesse nur im geringen Maße der römischen Geschichte, dem römischen Imperialgedanken und den Kämpfen zwischen Karthagern und Römern galt und er diese Thematiken unter keinem heilsgeschichtlichem Aspekt aufarbeiten wollte. Er konzentrierte sich – wie bereits erwähnt – auf die Liebes- und Heldenthematik. Elementar für ihn war eine Vermittlung von Wertvorstellungen und eine Verarbeitung ständisch-ritterlichen Lebensweise, die auch kriegerische Taten beinhaltet. Ehre und Moral waren diesbezüglich also wesentliche Punkte.²

Ein weiteres wichtiges Glied des Antikenromans ist neben dem Alexander-, dem Theben- und dem Aeneasroman der Trojaroman.³ Durch das Aufgreifen des Troja-Stoffes wird die Bedeutung einer Verbindung von Mythos und Historie im Mittelalter unterstrichen. Den Ursprungsmythos des Rittertums in Europa stellt ja zudem das Ereignis vor Troja dar. Selbiges gilt zudem als erstes beglaubigtes Geschehnis der Kirchengeschichte. Durch die Datierung wird dieses Ereignis für die mittelalterliche Gesellschaft umso greifbarer, da dies nicht mehr als „prähistorisch“ galt und somit an Glaubhaftigkeit gewann. Zwar war das Ereignis vor Troja längst vergangen, doch es

¹Vgl. Melville, Gert/Rehberg Karl-Siegbert (Hg.): Gründungsmythen. Genealogien. Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität. Köln: Böhlau Verlag GmbH 2004, S.48-49.

² Vgl. Scheerer, Dietrich: Mittelalter. Literatur und Epoche. Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg 1983, S.58-59.

³ Vgl. Bennewitz, Ingrid: Stoffkreise. Uni Bamberg. <https://www.uni-bamberg.de/germanistik/aedl/kundrie/kundrie/literarhistorisches/stoffkreise/> (07.11.17)

gelang, nachhaltig an den Stoff zu erinnern und diesen zu erneuern.¹ Geht es um den Trojaroman, ist also die Rede von der Gattung der historischen Erzählung. Der Troja-Stoff scheint zeitlos zu sein, da jener bereits im Altertum äußerst beliebt war. Die Trojanersage taucht sowohl im Germanischen bei den Franken, als auch in Form von deutscher Trojadichtung bei Herbort von Fritzlar, der in Versen dichtete, auf. Auch Konrad von Würzburg beschäftigte sich in seinem *Trojanerkrieg* aus dem Jahr 1277/1287 mit diesem Sagenkreis. Eben dieses Werk werde ich später als Primärliteratur analysieren. In Prosa entstanden im Mittelalter ein Dutzend an verschiedenen Trojaromanen. Auch in Bezug auf den Trojaroman ist Alexander der Große eine bedeutende Figur.² Eine wechselseitige Beeinflussung des Trojaromans und des Alexanderromans, die beide dem Antikenroman zuzuordnen sind, ist somit zu konstatieren.

Ein gleichwertiger Stellenwert neben der antiken und der französischen Erzählliteratur wurde der *matière de Bretagne* zuteil. Diesen hat sie vor allem zwei Autoren zu verdanken, nämlich Marie de France und Chrétien de Troyes. Marie de France stammte zwar aus Frankreich, war aber am englischen Hof von Heinrich II. angestellt.³ Chrétien de Troyes gilt als Schöpfer des Artusromans. Inhaltlich dreht sich die Geschichte um die Kelten, die sich gegen die eindringenden Angeln und Sachsen im Jahre 516 zu verteidigen wussten. Artus wird später als Befreier Englands von den Gegnern glorifiziert. Seine Verehrung ähnelt der von Karl dem Großen, auf welchen im Zusammenhang mit dem Heldenepos in diesem einleitenden Kapitel bereits eingegangen wurde.⁴

Die höfische Epik wird gesamt gesehen vom Artus-Stoff dominiert. Auch in dieser Arbeit wird bspw. durch *Abor und das Meerweib* ein bekanntes Fragment behandelt, das als dem Artusroman zugehörig vermutet wird.

¹ Vgl. Mayer Uwe/Gebert Bent (Hg.): *Mythos zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen.* Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S.122-123.

² Vgl. Rupprich, Hans/Heger, Hedwig (Hg.): *Vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil. Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520.* In: *Geschichte der deutschen Literatur.* München: C.H. Beck² 1994, S.57.

³ Vgl. Achnitz, Wolfgang: *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung.* Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S.36.

⁴ Vgl. Scheerer, Dietrich: *Mittelalter. Literatur und Epoche.* Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg 1983, S.45-46.

Wer diese Artus-Figur war, ließ sich bisher nicht genau nachweisen. Jedenfalls handelte es sich um eine Person, die im 5. Jahrhundert lebte. Besonders hochstilisiert wurde sie durch Geoffrey von Mommouth in der von ihm verfassten *Historia Regnum Britanniae*. Darin wird Artus als christlicher Herrscher dargestellt, der den Kampf gegen die Heiden zugunsten seines Volkes nicht scheut. Durch Geoffrey sollte eine Identifikationsfigur geschaffen werden, die auf der Seite Englands im Zeichen des französischen Karls- und Wilhelmsmythos stehen sollte. Dem Autor gelang es, die Artus-Figur durch die *Historia Regnum Britanniae* bekannt zu machen. Als Repräsentant höfischer Kultur wird Artus schließlich im *Roman de Brut* dargestellt. Dabei wird weitestgehend auf Artus' Kriegshandlungen verzichtet und stattdessen das Bild der Tafelrunde eingebunden. Jene war bereits durch mündliche Tradierung bekannt, auf besagte Weise schließlich verschriftlicht. Ihre Symbolkraft im Zusammenhang mit den ihr angehörenden Rittern und deren verbindende Treue zueinander ähnelt der des Abendmahls Jesu.¹ Auch hier lässt sich also eine biblische Vorstellung mit einer weltlichen vergleichen. Die Ritter, die der Tafelrunde angehörten, verband unter anderem die Bewältigung ihrer *aventiuren*. Dabei mussten sie entweder Schwachen helfen oder Unschuldige retten und ihre höfische Gesittung unter Beweis stellen. Meist mussten sich die Ritter des Weiterem einem persönlichen Konflikt stellen, wenn sie bspw. zwischen Liebe und *aventure* wählen müssen.²

Die bedeutendsten Werke bezüglich der Anfänge des Artusromans sind folgende von Chrétien de Troye verfasste Werke: *Erec et Enide* (1165/1170), *Cligès* (1170-1176), *Lancelot* (1177-1181), *Perceval* (1181-1190) und *Yvain* (1177-1181).³

So wenig wie wahrscheinlich König Artus einer realen Person entspricht, so wenig Realitätsanspruch kommt der Heldenepik zu. Weder sind die geographischen Räume in der realen Welt bestimmbar, noch sind es die Figuren, die sich in denselben bewegen. Genauso unklar sind außerdem die zeitlichen Verhältnisse, da keine

¹ Vgl. Nusser, Peter: Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S.193.

² Vgl. Scheerer, Dietrich: Mittelalter. Literatur und Epoche. Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg 1983, S.47-48.

³Vgl. Weddige, Hilker: Einführung in die germanistische Mediävistik. München: C.H. Beck⁵ 2003, S.195.

historischen Ereignisse erwähnt werden. Gewisse Beschreibungen der Umgebung tauchen jedoch immer wieder auf: der dichte Wald, eine Lichtung, eine Quelle und Burgen. Realismus ist nur durch Details gegeben, beispielsweise durch Requisiten, die auf die Zugehörigkeit mancher Figuren zur höfischen Gesellschaft schließen lassen.¹

Zu den deutschen Nachfolgern von Chrétien von Troye zählen Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach sowie Gottfried von Straßburg.² Hartmann von Aue verfasste den ersten deutschen Artusroman, nämlich *Erec*. Hartmann lebte zwischen 1160 und 1210. Sein *Erec*-Text umfasst 10350 Verse, Chrétiens *Erec* nur 7000. Dieser größere Umfang von Hartmann von Aues Text führte zu Unklarheiten bezüglich der Quellenfrage. Man vermutet, dass er auch andere Quellen, neben jener von Chrétien verwendet hat.³

Zusammengefasst lässt sich, wenn es um die Erzählliteratur im Mittelalter geht, festhalten, dass die Stoffe, die den Erzählungen zugrunde liegen, aus der altfranzösischen Literatur stammen und als *trois matières* bezeichnet werden. Zum Ersten der Stoff der *matière de France*. Hierbei wird von der französischen Nationalgeschichte in den *Chansons de geste* (Heldenepos) erzählt. Antike Stoffe werden in der *matière de Bretagne* erzählt, in der der keltisch-bretonische Sagenkreis, der sich um König Artus dreht, inhaltlich behandelt wird, und schließlich die *matière de Rome*, in der Stoffe aus der Antike verarbeitet werden.⁴

2.2 Antikerezeption im Mittelalter

¹ Vgl. Nusser, Peter: Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S.194.

² Vgl. Scheerer, Dietrich: Mittelalter. Literatur und Epoche. Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg 1983, S.46.

³ Vgl. Nusser, Peter: Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S.196.

⁴Vgl. Achnitz, Wolfgang: Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S.23.

Dass die Zeit der Antike mit ihren Stoffen und Motiven auch für die Literatur des Mittelalters interessant war, wurde bereits im vorigen Kapitel im Zuge der Erläuterungen zum *roman antique* konstatiert.

Die Antike war aber in vielerlei weiterer Hinsicht ein Inspirationspunkt des Mittelalters. Einerseits wurde vor allem die antike griechische Mythologie stark in die Literatur eingearbeitet¹ (- worauf sich der Hauptteil der Arbeit konzentrieren wird -), andererseits waren auch Magie und Wundersames Bereiche, deren Grundstein in der Antike gelegt, und schließlich im Mittelalter wieder aufgegriffen, verarbeitet und ausgebaut wurde.² Vor allem der Blick auf die allegorische Auffassung der Mythen ist im Hinblick auf das Motiv der Sirenen, welches im Hauptteil detailliert analysiert wird, von elementarer Bedeutung.

Was die epische Dichtung betrifft, so hatte diese starken Einfluss auf jene im Mittelalter. Beliebte war, Mythologie und Historizität zu verbinden, was insbesondere durch besagte Stoffe wie die Zerstörung Trojas, die man zweifelslos als genauso historisch hinnahm wie die Feldzüge von Alexander dem Großen, und durch die Sagen um Aeneas gelingen konnte. Kritischer standen mittelalterliche Autoren den Figuren in den antiken Texten gegenüber. So wurde natürlich diesbezüglich Vergil ein anderer Charakter beigemessen als Juppiter. Dass auch Figuren wie Helena, Hector und Achilles einen bemerkenswerteren Grad an „Poetizität“ als Vergil aufweisen würden, war ihnen bewusst.³ Unterschiedliche Deutungsmuster waren vorherrschend, was bspw. in Zusammenhang mit den antiken Göttern stand. Diese konnten allegorisch-moralisch, historisch, physikalisch oder dämonisch aufgefasst werden. Diesbezüglich war es möglich, dass derselbe Text auf unterschiedliche Weise je nach bestimmten Gesichtspunkten interpretiert werden konnte. Gerade dieser Aspekt der verschiedenen Deutungsmöglichkeiten, die antike Texte und Gestalten hervorbrachten, machte sie für das deutungsseelige Mittelalter spannend. Je nach Gebrauch lässt sich also eine

¹ Vgl. Kern, Manfred/Ebenbauer, Alfred (Hg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S.9.

² Vgl. Habiger-Tuczay, Christa: Magie und Magier im Mittelalter. München: Eugen Diederichs Verlag 1992, S.17.

³ Vgl. Kern, Manfred/Ebenbauer, Alfred: Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S.9-10.

bestimmte Figur verschieden fassen, sie wird - bestimmt durch die rhetorische Anwendung - mehrfach deutbar. Dies lässt sich am Beispiel der Helena veranschaulichen: Einerseits kann Helena negativ betrachtet werden, als Schuldige am Krieg in Troja, andererseits, so lässt man das Ende dieser Geschichte weg, kann sie als beispielhafte Frauenschönheit auf ein Podest gestellt werden.¹ (Helena wird zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal näher behandelt, nämlich, wenn sie im *Trojanerkrieg* von Konrad von Würzburg mit einer Sirene verglichen wird.) Die Antike war so gesehen maßgeblich an der Entstehung einer poetischen Sprache innerhalb der Literatur beteiligt.²

Aber auch was den Glauben an Magisches im Mittelalter betrifft, spielte die Antike eine entscheidende Rolle. Geht es um Zauberei im Mittelalter, so gilt es, auf die Magie in der Antike einen Blick zu werfen.³ Wieder erweist sich Homer mit Aeneas als Bezugspunkt. Im Zuge dessen wird von einer Totenbeschwörung gesprochen, welche im Mittelalter als am meisten zu verurteilender Zauber gilt. Auch Medea entpuppte sich als Zauberin. Dieser Status blieb ihr auch im Mittelalter über die Neuzeit bis heute erhalten.⁴ Eine nicht unbeachtliche Zahl an Zauber- und Segenssprüchen konnte überliefert werden. Zaubersprüche fallen je nach Inhalt in die Kategorie der Gebrauchstexte oder der „religiösen“ Texte. Bekannt sind vor allem die *Merseburger Zaubersprüche*, der *Lorscher Bienensegen*, der *St. Galler Haussegen* und verschiedene Blutsegen. Wie so oft wurden viele dieser Texte aus dem Altfranzösischen ins Deutsche übersetzt.⁵

Dämonische Künste der heidnischen Magier treten sogar innerhalb der höfischen Literatur zu Tage. Solche Zauberer hielten sich im Mittelalter nämlich vor allem bei Höfen der Herrscher auf, um ihnen als Astrologen, Alchemisten und Magier zur Seite zu stehen.⁶ Sie wurden natürlich auch literarisch eingearbeitet, so bereits bei Chrétien de Troye und seinem Artusroman *Cligès*, in dem die Zauberin Thessala Teil der

¹ Vgl. ebda., S.28-29.

² Vgl. ebda., S.20.

³ Vgl. Habiger-Tuczay, Christa: Magie und Magier im Mittelalter. München: Eugen Diederichs Verlag 1992, S.17.

⁴ Vgl. Habiger-Tuczay, Christa: Magie und Magier im Mittelalter. München: Eugen Diederichs Verlag 1992, S.28.

⁵ Vgl. Scheerer, Dietrich: Mittelalter. Literatur und Epoche. Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg 1983, S.9.

⁶ Vgl. Habiger-Tuczay, Christa: Magie und Magier im Mittelalter. München: Eugen Diederichs Verlag 1992, S.291.

Handlung

ist.¹

Es zeigt sich also, dass das Phänomen der Zauberer/Zauberin in der Antike, wie im vorhin erwähnten Beispiel der Medea, auftaucht und sich auch im Mittelalter bspw. durch Thessala wiederfindet.

Stoffgeschichtlich gesehen ist somit ein bestimmtes Muster immer wieder erkennbar: Die Stoffgestaltung in der deutschen Literatur realisiert sich immer wieder neu, greift aber dabei auf Basistexte, deren Großteil sich in der Antike, im Lateinischen findet, zurück. Dies zeigt außerdem, dass sich die mittelalterliche Literatur interliterarisch orientiert. Prominente antike Sujets können sich zeitüberdauernd halten, was dem Bereich der „Fragmentierung“ zugrunde liegt. Historische und mythologische Figuren verschieden deuten zu können, bieten den Autoren im Mittelalter neue gattungsspezifische Optionen, die sie eine Art eigene Tradition entwerfen lassen – eine Tradition die stark von der geistlichen Allegorese des Mythos und der Mythen im Gesamten, die aus der Antike stammen, geprägt ist.²

2.3 Exkurs: Der mittelalterliche Glaube an das Übernatürliche

Dass sich die Menschen im Mittelalter mit Magie beschäftigten (Zauberei, Zaubersprüche, Magier an den Höfen) und diese auch Eingang in die Literatur fand, wurde bereits dargelegt. Daneben waren Allegoresen von großer Bedeutung, was mit einer starken Antikerezeption zusammenhing. Doch waren nicht nur Gebrauchstexte und verschiedene Deutung antiker Figuren (bspw. Helena) im Mittelalter zentral, auch magische, übernatürliche Wesen wurden in Erzähltexte dieser Zeit eingearbeitet.

Wenn man den Glauben an Dämonen als für Menschen typisch wertet, ist klar, warum die Sirene mit dem Fischeschwanz bis heute ihren Stellenwert behaupten konnte: Im Mittelalter verstand man Gott als untrennbar mit der Natur verbunden, woraus ein

¹ Vgl. ebda., S.303.

² Vgl. Kern, Manfred/Ebenbauer, Alfred (Hg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S.42-43.

Zwiespalt resultierte. Diese Doppelnatur von Leib und Seele wird auch durch die Sirenen, eine Frau mit einem Fisch- oder Schlangenschwanz, bestmöglich verkörpert.¹

Weil sich der Hauptteil dieser Diplomarbeit vor allem mit weiblichen Wasserwesen, die eine Untergruppe der Mischwesen darstellen, auseinandersetzen wird, soll einer allgemeinen Betrachtung dieser in diesem dem einleitenden Großkapitel zugehörigen Unterkapitel, welches in den Hauptteil überleiten soll, Beachtung geschenkt werden. Als Sekundärliteratur zu dieser Thematik wird vor allem Rudolf Simeks *Monster im Mittelalter: Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen* von Relevanz sein. Außerdem sollen der *Physilogus*, Thomas von Cantimprés *Liber de natura rerum* und Konrad von Megenbergs *Buch der Natur* Beachtung finden.

2.4 Das Bild der Frau im Mittelalter – die Doppelnatur des Weiblichen

Da sich der Hauptteil dieser Diplomarbeit mit weiblichen Wasserwesen, die der Kategorie „Mischwesen“ zugeordnet werden können, beschäftigen wird, soll deswegen dem Thema „Die Bedeutung der Frau (in der Literatur) im/des Mittelalter/s“ Aufmerksamkeit geschenkt werden. Wichtig ist hierbei vor allem die Frage, wie Weiblichkeit interpretiert worden ist, vor allem auch im literarischen Sinn im Hinblick auf weibliche Wasserwesen, welche Frauenbilder also allgemein vorherrschend waren.

Die katholische Kirche schaffte es, das Bild der Frau im Mittelalter massiv zu beeinflussen. Vor allem hielt man sich an das Alte und das Neue Testament, wenn es darum ging, das Bild der Frau zu formen. Bereits Hieronymus wusste das weibliche Geschlecht zu verurteilen und so handhabten es auch viele Männer zur Zeit des hohen Mittelalters, die es nicht versäumten, Frauen unzählige Untugenden zuzuschreiben.² Aber auch Kirchenväter, Theologen, die höfische und die religiöse Literatur und die Märchen boten Deutungsansätze, was Weiblichkeit betrifft. Die Stellung der Frau in der Gesellschaft und welche Aufgaben sie zu erfüllen habe, wurde u.a. im Volksrecht und

¹ Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995, S.46.

² Vgl. Krause, Arnulf: Europa im Mittelalter. Wie die Zeit der Kreuzzüge unsere moderne Gesellschaft prägt. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2008, S.227.

im Stadtrecht festgehalten. Allegorisch und symbolisch abgebildet wurden verschiedene Frauenbilder zu Erziehungszwecken, u.a. in Domen, Kapellen, Rathäusern und Spitälern. Dominierend aber waren vor allem zwei Frauenbilder, nämlich das der Sünderin und Verführerin, welches durch Eva verkörpert wird, und jenes der Mutter/Jungfrau, das durch die Gottesmutter Maria versinnbildlicht wird. Letzte wurde als vorbildlich verstanden, insofern, als sie entsexualisiert ist und trotzdem Weiblichkeit darstellt. Festgehalten werden kann also, dass das Frauenbild zwei Pole, also eine Doppelnatur aufwies: einen positiven, vorbildlichen und einen negativen, warnenden, sogar gefährlichen Pol.¹

2.4.1 Das Bild der Frau als Verführerin – Eva

Was Eva, die die Verführerin repräsentiert, betrifft, schreibt Jacques Le Goff wie folgt: „Auf der einen Seite stand Eva, die Verführerin und noch dazu die Sünderin, die aus einer sexuellen Umdeutung des Sündenfalls hervorgegangen war. Aber zugleich hat man im Mittelalter nicht vergessen, daß Gott in der Schöpfungsgeschichte die Frau erschuf, damit sie Gefährtin des Mannes sein und der Mann nicht allein bleiben sollte.“²³

Dieses Bild ist also im 1. Buch der Bibel nachzulesen. Es wurde im Mittelalter von der Kirche als Mittel zur Diskriminierung der Frau mobilisiert und diente in erster Linie zur Rechtfertigung davon. Man glaubte die Bibel als handfesten Beweis für die Minderwertigkeit der Frau gegenüber dem Mann und deren Abhängigkeit von diesem. Also stellte die Geschichte des ersten Menschenpaares, die durch die Schwäche und Verführbarkeit der Frau einen fatalen Ausgang fand, eine negative Unterweisung dar. Durch und durch negativ wird somit das Bild der Eva theologisch gedeutet. Die Frau, die die Schuld am Sündenfall trägt und dafür verantwortlich ist, dass Tod und Schmerz Eingang in die Menschheit gefunden haben. Dass dafür auch alle übrigen Frauen der

¹ Vgl. Markmann, Hans-Jochen: Frauenleben im Mittelalter. Frauengeschichte in Forschung und Unterrichtspraxis. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993, S.81-82.

² Le Goff, Jacques/Truong, Nicolas: Die Geschichte des Körpers im Mittelalter. Stuttgart: J.G. Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH 2007, S. 159.

Erde verantwortlich gemacht wurden, hängt damit zusammen, dass alle anderen von Eva abstammen.¹ Markmann schreibt dazu:

„Nach dem ideologischen Postulat der Identität Evas mit allen anderen Frauen tragen auch diese Schuld und Verantwortung für Evas persönliches Versagen. So galt die Frau als das schlechthin Böse. Der Mann repräsentiert die positiven geistigen Werte, selbst seine Laster waren noch besser als die Tugenden der Frau.“²

Aber nicht nur Vorurteilen gegenüber der Frau (das schwächere Geschlecht aufgrund geringerer Körperkraft und Verstand als der Mann) prägten die Frauenfeindlichkeit um 1200, sondern auch Angst, die man vor den weiblichen Wesen hatte, machte sich oftmals in der Gesellschaft breit, da man glaubte, dass die Gebärmutter eine große Gefahr für die Menschheit darstelle und man vermutete, dass sie unersättlich wie die Hölle sei. Gelehrte glaubten sogar, dass Frauen aufgrund ihrer Minderwertigkeit das Paradies verwehrt sei.³

Festhalten lässt sich somit, dass ein äußerst negativ geprägtes Frauenbild, das an Eva und dem Sündenfall festgemacht wird, von Männern gemacht, verändert und verbreitet wurde, was außerdem von einer patriarchalisch geprägten mittelalterlichen Gesellschaft zeugt.⁴

Dieser Aspekt des Verführens und der gefährlichen Erotik wird u.a. später in Bezug auf das Sirenenmotiv zentral sein.

2.4.2 Das Ideal der Frau – Maria

Doch neben der Vorstellung der Frau als gefährliche Verführerin, die die Verdammnis mit sich bringt, existierte auch ein Gegenpol zu dieser, welcher sich im Sinne von „der Frau als Mutter“, die als Erlöserin hervorgeht, manifestierte und durch die Jungfrau und Gottesmutter Maria symbolisiert wird. Ihre weibliche Schönheit stand außerdem jener

¹ Vgl. Markmann, Hans-Jochen: Frauenleben im Mittelalter. Frauengeschichte in Forschung und Unterrichtspraxis. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993, S.83.

² Ebda., S.83.

³ Vgl. Krause, Arnulf: Europa im Mittelalter. Wie die Zeit der Kreuzzüge unsere moderne Gesellschaft prägt. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2008, S.228-229.

⁴ Vgl. ebda., S.229.

profanen Evas gegenüber.¹ Dieser starke Gegensatz wird auch von Markmann bemerkt:

„In der christlichen Ideologie des Mittelalters stehen die Sünderin Eva und die Madonna Maria in einer engen heilsgeschichtlichen Korrespondenz. Der Sündenfall Evas wird von der Himmelkönigin Maria durch ihre Gottesmatterschaft, durch ihre Leiden und ihr Opferleben für Christus kompensiert.“²

Maria war es also, die das Ideal der Frau verkörperte. Man widmete ihrem Namen ganze Kirchen und Gebete. Besonders ideal war sie natürlich deshalb für die katholische Kirche, weil sie sich keiner Lust hingab, makellos und rein und somit die Antagonistin Evas war.³ Die Last, die durch Eva allen Frauen zu jeder Zeit übertragen wurde, könne nur durch Keuschheit und Demut nach dem Vorbild Marias abgewehrt werden, so glaubte man. Dies zeigt wie groß der Erwartungshorizont der Gesellschaft an die Frauen war und, dass diese Anforderung an sie, weitestgehend ein Abbild der Mutter Gottes zu sein, unerfüllbar war, da ja nur Maria selbst vollkommen sein kann. Übrig blieb also nur das negative Abbild, das die Frau zur Verkörperung von Sünde, Lust und Begierde machte, die dem Mann Geist und Verstand rauben würden, ähnlich, wie das die Sirenen im Bereich der Mythologie zu tun pflegen.⁴

2.5 Wundervölker und Mischwesen

Der mittelalterliche Glaube an Mischwesen, Monster und Wundervölker entstammt nicht der Theologie, sondern der Naturphilosophie. Den Ursprung der Erzählungen über Wundervölker lieferten vor allem Reiseberichte, in denen man die sonderbaren Bräuche und das merkwürdige Aussehen anderer Völker schilderte. Auch in dieser Thematik besteht eine Verbindung zur Antike, da bereits in dieser Zeit ein Interesse am Fremden bzw. Ungewöhnlichen und somit an den sog. „Wundervölkern“ vorhanden

¹ Vgl. Le Goff, Jacques/Truong, Nicolas: Die Geschichte des Körpers im Mittelalter. Stuttgart: J.G. Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH 2007, S.160.

² Markmann, Hans-Jochen: Frauenleben im Mittelalter. Frauengeschichte in Forschung und Unterrichtspraxis. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993, S.98.

³ Vgl. ebda., S.85-86.

