



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Konzeption einer höfischen Heldin:
Bruder Hermanns „Yolanda“

verfasst von / submitted by

Jeanne Werner, BA UZH MA ZFH

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

UA 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: <i>minne</i> , Weiblichkeit und männliche Erzähltradition _____	1
1. Funktionen und Rollenbilder einer weiblich-höfischen Hauptfigur _____	9
1.1 Die Morgenröte und der Spiegel: Wirkung und Repräsentation _____	9
1.2 Die Nonne und die Tänzerin: Höfische <i>vroide</i> und performative Buße _____	20
2. Der höfische weibliche Körper und seine <i>passio</i> _____	32
2.1 Körperliche Züchtigungen: Defiziente Höflichkeit _____	32
2.2 Zeichenhafte Demütigungen: Die Hinfälligkeit der <i>maget</i> _____	42
3. Umbesetzungen höfischer Handlungsmuster _____	51
3.1 Weibliche Subversion und arthurische Fehler _____	51
3.2 Brautwerbung zwischen Teufel und Wunder _____	67
Conclusio: Weibliche Identitäts- und Sinnstiftung _____	81
Bibliographie _____	87
Codex Mariendalensis _____	93
Abstract _____	94
Eidesstattliche Erklärung _____	95

Einleitung: *minne*, Weiblichkeit und männliche Erzähltradition

Die „Yolanda“-Dichtung¹ von Bruder Hermann aus dem späten 13. Jahrhundert, topographisch im luxemburgischen Vianden verortet, handelt von einer jungen höfischen Frau, welche von Kind auf Gott als Bräutigam begehrt. Ihre Eltern, ein mächtiges Viandener Herrscherpaar, möchten sie aber gerne einem irdischen Mann geben. Ihre äußerlich höchst anziehende, tugendhafte und höfisch-musisch begabte Tochter ist ihr ganzer Stolz und sozial vorteilhaft einsetzbar. Der Predigerbruder Walther, der dem benachbarten Bettelorden im Marienthal vorsteht, kann die *maget* Yolanda² jedoch heimlich davon überzeugen, dass gerade an diesem ärmlichen Ort ihre *minne* zu Gott erfüllt und vollzogen werden kann. Ohne das Einverständnis ihrer kontrollierenden und omnipräsenten Mutter, sowie ihres passiven, autoritätslosen Vaters, lässt sich Yolanda im Marienthal heimlich zur Nonne weihen. Dies versetzt ihre Mutter in maßlosen Zorn: Der Teufel hat nun freies Spiel und verwandelt die *vrouwe* in eine Aggressorin, welche das ärmliche Kloster von ihren Rittern erstürmen und beinahe niederbrennen lässt. Die abtrünnige Grafentochter muss schließlich an den Hof zurückkehren, wo sie ein prekäres, von zahlreichen moralischen Bewährungsproben, höfischen Zwängen und übergriffigen Demütigungen geprägtes Dasein fristen muss – in ihrer Liebe zu Gott bleibt sie jedoch standhaft. Schließlich wird die erbitterte Mutter von einem göttlichen Wunder erfüllt: In großer Mutterliebe und -fürsorge schmückt sie ihre Tochter prächtig zur Braut und bringt sie Gott als Gabe dar.

So das inhaltliche Geschehen des Textes, welches höfisch-romanhafte und geistlich-legendarische Elemente zu einer *minne*-Erzählung vereint. Die überragende Bedeutung der *minne* für den Text wird gleich in den ersten Versen des Prologs deutlich. Hier apostrophiert der Verfasser in einem emphatischen Gottesanruf³ und Inspirationstopos die *minne*, welche im

¹ Bruder Hermann: Yolanda von Vianden. Moselfränkischer Text aus dem späten 13. Jahrhundert. Übers. und komm. von Gerald Newton und Franz Lösel. Luxembourg 1999. Grundsätzlich sind alle Zitate des Werks aus dieser Ausgabe entnommen. Die Verfasserin hat sich aufgrund der besseren Lesbarkeit entschieden, das Diphthong ‚uo‘ graphisch auch auf diese Weise darzustellen, statt als ‚û‘, wie es bei Newton/Lösel der Fall ist. Zudem wird nachfolgend, wenn es in Einzelversen konkrete semantische Abweichungen gibt, auch die textgetreue Edition des Codex Mariendalensis von Claudine Moulin herangezogen: Bruder Hermann von Veldenz: Leben der Gräfin Yolanda von Vianden. Textgetreue Edition des Codex Mariendalensis von Claudine Moulin. Luxembourg 2009. Dies wird jeweils explizit angegeben. Vgl. im Bilderverzeichnis ein Scan aus der Handschrift, S. 93.