⁴ Vgl. ebda., S.98-99.

war. Vor allem an Kleidung und Nahrung machte man eine bestimmte Andersartigkeit fest.¹ Auch die Medizin spielte eine Rolle, denn in diesem Fachgebiet wurden körperliche Fehlbildungen der Fabelwesen in Beziehung zu menschlichen Missgeburten gesetzt. Ein Beispiel wären die bereits in der Antike erwähnten einäugigen Zyklopen. Die Missgeburten mit Zyklopie traten besonders oft auf, meist in Verbindung mit Nasenlosigkeit. Aber auch der griechischen Mythologie kam in Bezug auf Wundervölker Bedeutung zu. Bereits im Alten Orient tauchten Wesen wie tierköpfige Götter oder Dämonen auf und der Glaube an diese konnte bis ins Mittelalter bestehen.² Außerdem werden die Wundervölker im Mittelalter geographisch dargestellt und so verschiedenen Ländern und teilweise sogar bestimmten historischen Ereignissen zugeordnet.³

Dämonen waren Wesen, die zur Zeit der Antike noch nicht ausschließlich negativ konnotiert waren. Dämonen verstand man als Kräfte, die das Schicksal der Menschen beeinflussten. Das Gewissen wurde bspw. als Dämon gesehen: Man glaubte, es sei die Stimme Gottes in den Köpfen der Menschen. Immer stärker wurde die negative Bedeutung der Dämonen durch den Einfluss des Christentums. Bestehen blieb der Glaube, dass Dämonen eben jene Kräfte sind, die das Schicksal bestimmen, doch – anders als in der Antike – waren Dämonen nur für unheilvolle Kräfte verantwortlich. Auch waren Dämonen aus der Sicht der Christen jene Geister, die zur Sünde verlockten. Außerdem wurden menschliche Mischwesen als „Dämonen“ bezeichnet. Der Unterschied zwischen Dämon und Monster machte ein tierförmiger Kopf aus. Aus theologischer Sicht war dies entscheidend, da ein eindeutig menschlicher Kopf Voraussetzung für die Taufe war. Mischwesen wie bspw. der Mantikor mit einem Männerkopf und einem tierischen Körper waren also keine Dämonen sondern Monster. Was die Fabelwesen betrifft, so war man bereits in der Antike von ihrem rein fiktiven Bestehen überzeugt und ordnete sie den Phantasiewesen zu. Sie spielten trotzdem

¹ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.167-168.

² Vgl. ebda., S.177.

³ Vgl. ebda., S.49.

u.a. in der Mythologie der Antike eine bedeutende Rolle.¹ Monster hingegen waren im Mittelalter alle Wesen, die durch ihr Aussehen von der Norm abwichen. In der mittellateinischen Literatur waren dies Tiere, Mischwesen und auch Menschen, die durch körperlichen und geistigen Missbildungen markiert waren. Ihre Formen waren zwar den Menschen vertraut, entsprachen jedoch nichts, das aus dem Bereich der Natur bekannt war.²

Der bereits in einer der vorigen Kapitel beschriebene Alexanderroman steht mit der Thematik der Monster in Verbindung. So trifft Alexander der Große im altfranzösischen *Alexanderroman* in einer militärischen Auseinandersetzung auf Wunderwesen, nämlich auf die Cynocephales, die schwer bewaffnet sind.³ Allgemein kann festgehalten werden, dass das zeitüberdauernde Bestehen der Monster, die in der Spätantike und im Mittelalter popularisiert wurden, den Dichtungen über Alexander des Großen zu verdanken sind. Die Berichte über fremde Völker, denen Alexander auf seinen Eroberungszügen begegnet, fallen in erzählerischer Form im epischen Kontext detaillierter aus als die Beschreibungen in antiken Naturenzyklopädien. In der Alexanderdichtung treten die Monster außerdem in einem anderen Zusammenhang auf, nicht etwa im Zuge von Reisebeschreibung eines Landes im Allgemeinen (- wie vorhin beispielhaft erwähnt wurde -), sondern, wenn die Völker an sich als exotisch mit moralischen Elementen dargestellt werden sollen.⁴

Geht es um die bereits mehrfach angesprochenen Naturenzyklopädien, so stellt jene von Konrad von Megenberg die wahrscheinlich bedeutendste des Mittelalters dar. Sein *Buch der Natur*, das er im 14. Jahrhundert verfasste und welches auf das Werk *Liber de natura rerum* des Dominikanermönchs Thomas von Cantimpré fußt, ist das bekannteste der 30 Bücher, die von Megenberg stammen. Es handelt sich hierbei um eine Naturgeschichte, eine Enzyklopädie. Aufgebaut ist das Werk in acht Großkapitel,

¹ Vgl. Niedermeier, Armin: Von Monstren, Menschen und Barbaren. Grenzwesen als Gegenstand historischer Diskursanalyse. Norderstedt: GRIN Verlag 2009, S.11.

² Vgl. ebda., S.11-12.

³ Vgl. Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.33.

⁴ Vgl. ebda., S.32-33.

die sich u.a. mit der Anatomie des Menschen, der Astronomie, der Zoologie (-darin werden im Übrigen u.a. Seemonster erwähnt-) usw. beschäftigen.¹

Interessant für die Thematik dieser Diplomarbeit, die sich mit einer spezifischen Art von Mischwesen (weiblichen Wassergeistern) auseinandersetzt, ist, dass sich Konrad von Megenberg in seinem *Buch der Natur* mit den *monstra* beschäftigte. Wenn er darin Überlegung zu den Erdrandbewohnern anstellt, stellt er sich die Frage, ob diese *monstra* zu den Menschen gehören oder nicht. Ein Zugehörigkeitsmerkmal bei Megenberg ist bspw. das Vorhandensein einer Seele, was bedeutet, dass zwischen beseelten und unbeseelten Wesen unterschieden wird und eine Seele somit ein Indiz für Menschlichkeit darstellt. Zu diesen Unbeseelten zählen u.a. die Mensch-Tier-Mischwesen. Hierfür, also ob sie als beseelte oder unbeseelte Wesen gelten, ist der äußere Anteil an menschlichen Merkmalen bestimmend. Auch die Wundervölker zählen zu Letztgenannten.² Wundervölker sind fabelhafte Völker, die in fernen Ländern beheimatet sind. Sie heben sich von anderen Menschen durch Merkmale ab, die sich über das gesamte Volk erstrecken. Einzelwesen, wie bspw. der aus der Antike stammende Minotaurus und Rubezahl, zählen somit nicht zu Wundervölkern – ebenso wenig Wichteln und Trolle, da ihr Lebensraum sich in unmittelbarer Nähe zu den Menschen befindet.³ Megenberg versteht unter den vereinzelt auftretenden *Monstra* (-er unterscheidet zwischen solchen, mit körperlichen Anomalien und jenen mit seelischen Abweichungen -) beseelte Wesen und zählt sie somit zu den Menschen. Ihre sie als *monstra* identifizierende von der Norm abweichenden Merkmale unterliegen dabei einer großteils negativen Einschätzung. Als Grund für ihre Existenz vermutet Konrad von Megenberg die Erbsünde.⁴ Eine widersprechende Überlegung zu dieser

¹ Vgl. Library of Congress: Book of Nature. In: World Digital Library. <https://www.wdl.org/en/item/3158/>. (13.11.17)

² Vgl. Ewinkel, Irene: *De monstis: Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts.* (Frühe Neuzeit, Bd. 23). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995, S.187.

³ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.15.

⁴ Vgl. Ewinkel, Irene: *De monstis: Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts.* (Frühe Neuzeit, Bd. 23). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995, S.188.

These ist, dass eben gerade aufgrund der Erbsünde Wundervölker zu den Menschen zu zählen sind, da Tiere nicht sündigen können.¹

Auch den Wasserwesen u.a. den Mischwesen, die in der Unterwasserwelt leben, schenkt Konrad von Megenberg im *Buch der Natur* Beachtung. Auch Bilder sind in diesem Kapitel ergänzend zu den Beschreibungen vorhanden. Dargestellt werden die Wesen stets von Wasser umgeben, das in Form von grauen oder grünen Linien veranschaulicht wird. Die Abbildungen erinnern – auch aufgrund der aufwändig gestalteten Rahmen – an Aquarien. Über die *Merwunder* existiert außerdem ein Eingangsbild, auf welchem acht Fabeltiere erkennbar sind. Abgebildet sind u.a. der *Merdrache*, der den größten Platz einnimmt, und der *Merhund*.² Dass es sich in diesem Kapitel um Mischwesen handelt, lässt also bereits die Abbildung am Beginn des Buches vermuten. Auch im Buch selbst sind zu den verschiedenen Kapiteln immer wieder Illustrationen abgedruckt worden, beispielsweise, wenn auf den *Mermönch* eingegangen wird. Dieser ist ein Mischwesen aus Mensch und Tier und besitzt statt Beinen einen Fischeschwanz (- ähnlich zu anderen weiblichen Wasserwesen, die in dieser Arbeit später noch behandelt werden). Auf seinem Kopf ist eine Mönchstonsur zu erkennen.³

Als besonders dominant erscheinen bei Konrad von Megenbergs Beschreibung der Meermonster die Allegoresen. Im Prolog erwähnt er ein Mischwesen zwischen Fisch und Pferd. Bei diesem Wesen liefert er keine Erklärungen/Erläuterungen im enzyklopädischen Sinn, sondern hält fest, dass die Eigenschaften der Monster beliebig in Bezug auf allegorische Deutung sind.⁴ Grundsätzlich spielt in diesem Kapitel

¹ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.144.

² Vgl. Spyra, Ulrike: *Das „Buch der Natur“ Konrads von Megenberg. Die illustrierten Handschriften und Inkunablen.* Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2005, S.148.

³ Vgl. ebda., S.149.

⁴ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.117.

Allegorie eine große Rolle, immerhin ordnet er nur zwei Wesen in den 20 Artikel über die *Merwunder*, nämlich Delphin und Flusspferd, keine allegorische Deutung zu.¹

Aber auch den Meerwundern kann wie den Wundervölkern eine nicht nur auf Allegorien bezogene Bedeutung, sondern eine umfassendere Rolle beigemessen werden. Sie stehen nämlich einerseits für das Exotische des Meeres, so wie Fische und andere Meerestiere, und andererseits wird ihnen ein bestimmter – positiver oder negativer – Einfluss auf die Helden in der epischen Literatur beigemessen. Dieser Umstand steht in Verbindung mit der gesellschaftlichen Vorstellung der Tiefe des Meeres als mystisch und geheimnisvoll.²

Der Wohnsitz der Menschen war im Mittelalter ausschließlich am Festland. Da Menschen im Wasser nicht überlebensfähig waren und sich viele nicht einmal kurz über Wasser halten konnten, empfand man das Meer im Allgemeinen meist als gefährlich und unberechenbar. Gefährlich wirkten nämlich auch die tosendenden Geräusche, die man bei Sturm vom Meer kommend durch das Brechen der Wellen vernehmen konnte. Bedrohlich wirkte das Meer außerdem durch seine Unendlichkeit. Das Wasser bildete die Grenze der bekannten Welt. Wie groß die Ozeane waren, konnte bis ins Mittelalter weder von Geographen noch von Reisenden geklärt werden. Man stellte sich vor, dass hinter der Grenze zwischen bekannter und unbekannter Welt das Böse beheimatet war. Dieser diabolische Ruf konnte sich lange Zeit halten, weil viele der Seefahrernationen (bspw. die Phönizier und die Wikinger) die Mönche der Karolingerzeit verängstigten. Unter ihnen waren sie als „Dämonen der Hölle“ bekannt. Dies war ein weiterer Grund, warum viele Seefahrer lange Zeit nicht wagten, sich weiter als sechs Segelstunden vom Land zu entfernen. Erst Christopher Kolumbus hatte genug Mut, die See als Weg in andere Länder zu nutzen, obwohl über das Meer mit

¹ Vgl. Ruberg, Uwe: Allegorisches im 'Buch der Natur' Konrads von Megenberg. In: Drews, Wolfram/Quast, Bruno (Hg.): Frühmittelalterliche Studien. (Bd. 12, Heft 1), Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S.310-325, hier S.315.

² Vgl. Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.117.

seinen Tiefen auch zu dieser Zeit wenig bekannt war. Man vertraute beinahe ausschließlich auf Gottes Gnade.¹

Lange diente das Meer also nur dazu, von einem Ort zu einem anderen, bspw. eine andere Insel, zu gelangen, nicht aber, um es zu erforschen. Obwohl die Ozeane bodenlose Abgründe präsentierten und die Vorstellungskraft der Menschen zu sprengen drohten, glaubte man, manches, was sich in der Tiefe verbirgt, erahnen zu können, wie auch Konrad von Megenberg im Buch über *Merwunder* zum Ausdruck brachte. Auch Seefahrer vermuteten einen von menschenverschlingenden Monstern bevölkerten Meeresgrund.²

Aber nicht erst bei Megenberg fanden die Monster des Meeres Erwähnung. Das Alte Testament erwähnt bereits Seeungeheuer, nämlich wenn es um Jonas geht, der Prophet der über Bord geworfen und von einem großen Fisch verschlungen wurde. Welche Spezies dieses Lebewesen angehörte, ist nicht geklärt. Diesbezüglich schalteten sich natürlich auch die Naturwissenschaftler u.a. Carl von Linné ein, der hinter diesem eindrucksvollen Tier einen Zackenbarsch vermutete. Andere gingen wiederum von einem Hai oder einem Pottwal aus. Plastisch dargestellt wird dieses Ereignis im 17. Jahrhundert. Dabei wird eine Holzfigur gezeigt, die im Maul eines getrockneten Hais steckt, der eine Länge von einem Meter aufweist.³

Hinter dem Ursprung der Welt, den Naturereignissen und Katastrophen vermutete man seit jeher die Götter. Durch diverse Geschehnisse und bestimmte Abläufe dieser, glaubte man ihre Existenz bestätigt zu bekommen. Um die übermächtige Natur greifbarer zu machen, konnte sich die Vorstellung von mythischen Figuren etablieren. Durch sie wurde die Übermacht der Natur personifiziert. Durch diese Figuren wurden bestimmte Ereignisse begreifbar gemacht und die Menschen konnten sich mit ihr auseinandersetzen. Festhalten lässt sich somit, dass der Glaube an die Existenz von

¹ Vgl. Fossier, Robert/Bayer, Michael (u.a.): Das Leben im Mittelalter. München/Berlin: Piper Verlag GmbH⁴ 2008, S.201-202.

² Vgl. Ellis, Richard: Seeungeheuer. Mythen, Fabeln und Fakten. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag 1997, S.9.

³ Vgl. ebda., S.10-11.

Mischwesen in der Angst der Menschen vor dem Unbekannten und Unvorstellbaren fußt.¹

Dieser Überzeugung, dass die Monster das Werk Gottes seien, war auch Thomas von Cantimpré, was er in seinem *Liber de natura rerum* (, auf das Konrad von Megenbergs *Buch der Natur* basiert,) zum Ausdruck brachte. Durch sie zeige sich also die Allmächtigkeit Gottes. Er führt die Monster meist in einem positiven Aspekt an, bspw., dass die Knochen übermächtiger Tiere für Tugenden stehen und diese Stützen der Kirche seien.²

Am bedeutendsten im Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit sind jedenfalls die menschlichen Wasserwesen. Auf die Wasserfrauen soll im anschließenden Hauptteil eingegangen werden. Männliche Meermonster erscheinen sowohl in der Literatur des Mittelalters als auch in der Kunst dieser Zeit. Die Antike hatte natürlich zweifelslos den meisten Einfluss auf die mittelalterliche Kunst. Hierfür dienten vor allem Tritonen, aber auch fischschwänzige Sirenen (→ Hauptteil) als Quellen. In der mittelalterlichen Epik treten in Bezug auf menschliche Meerwesen sogar ganze Völker (*monstra marina*) auf, die sogar – wie die mittelalterlichen Gesellschaft – in Stände eingeteilt sind. Darunter der Zitiron (Meerritter) und der bereits beschriebene Meermönch.³ Bezüglich der Ständeordnung in der Unterwasserwelt ist vor allem das Werk *Diu Crône* von Heinrich von dem Türlin wesentlich.⁴

¹ Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH 2001. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 348), S.58-59.

² Vgl. Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.114.

³ Vgl. Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.117-118.

⁴ Vgl. ebda., S.119.

3 Wassergeister in der Literatur des Mittelalters

Im Hauptteil wird nun der Fokus auf Sirenen und andere weibliche Mischwesen, deren Lebensraum das Meer bzw. das Wasser ist, liegen. Vor allem *weibliche* Wasserwesen, die sich aus den der Mythologie zugehörigen Sirenen herauskristallisiert haben, werden – wie im Titel dieser Arbeit erwähnt - hierbei zentral sein. Vorab soll ein theoretischer Einblick in die Thematik mittels verschiedener Schwerpunktsetzungen (u.a. allegorische Deutungsansätze, Sirenen in Bereich der bildenden Kunst usw.) gegeben werden.

3.1 Die Sirenen

3.1.1 Entstehungsgeschichte und Deutungsweisen

Anhand der unüberschaubaren Menge an Literatur innerhalb Europas, in der das Sirenenmotiv ver- und bearbeitet wurde, lässt sich auf dessen zentrale Bedeutung schließen. Metaphorisch wurden Sirenen gebraucht, um Weiblichkeit darzustellen und um feminine Befreiungsakte zu symbolisieren. Nicht zuletzt steht die Sirene aber auch für Phantasien und männliche Sehnsüchte.¹ Sie bildet den Beginn eines immer wiederkehrenden Motives in der Literatur, welches den Anfang für die noch heute so häufig in verschiedenen Medien (Film, Buch) auftauchenden Meerjungfrauen bildet. Zum ersten Mal in schriftlich-erzählender Form Erwähnung finden die Sirenen bei Homer. In der *Odyssee* aber werden sie nicht als fisch-ähnlich im Ozean lebend dargestellt, obwohl sie ab dem Mittelalter literarisch meist derartig beschrieben werden. Homer verzichtet nämlich zur Gänze auf eine optische Beschreibung der Wesen. Dass die Sirenen in der *Odyssee* trotzdem eng mit den Meerjungfrauen späterer Literatur verwandt sind, liegt vor allem an bestimmten Eigenschaften, die sich bei beiden wiederfinden.²

Erstmals erwähnt wurden die Sirenen als fischschwänzig anstelle von vogelartig jedoch bereits im hellenistischen Zeitalter. Durchsetzen konnte sich diese Darstellung jedoch

¹ Vgl. Rolling, Bernd: *Drachen und Sirenen : Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*. Leiden: Brill NV 2010, S.20.

² Vgl. ebda, S.24.

erst im Mittelalter, obwohl die Abbildung der Sirene als Vogelfrau weiterhin bestehen konnte und somit nie gänzlich durch die Fischfrau ersetzt wurde.¹

Wenn Odysseus auf die Sirenen trifft, so werden sie eindeutig als Wesen der Gegenwelt beschrieben, von denen große Gefahr ausgeht. Auch von christlichen Gelehrten wurden die Sirenen aus der *Odyssee* dämonisiert. Dieses Faktum steht im eindeutigen Unterschied zu jenen Meerwesen/Wasserwesen, die man als Teil der Naturordnung wertete (Triton, Meerjungfrau), wie dies bspw. im Mittelalter bei Konrad von Megenbergs *Buch der Natur* – wie in einem vorigen Kapitel bereits ausführlich beschrieben – der Fall ist. Die Sirenen zählt er nicht zu dieser Gruppe.²

Ähnlich wie bei der Darstellung und Interpretation des Weiblichen im Mittelalter kann auch im Hinblick auf Sirenen, Nixen, Melusinen, Urdinen Nymphen usw. festgestellt werden, dass diese Thematiken und Motive vor allem durch das männliche Interesse Verarbeitung und Verbreitung fanden. Nur wenige Frauen findet man seitens der Künstler, die sich mit Wasserfrauen literarisch oder bildnerisch auseinandersetzen. Ähnlich wie bei der Deutung des Weiblichen, geht es auch bei der Beschäftigung mit weiblichen Wasserwesen vor allem um männliche Phantasien, die zuallererst die ihnen fremd erscheinende Weiblichkeit im Allgemeinen betrifft. Das Unbekannte, beinahe Mystische durch Kunst zu verarbeiten und in dieser die eigene Phantasie abzubilden, war schon immer beliebt. Als Reiz für männliche Phantasien lässt sich zweifelslos eine stark verführerische Komponente festmachen, die aufgrund von Attributen wie Triebhaftigkeit und somit nahezu unkontrollierbare Gefahr, die Homer bereits vermuten ließ, verstärkt wird. Die Komponente des Weiblichen ist also in Verbindung mit der Sirene und anderen weiblichen Wasserwesen, eine starke, die mit vor allem seitens der Männer geprägten Mischgefühlen von Angst-Lust und Bedrohung-Befriedigung einhergeht.³ Dass eine kollektive Vorstellung von Sirenen in enger Beziehung zur Weiblichkeit, die in diesem Zusammenhang als verführerisch und gefährlich

¹ Vgl. Herkommer, Hubert/Schwinges, Rainer Christoph (Hg.): *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*. Basel: Schwabe Verlag AG 2006, S.146.

² Vgl. Rolling, Bernd: *Drachen und Sirenen : Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*. Leiden: Brill NV 2010, S. S.31.

³ Vgl. Roebing, Irmgard (Hg.): *Sehnsucht und Sirene: 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991, S.1.

verstanden wird, zeitüberdauernd dominant ist, wird durch den Eintrag im Duden bestätigt:

Schlägt man nämlich das Wort *Sirene* im Duden nach, findet man unter dem Bereich „Herkunft“ u.a. die mittelhochdeutsche Form *sirēn(e)* und die Beschreibung als „*eines der weiblichen Fabelwesen der griechischen Mythologie, die mit ihrem betörenden Gesang vorüberfahrende Seeleute anlockten, um sie zu töten*“.¹ Außerdem informiert der Eintrag darüber, dass „*Sirene*“ im bildungssprachlichen Gebrauch für „*schöne, verführerische Frau*“² steht.

Was die Entstehungsgeschichte des Sirenenmotives betrifft, so war zwar der griechische Poet Homer der erste, der es im literarischen Sinne in schriftlicher Form zeitüberdauernd festgehalten hat, jedoch besteht die Vermutung, dass nicht er die Geschichte erfunden hat, sondern, dass sie einem traditionellen Sagenkreis entstammt, dessen Inhalte in mündlicher Form überliefert wurden. Darin wurden Sirenen als Wesen der Unterwelt festgehalten. Ihre Umgebung wurde als blumenreich geschildert, was als Hinweis auf das Jenseits interpretiert wurde. Die Sirenen galten dadurch als Geisterwesen, die ein verbindendes Glied zwischen Diesseits, dem Reich der Lebenden, und Jenseits, dem Reich der Toten, verkörperten. Ein Element, das auch von Homer aufgegriffen wurde, war der sirenentypische Gesang, der von magischer Kraft war und durch die erotische Komponente der Sirenen verstärkt wurde bzw. diese erst ausmachte.³ Das Aufeinandertreffen mit den Sirenen wurde durch die Stille, die den Alltag der Seefahrer geprägt und sie träge gemacht hatte, umso gefährlicher. Viele sehnten sich nach audiovisuellen Reizen und waren schließlich für diesen schönen Gesang, der noch dazu von weiblichen Wesen, welchen sie in natürlicher Form während ihrer Seefahrten nahezu niemals begegneten und in einer wundersamen Form, wie sie die Sirenen darstellen, ohnehin noch nie getroffen hatten.⁴ Auf die Stille bezieht sich auch der viel später lebende Rainer Maria Rilke. Sie

¹ Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sirene> (26.11.2017)

² Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sirene> (26.11.2017)

³Rolling, Bernd: Drachen und Sirenen: Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten. Leiden: Brill NV 2010, S.27.

⁴ Vgl. Wagner, Frank Dietrich: Antike Mythen. Kafka und Brecht. In: Knopf, Jan / Hillesheim, Jürgen (Hg.): Der neue Brecht. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S.18.

entspricht bei ihm einer Unheimlichkeit zur Mittagsstunde. Lautlosigkeit stellt nach seinem Verständnis Gefahr dar – eine Gefahr die umso bedrohlicher wird, weil sie erst nicht sichtbar ist. Durch die Stille werden die Seeleute schließlich in einen tödlichen Sog gezogen.¹

Neben Homer, Konrad von Megenberg, Rilke und vielen anderen beschäftigte sich auch Isidor von Sevilla, der von 570 bis 636 lebte, mit den Sirenen. In seinem Werk *Origines* beschreibt er die Sirenen als verführerische Dirnen. Auch er vertritt eine misogyne Einstellung, welche außerdem bei Dante offenbar wird. Er sieht die Sirenen als Wesen mit weiblichen Zügen, als eine Frau-Welt-Konfiguration, vor allem aber als Symbol der Verführung.²

Es zeigt sich also, dass das Bild der Frau, welches seit einer Ewigkeit im literarischen Sinn als mehrdeutig manifestiert ist, bereits in der Mythologie durch die Sirenen personifiziert und zeitüberdauernd vor allem durch männliche Autoren, die in ihren Werken männliche Phantasien und Interpretationen verarbeiteten, transportiert wurde und die Frau vielfach auf einen erotisch-gefährlichen Aspekt reduziert wurde. Was das Aussehen der Sirenen betrifft, gibt es vielerlei Interpretationen (, auf welche zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden soll), jedoch keine eindeutige, was auch der Datierung des Entstehungszeitpunktes und der Herkunftsgeschichte des Sirenen-Motives entspricht.³

¹ Vgl. ebda, S.18.

² Vgl. Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur. Wiesbaden: Westdt. Verlag 1992, S.46.

³ Vgl. Rolling, Bernd: Drachen und Sirenen: Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten. Leiden: Brill NV 2010, S.28.

3.1.2 Allegorische Deutungen der Sirenen in der Literatur

In diesem Kapitel soll nun vor allem auf die allegorische Deutung der Sirenen im Bereich der Literatur eingegangen und im weiteren Verlauf die Ver- und Einarbeitung des Motives innerhalb mythologischer Erzählungen an konkreten Beispielen (Ovid und Vergil) anhand von Sekundärliteraturanalysen dargelegt werden.

Eine allegorische Interpretation ist seit der Zeit der griechischen Mythologie bis heute ein Werkzeug, das nicht mehr aus der Literatur wegzudenken ist, damit das Verborgene, das nicht eindeutig aus Texten hervorgeht, gelesen und verstanden werden kann. Die Definition der Allegorie blieb aber nicht immer so eindeutig, wie sie es noch zur Zeit der Antike war. Wird die Allegorie mit einer Rede verglichen, so stellt sie einen indirekten Redeakt dar, der die eigentliche Aussage des Geschriebenen ergänzen soll. Rhetoriker beschäftigten sich also mit der Thematik der Allegorie, die sie als eine Verknüpfung mit der Metapher werteten. Anders als bei einer eindeutigen bildlichen Darstellung fehlt bei der Allegorie, laut Aristoteles, das „wie“ als Konjunktion.¹ Dazu schreibt Wedner explizit:

„Eine Allegorie soll so verstanden werden, daß vermittels der Bedeutung des Gesagten noch eine andere Bedeutung mitgeteilt wird. (...) Quintilian sowie andere Autoren über die Rhetorik (z.B. Cicero) und ihnen folgend die Rhetoriker der Renaissance definieren weiter die Allegorie genetisch als eine Aneinanderreihung und Verknüpfung von Metaphern, die eine einzige ununterbrochene Metapher schaffen. Somit ergibt sich ein quantitatives Verhältnis der Allegorie zur Metapher.“²

Der Autor derartiger Texte musste sicher sein, dass die allegorischen Inhalte vom Publikum verstanden werden. Im Mittelalter kann man diesbezüglich durch die weite Verbreitung von Werken, in denen verschiedene Allegorien eingearbeitet worden waren, auf eine homogene Gesellschaft schließen, was einen gewissen kulturellen

¹ Vgl. Wedner, Sabine: Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers. In: von Albrecht, Michael: Studien zur klassischen Philologie. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994, S.14-15.

² Ebda., S.14.

Standard betrifft, da allegorische Texte große Wertschätzung genossen.¹ Diese Beliebtheit begründet sich allenfalls nicht zuletzt in den allegorischen Auslegungen biblischer Inhalte und in der Faszination, die man gegenüber Homer-Texten verspürte, in denen Allegorien vorherrschend waren.²

Auch im christlichen Hochmittelalter war die Allegorie von höchster Bedeutung. Durch die stoische und neuplatonische Auslegungsmöglichkeit wurde auch der Sirenenmythos in christliche Texte, die sich mit christlicher Moral auseinandersetzten, eingebunden. Indem Umdeutungen durch die Überwindung von hermeneutischen Zusammenhängen im Zusammenhang mit der Literarisierung verschiedener Allegorien möglich waren, konnten viele christliche Texte aus dem Mittelalter bestehen bleiben und auch zur Zeit der Renaissance weitergedeutet werden.³ Die Mythendeutung im allegorischen Sinn war es in erster Linie, die das Fortleben der Mythologie sichern konnte. Im Bereich der Deutung der Götter konnten sich drei Systeme etablieren: Deutung der Götter als Menschen, als kosmische Symbole und als Verkörperungen moralischer und philosophischer Ideen.⁴ Was die Deutungsvarianten betrifft, so sind ebenso drei vorherrschend: die rationalistisch-euhemeristische Auslegung, die ethische Auslegung und die mystische bzw. transzendente Auslegung.⁵

In der rationalistisch-euhemeristischen Allegorese werden die Sirenen als Hetären gesehen, die ihre Opfer töten. Kurtisanen oder Flötenspielerinnen verkörpern sie in menschlicher Form. Vorherrschend in dieser Auslegung ist der Glaube, an einen Gott im Menschen bzw. einen vermenschlichten Gott. Dass die Sirenen zu den weiblichen Prostituierten im Altertum gezählt wurden, wurde natürlich insofern verstärkt, als man sie zu den Totengeistern zugehörig glaubte und diese mit dem Vampirismus, für den erotische Begierden bezeichnend waren, verbunden sah.⁶ Diese Deutungsmöglichkeit,

¹ Vgl. Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Kleine Reihe V&R ⁵ 2004, S.42.

² Vgl. Wedner, Sabine: Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers. In: von Albrecht, Michael: Studien zur klassischen Philologie. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994, S.17.

³ Vgl. ebda., S.253-254.

⁴ Vgl. ebda., S.18.

⁵ Vgl. ebda., S.58, S.63-64.

⁶ Vgl. ebda., S.58-59.

in der die Sirenen als Hetären verstanden werden, konnte bis ins hohe Mittelalter bestehen.¹

Auch eine gewisse Heldenhaftigkeit, die durch Odysseus, dem es wohl als einem der wenigen gelang, durch eine List der Verlockung der Sirenen zu widerstehen, wird über die Sirenen transportiert. Zuvor war es diesen Wesen immer gelungen, die Seeleute in ihren Bann zu ziehen und sie so zu ruinieren.² Diese besagte Interpretation ist einer ethischen Auslegung zugehörig. Hierbei wird Odysseus als beispielhaft weise glorifiziert, der das Unmögliche möglich macht. Durch den Gebrauch seines Verstandes, also durch Rationalität, konnte er seine sinnlichen Begierden überwinden.³ In diesem Zusammenhang erhält also auch Odysseus Symbolcharakter, nämlich als jemand, der durch Vernunft über Begierde siegt. In einer christlichen Auslegung erinnert dies an das Frauenbild in Zusammenhang mit Eva und Maria: In dieser Form soll der Glaube über die Sünde siegen.⁴

Bei der mystischen bzw. transzendentalen Auslegung ist ein Verständnis der Sirenen aus der Perspektive der Seelenlehre zentral. Hierbei treten die Sirenen als Todesdämonen auf, die ihre Opfer vom Diesseits ins Jenseits bringen. Sie stehen durch ihren Gesang in enger Verbindung mit den Toten selbst bzw. symbolisieren diese. Platon jedoch tritt diesem Aspekt mit der Interpretation, dass die Sirenen neutrale Trägerinnen einer Sphärenharmonie sind, positiver entgegen. Dabei sind sich Platon und Homer einig. Platon vermutet acht Sirenen, die für jeweils einen Planeten stehen und deren Gesang dabei eine tragende Rolle spielt⁵:

¹ Vgl. ebda., S.62.

² Vgl. Rolling, Bernd: Drachen und Sirenen : Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten. Leiden: Brill NV 2010, S.30.

³ Vgl. Wedner, Sabine: Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers. In: von Albrecht, Michael: Studien zur klassischen Philologie. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994, S.63.

⁴ Vgl. Kern, Manfred/Ebenbauer, Alfred (Hg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S.47.

⁵ Vgl. ebda., S.69-70.

„Auf jeder der acht Planetensphären steht eine Sirene, die im Umschwung der Planeten je einen Ton im harmonischen Akkord, d.h. der Oktave, erklingen läßt, zu dem die drei Moiren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft singen.“¹

Bei dieser Interpretation zeichnet sich der beachtliche Stellenwert der Musik ab, die einerseits als auditive Verbindung zum Totenreich, andererseits als Motor zur Aufrechterhaltung der Ordnung der Sphären, aber auch der Zeiten, gewertet werden kann.

Durch das Verständnis der Sirenen als todbringende Wesen wird ihnen eine göttliche Komponente verliehen, was die zu Eingang des Kapitels erwähnte These, dass Allegorien im mythologischen Sinne häufig in Verbindung mit der Deutung von Göttern einhergehen, bestätigt, denn durch die Macht, durch ihren Gesang den Tod herbeizuführen, scheinen sie eine übermenschliche Kraft zu besitzen.²

Da Isidor von Sevilla bereits als einer, der in seinem Werk *Origines* Deutungen der Sirenen ihre Funktion betreffend vornimmt, wurde zu Beginn erwähnt. Ergänzend dazu soll nun festgehalten werden, dass jener durch sein Verständnis der Sirenen als Hetären somit eine Interpretation vornimmt, die der rationalistischen Allegorese zugehörig ist. Diesen Aspekt, die Sirenen seien Verführerinnen, erweitert er um die Bemerkung, dass Sirenen geflügelte Schlangen sind, die im arabischen Raum beheimatet seien. Diese Allegorese, dass Sirenen drachenähnliche Wesen seien, zählt nicht zu jener im homerischen Sinne, sondern steht im biblischen Zusammenhang (- hat sich also durch die Bibelkommentierung herausgebildet). Isidor von Sevilla ist deshalb von enormer Bedeutung, weil er einem rationalistischen Verständnis der Sirenen zu hohem Stellenwert verholfen hat, was dadurch begünstigt war, dass er selbst Ansehen genoss und seine Aussagen somit stets Beachtung fanden.³

¹Ebda., S.70.

² Vgl. Roebeling, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene : 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991, S.20.

³ Vgl. Wedner, Sabine: Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers. In: von Albrecht, Michael: Studien zur klassischen Philologie. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994, S.119.

Der im 13. Jahrhundert lebende Thomas von Cantimpré (Thomas Cantimpratensis), der ebenso wie Isidor in dieser Arbeit bereits erwähnt wurde, beschäftigte sich in seinem Werk *Liber de natura rerum*, das eine Kompilation zuvor entstandener Werke darstellt, ebenso mit den Sirenen. Außerdem geht er kurz auf den Mythos des Homer ein, was mit einer rationalistischen Allegorese, die er von Isidor abgekupfert hat, der sich an der Serviustradition (rationalistische Allegorese im Allgemeinen) orientierte. Thomas von Cantimpré merkt an dieser Stelle jedoch kritisch an, dass auch andere Sichtweisen existent seien, in denen Sirenen als Meeresungeheuer verstanden werden. Vincent von Beauvais greift schließlich beim Verfassen seiner großen mittelalterlichen Enzyklopädie (1250) auf die Schriften von Isidor und Thomas zurück, die er auch als Quellen anführt. Hierbei ist in Bezug auf die Sirenen wieder eine Kompilation früherer Interpretationen erkennbar. Auch er beschreibt - wie Isidor - die Sirenen als Schlangen.¹

Konrad von Megenberg, der auch des Öfteren bereits in der Arbeit erwähnt wurde, führt in einem seiner Kapitel im *Buch der Natur* die Sirenen durch die deutsche Übersetzung *merweip* ein. Er versteht sie als Versinnbildlichung der Sünde, die durch die „Femme fatale“ verkörpert wird und ihre Opfer zum Bösen verführen. Konrad von Megenberg wird anders als Dante zur allegorischen Naturwissenschaft gezählt. Hierbei werden alle Wesen in Verbindung zu Gott und der Schöpfung stehend gewertet. Megenberg beschreibt außerdem das Aussehen der Sirenen.² Darauf soll zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden.

Geht es um das antike und mittelalterliche Verständnis von Wissenschaftlichkeit im Zusammenhang mit Sirenen, so darf das frühchristliche Tierkundebuch mit dem Titel *Physiologus*, das im 2. Jahrhundert, also bereits lange vor Isidor von Sevilas und Thomas von Cantimprés Werken entstand, nicht außer Acht gelassen werden. Verfasst wurde es in griechischer Sprache. Die Tradition dieses Werkes reicht lange in das Mittelalter hinein. Die Sirene wird darin als Vogelfrau mit dem Zentauren, der als Pferdemann beschrieben wird, als Paar dargestellt, was bedeutet, dass eine

¹Vgl. ebda., S.135-137.

² Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.72.

allegorische Inszenierung von Geschlechterdifferenz herauslesbar ist. Die Sirene steht für Weiblichkeit, der Zentaur für Männlichkeit. Da sich der *Physiologus* auf die Bibel beruft, ist es kaum verwunderlich, dass die Sirene darin in theologischer Allegorese als Personifikation der Gefährdung des Seelenheils beschrieben wird. Eine Charakterisierung im *Physiologus* erfolgt außerdem nach dem antiken Wissenstand, was bedeutet, dass die Sirenen, neben der bereits erwähnten Vogelgestalt, als auf die Schiffe auflauernd, diese mit ihrem Gesang anlockend und sie zum Untergang verderbend beschrieben werden. Eine allegorische Auslegung zielt also auf das Verständnis der Sirenen als Häretikerinnen ab, was vor allem durch zwei Komponenten gelingt: Der Teil des Wesens, den eine Frauengestalt ausmacht und, der es dem Wesen möglich macht, schöne Lieder zu singen, verkörpert die rhetorischen Künste. Der andere Teil dieses Wesens, den eine Tiergestalt ziert, und die verderbliche Wirkung der Gesänge stehen für den Charakter der Ketzerei.¹ Besonders empfänglich für die tödlichen Lieder seien jene, die nur halbherzig am Gemeindeleben teilnehmen würden, heißt es in jenem Traktat. Über den Autor ist übrigens nichts bekannt und das Original ist verschollen.²

Homer, Vergil, Ovid und die Sirenen

In diesem Unterkapitel soll nun erläutert werden, wie die Sirenen in Homers *Odyssee* gedeutet werden können. Dazu hält Irmgard Roebing³ verschiedene Deutungsmuster fest, wobei nun auf eine Auswahl dieser eingegangen werden soll.

In der ersten Interpretation, in der die Sirenen als Gegenspieler Odysseus' fungieren, stehen sich zwei Seiten gegenüber: Odysseus, der als Prototyp des Menschen, der einer zivilisierten Umgebung angehört und dessen Handeln stets selbstbestimmt ist, und die Sirenen, die für Sinnlichkeit, Wissen, Lust und schließlich Tod stehen. Sie wollen durch ihre erotischen Reize die Vernunft des Menschen außer Kraft setzen und

¹ Vgl. ebda., S.73-75.

² Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995, S.26-27.

³ Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene : 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991.

stellen somit Versuchung und Unvernunft dar¹, ganz wie dies Eva im Paradies tat, was wiederum einen Verweis auf das Bild der Frau im Mittelalter mit sich bringt.

Die Sirenen können nur dank Odysseus' Verstand besiegt werden, indem er sich an den Mast des Schiffs binden lässt und so den Gesang zwar lauschen, aber sich den Sirenen nicht zur Gänze hingeben kann. Den Seeleuten auf seinem Schiff lässt er die Ohren mit Wachs verstopfen, sodass sie den Gesang nicht hören können. Hierbei stehen sich aber nicht nur Verstand und Verlockung gegenüber, antagonistisch verhalten sich auch menschliche Klugheit und dämonische Verführungskraft zueinander.²

Odysseus hat neben lebensbedrohlichen Gefahren wie bspw. Stürmen auch noch solche zu überwinden, die ihn von der Rückkehr in seine Heimat ab- bzw. aufhalten, wie dies bei einem siebenjährigen Aufenthalt bei Kalypso passiert, den Odysseus aus Liebe tätigt. Eine Gefahr aufgrund von Glückseligkeit bringen auch die Sirenen mit sich. Durch ihren magischen Gesang, der von Glück und Wissen gezeichnet war, wäre Odysseus ohne seine List zu einer weiteren Verzögerung seiner Heimreise verdammt gewesen, da der Gesang der Sirenen die Menschen in einen Bann zieht, der den Wunsch, sie immer weiter zu hören und somit in ihrer Nähe zu bleiben, auslöst. Da Odysseus einen starken Willen zur Selbsterhaltung hegt, wirkt die Gefahr der Sirenen umso größer und bedrohlicher, denn nicht nur durch ihren Gesang, auch durch ihre Sinnlichkeit, ihre erotische Anziehungskraft und ihre Weiblichkeit wird ihre magische Kraft verstärkt.³

Dieser Aspekt des sinnlichen Verlangens ist auch ein besagtes Deutungsmuster bei Roebing. Außerdem ist eines dieser der Tod, den die Sirenen verkörpern. Sie stellen beim Treffen mit Odysseus zwei Arten von Dämonen dar: Liebes- und Todesdämonen. Ihre Anziehung kann die Schiffer in verschiedene lebensgefährliche Situationen führen: Sie werden entweder von den Sirenen selbst getötet, ihr Schiff zerschellt am Ufer, weil

¹ Vgl. ebda., S.5.

² Vgl. Lörke, Tim/Müller, Christian (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S.68.

³ Vgl. Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene: 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991, S.9-11.

sie den Sirenen zu nahe kamen, oder sie verhungern und/oder verdursten auf der Insel.¹

Gattungsverwandt mit Homers *Odyssee* ist Vergils *Aeneis*, der bereits im einleitenden Kapitel überblicksmäßig im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Aeneas-Roman beschrieben wurde. Letzterer entstand jedoch aus einer völlig anderen Geisteskultur. Bei Vergil ist nämlich eine allegorische Interpretationsmethode vorherrschend. Auch setzt er auf intertextuelle Verweise und mythologische Beispiele. Auch Vergil greift das Sirenenmotiv auf: Als ein Schiff ohne Führung im Meer treibt, gelangt es schließlich zu den Felsen, auf denen die Sirenen sitzen. Durch sie erwacht Aeneas und kümmert sich darum, dass das Schiff wieder gesteuert wird. In dieser Szene finden sich Parallelen zum Text von Homer: Aeneas erinnert stark an Odysseus und der Ort an sich wird als ein in der Vergangenheit bedrohlicher geschildert. In der *Odyssee* zeugt die Insel mit den Sirenen von gegenwärtiger Gefahr. Doch trotzdem muss der Held bei Vergil die Sirenen töten, um sie überwinden zu können, was im Unterschied zur Vorgehensweise des Odysseus steht. Außerdem werden die Sirenen bei Vergil nicht als mythologische Wesen beschrieben, sondern durch die Klippen am Ufer verkörpert, was auf eine rationalistisch- euhemeristische Deutungsweise schließen lässt. Warum die Klippen, an denen in der Vergangenheit viele Schiffe zerschellten, für Aeneas jedoch nicht mehr gefährlich sind, wird nicht erklärt.² Auf die Gestalt der Sirenen nimmt Vergil an einer anderen Stelle Bezug, indem er Aeneas' Begegnung mit Harpyien beschreibt. Diese Wesen wurden als mit den Sirenen verwandt beschrieben. Beide zählen zu den Todesdämonen und den Vogel-Frau-Mischwesen.³ So wurden die Sirenen – wie bereits zuvor erwähnt – auch anfänglich dargestellt, bis dieses Bild im Mittelalter schließlich durch die Vorstellung eines Mischwesens zwischen Fisch und Frau verdrängt wurde. In der bildenden Kunst wurden die Sirenen erst ab dem 6. Jahrhundert vor Christus, eben als Frauen mit Flügel und Krallen wie jene der Vögel dargestellt. Ihr Kopf und ihr Oberkörper entsprach jenem der Frau. Bei Homer werden

¹ Vgl. ebda., S.26-27.

² Vgl. Wedner, Sabine: Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers. In: von Albrecht, Michael: Studien zur klassischen Philologie. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994, S.90-91.

³ Vgl. Holzberg, Niklas: Vergil : Der Dichter und sein Werk. München: C.H. Beck 2006, S.149.

die Sirenen also als „Lockvögel“ im wahrsten Sinne des Wortes präsentiert, explizit findet jedoch keine Beschreibung des Äußeren der Sirenen statt.¹

Vergils Rezeptionsweise der Sirenen, die in Felsen verwandelt wurden, geht indirekt auf Homer zurück. Weil der Held in der *Odyssee* die Sirenen überlisten kann, begehen sie Selbstmord, indem sie sich von den Felsen stürzen und sich schlussendlich in eben solche verwandeln. Beide dieser Deutungsweisen – Sirenen als Felsen und Sirenen als Vogelfrauen - waren bis zum Auftauchen der Sirenen als meerjungfrauenähnlich - dominant.²

Ovid, bei dem eine Begeisterung für Homer und dessen Mythen erkennbar ist, setzte sich mit der Sirenen-Thematik in seiner *Ars amatoria* auseinander, die eine didaktische Funktion innehat. Darin werden die Sirenen als *monstra maris*, also als Meermonster, präsentiert. Einen besonderen Vorzug haben sie jedoch: ihren Gesang. Im Zuge der Beschreibung dieser Wesen legt Ovid den Frauen allgemein nahe, singen zu lernen. Die Sirenen haben also bei Ovid bis zu einem gewissen Grad Vorbildcharakter. Dabei werden sie als personifizierte Aufforderung zum Handeln (Singen lernen) gebraucht. Im streng allegorischen Sinne werden sie jedoch bei Ovid nicht gedeutet. Die erotische Anziehungskraft findet nur kurz Erwähnung. In anderen Texten (*Remedia amoris*) geht er auf die sexuelle Komponente genauer ein, da er dabei die Sirenen als abschreckendes Beispiel der Verführung beschreibt. Ovids Rezeptionsweise der Sirenen ist also von Vielseitigkeit gezeichnet. Das Motiv setzt er spielerisch ein.³ Bei der optischen Beschreibung der Sirenen geht Ovid wie sein Vorbild Homer von Vogelfrauen aus: Ihre Federn bekamen sie auf eigenen Wunsch von den Göttern. Mit Hilfe derer sollten sie die Frau Plutos, die eine Freundin der Sirenen war und entführt wurde, auch auf dem Meer suchen können. Damit die Sirenen ihren Gesang verbreiten

¹ Vgl. Wolf, Armin: Homers Reise, Auf den Spuren des Odysseus. Köln/Wien/Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2009, S.77-78.

² Vgl. Rode, August: Des Publius Ovidius Naso Verwandlungen. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit Anmerkungen für junge Leute, angehende Künstler und ungelehrte Kunstliebhaber. Berlin: August Mylius 1791, S.246.

³ Vgl. Wedner, Sabine: Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers. In: von Albrecht, Michael: Studien zur klassischen Philologie. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994, S.97-100

können, der von menschlicher Natur ist, durften sie den Frauenkopf behalten. Diese Erklärung liefert Ovid in seinen *Metamorphosen*.¹

Zusammengefasst lässt sich also festhalten, dass die Vorstellung des äußeren Erscheinungsbildes der Sirenen äußerst vielseitig war. Imaginiert wurden sie als Vogelfrauen, als geflügelte Schlangen bzw. Drachen, als in Felsen verwandelt oder eben als Fischfrauen. Letztere stehen vor allem in der Deutungsweise einer christlichen Tradition. Der geteilte Fischschwanz symbolisiert einen Dualismus zwischen Körper und Seele. Außerdem steht dieser Fischschwanz mit Schuppen in Verbindung zu der Schlange im Paradies, die Eva zur Sünde verführte.² Eine Doppelwesenstruktur haben die Sirenen aber auch bei Ovid inne. Bei ihm wird der Gesang auf zwei verschiedene Weisen gedeutet: einerseits als Werkzeug zur Verführung, welches schließlich den Untergang bringt, andererseits als Aspekt des Wissens, der zur eigenen Bereicherung dient.³ Aber auch bei Odysseus ist eine Differenz von zwei Seiten bezüglich des Wissensaspektes gegeben: Odysseus, dessen Wissen sich in Klugheit und Bedienung des menschlichen Verstandes manifestiert und die Sirenen, deren Wissen das Fremde und Andere darstellt, das, was sich zugetragen hat und was passieren kann und wird. Dabei ist nicht der Inhalt zentral, sondern die Art und Weise wie dieser präsentiert wird – nämlich durch den bedrohlichen Gesang.⁴

In Erzählungen der griechischen Schiffer wurden die Sirenen zu zweit. Sie waren lieblich und verführerisch und ein besonderes Wissen zeichnete sie aus. Durch ihren Gesang wird der Tod der Hörer herbeigeführt, glaubten auch sie. Die Sirenen aber würden selbst zugrunde gehen, wenn ihrem Gesang doch jemand zu widerstehen vermag und dadurch ihre Macht gebrochen wird. Ihre Insel soll am Eingang zur

¹ Vgl. Backe, Hans-Joachim/Schmitt, Claudia/Solte-Greser, Christiane (Hg.): *Vergleichen an der Grenze. Beiträge zu Manfred Schmelings komparatistischen Forschungen*. Würzburg: Königshausen und Neumann GmbH 2016, S.132-133.

² Vgl. Stuby, Anna Maria: *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Wiesbaden: Westdt. Verlag 1992, S.47.

³ Vgl. Wedner, Sabine: *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers*. In: von Albrecht, Michael: *Studien zur klassischen Philologie*. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994, S.182.

⁴ Vgl. Roebing, Irmgard (Hg.): *Sehnsucht und Sirene: 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991, S.22-23.

Unterwelt liegen. Auch bei derartigen Volkserzählungen wird den Sirenen ein göttlicher Charakter verliehen, indem man sie sich also als Todesengel vorstellt. Dieses *Schiffermärchen* wurde in den verschiedensten Fassungen zu den verschiedensten Zeiten erzählt. Jedenfalls steht es aber in Bezug zu Homers *Odyssee*.¹

Festhalten lässt sich abschließend, dass die Sirenen Mischwesen auf einer Insel im Meer sind, denen – ob sie nun eine fisch- oder vogelähnliche Gestalt haben- ein süßer Gesang, welche eine Mischung zwischen Mensch- und Tierstimme ist, beigegeben wird. Er ist ein Ruf der Sehnsucht und des geheimnisvollen Wissens zugleich. Die Gefahr dieser Musik liegt in einem Zauber, der die Hörer um ihren Verstand bringt. Durch die Einsamkeit und Stille, die die Schiffer auf langen Reisen am Meer quälte, wird die Kraft des Gesanges verstärkt. Bei der Deutung der Wesen ist ein Dualismus dominant: Sie werden verstanden als Liebes- und Todesdämonen, bildlich dargestellt in einer Frau-Fisch-Gestalt bzw. Frau-Vogel-Gestalt.² Vor einem christlichen Hintergrund ist die Doppeldeutigkeit der Sirene besonders stark. Sie sind sowohl menschen- als auch gottesfeindlich. Sie drücken neben weltlichen auch fleischliche Begierde und somit Sünde aus und halten dadurch an einen die Christen mahnenden Charakter fest.³

3.1.3 Darstellung der Sirenen in der Kunst

Dass die Sirenen nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kunst ein beliebtes Motiv sind, ist bereits in der griechischen Antike durch beeindruckende Kunstwerke bemerkbar. Die bildende Kunst war der erste Bereich, in denen man sich über das Aussehen dieser Wesen Gedanken machte und schließlich das Bild von einer mythenhaften Gestalt, die zur Hälfte Vogel und zur Hälfte Frau ist, eingebracht hat. Sie

¹ Vgl. Buschor, Ernst: Die Musen des Jenseits. München: Verlag F. Bruckmann 1994, S.7-9.

² Vgl. ebda., S.12.