² In der mediävistischen Forschung war jeher der Name ‚Yolande‘ in Gebrauch, vgl. Ruh 2000, S. 353, Fußnote 7. Die Verfasserin dieser Arbeit hat sich jedoch entschieden, die Variante ‚Yolanda‘ zu übernehmen, welche die Luxemburger und Trierer Mediävistik seit der Neuedition von Lösel / Newton 1999 verwendet.

³ Vgl. hierzu Kiening 2015, S. 10: „Vom Menschen auf Gott blickend, erscheint die Fähigkeit (*ars*) zu einer Formgebung, die schöpferisch, aber keine eigentliche *creatio* ist, als Ausdruck einer absoluten Differenz. Blickt man hingegen auf den Menschen, zeigt sich eine sowohl ästhetische wie poetische Kapazität, die ihrerseits die privilegierte Position des Menschen in der göttlichen Schöpfung ausmacht.“

Gegensatz zum damals bereits verfügbaren Wort *liebe*⁴, sowohl geistlich-reine Gottesliebe als auch konkrete menschlich-erotische Liebe denotieren kann⁵. Die *minne* erscheint hierbei als der Dichtung übergeordnetes Prinzip, dem er seine poetischen Eingebungen verdankt (V. 1-12):

O wâre suoze minne,
woildes du mir dy sinne
bit dînen vûre enzunden
(der suozer suoze suozicheit
enboven alle suoze geit)
sô woilde ich bit der helpen dîn
ze lyhte bringen, mohte it sîn,
ein wolkenlôsen morgerôit,
den noch dy werelt, noch der dôit
noch nît, noch haz gebergen mach,
dy wîle ich leven einen dach.

Das Morgenrot, welches die Erzählerstimme hier poetisch zum Vorschein bringen möchte, ist eben Yolanda, die weibliche Hauptfigur, die eine historische Persönlichkeit porträtiert, welche an den realhistorischen Orten Vianden und Marienthal als Äbtissin ordens- und kulturpolitisch wirkungsmächtig war⁶. Der geistliche Bruder, der diese Dichtung verfasst hat, war mutmaßlich ein Hermann von Veldenz aus dem nahen sozialen Umfeld⁷ der historischen Frau. Das in diesen Anfangsversen evozierte Bild, dass der *minne* Feuer die Sinne⁸ des Dichtenden ‚entzündet‘, repräsentiert auf mehreren Ebenen das, was in der Erzählung geschieht. Hierzu werden nun nachfolgend einige Thesen aufgestellt.

Der Verfasser bezieht das Bild der entzündenden *minne* in diesen Versen auf die Erweckung seiner künstlerischen Fähigkeiten, welche die Genese seiner identitätsstiftenden Erzählung begünstigen soll. Er verwendet das Bild an späterer Stelle ebenfalls, um Yolandas erste, zugleich auch erotisch konnotierte Berührung mit Gott poetisch darzustellen. Darüber hinaus drückt es die Erzählerhaltung aus, denn von *minne* scheint auch der männlich markierte Erzähler im Hinblick auf Yolanda erfasst, welche er stets aus einer affektiv-wohlwollenden Perspektive heraus betrachtet. Die in diesem Text inszenierte Beziehung zwischen Erzähler und in der Erzählung enthaltenen, weiblichen Hauptfigur ist nämlich emotional aufgeladen. So fällt Wolfgang Jungandreas zu Recht auf, dass die Haltung des Erzählers zu seiner Figur in hohem Maße empathisch ist: „Als belebendes Element wirkt [...] die Anteilnahme, die der

⁴ Vgl. Online Lexen, s.v. ‚liebe‘.

⁵ Vgl. Online Lexen, s.v. ‚minne‘.