³ Vgl. Politsch, Stefanie: Wasserwesen und ihre Bedeutung in der abendländischen Kunst. Diplomarbeit Karl-Franzens-Universität Graz 2014, S.166.

wurden als Todesdämonen, Götterboten und als Sängern des Himmels verstanden.¹ Als Mahnmal für die Christen wurden sie dann innerhalb der Kunst vor allem in Kirchen, klerikalen Handschriften und in kirchlichen Gemälden und im Bereich der Bauplastik dargestellt. Auch innerhalb der Kunst vermischten sich die Abbildungen der Sirenen mit jenen der Wasserfrauen, was zeigt, dass auch in diesem Bereich (abseits der Literatur) eine Beeinflussung der später entstandenen Wasserfrauen durch die Sirenen stattfand, aus der letztlich eine wechselseitige wurde. Ob nun eine Wasserfrau oder eine Sirene abgebildet wurde, ist meist ohne Beschreibung nicht erkennbar.²

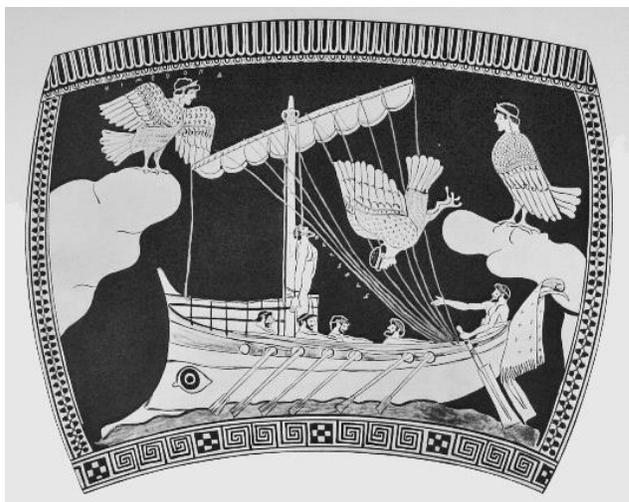


Abb. 1, Odysseus am Mastbaum, unbekannter Künstler, ca. 5. Jahrhundert vor Christus³

In Abbildung 1 ist die Geschichte um Homers Odysseus bildlich verarbeitet worden. Odysseus, der durch Kirke vor den Sirenen gewarnt wurde, ließ sich von seiner Mannschaft, die sich die Ohren mit Wachs verstopften, um sich nicht dem Gesang der Sirenen auszusetzen, am Mast festbinden. Dadurch konnte er der Musik zwar lauschen und gleichzeitig der Gefahr, sich von den Sirenen verführen zu lassen, erfolgreich entziehen. In dieser Abbildung werden die Sirenen vogelartig gezeigt. Sie halten sich auf Felsen auf, die ebenso wie die Sirenen selbst dem Schiff gefährlich werden könnten

¹ Vgl. Buschor, Ernst: Die Musen des Jenseits. München: Verlag F. Bruckmann 1994, S.11-12.

² Vgl. Politsch, Stefanie: Wasserwesen und ihre Bedeutung in der abendländischen Kunst. Diplomarbeit Karl-Franzens-Universität Graz 2014, S.166.

³ Lao, Meri: Sirens: Symbols of Seduction. Rochester/Vermont: Parker Street Press 1998, S.9.

und jenes an ihnen zerschellen könnte. Durch das Darstellen der Sirenen in Kombination mit den Felsen wird der Aspekt der Gefahr visuell verstärkt.



Abb. 2, Bestiaire d'amour, Richard Fournival, 1250¹

In Abbildung 2 werden die Sirenen mit einem Fischeschwanz dargestellt. Dieses Bild dominierte ab dem Mittelalter die Vorstellung vom Körperbau der Sirenen, wobei die Sirene als Vogelfrau nie gänzlich verdrängt wurde². Brauchbar war der Fischeschwanz als Träger der Allegorie, da jener geteilt war und somit bestens Zwiespalt zwischen Leib und Seele, Mensch und Tier, Vernunft und Verführung usw. repräsentiert.³ Das Werk selbst entstammt auch dieser Zeit. Die Sirenen sind darauf mit Instrumenten ausgestattet, die ihren verführerischen Gesang verstärken. Ihr Handeln ist unverkennbar erfolgreich, da der Schiffer offensichtlich bereits in ihren singenden Bann gezogen wurde und sich diesem hingibt, was seine geschlossenen Augen vermuten lassen.

Bei der Darstellung der Sirenen mit einem Fischeschwanz ist schließlich auch optisch ein gewisser direkter Bezug zum Meer als deren Lebenswelt erkennbar. Außerdem ist an dieser Malerei aus dem Mittelalter die Metamorphose von der Vogelsirene zur Fischesirene, welche eben in dieser Zeit stattfand, bemerkbar. Obwohl die Fischfrau die Vogelfrau nicht gänzlich verdrängt, übernimmt sie trotzdem in Literatur und bildender

¹ Silbermann, Ben: <https://www.pinterest.fr/source/etudes-chapiteaux-romans.com/> (04.12.2017)

² Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995, S.34.

³ Vgl. ebda., S.41.

Kunst die Oberhand - vor allem in kirchlichen Abbildungen, in denen die Fischesirenen neben anderen monströsen Wesen dargestellt werden. Die Fischeschwänze der Sirenen repräsentieren dabei Obszönität, aber auch – wie zuvor erwähnt – einen Dualismus zwischen Körper und Seele.¹

¹ Vgl. Moog-Grünwald, Maria (Hg): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. In: Harst, Joachim/Kramer, Anke (u.a.): Der neue Pauly. Supplemente Band 5. Stuttgart: Springer-Verlag GmbH 2008, S.658.

3.2 Analyse der Primärliteratur – die Sirenen und das Sirenenmotiv in der Erzählliteratur des Mittelalters

In diesem Kapitel wird die Behandlung der Primärliteratur, die eine Analyse, Interpretationen und Vergleiche mit anderen Texten beinhalten wird, vorherrschend sein. Im ersten Teil dieser Untersuchung der Primärliteratur beschäftige ich mich mit den Sirenen. Sie bilden den Beginn des in der Literatur immer wiederkehrenden Motives des Meerweibs, der Meerjungfrau usw. auf das im zweiten Teil dieser Primärliteraturanalyse eingegangen werden soll. Da die Motive meist an quantitativ eher kürzeren Textstellen vorkommen, habe ich vor, mehrere Texte heranzuziehen, was außerdem für einen multiperspektivischen intertextuellen Vergleich förderlich sein wird. Zudem halte ich einen kurzen Umriss der Biographien der jeweiligen Autoren und eine Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte der Werke und deren Inhalte der Vollständigkeit halber für immanent.

In diesem Teil wird textnahes Arbeiten im Fokus stehen. Die Interpretationen sind als Vorschläge meinerseits zu betrachten, welche keinen Anspruch auf Vollständigkeit und/oder Gültigkeit stellen. Das Kapitel, in dem Primärliteratur analysiert wird, gliedert sich in zwei Unterkapitel: Im ersten wird zum Sirenenmotiv und im zweiten zum Meer- bzw. Wasserfrauenmotiv untersucht werden.

3.2.1 Die Sirenen im *Elsässische Trojabuch – Buch von Troja I*

Das *Elsässische Trojabuch* zählt zur Gattung des Trojaromans, dessen Rolle in der Literatur und dessen gattungsspezifischen Eigenschaften bereits in der theoretischen Einleitung dargelegt wurden. Dieses anonym überlieferte Werk, welches auch unter dem Namen *Buch von Troja I* bekannt ist, ist in 14 Handschriften, die ab Ende des 14. Jahrhunderts bis 1506 datiert sind, erhalten. Bei diesem Werk handelt es sich um eine Erzählung in Prosa, die ihren Ursprung bei Konrad von Würzburg findet, dessen *Trojakrieg* in Versen verfasst wurde. Das *Buch von Troja I* ist also eine sog.

„Prosaauflösung“ eines Verstextes.¹ Aber auch was den Entstehungsraum betrifft, sind sich WissenschaftlerInnen uneinig, vermutet wird das südwestdeutsche Sprachgebiet.²

Was den Forschungsstand zum *Elsässischen Trojabuch* betrifft, so ist vor allem Christoph Witzels kritische Ausgabe zu beachten. Auch verfasste Emil Thiedes 1906 eine Dissertation zu diesem Prosaroman. Forschung fand zum *Elsässischen Trojabuch* hauptsächlich in Bezug auf die Entstehungsgeschichte und im Kontext der Verarbeitung des Troja-Stoffes in verschiedenen Texten im Mittelalter allgemein statt, die sich nicht in erster Linie mit dem besagten Werk beschäftigten.³ Zur Sirenenthematik explizit in diesem Werk ist jedoch Forschungsliteratur spärlich bis nicht vorhanden. Die Untersuchung in dieser Arbeit ist also weitestgehend – wenn nicht zitiert – Eigenleistung.

Im *Elsässischen Trojabuch* werden die Sirenen im 12. Kapitel (LXXV, „*Wie Vlixes wider heim kam vnd mit den Sirenen streit*“) erwähnt, nämlich in dem Zusammenhang, in dem Odysseus weg von Kalypso in den Teil des Meeres segelt, in dem sich die Sirenen aufhalten. Die Textstelle lautet wie folgt:

„Do ich von dannen geshied, do kam ich in das mer, da die Sirene in sint: Das sint gar grosse merwunder vnd sint abwendig des nabels also wiplich jungfrowen geschaffen, vnd vnder dem nabel worent sie als fisch. Die singent also wol vnd als suesse von stimmen, das man wenet, es treffe für himelschen gesang vnd getóne. Vnd so die varer zu in koment, so vergessent sie ir selbes von sussikeit des gesanges, das sie nit war nement, was sie tunt, vnd vergessent aller sorgen, das sie weder essent noch trinkent noch varent, vnd werdent von sem suessen getoene sloffende. So das die Sirenen sehent vnd merkent, das sie sloffent vnd die schiff nit vertigent, so werffent sie die schiff vmb vnd versenkent sie, das sie also sloffende verderbent. Vnder die Sirenen kam ich mit mynen gesellen. Das für kam ich mit minen kúnsten, das wir irs gesanges nit hortent, vnd stritten mit inen vnd erslugen ir me dann tusent. Sus kamen wir mit heil von in.“⁴

¹ Vgl. Killy, Walther (Hg.): Killy Literatur-Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Band 2. Berlin/Boston: De Gruyter 2008, S.253.

² Vgl. Das Elsässische Trojabuch („Buch von Troja I“). Kritische Ausgabe hg. v. Christoph Witzel. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Harald (Hg.): Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereiches 226. Würzburg/Eichstätt. Band 21. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1995, S.XIV.

³ Vgl. ebda., S.XIV-XVII.

⁴ Das Elsässische Trojabuch („Buch von Troja I“). Kritische Ausgabe hg. v. Christoph Witzel. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Harald (Hg.): Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereiches 226. Würzburg/Eichstätt. Band 21. Wiesbaden: Dr.ig Reichert Verlag 1995, S.142.

Dieser Text orientiert sich stofflich gesehen eindeutig an Homers *Odyssee*: Protagonist ist auch im *Elsässischen Trojabuch* Odysseus, der Gefahren überwinden muss. Darunter solche, die lebensbedrohlich sind, wie bspw. Stürme u.d.g., aber auch solche, die ihn von seiner Heimreise auf- oder sogar abhalten würden, wie bspw. der Aufenthalt bei Kalypso, den er aus Liebe tätigt. Diese stoffliche Orientierung an Homer macht eine vergleichende Auseinandersetzung mit den beiden Texten evident.¹

In der *Odyssee* werden die Sirenen durch die Warnung von Kirke eingeführt. Diese weiß über ihr Agieren Bescheid und kennt auch die Folgen davon. Sie ist es, die ihm rät, sich an den Mast binden zu lassen und seiner Mannschaft die Ohren mit Wachs zu verstopfen, sodass Odysseus selbst dem Gesang lauschen, sich aber den Sirenen nicht zur Gänze hingeben kann und seine Männer gar nicht erst in den magischen Bann der siren'schen Musik gezogen werden können. Diese Textstelle wird bei Homer vergleichsweise ausführlich gestaltet und auch das spätere unmittelbare Aufeinandertreffen von Odysseus' Schiff mit den Sirenen wird detailreich präsentiert, was im Gegensatz zum *Elsässischen Trojabuch* steht. In diesem – wie oben zitiert – nehmen die Sirenen nur einige Zeilen ein, wobei sich der anonyme Autor auf deren äußerliche Beschreibung stützt, die die *Odyssee* vermissen lässt. Eine Gemeinsamkeit beider Texte in dieser Hinsicht ist aber die Ausführung darüber, was die Sirenen so gefährlich macht, nämlich ihr Gesang, was eben dieser bewirkt und wozu er ihnen dienlich ist, nämlich um die Schiffsleute zu töten. Auf welche Weise dies geschieht, wird in der *Odyssee* nicht beschrieben, während dies im *Elsässischen Trojabuch* erwähnt wird: „(...) so werffent sie die schiff vmb vnd versenket sie, das sie also sloffende verderbent.“²

Bei beiden fehlt jedoch die erotische Komponente, die von ihrer Körperlichkeit ausgeht und dem Leser/der Leserin in anderen Texten (bspw. bei Ovids *Remedia amoris*) u.a. als Verstärkung der magischen Anziehung, die von den Sirenen ausgeht, präsentiert

¹ Ist von Homers *Odyssee* die Rede, so wird auf folgende Bearbeitung Bezug genommen: Homer: *Ilias / Odyssee*. Berlin: Edition Holzinger⁴ 2013, S. 135-137, Online unter:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Homer/Epen/Odyssee/12.+Gesang> (11.12.2017)

² Das Elsässische Trojabuch („Buch von Troja I“). Kritische Ausgabe hg. v. Christoph Witzel. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Haral (Hg.): *Wissensliteratur im Mittelalter*. Schriften des Sonderforschungsbereiches 226. Würzburg/Eichstätt. Band 21. Wiesbaden: Dr.ig Reichert Verlag 1995, S.142.

wird. Im *Elsässischen Trojabuch* wirkt die Analyse ihres äußeren Erscheinungsbildes objektiv und enzyklopädisch. Sie erinnert aber eben nicht an Konrad von Megenbergs Eintrag im *Buch der Natur*, denn in diesem geht der Autor auch auf den allegorischen Gehalt dieser Figuren ein.¹ Diesen Eindruck, dass im *Elsässischen Trojabuch* das Erzählen einer nüchternen Berichterstattung ähnelt, teilt auch die Sekundärliteratur:

„(...) das Interesse des Autors u. seines Publikums gilt offenkundig dem im Sinne historischer Faktizität für wahr gehaltenen Erzählgeschehen, nicht dessen kunst- u. phantasievoller Ausmalung. (...) Aber im Extremfall lassen die Kürzungen bloße Resümees der jeweiligen Vorlage übrig (...)“²

Im *Elsässischen Trojabuch* werden die Sirenen aber – wie dies ab dem Mittelalter meist üblich war – als fischschwänzig beschrieben, was die bereits des Öfteren erwähnte Verbindung zwischen Leib und Seele, Trieb und Beherrschung und Natur und Mensch darstellt.

Was den Erzählstil des *Elsässischen Trojabuchs* betrifft, der auf eine nüchterne Wiedergabe der Fakten abzielt (historisches Erzählen), so lässt sich dieser auch als genretypisch für den Trojaroman identifizieren, worauf im einleitenden theoretischen Teil zur Erzählliteratur im Mittelalter eingegangen wurde. Dass die Sirenenthematik auch in dieser Art von Erzählen aufgegriffen wurde und es im Zuge dessen zu keiner kritischen Reflexion kommt bzw. der Wahrheitsgehalt nicht kritisch hinterfragt wird, zeigt, dass man im Mittelalter von der Existenz derartiger Wesen überzeugt war und sie somit als real angesehen hat. Dieser Glaube wurde natürlich auch durch das Festhalten bestimmter Wesen in naturwissenschaftlichen Enzyklopädien gestärkt und durch Wissenschaft eben glaubhaft gemacht wurde. Auch durch die Darstellung derartiger Wesen im klerikalen Rahmen (Statuen, Büsten usw. in Kirchen) konnten sie nahezu unumstößlichen Wahrheits- bzw. Echtheitsanspruch erlangen.

Einen bemerkenswerten Unterschied beim Vergleich besagter Werke bzw. Textstellen stellt außerdem die Erwähnung der Anzahl der Sirenen dar. Homer nennt

¹Vgl. Killy, Walther (Hg.): Killy Literatur-Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Band 2. Berlin/Boston: De Gruyter 2008, S.253.

diesbezüglich eine eindeutige Anzahl von zwei Sirenen: „(...) daß du den holden Gesang der zwo Sirenen vernehmest“ und „Und wie geflügelt entschwebte, vom freundlichen Winde getrieben, unser gerüstetes Schiff zu der Insel der beiden Sirenen.“¹ Im *Elsässischen Trojabuch* ist jedoch die Rede von einer unüberschaubaren Anzahl, von denen nur einige besiegt bzw. vernichtet werden können: „, vnd stritten mit jnen vnd erslugen ir me dann tusent“² Diese Kampfszene die im *Elsässischen Trojabuch* prägnant erwähnt wird, stellt eine weitere Textstelle dar, die sich von Homers *Odyssee* unterscheidet. In dieser findet das Aufeinandertreffen von Odysseus‘ Seeleuten mit den Sirenen ein friedliches Ende, dessen Ausklang sogar durch ein Decrescendo des Gesangs, welches durch das Weiterfahren des Schiffes bedingt ist, geschildert wird: „Also steuerten wir den Sirenen vorüber; und leiser, immer leiser verhalte der Singenden Lied und Stimme.“³

Ein weiterer Unterschied, der sich inhaltlich festmachen lässt, ist, dass in der *Odyssee* der Held von außen, nämlich von Kirke, vor den Sirenen gewarnt wird, während diese Szene, in welcher in der *Odyssee* die Sirenen und deren Wirken – wie oben erwähnt – beschrieben werden, im *Elsässischen Trojabuch* fehlt. Diese inhaltliche Auslassung ist insofern relevant, als der Held dadurch im letztgenannten Werk indirekt auf das Podest einen Übermenschen gestellt wird, der durch seinen eigenen scharfen Verstand Wesen, die auf magische Weise die Wahrnehmung und das Urteilsvermögen der Menschen beeinflussen und schließlich deren Tod herbeiführen, überlisten kann. Dadurch wirkt der Held Odysseus im *Elsässischen Trojabuch* auf den Lesenden gottesähnlich dargestellt, sofern dieser nicht über den originalen Inhalt dieser Szene bzw. deren Vorgeschichte informiert ist. Diese inhaltliche Differenz zwischen beiden Werken bewirkt also einen Wirkungsunterschied was die Heldenfigur betrifft. Eventuell setzte der unbekannte Autor besagtes Vorwissen voraus, da der Stoff des Trojakrieges und die Abenteuer des Odysseus im Mittelalter kein unbekannter war. Oder aber wollte

¹ Homer: *Ilias / Odyssee*. Berlin: Edition Holzinger4 2013, S. 135-137, Online unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Homer/Epen/Odyssee/12.+Gesang> (13.12.2017)

² Das *Elsässische Trojabuch* („Buch von Troja I“). Kritische Ausgabe hg. v. Christoph Witzel. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Haral (Hg.): *Wissensliteratur im Mittelalter*. Schriften des Sonderforschungsbereiches 226. Würzburg/Eichstätt. Band 21. Wiesbaden: Dr.ig Reichert Verlag 1995, S.142.

³ Homer: *Ilias / Odyssee*. Berlin: Edition Holzinger4 2013, S. 135-137, Online unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Homer/Epen/Odyssee/12.+Gesang> (13.12.2017)

er den Helden bewusst als eine Figur, deren Verstand sogar dämonische Kräfte und Reize überwinden kann, darstellen, um stärker zwischen magischer, überirdischer Versuchung und menschlicher Vernunft/menschlichem Verstand zu polarisieren. Die Erklärung, was durch diese Auslassung beabsichtigt wurde bzw. ob überhaupt eine bestimmte Wirkung erzielt werden wollte, da der Autor ja – wie bereits erwähnt – auf sachliches Erzählen im Sinne des Trojaromans setzte und möglicherweise deshalb nur das seiner Meinung nach nötigste in seine Erzählung einarbeitete, wird wohl unbeantwortet bzw. Spekulation bleiben.

Festhalten lässt sich, dass sich das Elsässische Trojabuch im Hinblick auf die Sirenenthematik verglichen mit dem Originalstoff, den Homer als erster literarisch verarbeitete, in einigen Punkten unterscheidet. Zwar ist der Stoff – der Trojakrieg und Odysseus als Reisender, der Abenteuer erlebt und Gefahren zu überwinden hat – in beiden Werken derselbe, doch wurde das Motiv der Sirenen im *Elsässischen Trojabuch* relativ frei rezipiert. Außerdem wurden im besagten Werk Kürzungen vorgenommen, was somit einen quantitativen Unterschied ausmacht. Da ich vor der Analyse mehr Gemeinsamkeiten als Gegensätze erwartet habe, drängt sich die Frage auf, ob sich das Motiv der Sirenen grundsätzlich in manchen Romanverarbeitungen nur stofflich an Homers Werk orientiert, die Verarbeitung jedoch beliebig variiert? Unter diesem weiteren Aspekt möchte ich mich nun Konrad von Würzburgs *Trojakrieg* zuwenden.

3.2.2 Das Sirenenmotiv in Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg*

Im 13. Jahrhundert entstanden im deutschen Sprachraum drei epische Rezeptionen des besagten Stoffes. Neben dem *Trojanerkrieg* von Konrad von Würzburg zählen zu diesem Herborts von Fritzlars *Liet von Troie* und der sog. Göttweiger *Trojanerkrieg*.¹ Nun soll auf Erstgenannten und sein Werk eingegangen werden.

Im Bereich der Konrad-Forschung wurde seit Beginn des 19. Jahrhunderts beträchtliche Arbeit geleistet. Wissenschaftler sprechen sogar davon, dass die Forschung über den Autor von Konrad von Würzburg Gefahr läuft, durch die bestehende Menge, unübersichtlich zu werden, wobei außerdem beachtet werden muss, dass eine Verbindung zwischen älteren Forschungsergebnissen mit neueren nicht immer problemlos möglich ist, da bereits Zweifel besteht, ob bestimmte „Fakten“ noch Überprüfungen bedürfen.² Aus dem Grund der Uneinigkeit im Bereich der Forschung möchte ich mich nur im Überblick mit Konrad von Würzburg auseinandersetzen und mich somit auf sein Wirken, sein Werk *Trojanerkrieg* im Speziellen, konzentrieren. Zum Werk *Trojanerkrieg* liegt bisher noch keine Monographie vor, was vor allem an dessen Länge, aber auch an einer kaum bewältigbaren Menge an Quellen liegt. Die zuvor angesprochene Uneinigkeit in Bezug auf die Bedeutung von Konrad als Autor und Person und auch die, den *Trojanerkrieg* betreffend, reichen von einem Vergleich mit Thomas Mann bis zu einer Abwertung von Konrad von Würzburg als einen redseligen, alternden Dichter, dessen *Trojanerkrieg* ein missglücktes Produkt darstellt bzw., der mit dem *Trojanerkrieg* etwas literarisch festhielt, was eine „tragische Fatalität“ nicht besser darstellen könnte.³

Zweifelslos steht jedoch fest, dass Konrad mit seinem Werk, das dem Genre des Antikenromans zuzuordnen ist, den Stoff des Trojakrieges aufgegriffen hat, der in dieser Diplomarbeit sowohl im einleitenden theoretischen als auch im praktischen Teil

¹ Vgl. Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Erträge der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft²⁴⁹ 1987, S.174.

² Vgl. ebda., S.XIII.

³ Vgl. Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Harald (u.a. Hg.): Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereichs 226 Würzburg/Eichstätt. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag²² 1996, S.3.

im Zuge der Analyse des *Elsässischen Trojabuchs* behandelt wurde. Durch diesen Roman begab sich also auch Konrad – wie viele andere Autoren zur Zeit des Mittelalters – in das Terrain des historischen Erzählens. Elementar hierbei ist jedoch, zu beachten, dass im Zuge der literarischen Aufarbeitung des Trojastoffs zwar grundsätzlich Historisches behandelt wird, Details und Bearbeitungen jedoch hinzugefügt bzw. – wie bereits beim Textauszug aus dem *Elsässischen Trojabuch* erkennbar war- bestimmte Dinge je nach Gutdünken des Autors, seltener der Autorin, ausgelassen wurden. Zu beachten ist bei Konrads Aufarbeitung besagten Ereignisses, dass jener nicht bloß den Stoff narrativ umsetzte, sondern sich der Quellenadaption widmete und auch u.a. durch das Sprecher-Ich Gegenwartskritik und somit Subjektivität einband.¹ Konrad erweiterte bereits Bestehendes durch das Ausschmücken von Schlachten – was ganz im Gegensatz zum *Elsässischen Trojabuch* steht – und durch Minnegespräche. Auch Motive der höfischen Dichtung bindet er ein. Wenn er Änderungen bei seiner Quellenarbeit vornimmt, dann im stilistischen und kompositionellem Bereich. Außerdem versäumt er es nicht, zahlreiche Allegoresen literarisch einzubetten.²

Der *Trojanerkrieg* war außerdem Konrads umfassendstes und letztes Werk, das er fertigzustellen nicht mehr imstande war. Jedenfalls wird es als dessen Hauptwerk verstanden, durch welches er sich vor allem an dem *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure orientiert hatte, welcher wiederum auf Dares zurückgriff. Es stellte seine Leitquelle dar, auf die er bereits im Prolog verweist, im Zuge dessen aber anmerkt, dass er dabei auf reines Übersetzen verzichtete und sich auf das Einbinden weiterer – auch lateinischer Quellen – konzentrierte und sich zum Ziel setzte, die Fülle an bereits bestehendem Material in einem Werk zu vereinen. Dieses Vorhaben war rein durch die Quantität, die an bereits bestehenden Werke zur Thematik vorhanden war, ein nicht

¹ Vgl. Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Harald (u.a. Hg.): Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereichs 226 Würzburg/Eichstätt. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1996, S.15-19.

² Vgl. Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Erträge der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, S.175.

realisierbares.¹ Expliziter und zusammenfassend darauf einzugehen, welcher Stellenwert hierbei Konrad zukommt, schafft Hartmut Kokott:

„Zwar hat Konrad nur wenige Ereignisse und Motive, schon gar keine Personen, selbst erfunden, aber die Verarbeitung des Vorgefundenen, die Zuordnung der Akteure zueinander und zum trojanischen Krieg, sowie die Abfolge der erzählten Ereignisse, all dies geht in erster Line auf ihn zurück. Er hat sein Material meiner Ansicht nach weniger kompiliert, als vielmehr komponiert.“²

Nun aber soll der Fokus auf den Inhalt bzw. auf ein textnahes Arbeiten und Interpretieren gelegt werden. Das Werk steht stofflich wie motivisch (Sirenen), wie bereits erwähnt wurde, in einem engen Zusammenhang mit dem *Elsässischen Trojabuch* und soll nun – was das Sirenen-Motiv betrifft- auf ähnliche Weise untersucht werden.

Auch beim *Trojanerkrieg* finden die Sirenen bloß an drei kurzen Textstellen Erwähnung, nämlich:

*„nû sich, wie diu Syrêne
und ir süezes dônes grif
ziehe an sich vil anic schif
sus kann diz wunneclîche wîp
mit ir clârheit mangan lîp
an sich ziehen unde nemen.“³*

und:

*„ein wunder was dar î n gebriten,
daz diu Syrêne hezet
und kiele ûf schaden reizet
mit ir gedoenes bilde.*

¹ Vgl. Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1989, S.258-259.

² . Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1989, S.261.

³ Von Würzburg, Konrad: Der Trojanische Krieg. hg. v. Albert von Keller nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal hg. Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 1858, S. 32-33 (Vers 2668-2673). Anmerkung: Im Fließtext als „Textstelle 1“ gekennzeichnet.