⁶ Vgl. Mielke-Vandenhouten 1998, S. 325ff.

⁷ Ebd., S. 51-56.

⁸ Vgl. Online Lexen, s.v. ‚sin‘: Im Gegensatz zur nhd. Bedeutung, denotiert das mhd. ‚sin‘ noch stärker „denkender geist, verstand“.

Dichter am Schicksal seiner Heldin nimmt.“⁹ Joachim Bumke sieht das ähnlich, stellt er doch fest, dass der Erzähler „mit ungewöhnlicher Intensität und erschütternder Direktheit [...] schildert, wie die junge Gräfin unbeirrt von allen Anfeindungen ihren Weg geht, wie rücksichtslos und gewaltsam vor allem die Mutter das Kind ihren ehrgeizigen Heiratsplänen unterwerfen will“¹⁰. Freilich lässt Bumke außer Acht, dass die erzählerische Haltung zur Mutterfigur – welche dann zur eigentlichen Empfängnisfigur für das erzählte Heilsgeschehen wird (vgl. Kap. 3. 2) – ebenfalls empathisch ist.

Erzählerfiguren machen in mittelalterlichen Texten je nach Erzähltem unterschiedlich stark auf sich aufmerksam. Markus Greulich erläutert diesbezüglich, „dass die Verwendung einer Erzählinstanz von den Dichtern ganz bewusst vorgenommen wurde“¹¹ und sich deren Ausgestaltung jeweils im Hinblick auf die Textgattung unterscheidet: So setzen „sich höfisches und religiöses Erzählen u.a. durch die narrative Ausgestaltung des Erzählers voneinander“¹² ab. Er zeigt dabei auf, dass sich geistliches Erzählen „als Spiegelkabinett der Stimmen“¹³ ausdrückt: „In ihm wechseln unterschiedliche Erzähler- und Sprecherrollen einander ab, die einem liturgischen Modell entlehnt scheinen.“¹⁴ Außerdem arbeitet er heraus, dass das Gemeinschaftsgebet, das Bibelzitat, die Exegese, sowie sich abwechselnde „Ich“- und Wir“-Pronomina integratives legendarisches Erzählen konstituieren (ebd.), welches christliche Gemeinschaftlichkeit suggerieren soll: „[Es] ist von einer bewussten Konzeption der Dichtung auf den Vortrag hin auszugehen, die nicht an den Körper des Dichters gebunden, sondern vielmehr offen ist, durch eine fremde Stimme vorgetragen zu werden.“¹⁵ Bei höfischem Erzählen dagegen ist eine „Akkumulation markierter Erzählerrede“¹⁶, sowie „eine Interaktion mit weiteren Themenkomplexen, insbesondere der Medialität und des Wahrheitsstatus“ (ebd.) kennzeichnend.

In Bezug auf den „Yolanda“-Text bedeutet dies folgendes: Bruder Hermann lässt in seinem Text eine individuell markierte, ausschließlich ich-bezogene, thematisch interagierende und sich auf diese Weise also höfisch gebende Erzählerfigur sprechen, die Yolanda anhand von Interjektionen, direkten Adressierungen und erklärenden Exkursen bewundert, bestaunt,

⁹ Jungandreas, ²VL, Art. Bruder Hermann I, Sp. 1050.

¹⁰ Bumke 2004, S. 399.

¹¹ Greulich 2018, S. 272.

¹² Ebd., S. 40.

¹³ Ebd., S. 263.

¹⁴ Ebd., S. 44.

¹⁵ Ebd., S. 50.

¹⁶ Ebd., S. 264.

bedauert, entschuldigt und geradezu stellvertretend für Gott ‚liebt‘. Die nächststiftende Haltung nicht allein zu Yolanda, sondern auch zur stark präsenten Mutterfigur, ist poetisch kalkuliert, denn sie soll – so eine erste These – zur Legitimation der weiblichen Hauptfigur(en) beitragen. In der männlichen Erzähltradition des Mittelalters ist es nämlich keineswegs selbstverständlich, dass ein höfischer Erzähltext maßgeblich von Frauenfiguren handelt – das Prinzip der *minne* legitimiert diesen Umstand jedoch.