*Daz selbe wunder wilde
Schein dâ maget unde visch,
als ez lebende unde vrisch,
dâ baere wunneclichen schîn.
daz oberteil der forme sîn
was gestellet als ein wîp,
und was ein visch der under lîp
an schuopen und an hiute gar.
daz bilde zweiger hande var
schein dâ beid ob und under.
daz fremde, wilde wunder
het oben eines menschen lîch
und was von grüener varwe rîch
dâ niden allenthalben.“¹*

und:

*„er hete ûf sînem helme
daz houbet der Syrêne clâr,
daz truoc von golde reidez hâr
und ein antlitze silberîn,
die beide gâben liechten schîn
ûf der grüenen heide breit,
ouch clanc daz hâr on gole reit,
sô der helm gerüeret wart,
nâch maniger sîezen schnellen art,
diu vil schône ist worden lût.“²*

Bei zwei dieser drei Textstellen geht es in erster Linie um die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes der Sirenen (Textstelle 2 und 3). Sie werden jedoch nicht als agierende, also aktive Figuren dargestellt, mit denen der Held in Berührung tritt, wie dies in Homers *Odysee* und im *Elsässischen Trojabuchs* der Fall ist, sondern als reine Abbildung bzw. als Symbol, das das Wappen auf dem Schild, den Waffenrock und den Helm des Helden Hectors ziert. Dabei ist in Textstelle 3 die Rede von zwei Sirenen:

¹ Von Würzburg, Konrad: *Der Trojanische Krieg*. hg. v. Albert von Keller nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal hg. Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 1858, S.45 (Vers 3738-3755). *Anmerkung*: Im Fließtext als „Textstelle 2“ gekennzeichnet.

² Ebda., S. 46. (Vers 3776-3385). *Anmerkung*: Im Fließtext als „Textstelle 3“ gekennzeichnet.

„die beide gâben liechten schîn“ (Vers 3780)¹. Eindeutig ist, dass in beiden Textstellen, in denen die Sirenen als Symbol auf dem Wappen Hectors abgebildet werden, sie vor allem als Gefahreträgerinnen fungieren und so womöglich auf den Feind wirken und dieser dadurch eingeschüchtert werden soll. Dass Gefahr in Bezug auf die Symbolkraft der Sirenen in diesem Falle eine bedeutende Rolle spielt, wird auch im Text festgehalten, wenn die Macht der Sirenen, die sich vor allem in deren Gesang manifestiert, Erwähnung findet: „(...) und kiele ûf schaden reizet mit ir gedoenes bilde.“ (Vers 3740)

Alfred Ebenbauer bemerkt hierzu Folgendes: „Aus der deutschen Literatur des Mittelalters kenne ich ein einziges Sirenenwappen. Es gehört dem Hecot im ‚Trojanerkreig‘ des Konrads von Würzburg.“² Außerdem lässt sich diesbezüglich erschließen, dass durch das bildhafte Einsetzen der Sirenen als Wappen, die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften im Bereich der Allegorie allseits bekannt gewesen sein mussten, denn andernfalls hätte ein derartiges Reproduzieren besagter Wesen als Mittel zur Einschüchterung des Feindes wohl wenig Sinn gemacht.

Dass aber auch bei Konrads Ein- und Verarbeitung des Sirenenmotives die Körperlichkeit der Sirenen einen bedrohlichen Stellenwert innehat, ist eben durch die bereits kurz angesprochene Beschreibung ihrer Gestalt gegeben. Diesbezüglich werden sie als „Wunderwesen“ (Vers 3742 und 3752) tituiert. Wundersames an ihnen ist eben dieser Körper, den zur (oberen) Hälfte eine Jungfrau, zur (unteren) Hälfte ein Fisch ausmacht (Vers 3747-3748). Diese Beschreibung fällt verglichen mit Homers *Odyssee* doch noch etwas präziser aus, indem erwähnt wird, dass die Farbe des besagten Fischeschwanzes grün sei (Vers 3754), sie eine goldene Haarpracht tragen

¹ Anmerkung: Wird in diesem Teil der Arbeit im Text mittels Versangabe zitiert, so stammt diese Angabe aus folgender Ausgabe : Von Würzburg, Konrad: Der Trojanische Krieg. hg. v. Albert von Keller nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal hg. Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 1858.

² Ebenbauer, Alfred: Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im ‚Apollonius von Tyrlant‘ des Heinrich von Neustadt – und anderswo. In: Vaslef, Irene/Buschhausen, Helmut (Hg.): *Classica et Mediaevalia: Studies in Honor of Joseph Szövérfy*. Medieval Classics: Texts and Studies 20. Washington/Leyden: Classical Folia Editions 1986, S.35.

würden und ihre Hautfarbe silbern sei (Vers 3778-3779). Vernachlässigt wird bei Konrad weitestgehend die Tätigkeiten der Sirenen, womöglich weil diesen im *Trojanerkrieg* nur bildhafter Charakter verliehen wird.

So auch in Textstelle 1, wenn Helena mit einer Sirene verglichen wird. Genauer geht es hierbei darum, dass Venus Paris vor Helena warnt. Dabei manifestiert sich eindeutig, in welcher enger Beziehung man die gefährliche Anziehungskraft der schönen und intelligenten Frau mit jenen magischen, ebenso äußerst gefährlichen Fähigkeiten der Sirenen sah. Die Warnung steigert bei genauerer Betrachtung sogar Helenas Attraktivität bzw. den Zauber der von ihrer Schönheit ausgeht, denn der erotische Reiz und die Verlockung wird durch das personifizierte Abbild, das zum Greifen nahe scheint, nur noch stärker.¹

Zu ihrer Wirkung äußert sich Alfred Ebenbauer passend:

„Die Sirenen, das Symbol der Verführung, die meretrices der allegorischen Auslegungstradition, werden aber in der mittelalterlichen Dichtung wegen ihrer suggestiven Anziehungskraft auch zur Vergleichsfigur für schöne und edle Frauen.“²

Was diese Textstelle aus dem *Trojanerkrieg*, in der Helena als gefährlich und äußerst negativ durch den Sirenenvergleich dargestellt wird, betrifft, so ist diese auch eine indirekte Anspielung auf Paris, der durch den Vergleich von Helena mit einer Sirene – sofern man an dieser Stelle sprichwörtlich zwischen den Zeilen zu lesen mächtig ist – selbst mit Odysseus verglichen, der, also Paris, jedoch der Verführungskünste der Sirenen zum Opfer fiel und die magische Kraft, die von der Schönheit Helenas ausging nicht überwinden konnte. Etwas zynisch wird dies von Andreas Kraß ausgedrückt: „In erotischen Dingen ist Helena eine Sirene und Paris ein Odysseus, der versäumt hat,

¹ Vgl. Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180-1300. In: Minis, Cola/Quak, Arend: Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, S.142.

² Ebenbauer, Alfred: Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im ‚Apollonius von Tyrant‘ des Heinrich von Neustadt – und anderswo. In: Vaslef, Irene/Buschhausen, Helmut (Hg.): *Classica et Mediaevalia: Studies in Honor of Joseph Szövérfy*. Medieval Classics: Texts and Studies 20. Washington/Leyden: Classical Folia Editions 1986, S.43.

sich an den Mast fesseln zu lassen.“¹

Wie eingangs erwähnt, tauchen die Sirenen bei Konrad anders als bei Homer auf, nämlich inaktiv als Abbildung und im Zusammenhang mit Helena als Figur zum Zwecke eines metaphorischen Vergleichs.

Ein weiterer Unterschied zu Homers Odyssee und somit auch zum *Elsässischen Trojabuchs*, dessen Handlungsabfolge sich am Erstgenannten orientierte, ist, dass in der *Odyssee* die Sirenen erst *nach* dem Trojakrieg erwähnt werden, im *Trojanerkrieg* das erste Mal bereits *vor* dem Krieg, für dessen Ausbruch die Entführung der schönen Helena verantwortlich war.²

Wie gefährlich die Verbindung von Schönheit und Macht (bei Helena bedingt durch ihre Herkunft und Stellung innerhalb der Gesellschaft, bei den Sirenen bedingt durch ihren Gesang) in einer Frau ist, wird außerdem personifiziert durch Helena, was auch hierbei einen Vergleich nahelegen würde, der jedoch im Text nicht explizit erwähnt wird.

Was diese magischen Wesen mit der Tochter des Juppiter verbindet, ist das Leid, welches den Menschen durch sie zugefügt wurde: Die Sirenen ziehen die Männer durch Schönheit und Gesang an, verführen und verzaubern sie, um diese Seeleute anschließend zu töten. Helena wirkt durch ihre Schönheit und ihre machtvolle Position ebenso anziehend und war schon zuvor schuld am Tod vieler Menschen, was im Prolog (Vers 314) zur Sprache kommt.³ Beide „Wesen“ sind also totbringende Gestalten. Bei Konrad lässt sich also diesbezüglich ein rein negativer Deutungssinn feststellen.

Was die beiden Texte (*Elsässisches Trojabuch* und *Trojanerkrieg*) an Gemeinsamkeiten vorzuweisen haben, ist zweifelslos eine beschreibende Darstellung der Sirenen im Allgemeinen. Der Unterschied hierbei lässt sich jedoch an der Art und Weise der Beschreibungen festmachen: Während im *Elsässischen Trojabuch* die Darstellung der Sirenen in einen Handlungsverlauf eingebettet wurde, manifestiert sich

¹ Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.63.

² Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.63.

³ Vgl. Kern, Manfred/Ebenbauer, Alfred (Hg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S.283.

diese im *Trojanerkrieg* in Form einer neutral gehaltenen, an Lexikaeinträge erinnernde Beschreibung, die keinerlei Erzählstruktur vorzuweisen hat. Konzentriert hat sich Konrad von Würzburg auf eine detaillierte Analyse der Optik der Sirenen, die im *Elsässischen Trojabuch* reduziert wird auf die Erwähnung des Fischeschwanzes und des Frauenleibes („*sint abwendig des nabels also wiplich jungfrowen geschaffen, vnd vnder dem nabel worent sie als fisch*“¹). Konrad von Würzburg schmückte seine Darstellungen viel mehr aus und unterstrich den monströsen-animalischen Bestandteil der Sirenen, indem er den Fischeschwanz beschreibt und diesen als „schuppenhäutig“ charakterisiert: „*und was ein visch der under lîp an schuopen und an hiute gar.*“ (Vers 3748-3749) Dies soll unter einer christlichen Betrachtungsweise womöglich an die Schlange im Paradies erinnern, worauf im Zuge der Sekundärliteraturanalyse bereits eingegangen wurde. Auch erfolgt eine spezifischere Skizzierung des Äußeren durch die Verwendung von Farbe, wenn er zur Schuppenhaftigkeit des Schwanzes ergänzt, dass selbiger reich an grüner Farbe ist (Vers 3754). Kontrastierend zum animalischen Teil der Sirene, der dem Rezipienten/der Rezipientin als doch sehr absonderlich dargestellt wird, erfolgt die Charakterisierung des menschlichen/weiblichen Teils, der von der zuvor erwähnten Schönheit, von der Gefahr ausgeht, zeugt. Wenn die schöne, weibliche Hälfte der Sirene beschrieben wird, erfolgt dies im Zuge der Darstellung des Wappens. Diese Textstelle nimmt quantitativ gesehen einen beachtlichen Teil ein, nämlich ganze sechs Verse:

*„daz houbet der Syrêne clâr,
daz truoc von golde reidez hâr
und ein antlitze silberîn,
die beide gâben liehten schîn
ûf der grüenen heide breit,
ouch clanc daz hâr on gole reit (...)*“ (Vers 3375-3382)

¹ Das Elsässische Trojabuch („Buch von Troja I“). Kritische Ausgabe hg. v. Christoph Witzel. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Harald (Hg.): *Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereiches 226.* Würzburg/Eichstätt. Band 21. Wiesbaden: Dr.Ludwig Reichert Verlag 1995, S.XIV.

Zusammengefasst ist somit auch bei Konrad von Würzburg klar eine Verarbeitung des Sirenenmotivs aus der *Odyssee* erkennbar. Der Unterschied zu Homers Sirenenverarbeitung ist etwas, das eine Parallele des *Elsässischen Trojabuchs* zum *Trojanerkrieg* darstellt, gemeint ist die Beschreibung des Äußeren, worauf Homer gänzlich verzichtet, die aber in den beiden anderen Werken ähnlich erfolgt: sowohl der menschliche Teil, als auch der animalische Teil werden charakterisiert.

Die animalisch-menschliche Komponente, also somit auch der Dualismus zwischen Anziehung und Gefahr bzw. Versuchung und Tod, stellt jedoch insofern wieder eine Gemeinsamkeit beider Werke zur *Odyssee* dar, als genau jenem Dualismus auch Odysseus ausgesetzt war. Dieses Grundkonzept der Sirene war bei allen bisher behandelten Texten gleich (Funktion der Sirene, Lebenswelt bzw. Aktionsbereich.) Ähnlich - wie dies bereits beim *Elsässischen Trojabuch* erkennbar war - zeigt sich auch bei Konrad von Würzburg, dass das Sirenenmotiv aber stets beliebig bearbeit- und reproduzierbar, das Sirenenmotiv also mannigfaltig ist. Bei jenem Autor findet das Sirenenmotiv als Abbildung Verwendung, nämlich als Wappensymbol und wird dadurch allegorisch gebraucht als Zeichen für Gefahr, die beim Gegenüber Angst oder zumindest Respekt auslösen soll. Ein allegorischer Gebrauch ist auch im Hinblick auf Helena feststellbar: Sie wirkt einerseits anziehend und andererseits durch eine verführerische Kraft gefährlich – ganz wie eine Sirene.

Eine ähnliche Verarbeitung ist bei Gottfried von Straßburgs *Tristan* erkennbar, dessen Werk als nächstes analysiert werden soll.

3.2.3 Der Sirenenvergleich und die Sirenen als Musen in Gottfried von Straßburgs *Tristan*

Da bei Gottfrieds *Tristan* Hintergrundinformationen zu Werk und Autor für die Thematik dieser Diplomarbeit nicht unbedingt von Bedeutung sind, habe ich mich bemüht, nur kurz das Wesentlichste nach eigenem Gutdünken zusammenzufassen.

Bei dem Roman *Tristan* von Gottfried von Straßburg handelt es sich um eines der bekanntesten Fragmente des Mittelalters. Entstanden ist selbiges um 1210 und ist womöglich die bedeutendste Bearbeitung des „Tristan und Isolde“-Stoffes überhaupt. Wie so oft im Mittelalter ist auch über Gottfried von Straßburg äußerst wenig bekannt, lediglich, dass der Autor – wie sein Name bereits verrät – aus Straßburg bzw. aus dem Elsaß stammte. Informationen zu seinem Gönner („Dietrich“) und sich selbst („Gotefit“) gibt er im Prolog durch ein Akrostichon. Ansonsten sind über den Dichter keine Informationen gegeben.¹

Bei seinem Werk handelt es sich um einen Liebesroman, der für ein elitäres Publikum konzipiert war und keinesfalls rein zu Unterhaltungszwecken diente. Diesbezüglich wird man im Prolog informiert: Jener Text ist für *die* LeserInnen bestimmt, die eine Spannung zwischen Freude und Leid und Leben und Tod kennen und diese bestenfalls bereits selbst zu spüren bekamen.²

Das Sirenenmotiv greift auch Gottfried von Straßburg auf, nämlich in folgenden beiden Textpassagen:

Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde* (ca. 1210)

1. „wem mac ich sî gelîchen
die schoenen, saelderîchen
wan den Syrênen eine,
die mit dem agesteine
die kiele ziehent ze sich?
als zôch Îsôt, sô dunket mich,
viel herzen unde gedanken înen,
die doch vil sicher wânden sînen
von senedem ungemache.“³

und:

¹ Vgl. Maurer, Friedrich (Hg.): Gottfried von Straßburg. *Tristan und Isolde*. Berlin/New York: Walter de Gruyter⁵ 1986. S.1-2.

² Vgl. Ebd. S.1-2.

³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Band 1. Mittelhochdeutsch- Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke mit Stellenkommentar und Nachwort hrsg. von Rüdiger Krohn. Bd. 1-2. Stuttgart: Philipp Reclam jun.⁶ 1993, S.487. (Vers 8085-8093).

„diu gevüege Ísôlt, diu wís,
diu junge süeze künigîn
alsô zôch sî gedanken îñ
ûz maneges herzen arken,
als der agestein die barken
mit der Syrênen sange tuot.
si sanc in maneges herzen muot
offenlîchen unde tougen
durch ôren und durch ougen.
Ir sanc, den s'offenlîche tete
beide anderswâ und an der stete,
daz was ir süeze singen,
ir senftez seiten clingen,
daz lûte und offenlîche
durch der ôren künicrîche
hin nider in diu herzen clanc.
sô was der tougenlîche sanc
ir wunderlîchiu schoene,
diu mit ir muotgedoene
verholne unde tougen
durch diu venster der ougen
in vil manic edele herze sleich,
und daz zouber dar îñ streich,
daz die gedanke zehant
vienc unde vâhende bant
mit sene und mit seneder nôt.“¹

Zur inhaltlichen Kontextualisierung: Tristan erreicht den Hof der jungen Königin von Irland. Er stellt sich jedoch mit Namen „Tantris“, einem Anagramm von „Tristan“ vor, um nicht als Mörder von Isolde Onkel erkannt zu werden und gibt sich als Spielmann aus. Tantris ist zu dieser Zeit krank und die Königin – so heißt es – ist die einzige, die ihn zu heilen vermögen solle. Tantris beginnt auf Wunsch der Königin nach seiner Ankunft am Hof zu musizieren. Dies hört auch Isolde. Als Belohnung für die

¹ Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 1. Mittelhochdeutsch- Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke mit Stellenkommentar und Nachwort hrsg. von Rüdiger Krohn. Bd. 1-2. Stuttgart: Philipp Reclam jun.⁶ 1993, S.487-489. (Vers 8106-8131).

wunderschönen Klänge, beginnt die Königin mit der Pflege Tantris, welche 20 Tage dauert. Sie erkennt dabei nicht, dass Tantris Tristan und somit ihr aller Feind ist. Als Tantris gesund ist, gibt er Isolde, der Tochter der Königin, Unterricht in Sittenlehre, Sprache und Musik. Sie ist äußerst talentiert und hat bereits einiges an Vorwissen angehäuft, auf das Tantris aufbauen kann. Besonders gesegnet ist sie im Gesang. Sie beginnt auch – und dies bezieht sich nun explizit auf die zitierte Textstelle – vor Publikum bzw. vor dem Hofe zu musizieren und die Menschen von ihrem Gesang zu begeistern, die in einen regelrechten Bann gezogen werden. Zusammengefasst ist also im Hinblick auf diese Textstelle von inhaltlicher Relevanz, dass Isolde vor einem Kollektiv, einer versammelten Menschenmenge musiziert, was eine besondere Wirkung, einen Zauber auslöst. Es zeigt sich also, dass Isoldes Gesang magische Kraft hat.

Die Begeisterung für Isolde bringt der Erzähler somit mit einem Vergleich mit den Sirenen ins Spiel. Die Ausdruckskraft und auch die magische Kraft der Sirenen wird dabei verstärkt durch den „*agesteine*“ (Vers 8109 und 8110). Dieser ist wohl neben der magischen auch für eine magnetische Kraft verantwortlich, der Teil einer dreifachen Anziehung ist: eine durch den Magnetstein, eine durch die Schönheit und eine durch den Gesang. Welche Macht durch die Musik von Isolde ausgeht, wird deutlich, indem Gottfried von Straßburg anführt, dass niemand vom Zauber der Melodien gefeit ist: „*viel herzen unde gedanken in, die noch vil sicher wänden sîn*“ (Vers 8091-8092). Wenn Gottfried von Straßburg immer wieder von „Herzen“ spricht, so lässt dies einen Zusammenhang bzw. sogar eine Referenz zum Prolog erkennen, in dem zu erkennen ist, dass der Text programmatisch konzipiert ist. Der Erzähler erklärt nämlich, dass sich seine Worte an ein ausgewähltes Publikum richtet, das er mit „*edelen herzen*“ (Vers 47) tituliert. Dabei spricht er explizit davon, dass Liebe und Leid stets ineinandergreifen. Zum Ausdruck kommt auch, dass sich das Erzähler-Ich als integraler Teil dieser Welt versteht (Vers 58-66).

Diese Liebe-Leid-Thematik stellt einen gewissen immer wiederkehrenden Dualismus dar, der auch bei dem Vergleich Isoldes mit Sirenen erkennbar wird. Wie so oft wird auch hierbei durch diesen indirekt eine Warnung ans Publikum gerichtet: Wer in den

Genuss von Liebe gerät, wird an diesem zerbrechen und fühle er sich noch so sicher, wie dies in Vers 8091-8092 angemerkt wird. Personifiziert wird dieser Dualismus auch in diesem Text – ähnlich wie bei Konrad – durch eine schöne, begabte Frau, die durch ihre Erscheinung und ihre Fähigkeiten einer Sirene gleicht: Erst verzaubert sie all ihre Zuhörer durch ihre Musik und ihre Schönheit, dann verlieren diese jeglichen Halt aufgrund des ausgelösten Leids, das im Speziellen ein Liebesleid und Sehnsucht darstellt, irren umher und verlieren sich selbst. Dieses Verlieren jeglichen Halts wird bei der Textstelle metaphorisch durch Schiffe dargestellt und über diese Metapher auch indirekt erklärt, welche Fähigkeiten Sirenen haben: „*die kiele ziehent ze sich?*“ (Vers 8089), wodurch dem Rezipienten der Aktionsbereich der Sirenen vermittelt wird. Dass aber ein gewisses Maß an Vorwissen über Sirenen vorausgesetzt wird, ist klar, denn näher wird auch hier nicht auf die Sirenen eingegangen. Dass also Sirenen allgemein bekannt waren, steht fest und erinnert an Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg*, wenn es um die Beschreibung des Wappens auf dem Schild eines Kriegers geht. Beide Texten lassen auf die Existenz der Sirenen im kollektiven Gedächtnis schließen, ansonsten würde eine genauere Beschreibung erfolgen, wie dies im *Elässischen Trojabuch* der Fall ist.

Ein Aspekt, unter welchem die bisher behandelten Werke verglichen werden können, ist, auf welche Weise/durch wen das Sirenenmotiv in die Erzählung eingeführt wird. Sowohl im *Elsässischen Trojabuch* als auch im *Tristan* ist hierfür der Erzähler verantwortlich, jene Person, die im *Tristan* wohl mit dem Autor des Werkes gleichzusetzen ist, während diese im *Elsässischen Trojabuch* anonym bleibt bzw. der Autor selbst erst gar nicht überliefert wurde. In gewisser Weise erhält der Erzähler im *Tristan* jedoch figuralen Charakter, was durch die rhetorische Frage, mit wem Isolde nur zu vergleichen, sei zum Ausdruck gebracht wird: „*Wem mag ich sî gelîchen die schoenen, saelderîchen wan den Syrênen eine (...)*“ (Vers 8085-8086). Nicht durch den Erzähler, sondern durch eine handelnde Figur, nämlich durch Venus, wird der Sirenenbegriff mittels Vergleich in die Erzählung eingeführt. Dieser Punkt stellt wohl eine der wenigen Parallelen zur *Odyssee* dar. In dieser werden die Sirenen (jedoch nicht motivisch und/oder vergleichend wie im *Trojanerkrieg*) nämlich durch die Zauberin und Göttin Kirke eingeführt, wenn sie Odysseus vor den Sirenen warnt und ihm verrät,

„Im ‚Tristan‘ schlägt sie mit der singenden Isolde, deren unüberhörbarer Gesang – ihre Schönheit – die Gedanken mit Sehnsucht fesselt, unmittelbar in Poetologie um. Es ist daher wohl auch Gottfrieds Leistung, daß die Sirenen in der deutschen höfischen Literatur des Öfteren als explizites poetologisches Bild begriffen werden, als ein Bild, das höfische Kunstübung thematisiert und als ein Mittel der Selbstinszenierung und Selbstbestätigung zu verstehen ist, als ein Mittel, die eigene Rolle und das eigene Können zu demonstrieren.“¹

Als intertextuell zwischen dem *Trojanerkrieg* und *Tristan* zu verstehen ist also – wie gesagt – die Beschreibung der höfischen Dame als Sirene. In Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* ist Helena diejenige, die an ein solches Wesen erinnert, bei Gottfried von Straßburgs *Tristan* wird dieser Vergleich in Bezug auf Isolde ins Spiel gebracht. Unübersehbar ist, dass Isolde bei diesem Vergleich viel positiver dargestellt wird – zwar in verführerischer Weise gefährlich, also eher verlockend, während Helenas Beschreibung allein durch den Kontext, den eine Warnung Paris‘ durch Venus darstellt, viel bedrohlicher, also auch negativer wirkt. Bei Isolde klingt die Beschreibung wie eine Schwärmerei, bei Helena wie ein Verurteilen der von ihrer Schönheit ausgehenden Macht. Was die Macht zur Suggestion beider höfischer Damen betrifft, so scheint diese in den Texten gleichgewichtig zu sein: Bei Isolde wird sie vor allem durch die ausgeschmückte Beschreibung der Kraft der Schönheit und des Gesangs und durch Wiederholungen (mehrfach wird auf ein Einschleichen in die Herzen und in die Gedanken der Menschen aufmerksam gemacht) hervorgehoben. Bei Helena ist es auch an dieser Stelle der Kontext, in dem der Vergleich gebracht wird, der die Gefahr der schönen Frau unterstreicht.

Denkt man die zu Hofe gegebenen Umstände, die Zauberei, Beeinflussung der Wahrnehmungskraft und schließlich auch auf das Sirenenmotiv aufmerksam machen, etwas weiter und bezieht den weiteren Handlungsverlauf mitein, so sind immer wiederkehrende Motive erkennbar bzw. ein sich schließender Kreis von Motiven. Erstmals Erwähnung findet die Sirenen-Thematik in direkter Weise bei der zitierten

¹ Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180-1300. In: Minis, Cola/Quak, Arend: Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, S.144.