Schließlich aber ist die im Prolog evozierte *minne* auch als poetologischer Hinweis lesbar: Sie indiziert, an welcher Art von Erzählung sich der Verfasser orientiert. Hier lässt sich auf einer übergreifenden, kategorisierenden Ebene eine These zur vieldiskutierten Gattungsfrage zum ‚Yolanda‘-Text formulieren. Dessen Erzählstruktur entspricht nämlich derjenigen eines ‚nachklassischen Minne- und Aventiureromans‘, wie ihn Armin Schulz beschreibt (2000, S. 12):

Das zentrale und das wichtigste Handlungsmotiv des ‚nachklassischen‘ Minne- und Aventiureromans ist [...] die heimliche, die illegitime Minne, die vor der Gesellschaft verborgen werden muß. Thematisch schließen die Texte damit an den Tristan an, doch was bei Gottfried in eine unauflösbare Aporie führt, in die Unmöglichkeit, die Ansprüche des einzelnen mit denen der Gesellschaft zu versöhnen, mündet hier meist in eine legitime Ehe. Die Minne- und Aventiureromane suchen den Ausgleich zwischen Individuum und Kollektiv. Das wiederum verbindet sie mit den Artusromanen, doch unterscheiden sich die Mittel, wie dieser Kompromiß erzählerisch hergestellt wird, sehr deutlich. Die Rolle des Hofes etwa ist eine völlig andere. Zwar ist der Hof auch hier diejenige Instanz, die das gesellschaftliche Ansehen des einzelnen bemißt, doch anders als arthurischen Helden kommen die Protagonisten der Minne- und Aventiureromane häufig in Konflikt mit dem Hof selbst. Wird die heimliche Minne entdeckt hat dies meist katastrophale Folgen für das Paar, die dann mühsam bereinigt werden müssen.

Diese Erzählelemente lassen sich allesamt auf die ‚Yolanda‘-Dichtung übertragen, wie in den nachfolgenden Kapiteln im Detail diskutiert werden wird. Die bisherige Forschung hat sich bislang dennoch schwergetan, den Text gattungstheoretisch und literarhistorisch einzuordnen. Obwohl der Text eine einfache Erzählstruktur aufweist, die sich deutlich auf eine Thematik – nämlich Yolandas *minne* – konzentriert, sind die ForscherInnen ausnahmslos zum Ergebnis gekommen, dass sich eine Zuordnung als ‚problematisch‘¹⁷ erweist. Als Hauptgrund hierfür wird genannt, dass ihnen die Thematik der geistlich berufenen Frau eindeutig legendarisch, deren poetische Ausführung jedoch vergleichsweise höfisch scheint. Einige ForscherInnen versuchen diesen vermeintlichen Widerspruch dadurch zu erklären, dass das Werk – auf der einen oder anderen Ebene – literarisch gescheitert ist¹⁸. Sie empfinden es entweder als

¹⁷ Zimmermann 2006, S. 163.

¹⁸ Vgl. Wyss 1973, S. 279-280, sowie Lawson 1991, S. 121, der spekuliert, ob Bruder Hermann nach heutigem Empfinden eventuell ‚not even a very good poet‘ war, oder Ruh 2000, S. 349: ‚[D]as ‚Yolande-Leben‘ [hat] ein Interesse evoziert, das Hermanns bescheidene Dichtung kaum verdient hat.‘

unentschlossen¹⁹ hinsichtlich der Frage, ob es legendarisch oder höfisch sein will, oder erachten die höfischen Elemente im legendarischen Zusammenhang als irreführend²⁰. Manche umgehen die Frage nach der literaturwissenschaftlichen Deutung des Gesamttextes, in dem sie ihn als poetische Biographie zum Zweck religiöser Identitätsstiftung einordnen²¹. Andere hingegen haben sich dafür entschieden ihn als kulturhistorisches Dokument zu klassifizieren, dessen ästhetischer Wert gänzlich außen vor zu lassen ist²². Eine vertiefte literaturwissenschaftliche Analyse der Dichtung als Ganzes steht bislang aus²³. Ihre höfischen und hagiographischen „Traditionselemente“²⁴ sind zwar weitestgehend gesammelt²⁵, jedoch kaum interpretatorisch zusammenhängend ausgelegt und zumeist gegeneinander ausgespielt worden. Es ist jedoch nicht ratsam, die Aspekte ‚höfisch‘ und ‚geistlich‘ durch eine heuristische Trennlinie voneinander zu isolieren: Dies führt nicht nur bei der Beschäftigung mit der „Yolanda“-Dichtung in die Irre, sondern verzerrt den Blick auf mittelalterliches Erzählen als solches. Dieses bewegt sich nicht entlang einer Einwegstraße, sondern in einem kreisförmigen Kontinuum weltlicher und geistlicher Sachverhalte. Wenn Isolde in Gottfrieds von Straßburg „Tristan“²⁶ nach Mustern der geistlichen Tradition wie eine Marienerscheinung erstrahlt und Yolanda als gottberufene Figur wiederum in Analogie zu Isolde konzipiert ist (vgl. Kap. 1.1,