Textstelle, die am Hof in Irland spielt. Im Zuge dieses Vergleiches wird auf die Lebenswelt der Sirenen und ihre Tätigkeit verwiesen, nämlich Schiffe zu sich zu ziehen, was den Seemännern auf jenen Unheil bringt. Später, wenn Tantris Isolde in seine Heimat bringen will, erfolgt die Reise zu Schiff. Auf diesem Schiff entfaltet sich bekanntlich schließlich auch die Wirkung des Liebeszaubers, der die zuvor wütende Isolde, die Tantris als Tristan und somit als den Mörder ihres Onkels identifiziert hat, besänftigt und letzten Endes auch bei Tristan wirkt und die Liebe zwischen beiden entfacht, die sie hemmt, klar zu denken. Die Kraft ihrer Liebe ist so stark, dass beide den Tod in Kauf nehmen, was bedeutet, dass dieser Zauber so mächtig ist, dass er über das Leben hinausgeht. (Angemerkt muss an dieser Stelle natürlich werden, dass Gottfrieds Erzählung das Ableben von Tristan und Isolde nicht mehr behandelt, sondern dieser Teil der Geschichte von anderen erzählt wurde. Nichtsdestotrotz soll dieser Teil in die Interpretation miteinbezogen werden, da dieser allseits bekannt ist.) Der Kreis der das Sirenenmotiv umfasst, beinhaltet also auch die Schiffsreise auf der Magisches vor sich geht. Genau wie am Hof durch Isoldes Schönheit und Gesang, werden auch am Schiff die Betroffenen in einen Bann gezogen, der ihnen Liebe, aber auch letztlich Liebesschmerz bringt und ihrer Vernunft beraubt. Was diese Vorkommnisse betrifft, so erinnern sie noch stärker als die Ereignisse am Hof an Odysseus, da der Schauplatz wie bei Homer das Schiff bzw. das Meer ist. Dass Tristan und Isolde am Ende an diesem Zauber zugrunde gehen, erinnert nicht weniger an die Seemänner aus der Mythologie, die durch den magischen Gesang der Sirenen auf verschiedene Weisen ihr Leben lassen mussten. Zusammengefasst passiert also Tristan dasselbe, wenn er auf die sirenenhafte Isolde trifft, wie den Seefahrern, die im Meer auf Sirenen treffen: Verführung/Liebe – Hingabe und Willenlosigkeit – Leid bzw. Liebesleid und schließlich Tod.

Durch diese Überlegung tut sich auch bei Gottfried von Straßburgs *Tristan* die Frage auf, wie sehr der Text motivisch wirklich an Homers *Odyssee* angelehnt ist. Diesbezüglich lässt sich abermals – ähnlich wie bei Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* – resümieren, dass zwar das Grundthema der Sirene reproduziert, aber nicht explizit im Kontext einer Seefahrt steht und diese Wesen als unnahbar dargestellt werden, sondern das Motiv – was eher an Ovid erinnert – auf eine Figur konzentriert

wird, die durch Gesang nicht nur ein paar zur See fahrende Männer verzaubert, sondern Einfluss auf ein Kollektiv, also in diesem Fall auf eine ganze höfische Gesellschaft nimmt.¹

Was Homers Sirenen und die Sirenenverarbeitung im *Tristan* gemein haben, ist ein Verzicht auf die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes. Zwar wird bei Isolde von Schönheit gesprochen, worauf Homer ebenso verzichtet, aber was diese Schönheit ausmacht, wird nicht charakterisiert, was ganz im Gegensatz zum *Trojanerkrieg* steht, in dem ja sowohl der Fisch-Teil als auch der menschliche Teil der Sirene charakterisiert wird.

Ein weiter Unterschied zu Homers Sirenen ist, dass Isolde als Sirene bei Gottfried von Straßburg mächtiger zu sein scheint. Während bei Homer angemerkt wird, dass der Gesang der Sirenen speziell für „törichte Herzen“² gefährlich sei, so wird bei *Tristan* nachdrücklich erwähnt, dass die Stimme der Isolde selbst für jene Herzen, die sich sicher vor Liebeskummer fühlen, Gefahr birgt (Vers 8092-8093).

Vergleicht man Gottfried von Straßburgs *Tristan* mit dem *Elsässischen Trojabuch* sind Gemeinsamkeiten bezüglich des Sirenenmotivs nur spärlich erkennbar. Da letzteres – wie bereits genauer im Kapitel über das Werk selbst angemerkt wurde – stark an die *Odyssee* angelehnt ist, Gottfried von Straßburg sich aber eher auf die Tradition der Verarbeitung nach Ovid konzentrierte, ist ein beinahe gänzlich Ausbleiben von Gemeinsamkeiten wenig verwunderlich. Verbindend zwischen beiden Werken ist nur, dass der Gesang vernunftbeeinflussend wirkt und Körperlichkeit einen gewissen erotischen Stellenwert einnimmt: beim *Elsässischen Trojabuch* ist es die weibliche Jungfräulichkeit, die den menschlichen Teil der Wesen abbildet, bei *Tristan* ist es die wundervolle Schönheit, die eine erotisch-anziehende Komponente erfüllt.

Eine zweite Textstelle, welche in Gottfried von Straßburgs *Tristan* auftaucht, die in einem ganz anderen Kontext als die zuvor zitierte verwendet wird, sollte ebenso wenig

¹ Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.63.

² Homer: Ilias / Odyssee. Berlin: Edition Holzinger⁴ 2013, S. 135-137, Online unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Homer/Epen/Odyssee/12.+Gesang>. (30.01.2018)

Mythologeme, die aus der Antike stammen. Das höfische Leitthema *Minne* verbindet Gottfried von Straßburg mit dem einer anderen Herzensangelegenheit: dem Dichten.¹

Besonders erscheint bei dieser Textstelle, die als besagtes poetisches Mythologem aus der Antike zu sehen ist, dass sie Eingang in einen höfischen Roman gefunden hat und nicht – wie üblich – in gelehrte Literatur. Wichtig für den christlichen Kontext sind die Wörter „*vléhe*“ und „*bête*“ (beide Vers 4862) und natürlich der Begriff „*niunvalten*“ (Vers 4866), der Neunfaltigkeit, welche doch sehr stark an die christliche Dreifaltigkeit angelehnt zu sein scheint. Eine Abwandlung dieser Neunfaltigkeit sind wohl auch die neun Damen (Vers 4870), welche mit den kurz darauf erwähnten neun Sirenen (Vers 4872) gleichzusetzen sind.² Dass im Sinne der Kunst eine Neunfaltigkeit gewählt wurde, um der Bedeutung der Poesie Kraft zu verleihen, ist naheliegend: Die Dreifaltigkeit könnte eventuell insofern in der Zahl 9 versteckt sein, als die Wurzel der Neun die Drei ist, die Wurzel der Neunfaltigkeit also die Dreifaltigkeit ist, was in weiterer Folge bedeuten würde, dass die Wurzel der Kunst der Glaube ist. Dieser Interpretationsansatz würde den christlichen Rahmen, in den das Anrufen der Musen eingebettet ist, also durch Zahlensymbolik verstärken.

Hinter dem christianisierenden und antikisierenden Aspekt, der durch den Helikon – der vielleicht sogar etwas an den Ölberg im Sinne einer christlichen Allegorese erinnert – sieht Kern ebenso Allegorie-Allegorese-Schema versteckt, jedoch eher im Sinne der Kunst per se:

„Gottfried zeichnet zunächst das authentische, mythographisch korrekte Bild vom Helikon, um es dann zeitgenössisch und im Sinne mittelalterlicher Deutungsarbeit am antiken Mythos zu adaptieren bzw. zu mediävalisieren. Die Doppelung ist zunächst als Vermittlungsstrategie zu sehen (...). Und ein Zweites: die Beteuerung, sich an den wahren Helikon wenden zu wollen, insistiert wohl auch darauf, das Mythologem und die durch das Mythologem ausgedrückte literarische Rückversicherung von vornherein vor dem Eindruck der Unverbindlichkeit oder besser der Verfügbarkeit zu schützen.

¹ Vgl. Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180-1300. In: Minis, Cola/Quak, Arend: Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, S.184.

² Vgl. ebd., S.180.

Vom Helikon kommt naturgemäß genau jenes literarische Stil- und Sinnideal, das Gottfried in seiner Dichterschau entwickelt.“¹

Inhaltlich geht es in der Textstelle also um die Bitte um Inspiration und poetische Offenbarung, die in Form einer Anrufung erfolgt. Die Anrufung, welche wiederum in Form eines Gebets stattfindet, richtet sich an den Helikon, der den Sitz der Musen darstellt, was bedeutet, dass den Musen bzw. den mit Musen gleichgesetzten Sirenen durch diese Textstelle göttlicher Charakter verliehen wird. Die Quelle, die das Element Wasser produziert und transportiert, ist der Ort, der Talente für Sprache und Verstand spendet. Außerdem wohnt auf diesem Berg Apoll, der der Herr ist und, welcher bereits in der klassischen Mythologie als Anführer der Musen galt, und neben ihm die neun Damen, die Musen/Kamönen/Sirenen.² Unter den „Kamönen“ sind Quellgöttinnen zu verstehen, die bei den römischen Dichtern bereits mit Musen gleichgesetzt wurden.³ Dass Sirenen und Musen synonym gebraucht werden, ist neu. Eine Verbindung zwischen Kamönen und Sirenen ist offensichtlich die Macht über das Element Wasser bzw. – im Falle der Sirenen – über Bereiche des Wassers in der Nähe der Küste, auf der sie beheimatet sind. Jedoch werden die Kamönen eindeutig als Göttinnen verstanden, was in Bezug auf die Sirenen als nicht ganz so eindeutig zu verstehen ist, aber in christlichen Auslegungen des Mittelalters wurden sie nicht selten als gottesähnlich gedeutet, was somit doch in gewisser Weise eine Parallele zu den Kamönen darstellt.

Der besagte göttliche Charakter wurde auch im theoretischen Kapitel bereits erwähnt, nämlich, wenn es darum ging, dass die Sirenen im Christentum durch ihre todbringenden Fähigkeiten als Todesengel verstanden wurden. Auf die Weise, auf die die Sirenen im *Tristan* an der zuvor zitierten Textstelle dargestellt werden, entsprechen die Fähigkeiten dem genauen Gegenteil, denn, entgegen der landläufigen negativgefährlichen Konnotation wie in der *Odyssee*, im *Elsässischen Trojabuch* und im

¹ Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180-1300. In: Minis, Cola/Quak, Arend: Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, S.181.

² Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.67-68.

³ Vgl. Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon⁵, Band 1. Leipzig: F.A. Brockhaus 1911, S. 303.

Trojanerkrieg, ist das Wirken der Sirenen in diesem Zusammenhang als ausschließlich positiv zu verstehen.

Zu bemerken ist in Bezug auf Gottfried von Straßburg, dass es diesem gelingt, beide Versionen der Sirenenallegorie zu verarbeiten: Einerseits setzt er Isolde mit einer Sirene gleich und berichtet im Zuge dessen von den gefährlichen magischen Fähigkeiten, die sowohl Sirenen als auch Isolde beizumessen sind, andererseits werden die Sirenen schließlich auch direkt (wie beim *Elsässischen Trojabuch* und dem *Trojanerkrieg*) als handelnde Wesen innerhalb der Erzählung erwähnt – jedoch, wie bereits erläutert wurde, als positive, inspirationsspendende Musen.

Die Musenanrufung selbst kann als Exkurs in die Dichtungstheorie gewertet werden. Im Text werden die Musen, die Schutzgöttinnen der Künste, mit den Sirenen gleichgesetzt. Dichtung wird durch Mündlichkeit transportiert, ganz wie dies durch den magischen Gesang der Sirenen und im Roman durch Isolde, die optisch und durch ihr Singen an ebendiese Wesen erinnert. Auch im Falle der Musenanrufung ist das Element Wasser im Zusammenhang mit den Sirenen gesetzt. Andreas Kraß meint diesbezüglich sehr treffend:

„In beiden Fällen ist, auf metaphorische Weise, das Motiv des Wassers von Bedeutung. In einem Fall verweist es auf die Orientierungslosigkeit des Liebenden, im anderen auf die Inspiration des Dichters, der nicht Herr über seine Worte ist. Letztlich wird über das Motiv der Sirene eine Parallele zwischen jenen Dimensionen hergestellt, die Gottfrieds Roman geradezu als äquivalente Herzensangelegenheiten präsentiert: Dichten und Liebe.“¹ Diese Parallele zwischen Liebe und Poesie ortete – wie zuvor bereits erwähnt – auch Manfred Kern.²

Nicht zu übersehen ist eine Parallele zur *Odyssee*, in der bereits eingangs im ersten Gesang eine Musenanrufung erfolgt: „*Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten*

¹ Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.68.

² Vgl. Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180-1300. In: Minis, Cola/Quak, Arend: Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, S.184.

Mannes

(...)“¹.

Auch an dieser Stelle kann von einer Musenanrufung gesprochen werden, doch ist diese bei Weitem nicht so ausführlich gestaltet wie in Gottfried von Straßburgs *Tristan*. Außerdem wird in der *Odyssee* eine namenlose Muse angerufen und nicht wie in *Tristan* eine Gemeinschaft von Musen bzw. Sirenen. Auch in seiner *Odyssee* stellt Homer die Figur des Odysseus indirekt als Sänger dar, als einen Musterdichter. Darauf lässt die Art und Weise schließen, wie Homer seinen Helden die Geschichte erzählen lässt.²

Dass der Eneas-Roman in Verbindung mit dem höfischen Roman von Bedeutung ist, wurde bereits im einleitenden allgemeinen Teil erwähnt. Auch im Hinblick auf die Musenanrufung ist der Eneas-Roman von Relevanz. Die Musenanrufung wird hier *invocatio* genannt. Inhaltlich wird darum gebeten, die Gründe zu nennen, warum die Götter Aeneas, der als äußerst fromm beschrieben wird, so fordern.³

¹ Homer: *Ilias / Odyssee*. Berlin: Edition Holzinger⁴ 2013, S.3, Online unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Homer/Epen/Odyssee/12.+Gesang>.

² Vgl. Nünlist, René: *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Beiträge zur Altertumskunde. Stuttgart/Leipzig: B.G. Teubner 1998, S.16.

³ Vgl. Schauer, Markus: *Aeneas dux in Vergils Aeneis*. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit. In: Seek, Gustav Adolf; Baier, Thomas (u.a. Hg.): *Zetemata*. Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft¹²³. München: C.H. Beck 2007, S.42.

3.3 Analyse der Primärliteratur: Die Meer- bzw. Wasserfrauen in der Erzählliteratur des Mittelalters

In diesem zweiten Unterkapitel sollen nun ausgewählte Texte nach dem Wasser- bzw. Meerfrauenmotiv analysiert werden, ähnlich wie dies im vorigen Unterkapitel zur Sirenenmotivik passierte. Vorweg soll kurz ein Einblick in den theoretischen Hintergrund zur Verwendung des Wasserfrauenmotives der Verständlichkeit halber gegeben werden.

Nicht annähernd so negativ wie die Sirenen wurden die Wasserfrauen im Bereich der epischen Erzählliteratur des Mittelalters dargestellt. Bezeichnet wurden sie in dieser Literatur als Meerfee (*merminne*), als Meerfrau (*mervrouwe*) oder als Meerweib (*merwip*), wobei letztere oftmals auch eine andere Bezeichnung für „Sirene“ war. Man fand sie in mittelalterlichen Texten meist entweder in der Rolle der Erzieherin/Zieh Mutter, der Heilerin/Helferin oder aber auch als gefährlich-dämonische Verführerin¹, was wiederum an die überwiegende Anzahl der Darstellungsweisen der Sirenen erinnert, wobei die Sirenen in den zuvor analysierten Werken keinesfalls als mütterlich oder heilende Wesen dargestellt wurden - bestenfalls als Wächterinnen der Quelle der Inspiration, mit Verweis auf Gottfried von Straßburgs *Tristan*.

In der christlichen Allegorese im Mittelalter standen die Wasserfrauen – seien es nun Sirenen oder Meerfeen – weiterhin in der antiken Rolle der Verführerin. Man verstand sie als Wesen, die für die allgegenwärtige Versuchung des Mannes stehen.²

Auffällig ist also, dass die magischen Wasserfrauen in der Literatur des Mittelalters im Zwiespalt von Gut und Böse zu stehen scheinen.³

¹ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.125-126. und Vgl. Scheuringer, Sebastian: *Problematische Partnerschaft: Die Verbindung mit monstra marina und anderen Mahrten mit besonderer Berücksichtigung der Texte Peter von Staufenberg Melusine und Abor und das Meerweib.* Diplomarbeit. Univ. Wien 2017, S.11 und S.55.

² Vgl. ebd., S.126.

³ Vgl. Steinkämper, Claudia: *Melusine – vom Schlangenweib zur „Beaute mit dem Fischeschwanz“.* Geschichte einer literarischen Aneignung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S.426. und Vgl. Scheuringer, Sebastian: *Problematische Partnerschaft: Die Verbindung mit monstra marina und anderen Mahrten mit besonderer Berücksichtigung der Texte Peter von Staufenberg Melusine und Abor und das Meerweib.* Diplomarbeit. Univ. Wien 2017, S.51 und 54.

Veranschaulicht wird diese Doppeldeutigkeit vor allem durch die Darstellung der Meerfrauen entweder als „Gute Mutter“ oder als „Furchtbare Mutter“.¹ Beate Otte schreibt diesbezüglich erst allgemein:

„Diese Figuren, die auch als Natursymbole aus dem Naturreich des Wassers bezeichnet werden können, sind gewissermaßen stigmatisiert mit dem Bild des Großen Mütterlichen, das in ihnen lebt und mit ihnen identisch ist (...). Im Laufe der Zeit werden sie mit der Gestalt der Großen Mutter als Attribute in Verbindung gebracht.“²

Dann geht sie folgendermaßen auf die Doppeldeutigkeit ein:

„Diametral stehen sich so die Pole der Gebärden, Schöpferischen, Erhaltend-Schützenden der todbringenden, vernichtenden und verschlingend-fressenden Ur-Gestalt gegenüber. Dieser Archetypus der ‚Großen Mutter‘ ist in den Mythen und Religionen vieler Völker bekannt und wird zuvordest dem Naturelement Erde zugeordnet, aus dem das Leben entspringt und in das der Tod zurückgenommen wird. Andere Mythen wiederum berichten vom Wasser als dem Urschoß des Lebens, aus dem alles Lebende geboren wird.“³

3.3.1 Das Motiv der Wasserfrau in *Abor und das Meerweib*

Das Fragment *Abor und das Meerweib*⁴, welches in nur 136 Versen überliefert ist, entstand zwischen 1300 und 1350 in der Gegend von Ostfranken oder in der Oberpfalz. Der Verfasser des Werkes ist unbekannt. Jener griff vielerlei volkstümliche Erzählelemente auf und packte eine Fülle von magischen Elementen, die zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer erläutert werden, in den kurzen Textabschnitt. Feststellen lässt sich außerdem, dass die Handlung in den besagten 136 Versen äußerst ereignisreich ist. Die Erzählelemente – so vermutet die Forschung – stammen

¹ Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH 2001. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 348), S.26.

² Ebd., S.10

³ Ebd., S.26-27.

⁴ *Abor und das Meerweib*. herausgegeben von Jacob Grimm. In ZfdA. Bd. 5, Stuttgart: Hirzel Verlag 1845, S. 6–10.

wohl aus überwiegend mündlicher Überlieferung und sind für ein ritterliches Publikum zu Unterhaltungszwecken ohne höhere Ansprüche konzipiert.¹

Verfasst wurde der Text in Majuskeln und in Form von Reimpaarversen. Im Text tauchen immer wieder rote Überschriften auf. Welche Funktion diese innehaben, ist nicht klar.

Nicht ganz klar scheint die Genrezuordnung innerhalb der Forschung zu sein. Es handelt sich zwar um eine Abenteuererzählung, aber, ob dieser bruchstückhafte Text, der auf Pergament geschrieben wurde, nun Teil eines Artusromans oder bloß ein Fragment höfischer Kurzerzählung ist, ist nicht eindeutig geklärt.²

Inhaltlich geht es im Text um den Ritter Abor, der völlig erschöpft (womöglich nach einem Kampf) drei Tage lang im Nordwald („*nortwald*“) umherirrt und eine in einem Brunnen, einem Jungbrunnen, badende Meerfrau („*mer wîp*“) trifft. Diese nimmt ihn mit auf ihre Burg, wo sie Abor gesund pflegt und sich die beiden schließlich ineinander verlieben. Mit oder auf einem Federbogen fliegt die Meerfrau auf einen für „normale“ Menschen unzugänglichen Berg. Dort gräbt sie nach einer Zauberwurzel, die sie Abor zu essen gibt, was zur Folge hat, dass dieser alle Sprachen der Tiere versteht. Als er sie nach sechs Wochen wieder verlassen muss, schenkt ihm die Meerfee ein magisches Badegewand, das ihn unverwundbar macht. Dazu gibt sie ihm Köcher und Bogen, welche ebenso magische Fähigkeiten besitzen, mit auf den Weg. Diese Dinge sollen ihm dabei helfen, einen wilden Vogel („*wilde vogel*“) abwehren zu können. Danach bricht das Gedicht ab.³

¹ Vgl. Denecke, Ludwig: Abor und das Meerweib. In: Ranke, Kurt (u.a. Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1977, S.22.

² Vgl. Achnitz, Wolfgang (Hg.): Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stofflen *Gauriel von Muntabel* (neu herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Achnitz Wolfgang – Texte und Textgeschichte 46 – Herausgegeben von Klaus Grubmüller, Konrad Kunze und Georg Steer) Tübingen: Niemeyer 1997, S.554.

³ Vgl. Denecke, Ludwig: Abor und das Meerweib. In: Ranke, Kurt (u.a. Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1977, S.22.

Das Fragment ist inhaltlich in sechs Szenen aufgebaut¹. In der ersten Szene wird beschrieben, wie der Ritter seine Rüstung und sein Schwert zurücklässt, weil er keine Kraft mehr hat, diese Dinge zu tragen. Er verlässt sein Land. In der zweiten Szene wird erzählt, dass er drei Tage lang in einem Wald („*nortwald*“) umherirrt. Schließlich stößt er auf einen Brunnen, der durch Wasser aus einer Quelle versorgt wird, die aus einem Berg entspringt. Durch das Baden in diesem magischen Wasser wird Abor wieder jung und gesund. An diesem Ort singen auch kleine Vögel wunderschön. Müde schläft der Held im grünen Gras ein. Bäume, Wasser, grünes Gras sind Elemente, die den Ort zu einem *Locus armoenus* machen. Weiter geht es innerhalb dieser Szene mit einer Zusammenfassung der Geschichte gegeben. Diese ist im Text auffällig durch eine kleinere Schriftgröße als der restliche Text markiert. In der dritten Szene stößt Abor schließlich auf die Meerfrau, die als „*wise*“ beschrieben wird und sich im Brunnen verjüngt. In der vierten Szene nimmt ihn die Meerfrau mit auf ihre Burg. Dies ist möglich, weil ihr Ehemann momentan nicht zu Hause ist. Dort pflegt sie den Ritter gesund und verwöhnt ihn, bis sie sich schließlich ineinander verlieben. In der fünften Szene wird beschrieben, wie die Meerfrau mit einem zauberhaften Flugapparat auf einen Berg fliegt, wo sie eine magische Wurzel ausgräbt, die Abor isst und die bewirkt, dass er die Sprache aller Vögel und aller wilden Tiere verstehen lernt. In der letzten Szene wird der Abschied zwischen Abor und der Meerfrau nach über sechs Wochen beschrieben. Zu diesem sind sie gezwungen, weil der Ehemann der Meerfrau nach Hause kommt. Die Meerfrau überreicht ihm als Abschiedsgeschenk ein magisches Badegewand, das ihn unverwundbar macht, und einen Köcher und einen Bogen, damit er sich vor wilden Vögeln schützen kann.²

¹ Für diese Gliederung ließ ich mich aufgrund nur spärlich vorhandener Sekundärliteratur durch den Wikipedia-Eintrag inspirieren. Verfasst wurde dieser Teil jedoch eigenständig. (Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Abor_und_das_Meerweib (08.02.2018))

² Vgl. Denecke, Ludwig: Abor und das Meerweib. In: Ranke, Kurt (u.a. Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1977, S.22.

Der Ort, an dem die Erzählung spielt, ist etwas ungewöhnlich für einen Artusroman. Berichtet wird zwar von einem Wald, der beispielsweise sowohl in Wolfram von Eschenbachs *Parzival* als auch in Hartmann von Aues *Iwein* von Bedeutung ist, aber auch von Bergen, die in fast keiner Geschichte eines Artusromans von Relevanz sind. Berge und der Wald erinnern eventuell an Gegenden in Österreich und/oder Bayern. Was auch zum Entstehungsort des Abenteuerromans (Ostfranken oder Oberpfalz) passen würde.¹

Wie gebildet der Autor des Fragments war, ist unklar. Die Forschung hat in diesem Text jedoch eine Vielzahl an Erzählstoffen sichergestellt, welche dem Volkstum zuzuschreiben sind.²

Das Meerfrauenmotiv bzw. die allegorische Deutung von Meerfrauen und Sirenen war den Menschen im Mittelalter bekannt (wie natürlich bereits im Zuge der Sirenenanalyse am Beispiel von Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* erläutert wurde), was also kein Indiz auf eine bessere Bildung des Autors sein kann. Andererseits könnte der Text auch als Parodie auf den Artusroman oder auf die Heldenepik gedacht sein. Dies lässt der offensive Umgang mit Erotik und Sexualität vermuten, bspw. wenn Folgendes erzählt wird: „*da nam sie dic wurtzen gvt des was der helt wol gemvt*“ (Vers 95-96). Dies könnte mehrdeutig gemeint sein, was den Text an dieser Stelle etwas obszön wirken lässt. Auch das Baden und sich Verjüngen der Meerfee im Jungbrunnen bringt durch die Vorstellung der Entblößung des nackten Körpers Erotik, Lust und Sexualität ins Spiel. Außerdem erinnert die Affäre, die die Meerfrau mit Abor während der Abwesenheit ihres Gattens eingeht stark an ein Märenmotiv, bei welchem Frau und Liebhaber den Gatten überlisten, um ein erotisches Abenteuer zu erleben. Dabei könnte das vorhin bereits zitierte „*listige wi°p*“ (Vers 76) eine weitere Anspielung sein. Das Motiv einer Märe in einen Artusroman oder in Heldenepik einarbeiten zu wollen, wäre also ein starkes Indiz für eine parodistische Absicht seitens des Verfassers. Was aber wirklich mit diesem Attribut gemeint ist, kann nicht zweifelslos gesagt werden. Vermutet man den Text als Teil eines Artusromans oder eines Heldenepos‘ so

¹ Vgl. ebda., S.22.

² Vgl. ebda., S.22.

erscheint das „*badegewant*“ (Vers 129), also ein Badegewand bzw. ein Bademantel als magisches Ding, welches den Helden unverwundbar macht, als etwas ungewöhnlich und äußerst banal, wenn man bedenkt, dass bspw. im *Nibelungenlied* der Held im Drachenblut badete oder im *Parzival* der ominöse Gral, der eine ganze ritterliche Gesellschaft um sich vereint, Unverwundbarkeit verleiht.

Ludwig Denecke meint zum Verfasser bzw. zum Text und dem Aufbau:

„Ein tieferer Gehalt ist nicht erkennbar. Die Verse laufen ohne Kunst und ohne Reminiszenzen, Wortgruppen, Floskeln und billigen Reimen dahin. Der Wortschatz lässt Bekanntheit mit Heldendichtung und Minnesang vermuten (...). Man möchte in dem Verf. einen geschulten Schreiber sehen, der nach mancherlei Abschreiben den Mut oder den Auftrag bekam, selbst zu produzieren.“¹ Dass der Autor die Meerfrau als „listig“ bezeichnet, könnte aber auch ganz ohne inhaltliche Bedeutung sein und rein dem Zwecke gedient haben, möglichst viele beliebte Erzählmotive einzuarbeiten, was jedoch genauso spekulativ ist, wie die Vermutung, dass das Fragment Motive aus der Märendichtung aufweist.

Dass das Meerfrauenmotiv stark mit dem Sirenenmotiv verwandt ist, zeigen vielerlei Hinweise im Text, der von einer Meerfrau als Hauptprotagonistin erzählt, die in ihrer Lebenswelt von Symbolen, welche vor allem in Bezug auf die Sirenen thematik auftauchen, umgeben ist. Darunter sind vor allem Vögel zu thematisieren, die im Text immer wieder erwähnt werden. In Verbindung mit der Meerfrau lassen sie auf den Vogelleib der Sirenen aus der Antike schließen. In Vers 35 ist die Rede von „*die kleinen vogelin vber al da was ein wunnenclicher schaf*“ (Vers 35-36), die zur Gestaltung des locus amoenus beitragen. Vor allem aber kann insbesondere der wunderbare Gesang dieser Vögel als Anspielung auf jenen magischen Gesang der Sirenen gedeutet werden. Wenn man die Einarbeitung von Vögeln nun in einen größeren Kontext stellt und im Zuge dessen bemerkt, dass die Meerfrau im Text selbst mittels magischem Flugapparat, der im Text als „*vederbogen*“ (Vers 93) bezeichnet wird, zur fliegenden

¹ Denecke, Ludwig: Abor und das Meerweib. In: Langosch, Karl/ Ruth, Kurt/ Stammler, Wolfgang (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon (zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 1). Berlin/New York: Walter de Gruyter 1978, S.10-11.

Meerfrau mutiert und man sich dies bildlich vorstellt, so ist ein Verweis des Autors auf das Sirenenmotiv doch sehr greifbar. Vor allem aber sollte die letzte Szene im Sinne einer Sirenendeutung nicht unbeachtet bleiben, nämlich jene, in der die Meerfrau Abor zum Abschied vor einem „*wilde vogel*“ (Vers 136) warnt und Abor als Abschiedsgeschenk Köcher und Bogen überreicht, damit er sich vor diesem Wesen schützen kann. Der wilde Vogel kann eventuell als allgemeiner Verweis auf die Sirenen, die ebenso wie dieses ominöse Tier gefährlich sind, gedeutet werden. Das Handeln der Meerfrau versetzt sie wohl in dieser Szene eher in die Rolle der Helferin (, auf die später genauer eingegangen werden soll), die etwas an Kirke in Homers *Odyssee* erinnert, welche ebenso wie die Meerfrau den Helden vor den Sirenen warnt, was in *Abor und das Meerweib* ein wilder Vogel ist und in Anbetracht der Darstellungsweisen der Sirenen als Vogelfrauen vermutlich als weiteren versteckten Verweis auf diese interpretiert werden kann. Auch gibt Kirke Odysseus einen Ratschlag, wie er die Sirenen überlisten kann. Ähnlich greift die Meerfrau in das bevorstehende Schicksal von Abor ein, indem sie ihn mit Zauberdingen versorgt, durch die er den gefährlichen Vogel besiegen kann. Ein intertextueller Bezug zwischen der *Odyssee* und *Abor und das Meerweib* ist außerdem in der äußerlichen Beschreibung der Sirenen bzw. der Meerfrau erkennbar, nämlich insofern, als beide Autoren auf jene verzichten. Einzig wird in *Abor und das Meerweib* erwähnt, dass sich die Meerfrau verjüngt: „*daz selbe wise merwi°p so jvngete sich aber ir alter li°p*“ (Vers 57-58), was ein eindeutiger Verweis auf das Wertlegen auf Schönheit und somit auf Eitelkeit darstellt und zusätzlich eine gewisse erotische Komponente erfüllt und an die Schönheitsbeschreibung der Helena und der Isolde erinnert, im Zuge derer sie mit Sirenen verglichen werden. Als Symbol für die Eitelkeit, die eine jener Untugenden waren, die man den Frauen lange Zeit zuschrieb, wurden die Sirenen in bildlichen Darstellungen traditionell mit einem Kamm versehen, der in der Frühen Neuzeit durch einen Spiegel ergänzt wurde bzw. ihn in manchen Fällen ersetzte.¹ In diesem Fall kann die Eitelkeit aber auch im Sinne von Vergänglichkeit

¹ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.124-125.

gedeutet werden, denn Jugend ist ja im irdischen Leben etwas Vergängliches, gegen das aber die Meerfee durch das Baden im Jungbrunnen anzukämpfen weiß.

Dass die Meerfrau als listig beschrieben wird, passt jedoch – wie zuvor erwähnt - nicht zum restlichen Darstellungsschema dieses Wesens im Text, da es ansonsten die Rolle der Helferin¹ innehat: Sie nimmt den Helden mit auf ihre Burg, pflegt ihn gesund und umsorgt ihn. Damit er völlig geheilt werden kann, besorgt sie ihm sogar auf magische Weise eine Zauberwurzel, die ihn von seiner Not erlösen kann und ihm die Fähigkeit verleiht, die Sprache aller wilden Tiere zu verstehen. Sogar für bevorstehende Kämpfe rüstet sie ihn mit anderen hilfreichen Dingen (Köcher und Bogen) und einem Zauberding (Badegewand) aus. Zum weitaus größten Teil dreht sich der Inhalt des Fragments um dieses Helfen. Durch das Beschenken kann die Meerfrau nicht nur als Helferin/Helferin, sondern auch als Spenderin gesehen werden. In Vers 44 erhält die Meerfrau – ähnlich wie die Sirenen in manchen Texten – sogar göttlichen Charakter, indem der anonyme Autor wie folgt schreibt: „*als im got vom himel sant ein vil wildes mer wîp*“ (Vers 44-45).

Setzt man nun direkte und indirekte Erzählweisen des Textes in Bezug zueinander, so lässt sich eindeutig eine Doppelstruktur, eine Ambiguität der Meerfee feststellen: nämlich als Helferin *und* als Verführerin. Beide dieser Elemente wurden bereits im Zuge der Analyse des *Tristan* untersucht, nämlich wenn Isolde mit einer Sirene verglichen und von ihrer Schönheit und der Gefahr ihres magischen Gesangs berichtet wird. Betont wird diesbezüglich, dass vor allem die Verbindung von Schönheit und Magie (Gesang) die Zuhörer verführt und somit Isolde – wie bereits erwähnt – eine erotisch-anziehende Komponente verliehen wird. Ähnlich zeichnet sich dies bei der Meerfee in *Abor und das Meerweib* ab. Hierbei wird Schönheit mittels Verjüngung ins Spiel gebracht und dezidiert erzählt, dass Abor von der Meerfee, die ihn ja sogar zu sich mit nach Hause nimmt, verführt wird, obwohl diese verheiratet ist. Eine weitere Parallele der beiden Texte lässt sich im Hinblick auf die Darstellung der Meerfee bzw. der Sirenen als Helferinnen feststellen: Was *Abor und das Meerweib*

¹ Vgl. Scheuringer, Sebastian: Problematische Partnerschaft: Die Verbindung mit monstra marina und anderen Mahrten mit besonderer Berücksichtigung der Texte Peter von Staufenberg Melusine und Abor und das Meerweib. Diplomarbeit. Univ. Wien 2017, S.41 und S.72.

betrifft, wurde diese Thematik bereits im vorigen Absatz näher erläutert. Bei *Tristan* stehen die Sirenen, die auf dem magischen Berg Helikon wohnen, synonym zu Musen, welche bekannterweise zur Inspiration der Dichter dienen, also ebenso die Funktion der Helferin innehaben – im *Tristan* auf *psychische* Weise und in *Abor und das Meerweib* auf *physische* Weise. Auch darf bei einem Textvergleich mit *Tristan* nicht übersehen werden, dass in beiden Werken der Berg eine zauberhafte Funktion innehat: In *Abor und das Meerweib* ist die Wurzel, die Abor heilen soll, auf einem Berg zu finden, der für Menschen nicht zugänglich ist (Vers 90-91). In *Tristan* ist der Berg/der Helikon sogar heilig und der Dichter betet zu diesem. Beide Male stellt der Berg also etwas übernatürliches oder magisches dar.

Beim Rezipieren des Textes fällt sofort auf, dass Zauberei und Magie viel Platz in den wenigen 136 Versen einnehmen. Darunter fallen folgende Zauberelemente (, auf welche im Zuge der Analyse großteils mehr oder weniger ausführlich eingegangen wurde und die hier noch einmal zusammengefasst werden sollen): der Jungbrunnen (Vers 22), die von Gott gesandte Meerfrau selbst (Vers 44-45), der Federbogen, der als Flugapparat dient (Vers 93), der für irdische Lebewesen unzugängliche Berg (Vers 90), die heilende Wurze (Vers 95), das Badegewand, das unverwundbar macht (Vers 129) und letzten Endes der wilde Vogel (Vers 136), vor dem Köcher und Bogen (Vers 135) schützen sollen.

Exkurs: Das Motiv der gestörten Mahrtehe in *Abor und das Meerweib*

Unter dem Begriff der gestörten Mahrtehe versteht man in der epischen Literatur eine Beziehung zwischen einem Sterblichen und einem übernatürlichen bzw. -irdischen Wesen, welche in den meisten Fällen unglücklich endet.¹ Ist das Determinatum „Ehe“ dieses Determinativkompositums „Mahrtehe“ nicht ganz wörtlich zu nehmen, so kann die Verarbeitung des Motives in *Abor und das Meerweib*

¹ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.125.

festgestellt werden: Zwar waren Abor und die Meerfee nicht verheiratet, die Meerfee sogar Gattin eines anderen, doch die Existenz einer Beziehung zwischen beiden wurde aber eindeutig geschildert. Auch über ein unglückliches Ende dieser Affäre gibt uns das Fragment Aufschluss: Nach sechs Wochen und zwei Tagen müssen sich die beiden wieder voneinander trennen.

Was auch explizit auf *Abor und das Meerweib* im Hinblick auf das Motiv der Mahrtehe zutrifft ist, dass – wie Armin Schulz beschreibt – zwei verschiedene Herkunftsbereiche bzw. Lebenswelten aufeinandertreffen. Im Regelfall, so auch bei *Abor und das Meerweib*, handelt es sich hierbei einerseits um einen Herkunftsbereich des Ritters, der meist einer Adelsgesellschaft zugehörig ist, andererseits um den Herrschaftsbereich der Fee, die keinen weltlichen Regeln unterliegt.¹ Bei der Meerfee im besagten Romanfragment ist der Lebensraum eine Mischform beider Lebensbereiche: Sie lebt wie die Artusgesellschaft in einer Burg, diesem Raum gehört aber keine ganze (höfische) Gesellschaft an wie das in den Artusromanen der Fall ist, sondern nur die Meerfee und ihr Gatte, der während Abors Aufenthalt abwesend ist. Die Fee, so auch die Meerfee in *Abor und das Meerweib*, erfüllt jedoch nicht die Vorstellung des Helden von adeligen Werten im Hinblick auf Minne, sondern liefert erotische Erfüllung und Spenden, die Teil einer magischen, überirdischen Welt sind.²

3.3.2 Das Motiv der Wasserfrau im *Eckenlied*

Das *Eckenlied* ist von der ersten Hälfte des 13. bis zur Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts in mindestens sieben Handschriften und 12 Drucken überliefert.³ Verfasst wurde das Werk von einem unbekanntem Autor in einer speziellen Strophenform, nämlich dem Bernerton. Es zählt zur aventiurehaften Dietrichepik.⁴

¹ Vgl. Schulz, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählen von der ‚gestörten Mahrtehe‘. In: Haubrichs, Wolfgang (u.a.): Wolfram-Studien XVIII. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, S.234.

² Vgl. ebda., S.234.

³ Vgl. Heinzle, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999, S.109.

⁴ Vgl. ebda., S.98.

Im *Donaueschinger Eckenlied*, jene Version, die im Zuge der Analyse in dieser Arbeit behandelt wird, geht es um einen Riesen namens Ecke, der gierig nach Ruhm und dessen Ziel es ist, sich im Kampf mit Dietrich von Bern zu messen. Eine weitere Hauptfigur ist die Königin Sebug, die auf der Burg Jochgrimm residiert und die vornehmste unter den anderen zwei Königinnen, die neben ihr dort wohnen, ist. Sie stattet Ecke mit Kampfbekleidung und Waffen aus und verspricht, ihn zu heiraten, oder, dass sie ihm eine der beiden anderen Königinnen, die auf der Burg leben, zur Frau gäbe, wenn es ihm gelingen würde, Dietrich von Bern auf die Burg zu holen. Während seiner Reise wird er von einem alten Fahrenden vor seinem bevorstehenden Gegner gewarnt, doch dies beachtet Ecke nicht weiter. Außerdem muss er gegen ein Meerwunder kämpfen, welches er besiegt. Er trifft einen durch Dietrichs Schwert verwundeten Ritter, der ihm schließlich den Weg zu Dietrich erklären kann. Auch dessen Warnung ignoriert er. Bei der Begegnung zwischen Ecke und seinem Idol fordert Ecke sein Gegenüber zum Kampf heraus. Erst lehnt Dietrich ab, dann aber gelingt es dem Riesen, ihn zu überzeugen. In Notwehr erstickt Dietrich Ecke. Dietrich wurde verletzt und schließlich durch Babehild wieder gesund gepflegt (→ dazu wird im Folgenden eine Analyse durchgeführt) und erlebt noch einige Kämpfe mit Verwandten Eckes, die jenen rächen wollen. Ein eindeutiges Ende des *Eckenliedes* existiert nicht¹, nur einige verschiedene Versionen, die aber für diese Arbeit keine Relevanz haben, da es hierbei nur um jene Szene, in der Dietrich von Babehild geheilt wird, gehen wird.

Dietrich von Bern wird in den Texten, die sich um diese Sagengestalt drehen (- so auch das *Eckenlied* -) als Held glorifiziert, der Kämpfe und Aventiuren wie die Ritter in den Artusromanen überstehen muss und sich im Zuge dessen Zwergen, Drachen, Riesen usw. zu stellen hat. Schauplatz dieser kühnen Taten sind die Tiroler Berger. Außerdem hat die Frau in den Dietricherzählungen immer eine wichtige Rolle inne. Das *Eckenlied* weist keinen historischen Bezug zu Theoderich auf.²

¹ Vgl. ebda., S.113-116.

² Vgl. Freiberg, Otto: Die Quelle des Eckenliedes. In: Demske, Ulrike (u.a.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB), Bd.1904, Heft 29, S. 1-79, hier: S. 1.

In der besagten Szene trifft der verletzte Dietrich nach seinem Kampf mit Ecke auf eine unter einer Linde schlafende Frau. Dietrich weckt sie. Sie erschrickt beim Anblick seiner Wunden und fragt den ihr scheinbar bekannten Dietrich, wo er sich seine Verletzungen zugezogen habe und versichert ihm, ihn gesund zu pflegen. Der Verletzte berichtet ihr schließlich vom Kampf und erwähnt, dass sein Gegner ihm kräftemäßig ebenbürtig war. Die Frau verbindet schließlich seine Wunden und gibt ihm eine Salbe, die ihn innerhalb von drei Tagen heilen und ihn von seinen Schmerzen befreien soll. Dietrich zeigt sich äußerst dankbar und versichert Babehild, ihr ein Leben lang zu dienen, wenn sie in Not gerate. Außerdem erkundigt er sich nach ihrer Herkunft, worauf sie sich als „Babehild“ vorstellt und ihm mitteilt, dass sie Herrscherin über ein schönes Land im Meer sei und fünfhundert Ritter in ihren Diensten stünden. Dietrich erkundigt sich außerdem noch über seine Zukunft, die ihm Babehild voraussagt und ihn dabei vor der Fahrt nach Jochgrimm warnt, da er auf dem Weg dorthin viele Gefahren zu überstehen hätte, ihm aber dabei Frau Saelde beistünde. Zum Abschied gibt ihm die Königin noch ihren Segen.¹

Anders als die weiblichen Wasserwesen in den bisher analysierten Werken wird Babehild im *Eckenlied* nicht explizit als Meerwunder, Wasserfrau, Sirene o.ä. bezeichnet. Einzig, wenn sie sich selbst beschreibt, wird etwas zu ihrer Person und ihrem Bezug zu Wasser und Meer erklärt: „*ich bin vor Babehilt genant. Im mer han ich ain schoenes lant an aller slahte swaere. So ist mir taeglich undertand fünf hundert riter riche; die han ich ouch ze dienesteman, das wissist sicherliche, und wais baid, übel unde* *guot.*“ (Str. 158,2-158,11)

Da sie sich als Herrscherin eines Reiches im Meer vorstellt, ist sie jedoch indirekt mit dem Topos des *merwunders* verbunden, welches – wie im theoretischen Teil beschrieben wurde – kein seltenes in der höfischen Literatur ist und darunter eine Art Sammelbegriff verschiedener *monstra* verstanden wird. Wenn sie erklärt, dass zu ihrem Gefolge fünfhundert Ritter zählen, so lassen sich diese genauso gut als

¹ Vgl. Das Eckenlied. herausgegeben von Martin Wierschin. Fassung L.1. Auflage. Berlin/Boston De Gruyter 2016, S.63-66. (Str. 152,1-160,13)

Fischritter vermuten.¹ Zu dieser Art von Meerwunder äußerte sich auch Simek. Er bezeichnet die Meerritter als *maris milites* und erwähnt den Zitiron als einen dieser.² Explizit tauchen solche kämpfenden Meerwunder auch im *Eckenlied* auf, nämlich wenn Ecke von einem angegriffen wird (Str. 52-54). Dadurch wird das *merwunder* als Assoziationsraum bereits vor dem Treffen mit Babehilt eingeführt.³

Bei dieser Textstelle fällt auf, dass im Vergleich zum Fragment *Abor und das Meerweib* viel weniger magische Momente und weniger Zauberdinge präsentiert werden. Unter diese Zauberinstrumentarien würde lediglich die Heilsalbe fallen, die Babehilt Dietrich zur Linderung seiner Schmerzen gibt. Wie zauberhaft diese wirklich ist, ist jedoch fraglich. Womöglich ist es ein banales Naturheilmittel, auf das die Königin des Meerreichs vertraut, welches aber frei von magischen Kräften ist. Dies lässt auch der eingeschränkte Wirkungsbereich vermuten, denn Babehilt erwähnt, dass die Salbe nur bei Verletzungen von Nutzen sei, die nicht zu nahe am Herzen liegen (Str. 155,10). Dies könnte womöglich aber nicht wörtlich im Sinne von lokal, sondern metaphorisch gemeint sein, nämlich dass die Salbe nichts gegen Liebeskummer ausrichten kann. Wenn dieses Produkt magisch wäre, so würde diese Interpretation in weiterer Folge bedeuten, dass Magie nichts gegen Liebe ausrichten kann, was natürlich eine weit gefasste Spekulation darstellt. Streng genommen weiß der Leser/Leserin über diese Salbe nichts, außer, dass sie innerhalb von drei Tagen heilt, was aber natürlich auch nur als Richtwert gemeint sein könnte.

Diese helfende Königin im *Eckenlied* kann selbst ebenso als magisches Wesen, als Wunderwesen, verstanden werden: Zwar wird über ihr Äußeres keine Information gegeben, doch der Held trifft auf Babehilt während diese unter einer Linde schläft, sie sich also an Land befindet, obwohl ihr Herrschaftsgebiet und Lebensbereich im Meer, also Unterwasser, angesiedelt ist. Dieses Faktum gibt indirekt Aufschluss über das Aussehen der Frau, da davon ausgegangen werden kann, dass der Körper dieser

¹ Vgl. Honegger, Thomas (u.a. Hg.): Gottes Werk und Adams Beitrag. Formen der Interaktion zwischen Mensch und Gott im Mittelalter. Berlin: De Gruyter 2014, S.166.

² Vgl. Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015, S.119-120.

³ Vgl. Honegger, Thomas (u.a. Hg.): Gottes Werk und Adams Beitrag. Formen der Interaktion zwischen Mensch und Gott im Mittelalter. Berlin: De Gruyter 2014, S.166.

Meerkönigin ihrer Lebenswelt angepasst ist, sie also vermutlich in Besitz eines Fischeschwanzes als untere Extremität ist. Da sich Babehild beim Treffen mit Dietrich jedoch an Land befindet, ist es naheliegend, dass sie ihren Fischeschwanz in menschliche Beine verwandeln kann, da sie ansonsten nicht im Stande wäre, sich fortzubewegen. Diese Wandelbarkeit ist eine Fähigkeit, die spätere literarische Meerjungfrauen, wie beispielsweise jene in Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau*, ausmacht. Aber auch diese Überlegung ist Spekulation.

Eine eindeutig magische Komponente ist allenfalls Babehilds Gabe der Weissagung zuzuordnen. Dietrich bittet sie nämlich, um Informationen über seine bevorstehende Zukunft: „so sag mir, vrouwe maere: kum ich dikke ze grosser not?ald darf ich fürhten iht den tot“ (Str. 159,2-159,5), worauf Babehild ihn vor der Reise nach Jochgrimm warnt, da ihn bzw. sein Schwert auf diesem Weg nicht viel erspart werden wird (Str. 160,1-160,10). Diese Gabe der Zukunftsvorhersage ist im Hinblick auf die Darstellung von Meerfeen etwas völlig Neues. Zwar waren sowohl die Sirenen mit magischen Fähigkeiten (verzaubernder Gesang im *Elsässischen Trojabuch*, Inspiratorinnen im *Tristan*) als auch die Meerfrau in *Abor und das Meerweib* (Flugapparat, Zugang zu einem Zauberberg, der nicht zugänglich ist für irdische Wesen) mit solchen ausgestattet, Weissagung ist jedoch bisher nicht im Zusammenhang mit weiblichen Wasserwesen erwähnt worden. Neu ist außerdem das christliche Motiv, das durch Babehilds Information über die Zukunft von Dietrich ins Spiel gebracht wird, nämlich, wenn sie ihm mitteilt, dass sein bevorstehendes Schicksal von „vro Saelde“ (Str. 160,11) bestimmt sein werde. Diese „Saelde“ ist ein laientheologisches Konzept, welches in der höfischen Literatur oftmals Verwendung fand. Bei selbigem geht es um eine Form der Begnadigung des Helden durch Gott. Es zielt jedoch nicht auf ein jenseitiges Heil, sondern ist eine transzendente Bestätigung des höfischen Glücks, das dem Helden im diesseitigen Leben bereits zu Teil wird. Durch das Einbringen dieser Frau Saelde wird ein religiöser Aspekt mit höfischem Handeln (Kampf und Tötung Eckes) verbunden und auf diese Weise legitimiert.¹

¹ Vgl. ebda., S.166.

Eine Gemeinsamkeit, die die Meerfee in *Abor und das Meerweib* und Babehild im *Eckenlied* verbindet, ist jene Funktion der Heilerin und Helferin: Beide Frauen kümmern sich um den verletzten Helden und setzen dafür magische Mittel (Salbe und Wurze) ein. Außerdem wirken beide Frauen als Spenderinnen: Eine der beiden spendet dem Helden zum Abschied Produkte, die ihn unverwundbar machen bzw. vor Gefahren schützen sollen, die andere spendet dem Helden Informationen über seine Zukunft.

Das Verhältnis der Meerfrauen in den Texten zum Helden ist jedoch unterschiedlich: Der Meerfee ist Abor vor ihrer ersten Begegnung unbekannt. Die beiden bauen jedoch schnell ein enges Verhältnis auf und verlieben sich in kürzester Zeit. Babehild und Dietrich scheinen sich jedoch bereits gekannt zu haben, da ihn die Frau beim Namen anspricht: „*deu sal, her Dietherich, von Bern ain fürste lobelich*“ (Str. 153,1-153,2). Ihr Verhältnis zueinander bleibt jedoch rein platonisch. Auch verbringen die beiden nur einen Tag miteinander, was außerdem lediglich der Zweckmäßigkeit dient - zur Wunderstversorgung. Von Liebe oder Zuneigung wie bei *Abor und das Meerweib* oder von gefährlicher Anziehung wie bei den Sirenendarstellungen im *Trojanerkrieg* ist nichts zu erkennen.

3.4 Zusammenfassung

Rückblickend auf die Primärliteraturanalysen kann festgestellt werden, dass sich die Darstellung der weiblichen Wasserwesen – seien es Sirenen oder eben andere Wasserfrauen – als sehr vielseitig herausgestellt hat. Während in der antiken Literatur bzw. Mythologie die Sirenen als rein negativ und gefahr- bzw. todbringend verstanden wurden, so entwickelte sich diese Darstellungsform weiter. Aus einem dämonenartigen Wesen, das einem Todesengel gleicht, wurde eine Metapher für die *Femme fatale* des Trojakrieges (Helena) sowie eine Vergleichsfigur für eine talentierte, kunstbegabte Prinzessin, die – ähnlich wie die Sirenen, nur auf keine vergleichbare lebensbedrohliche Weise – Menschen durch ihren Gesang verzaubert. Im selben Text wurde schließlich aus den durchwegs negativ konnotierten Sirenen Musen, die die Kraft besaßen, Dichter zu inspirieren und sich somit zu positiven Wesen entwickelten. Diese Rolle vertreten auch die beiden Meerfeen in *Abor und das Meerweib* sowie Babehild im *Eckenlied*, die dem verletzten Helden helfend und heilend beiseite stehen. Babehild lässt sich als durch und durch gut verstehen. Die Meerfee in *Abor und das Meerweib* ist bei strenger Beurteilung nicht ausschließlich gut, da sie mit Abor Ehebruch begeht, während der Abwesenheit ihres Gatten. Aus lebensbedrohlicher und rein erotischer Anziehung, wie noch in der *Odysee* und im *Elsässischen Trojabuch*, wurde schließlich Zuneigung und Liebe wie in *Abor und das Meerweib* oder auch in gewisser Weise in Gottfried von Straßburgs *Tristan*. Es zeigte sich also, dass man sich innerhalb der mittelhochdeutschen Erzählliteratur langsam vom christlich-religiös geprägten Bild der Wasserfrauen zu lösen begann und sie eher versuchte, als Trägerinnen von Liebe zu verstehen.¹

Die drei Funktionen, die die Forschung den Wasserfrauen und Sirenen zuschreibt, die zuvor bereits angeführt wurden, waren somit allesamt in den von mir behandelten Primärtexten vertreten: die dämonische Verführerin, die Helferin bzw. Heilerin und auch die Partnerin.