¹⁹ Vgl. Mielke-Vandenhouten 1998, S. 22-23: „Das Neben- und Ineinander von religiösem Konzept einerseits und Orientierung an höfischer Dichtung andererseits verweist erneut auf die charakteristische Unentschlossenheit des Werks zwischen weltlicher und geistlicher Stilisierung, die letztlich in der Themenwahl des Dichters begründet liegt: [...] Die Protagonistin steht [] zwischen ihrer familiär vorgegebenen Rolle als Grafentochter einerseits und der selbstgewählten Rolle als ‚Gottesbraut‘ andererseits.“

²⁰ Vgl. Ruh 2000, S. 352. „Wichtig scheint mir zu sein, daß man diese Vita nicht, wie geschehen, mit der höfischen Dichtung vergleicht (wozu freilich Hermann in seinem literarischen Ehrgeiz und seinen Anleihen bei Walther von der Vogelweide und dem Streitgedicht Frauenlobs verleitet), sondern mit gattungsverwandten Dichtungen.“

²¹ Vgl. Bumke 1990, S. 399: „Das Leben der Gräfin Jolande von Vianden von Bruder Hermann [...] ist eigentlich keine Legende, sondern eine poetische Biographie: die Gräfin Jolande ist niemals heiliggesprochen worden. [...] Die Dichtung Bruder Hermanns ist ein kultur- und sozialgeschichtliches Dokument ersten Ranges.“ Zudem Zimmermann 2006, S. 162, welche die Dichtung als „poetische Biographie mit ordenspolitischen Zügen [...], die sich der höfischen Erzähltradition verpflichtet zeigt“, bezeichnet.

²² So der erste Herausgeber der Dichtung, John Meier, der postuliert, das Werk habe keinerlei „ästhetischen, wohl aber historischen und sprachlichen Werth“: vgl. Meier 1889, Vorwort, S. V.

²³ Vgl. Sullivan 1998, S. 162: „[T]here has been little effort to evaluate the work as a whole.“

²⁴ Zimmermann 2006, S. 163.

²⁵ Insbesondere von Mielke-Vandenhouten 1998, deren Dissertation den bislang umfangreichsten Forschungsbeitrag zum Werk darstellt.

²⁶ Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 1 und 2. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Nhd. übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. Stuttgart 1980. 13. Auflage 2010. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen und werden mit der Sigle GT gekennzeichnet.

S. 16ff.), bezeugt dies ein „eigentümlich mittelalterliche[s] Phänomen“²⁷, in dem sich geistliche und profane Inhalte gegenseitig formen²⁸.

Die Hauptfigur dieser Dichtung, welche im Fokus dieser Arbeit steht, ist hierfür repräsentativ. Die Yolanda der mittelhochdeutschen Versdichtung ist nämlich keineswegs eine hagiographische Gestalt, so eine weitere gattungsbezogene These dieser Arbeit. Der Erzähler macht selbst in einem poetologisch anmutenden Exkurs im Text überaus deutlich, dass er keine Heiligengeschichte erzählt, sondern den höfischen Leidensweg seiner *maget* Yolanda vielmehr anhand von Vorbildern aus Heiligenviten, wie Agnes und Katharina, legitimiert (vgl. V. 4254-4275, erläutert S. 38ff.). Alle legendarischen Topoi, die Bruder Hermann daraus übernimmt, werden jedoch eigentümlich verdreht und höfisch umgedeutet. Auch dies wird in den nachfolgenden Untersuchungen des Textes eingehend diskutiert werden. Jedoch würde eine strikte Abgrenzung vom legendarischen Bereich diesem Text natürlich ebenfalls Gewalt antun – eine Erzählung kann legendarisch geprägt sein, ohne dass eine hagiographische Gestalt ihren Mittelpunkt bildet. Legendarisches Erzählen ist eine vielfältig formbare Dichtungsweise²⁹, für das sich ebenso wenig fixe Maßstäbe ansetzen lassen, wie für höfisches Erzählen.