¹ Vgl. Schulz, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählen von der ‚gestörten Mahrteenehe‘. In: Haubrichs, Wolfgang (u.a.): *Wolfram-Studien XVIII. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Saarbrücker Kolloquium 2002. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, S.253.

Auch, dass die besagten Wesen stets im Kontext von Gut und Böse, meist mittels Schwarzweißmalerei, präsentiert werden, ließ sich bestätigen. Gabriele Bessler meint dazu durchaus passend:

„Im Symbol der Wasserfrau vereinen und scheiden sich Todesdämon und Lebensspenderin, elementare Urgewalt und schützende Geborgenheit, animalische Kraft und menschliches Maß (...) Sie ist Verführerin und >Entführte<, die Schöne und das Biest, Handlangerin willkürlicher Magie, dennoch immer wieder schicksalhaft verstrickt und erlösungsbedürftig. Trotz dieser Variabilität bleibt sie stets das, was sie immer gewesen ist: das Paradoxon schlechthin.“¹

Eine auffallende Veränderung in der Reproduktion des Sirenenmotivs war außerdem, dass die Wesen nicht mehr nur direkt als agierende Figuren präsentiert werden (*Odyssee*, *Elsässische Trojabuch*), sondern indirekt erwähnt werden, indem sie im Zuge eines Vergleichs oder als Symbol für Gefahr auf einem Wappen und auf einem Schild präsentiert werden (beides zu finden im *Trojanerkrieg*).

3.5 Ausblick: Das Motiv der Wasserfrauen in späterer Erzählliteratur

Wie schon durch das Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen, das im Jahr 1837 entstand, angedeutet, schafften es weibliche Meerwesen, nach dem Mittelalter sowohl in bildender Kunst als auch in Literatur weiter zu bestehen.² Nicht einmal vor dem digitalen Zeitalter machte der Mythos Halt. Ein Rezeptionswandel konnte sich jedoch innerhalb der europäischen Kultur vollziehen: Auf der einen Seite lassen sich Wagners Rheintöchter, die keineswegs, weder optisch noch charakterlich, an die bisher analysierten Wasserfrauen erinnern, in einer Inszenierung vom *Ring der Nibelungen*, welche 1994 entstanden ist, beobachten. Einzig ihr Gesang erinnert an bekannte Darstellungsweisen aus der Antike und dem Mittelalter. Auf der anderen Seite finden sich männliche und weibliche Fischwesen auf Werbungen für Badezimmereinrichtungen, die die Konsumenten anlocken sollen. Der Aspekt der

¹ Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995, S.160.

² Vgl. ebda., S.120.

Lockung scheint konserviert worden zu sein – waren es in der Antike bis ins Mittelalter Seemänner, die vom Gesang der Wesen angezogen wurden, so sind dies heute mögliche KäuferInnen, die auf Werbegags hereinfallen.¹

Um einen gelungenen Ausblick, was die Reproduktion des Sirenen- und Wasserfrauenmotivs *nach* dem Mittelalter betrifft, geben zu können, ist es sinnvoll, einen – mehr oder weniger - chronologischen Überblick zu geben, indem ein paar nachmittelalterliche Werke, die das Sirenen- oder Meerfrauenmotiv verarbeiten, eingebunden werden.

So griff Johann Wolfgang von Goethe das Märchen der schönen Melusine (, welche eine Sagengestalt aus dem Mittelalter und der Neuzeit ist,) immer wieder in seinen Erzählungen auf, beispielsweise in *Die Leiden des jungen Werther* (1774). In einem Brief von Werther nennt er den Brunnen als Motiv der Liebe und fügt im Zuge dessen einen Melusinenvergleich hinzu. Auch in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, welches aus dem Jahr 1795 stammt, greift er jenes Märchen auf.²

Aus der Sirene entwickelte sich beispielsweise Josef von Eichendorffs Nixe im Werk *Der stille Grund* – ein Gedicht, welches alle Elemente, die die Vorstellung von der Romantik prägte vereint: der Mondschein, der die Nacht erhellt, weite Täler, finstere Wälder usw. Die Nixe wird als Figur eingesetzt, die Tod symbolisiert, ähnlich wie die Sirenen in der Antike und teilweise noch im Mittelalter. Auch Aussehen und Gesang Eichendorffs Nixe und der metaphorische Gebrauch dieser als Verantwortliche für den Untergang des Schiffs in der Handlung erinnern an die Darstellungstradition der Sirenen.³

Als sogenannter „letzter Dichter der Romantik“ behandelte Heinrich Heine in seiner Publikation *Elementargeister* die Welt der Sagengestalten und Geister. Auch lässt er eine Beschreibung weiblicher und männlicher Nixen nicht vermissen. Er bezieht sich in

¹ Vgl. ebda., S.157-158.

² Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.129.

³ Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH 2001. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 348), S.52.

dieser Arbeit auf die Schriften des Paracelsus und die Sagen der Brüder Grimm.¹ Grundsätzlich war die Zeit der Romantik äußerst ertragreich, was die Einarbeitung der weiblichen Wasserwesen in die Erzählliteratur betrifft. So ist die Schöpfung der Udine, für die vor allem Friedrich de la Motte Fouqué verantwortlich war, auf das Jahr 1811 zu datieren. Auch dieser sah die Wasserfrauen im Zusammengang mit Elementargeistern und als individualisierte Naturwesen.²

Auch Ingeborg Bachmann griff Udine in ihrem Werk *Udine geht* 250 Jahre nach Friedrich de la Motte Fouqué und dekonstruiert den Udinen-Mythos.³ In dem Text verweist Bachmann außerdem auf Fouqués *Udine*, obwohl beide Udine-Figuren wenig Gemeinsamkeiten haben. Bachmann beschreibt die Jenseitigkeit von Udine durch die Verbindung zwischen ihr und dem Wasser. Die Udine in dieser Geschichte ist jedoch keine echte Wasserfrau und wird auch im Text keinesfalls als solche oder als „Nixe“ bezeichnet.⁴

Die wohl bekannteste und bis heute populärste neben der Disneyfigur *Arielle* ist wohl die Wasserfrauen-Verarbeitung in Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau*, welche aus dem Jahr 1836 stammt. Dieses Märchen schaffte es, sich in das Gedächtnis der Weltliteratur einzuschreiben. Auch die kleine Meerjungfrau erinnert in gewisser Weise an die Verführerin, als die viele andere literarische Sirenen und Meerfrauen charakterisiert werden (z.B. an die kunstbegabte Isolde in Gottfried von Straßburgs *Tristan*), wenn sie den Prinzen mit ihrem Gesang verzaubert. Auch die Rolle der potentiellen Verderberin bzw. Todesdämonin hat die kleine Meerjungfrau im gleichnamigen Märchen inne, wenn sie am Ende den Prinzen mit einem Messer töten soll. Aber auch die Elementargeist-Komponente (wie bei Heinrich Heine) wird ins Spiel gebracht, insofern, als die kleine Meerjungfrau sowohl Meer als auch Land und Himmel

¹ Vgl. ebda., S.68.

² Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995, S.116.

³ Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.337.

⁴ Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH 2001. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 348), S.150-152.

bewohnt und somit mit den Elementen Wasser, Erde und Luft in Verbindung gebracht wird.¹

1989 griff schließlich Walt Disney Hans Christian Andersens *Die kleine Meerjungfrau* auf und führte sie mit dem Zeichentrickfilm *Arielle die Meerjungfrau* in das Zeitalter der Popkultur ein und konnte dadurch die bekannteste Verarbeitung des Märchens vermarkten.² Kommerzialisiert wurde die Meerjungfrau weiter durch die Barbie-Puppe, die mit Fischeschwanz, Kamm und Spiegel ausgestattet und so die traditionelle Darstellung adaptiert wurde, und auch durch die Meerjungfrauen-Kostüme, die in Kaufhäusern für Groß und Klein während dem Faschingsverkauf erhältlich sind.³

¹ Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010, S.345 und S.348-349.

² Vgl. ebda., S.414.

³ Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995, S.167-168.

4 Stundenplanung: Kreatives Schreiben zur Sirenenmotivik

Da ich Studentin eines Lehramtsstudiums (UF Deutsch und Geschichte) bin, möchte ich mittels folgender Planungsmatrix¹ darlegen, wie eine Einbettung der in der Diplomarbeit behandelten Thematik in den Unterricht realisiert werden könnte. Die Umsetzung soll in einer 6. Klasse AHS Oberstufe mit 10 Mädchen und 8 Jungen erfolgen. Von Vorwissen aus dem Latein-Unterricht kann ausgegangen werden.

Zeit	Lehr- und Lernziel	Thema/Inhalt	Methode	Medien
7 min.	Die SchülerInnen sollen Stichworte zum Begriff „antike Mythologie“ sammeln, wodurch Vorwissen aktiviert werden soll.	antike Mythologie	Begriffssammlung/Brainstorming zum Schlagwort „antike Mythologie“, Besprechung und Stichworte → LehrerIn-SchülerInnen-Gespräch	Tafel, Mitschrift der SchülerInnen
3 min.	Die SchülerInnen sollen nach und nach zum Thema der Stunde hingeführt werden, indem sie mittels lehrerInnengeleiteten Fragen aufgefordert werden, ihr Wissen zur Sirenenmotivik einzubringen. Eine weitere Aktivierung von Vorwissen soll erfolgen und die SchülerInnen zu gleichem Wissenstand hingeleitet werden.	Vom Allgemeinen (antike Mythologie) zum Speziellen: Hinführung zum Sirenenbegriff	hermeneutisches Fragen → LehrerIn-SchülerInnen-Gespräch	PPT bzw. Folien mit Fragen von der Lehrerin, Mitschrift der SchülerInnen
35 min.	Die SchülerInnen sollen selbständig zu vier vorgegebenen Begriffen eine kreativ-	Kreatives Schreiben: Reizwortgeschichte zur Sirenenmotivik → „Schiff,	Einzelarbeit	Heft der SchülerInnen

¹ Vgl. Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung: https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_01_11853.pdf?61ebzj (23.03.2018)

	fiktive (Abenteuer-)Geschichte in der Länge von ca. 1.5 Seiten (Handschrift) verfassen.	Zaubergesang, Sirenen, Gefahr“		
5 min.	<p>Ein Schüler/Eine Schülerin, der/die den Text bereits fertiggestellt hat, soll diesen vorlesen. Die anderen SchülerInnen sollen aufmerksam zuhören und eventuell durch den Text des/der MitschülerIn kreative Anreize für den eigenen bekommen.</p> <p>Den SchülerInnen soll zu Stundenende die Hausübungsaufträge, den Text fertigzustellen und Korrektur zu lesen, gegeben werden. In der darauffolgenden Einheit sollen weitere Texte vorgelesen und besprochen werden.</p>	Ergebniszusammenschau, Hausübungsauftrag	Plenum	Textbeispiel

Kompetenzen:

- Die SchülerInnen sollen im Zuge kreativen Schreibens schriftliche Kompetenzen entwickeln und dadurch eine eigene Identität entwickeln.
- Die Schülerinnen sollen mit der Textsorte „Reizwortgeschichte“ in Berührung kommen und mit dieser angemessen umgehen können. Sie sollen einen sprachlich und stilistisch angemessenen Text verfassen und fähig sein, den Text inhaltlich zu verfeinern, Fehler (Satzzeichen, Rechtschreibung, ...) zu erkennen und selbständig zu korrigieren. (Textsortenkompetenz, Sprachkompetenz)¹

¹ Vgl. Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung:
https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_01_11853.pdf?61ebzi (23.03.2018)

5 Schlusswort

Das Meer als lange Zeit unerforschter, noch heute nicht bewohnbarer Bereich der Erde, der wie ein bodenloser Abgrund wirkt, stellt seit jeher für die Menschen etwas Faszinierendes, aber auch Angsteinflößendes dar. Alles, was für die Menschheit nicht gänzlich ergründbar ist, schafft Platz für die Phantasie. Wissenslücken wurden durch das Erschaffen von monströsen Wasserwesen gefüllt und durch Enzyklopädieautoren wie Konrad von Würzburg (Buch über *Merwunder*) sozusagen „verwissenschaftlicht“. Dass diese Vorstellungen über die Bewohner des Meeres sich nicht erst im Mittelalter etablieren konnten, beweist das Alte Testament, das in der Zeit der Antike entstanden war, und das bereits von Seeungeheuern berichtete.¹ Unbekanntes und/oder Andersartiges zu dämonisieren ist außerdem eine beliebte Methode, um sich die Welt und ihre Bewohner in fremden Bereichen bzw. Gebieten zu erklären, wobei ein religiös geprägter Deutungsansatz, der u.a. auch misogynen Denkstrukturen salonfähig machte, im Mittelalter zweifelslos vorherrschend war, wurde im Zuge der Erarbeitung des Sirenen- und Wasserfrauenmotives bestätigt. Auch, dass eine wechselseitige Beeinflussung vom Sirenenmotiv und dem Bild der Frau, die - wie gesagt - von einer soziokulturellen Einstellung, die die Frauen vor allem im Mittelalter durch sexistische Vorurteile brandmarkte, vorhanden war, wurde insofern deutlich, als jene sexistischen Attribute mit denen man die literarischen Sirenen verband (Lust, Anzüglichkeit, dämonische Verlockung, die die Männer ins Verderben führt) auch den Frauen zugeschrieben worden waren.

Außerdem konnte die feste Überzeugung von der Existenz von Gott und Teufel und somit auch von anderen überirdischen Wesen im sogenannten „dunklen Zeitalter“², den Weg für den Eingang des Sirenen- und Wasserfrauenmotives in die Erzählliteratur des

¹ Vgl. z.B. Ellis, Richard: Seeungeheuer. Mythen, Fabeln und Fakten. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag 1997, S.10-11.

² Vgl. Scheuringer, Sebastian: Problematische Partnerschaft: Die Verbindung mit monstra marina und anderen Mahrten mit besonderer Berücksichtigung der Texte Peter von Staufenberg Melusine und Abor und das Meerweib. Diplomarbeit. Univ. Wien 2017, S.12 und S.88.

Mittelalters eben und einen Nährboden, der reich an Darstellungsmustern der Sirenen war, schaffen, denn von Todesengel bis gottähnlichem Wesen ist alles in Bezug auf die Sirenenmotivik in der Literatur zu finden, was sich auch durch die von mir vorgenommenen Primärliteraturanalysen bestätigte. Generell zeigte sich, dass sich Inhalte aus der Zeit der Antike, insbesondere eben jene aus der Mythologie (Sirenen) zeitüberdauernd halten, sich im kollektiven Gedächtnis manifestieren konnten und so auch Eingang in verschiedene Werke aus verschiedenen Epochen durch unterschiedlichste Darstellungsformen, die sich an der antiken Sirene orientierten, fanden, und durch Veränderungen dieses Grundmotives u.a. die Melusine, Urdine und andere Meerjungfrauen und meerjungfrauenähnliche Wesen erschafft und später durch Figuren wie Disney's *Arielle die kleine Meerjungfrau* durch Film und Merchandising (Bsp. Arielle Fanartikel) kommerzialisiert werden konnten.

6 Literatur

Primärliteratur

Abor und das Meerweib. herausgegeben von Jacob Grimm. In ZfdA. Bd. 5, Stuttgart: Hirzel Verlag 1845.

Das Elsässische Trojabuch („Buch von Troja I“). Kritische Ausgabe hg. v. Christoph Witzel. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Harald (Hg.): Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereiches 226. Würzburg/Eichstätt. Band 21. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1995.

Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 1. Mittelhochdeutsch- Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke mit Stellenkommentar und Nachwort hrsg. von Rüdiger Krohn. Bd. 1-2. Stuttgart: Philipp Reclam jun.⁶ 1993.

Homer: Ilias / Odyssee. Berlin: Edition Holzinger⁴ 2013, Online unter:
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Homer/Epen/Odyssee/12.+Gesang>.

Von Würzburg, Konrad: Der Trojanische Krieg. hg. v. Albert von Keller nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal hg. Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 1858.

Das Eckenlied. herausgegeben von Martin Wierschin. Fassung L.1. Auflage. Berlin/Boston De Gruyter 2016.

Sekundärliteratur:

Achnitz, Wolfgang (Hg.): Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stofflen Gauriel von Muntabel (neu herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Achnitz Wolfgang – Texte und Textgeschichte 46 – Herausgegeben von Klaus Grubmüller, Konrad Kunze und Georg Steer) Tübingen: Niemeyer 1997.

Backe, Hans-Joachim/Schmitt, Claudia/Solte-Greser, Christiane (Hg.): Vergleichen an der Grenze. Beiträge zu Manfred Schmelings komparatistischen Forschungen. Würzburg: Königshausen und Neumann GmbH 2016.

Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag 1995.

Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Erträge der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft²⁴⁹ 1987.

Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon⁵, Band 1. Leipzig: F.A. Brockhaus 1911

Bumke, Joachim: Geschichte der mittelalterlichen Literatur als Aufgabe. (Herausgegeben von der Rheinisch- Westfälischen Akademie der Wissenschaften). Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH 1991.

Buschor, Ernst: Die Musen des Jenseits. München: Verlag F. Bruckmann 1994.

De Boor, Helmut: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250-1350. Epik, Lyrik, Didaktik, geistliche und historische Dichtung. In: Geschichte der deutschen Literatur. München: C.H. Beck⁵ 1997.

Denecke, Ludwig: Abor und das Meerweib. In: Langosch, Karl/ Ruth, Kurt/ Stammeler, Wolfgang (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon (zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 1). Berlin/New York: Walter de Gruyter 1978.

Denecke, Ludwig: Abor und das Meerweib. In: Ranke, Kurt (u.a. Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1977.

Ebenbauer, Alfred: Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im ‚Apollonius von Tyrland‘ des Heinrich von Neustadt – und anderswo. In: Vaslef, Irene/Buschhausen, Helmut (Hg.): Classica et Mediaevalia: Studies in Honor of Joseph Szövérfy. Medieval Classics: Texts and Studies 20. Washington/Leyden: Classical Folia Editions 1986.

Ellis, Richard: Seeungeheuer. Mythen, Fabeln und Fakten. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag 1997.

Ewinkel, Irene: De monstribus: Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts. (Frühe Neuzeit, Bd. 23). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995.

Fossier, Robert/Bayer, Michael (u.a.): Das Leben im Mittelalter. München/Berlin: Piper Verlag GmbH 2008.

Freiberg, Otto: Die Quelle des Eckenliedes. In: Demske, Ulrike (u.a.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB), Bd.1904, Heft 29.

Habiger-Tuczay, Christa: Magie und Magier im Mittelalter. München: Eugen Diederichs Verlag 1992.

Heinzle, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999.

Herkommer, Hubert/Schwinges, Rainer Christoph (Hg.): Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters. Basel: Schwabe Verlag AG 2006.

Holzberg, Niklas: Vergil: Der Dichter und sein Werk. München: C.H. Beck 2006.

Honegger, Thomas (u.a. Hg.): Gottes Werk und Adams Beitrag. Formen der Interaktion zwischen Mensch und Gott im Mittelalter. Berlin: De Gruyter 2014.

Jostkleigrewe, Georg: Das Bild des Anderen. Berlin: Akademie Verlag GmbH 2008.

Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180-1300. In: Minis, Cola/Quak, Arend (Hg.): Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998.

Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 2010.

Killy, Walther (Hg.): Killy Literatur-Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Band 2. Berlin/Boston: De Gruyter 2008.

Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1989.

Krause, Arnulf: Europa im Mittelalter. Wie die Zeit der Kreuzzüge unsere moderne Gesellschaft prägt. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2008.

Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Kleine Reihe V&R 5 2004.

Le Goff, Jacques/Truong, Nicolas: Die Geschichte des Körpers im Mittelalter. Stuttgart: J.G. Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH 2007.

Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘. In: Brunner, Horst/Dickerhof, Harald (u.a. Hg.): Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereichs 226 Würzburg/Eichstätt. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag²² 1996.

Lörke, Tim/Müller, Christian (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.

Markmann, Hans-Jochen: Frauenleben im Mittelalter. Frauengeschichte in Forschung und Unterrichtspraxis. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993.

Maurer, Friedrich (Hg.): Gottfried von Straßburg. Tristan und Isolde. Berlin/New York: Walter de Gruyter⁵ 1986.

Mayer Uwe/Gebert Bent (Hg.): Mythos zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.

Melville, Gert/Rehberg Karl-Siegbert (Hg.): Gründungsmythen. Genealogien. Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität. Köln: Böla Verlag GmbH 2004.

Moog-Grünwald, Maria (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. In: Harst, Joachim/Kramer, Anke (u.a.): Der neue Pauly. Supplemente Band 5. Stuttgart: Springer-Verlag GmbH 2008.

Niedermeier, Armin: Von Monstren, Menschen und Barbaren. Grenzwesen als Gegenstand historischer Diskursanalyse. Norderstedt: GRIN Verlag 2009.

Nusser, Peter: Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992.

- Nünlist, René: Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung. Beiträge zur Altertumskunde. Stuttgart/Leipzig: B.G. Teubner 1998.
- Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH 2001. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 348).
- Politsch, Stefanie: Wasserwesen und ihre Bedeutung in der abendländischen Kunst. Diplomarbeit Karl-Franzens-Universität Graz 2014.
- Rode, August: Des Publius Ovidius Naso Verwandlungen. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit Anmerkungen für junge Leute, angehende Künstler und ungelehrte Kunstliebhaber. Berlin: August Mylius 1791.
- Roebling, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene : 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991.
- Rolling, Bernd: Drachen und Sirenen : Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten. Leiden: Brill NV 2010.
- Ruberg, Uwe: Allegorisches im 'Buch der Natur' Konrads von Megenberg. In: Drews, Wolfram/Quast, Bruno (Hg.): Frühmittelalterliche Studien. (Bd. 12, Heft 1), Berlin/Boston: De Gruyter 2014.
- Rupprich, Hans/Heger, Hedwig (Hg.): Vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil. Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520. In: Geschichte der deutschen Literatur. München: C.H. Beck² 1994.
- Schanze, Christoph/Dietl, Cora (Hg.): Formen arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter 2016.
- Schauer, Markus: Aeneas dux in Vergils Aeneis. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit. In: Seek, Gustav Adolf; Baier, Thomas (u.a. Hg.): Zetemata. Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft¹²³. München: C.H. Beck 2007.
- Scheerer, Dietrich: Mittelalter. Literatur und Epoche. Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg 1983.
- Scheuringer, Sebastian: Problematische Partnerschaft: Die Verbindung mit monstra marina und anderen Mahrten mit besonderer Berücksichtigung der Texte Peter von Staufenberg Melusine und Abor und das Meerweib. Diplomarbeit. Univ. Wien 2017.
- Schulz, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählen von der ‚gestörten Mahrtenenehe‘. In: Haubrichs, Wolfgang (u.a.): Wolfram-Studien XVIII. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004.
- Schulz Blank, Christine: Die Rezeption der Antike am Beispiel des Alexanderromans. München: GRIN Verlag 2009.
- Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015.

Steinkämper, Claudia: Melusine – vom Schlangenweib zur „Beaute mit dem Fischeschwanz“. Geschichte einer literarischen Aneignung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur. Wiesbaden: Westdt. Verlag 1992.

Spyra, Ulrike: Das „Buch der Natur“ Konrads von Megenberg. Die illustrierten Handschriften und Inkunablen. Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2005.

Wagner, Frank Dietrich: Antike Mythen. Kafka und Brecht. In: Knopf, Jan / Hillesheim, Jürgen (Hg.): Der neue Brecht. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.

Weddige, Hilker: Einführung in die germanistische Mediävistik. München: C.H. Beck 2003.

Wedner, Sabine: Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers. In: von Albrecht, Michael: Studien zur klassischen Philologie. 86. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1994.

Wolf, Armin: Homers Reise, Auf den Spuren des Odysseus. Köln/Wien/Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2009.

Internet:

Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung:

https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_01_11853.pdf?61ebzj

Bennewitz, Ingrid: Stoffkreise. Uni Bamberg. <https://www.uni-bamberg.de/germanistik/aedl/kundrie/kundrie/literarhistorisches/stoffkreise/>.

Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sirene>.

Thurm, Frida: Literatur des Mittelalters. in: Zeit-Online.

<http://blog.zeit.de/schueler/2012/02/26/thema-literatur-des-mittelalters/>.

Wendehorst, Alfred: Wer konnte im Mittelalter lesen und schreiben? Journals der UB der Universität Heidelberg. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/vuf/article/viewFile/15806/9674>.

Library of Congress: Book of Nature. In: World Digital Library. <https://www.wdl.org/en/item/3158/>.

Abbildungsverzeichnis:

Lao, Meri: Sirens: Symbols of Seduction. Rochester/Vermont: Parker Street Press 1998.

Silbermann, Ben: <https://www.pinterest.fr/source/etudes-chapiteaux-romans.com/>.

7 Zusammenfassung/Abstract

In meiner Diplomarbeit, deren Titel „Sirenen und andere weibliche Wasserwesen in der Erzählliteratur des Mittelalters“ ist, geht es um die theoretische Erarbeitung mittels Sekundärliteraturanalyse und anschließender praktischer Analyse von verschiedener Primärliteratur, in welche das Sirenen- und Wasserfrauenmotives, das in mittelalterliche Erzählungen eingearbeitet wurde, zentral ist.

Da Magie und Aberglaube die Menschen im Mittelalter beschäftigte, aber auch der Glaube an Wunderwesen an Land und im Wasser weit verbreitet war, und sogar literarisch festgehalten wurde und viele dieser Wesen noch heute in Medien (Bücher, Filmen, ...) auftauchen, scheint dieser Thematik eine gewisse Relevanz zuzukommen, insofern, als sie zeitüberdauernd existent ist.

Die Texte, die ich zu besagter Sirenenmotivik untersuchen werde, sind: *Das Elsässische Trojabuch*, Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* und Gottfried von Straßburgs *Tristan*. Zur Motivik anderer weiblicher Wasserwesen werde ich mich den Werken *Abor und das Meerweib* und dem *Eckenlied* widmen. Untersucht soll diesbezüglich werden, wie sich die Darstellungsweise der Sirenen, die in der antiken Mythologie als Gegenspielerin Odysseus, also stets negativ charakterisiert wurden, im Laufe der Zeit veränderte und welche Parallelen noch zwischen Meer(jung)frauen, die gesamt gesehen und vor allem in den von mir bearbeiteten Texten als positive Wesen beschrieben werden, und Sirenen, jenen Wesen, von denen erstere abstammen, bestehen bleiben konnte. Verschiedene Schwerpunktsetzungen werden außerdem im Zuge der Analysen vorherrschend sein, was bedeutet, dass u.a. auch auf die Darstellungsformen der Sirenen in der bildenden Kunst und den Aspekt der Misogynie zur Zeit des Mittelalters und die Frage, wie derartige soziokulturelle Einstellung das literarische Sirenenmotiv beeinflussen konnte, eingegangen wird.