Dennoch stellt sich die Frage, ob angesichts dessen, dass nicht nur die Märtyrertortur, sondern auch jegliche Form von Wundertätigkeit oder Heilsvermittlung an der Figur Yolanda vergeblich zu suchen ist³⁰, der Begriff ‚legendarisch‘ – welcher mit dem allgemeineren, nicht-gattungstheoretischen Begriff ‚geistlich‘ nicht identisch ist – auf ihre Figurenkonzeption sinnvoll zutreffen kann. Dies bemerkt auch Lösel: „Unbehagen entsteht auch bei der Einreihung als Legende, denn Wunder fehlen und das Werk ist zu sehr einem marginalen Geschehen verhaftet. [...] Spannungen metaphysischer Art fehlen.“³¹ Zwar erwähnt Bruder Hermann im Epilog, dass Yolanda sich im Marienthal dem Trost ihrer Mitmenschen widmet und später als Äbtissin viele Wunder begehen wird, welche sich potentiell für eine legendarische Dichtung eignen würden (V. 5944-5947): *man mohte schriven*

²⁷ Vgl. Wolf 1992, S. 21.

²⁸ Ebd., S. 21-22: „Es geht ja nicht um primitives Entleihen, sondern um das Vorhandensein mächtiger Vorstellungsinhalte, wobei bewusstes und aus Effekt zielendes Zitat ebenso denkbar ist wie ein zumindest partiell als naiv zu bezeichnendes Einschwenken auf die[] verfügbare biblische Bildersprache.“

²⁹ Vgl. Koch 2019, S. 89: „[Es] ist weder aus Märtyrerlegenden ein Leitmodell für legendarisches Erzählen überhaupt abzuleiten [...], noch lässt sich das Erzählen vom Martyrium seinerseits unter einer einheitlichen Konzeption ‚des‘ Martyriums analysieren. Vielmehr bildet sich im Bereich der Erzählungen über Märtyrer im kleineren Maßstab ab, was wir für legendarisches Erzählen insgesamt veranschlagen: die historische Schichtung der Heiligkeitskonzepte und ihrer narrativen Formen, die Vielfalt und Flexibilität von Mustern und Motiven bei einer stetigen Adaptation an die jeweiligen Kontexte und Funktionen des Erzählens.“

³⁰ Zimmermann 2006, 163: „[V]on etwaigen wundersamen Taten oder gar Visionen, die Iolande als Heilige oder zumindest Begnadete prädestinieren könnten, schweigt der Text.“

³¹ Lösel 1999, S. 22.

wal ein buoch / van wundre den sy sint begync, / sint sy meisterschaf enfync / und dat sy priorisse wart. Dieses *buoch* zu schreiben lag aber offensichtlich nicht in seinem Interesse – oder nicht in demjenigen seiner AuftraggeberInnen.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, angesichts der unterschiedlichen Überlieferungsstränge der literarischen „Yolanda“-Tradition, deren konzeptionellen Unterschiede zu erfassen und voneinander abzugrenzen. Die mittelhochdeutsche Versdichtungsfigur *Iolant* wurde zur Ehrung einer bedeutenden, eventuell sogar zeitgenössischen Ortspersönlichkeit erschaffen, deren höfische Abstammung – wahrscheinlich aufgrund des anvisierten Publikums (vgl. S. 20) – ebenso plastisch veranschaulicht werden soll, wie ihr geistliches Wirken. Diese poetische Ausgestaltung erlebter Geschichte hat mit dem kurzen, anekdotischen ‚exemplum‘ des Thomas von Cantimpré³² ebenso wenig zu tun, wie mit dem hagiographischen Text „*Vita venerabilis Yolandae*“³³ des Luxemburger Gelehrten Alexander von Wiltheim aus dem 17. Jahrhundert. Wiltheim, dem eine Abschrift³⁴ des Manuskriptes von Bruder Hermanns Dichtung zu verdanken ist, hat die legendarische Figur Yolanda erstmals als solche konzipiert, um die Heiligsprechung der historischen Persönlichkeit voranzutreiben. Die mittelhochdeutsche Versdichtung, die 400 Jahre vorher entstanden ist, beinhaltet aber nichts dergleichen. Die ordenspolitischen Absichten, die in manchen Szenen deutlich zu erkennen sind³⁵, beschränken sich darauf, das Marienthaler Kloster als heilbringenden Ort zu kennzeichnen – das Interesse, die Hauptfigur hierfür als mögliche Heilige erscheinen zu lassen, bezeugen sie nicht. Franz Lösel bringt die Differenzierung der „Yolanda“-Überlieferungen folgendermaßen auf den Punkt: „Der Hauptunterschied zwischen Wiltheims Arbeit und der von Bruder Hermann besteht darin, daß, während Wiltheim die Geschichte einer möglichen Heiligen schreibt, Bruder Hermann die Geschichte eines jungen Mädchens, das in den himmlischen Bräutigam verliebt ist, berichtet.“³⁶

Als höfische Heldin bleibt Yolanda auch stets im diesseitigen Raum verhaftet – als Vermittlerin und Teilhaberin an einer *communio sanctorum*, wie Elke Koch sie beschreibt³⁷,

³² Cantimpré hat einige zeitgenössische, religiös bewegte Frauen hagiographisch portraitiert und der Gräfin Yolanda von Vianden in seinem äußerst erfolgreichen Exempelbuch *Bonum universale de apibus* eine Passage gewidmet: Vgl. Mielke-Vandenhouten 1998, S. 62-63.

³³ Alexander von Wiltheim: *Vita venerabilis Yolandae*. Latin text with English and German translations. Übersetzt und hg. von Gerlad Newton und Guy Berg. Luxembourg 2007.

³⁴ Vgl. Lösel 1999, S. 8.

³⁵ Vgl. Mielke-Vandenhouten 1998, S. 331ff.

³⁶ Vgl. Lösel 1999, S. 10.

³⁷ Koch 2019, S. 25: „Die eschatologische Heilsverheißung einer ewigen Gemeinschaft der Gerechten mit Gott wird in einer räumlich und zeitlich modellierten Vorstellung der vorweggenommen, die himmlische und irdische Teilhaber verbindet.“

wird die Figur im Text tatsächlich niemals dargestellt. Heiligkeit bedeutet auch immer den „Weg aus der Welt“³⁸: Bruder Hermann belässt seine Figur jedoch bis zum Ende im Diesseits und widmet sich im Epilog gar einem intertextuellen Exkurs zum *maget-wîp-vrouwe*-Diskurs (V. 5920-5943) höfischer Minnesänger³⁹, um Yolanda abschließend als Blüte aller weltlichen *wîp* zu charakterisieren: Der Begriff *wîp* wird bei Frauenlob ja bekanntlich zum Akronym für *wunne irdisch paradis*⁴⁰ und ist dementsprechend auch erotisch konnotiert – für eine legendarische Erzählung wäre dieser intertextuelle Ausflug ein eigentümlicher Abschluss. Der *maget-wîp-vrouwe*-Diskurs, der sich poetisch mit dem sexuellen und sozialen Status und also eingehend mit dem Körper der Frau beschäftigt, ist für Bruder Hermann wohl deshalb relevant, weil Yolanda als höfisch-weibliche und nicht-heilige Figur intendiert ist, deren Körper nicht zerstört wird, um die Seele zu Gott entfliegen zu lassen (vgl. S. 75). Der folgende Kapitelüberblick soll nun zeigen, auf welchen unterschiedlichen Ebenen dies in der Erzählung deutlich wird.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird dargelegt werden, dass Yolanda eine begehrenswerte Minnedame ist, welche den Betrachter anziehende Schönheit sowie die Tugend, sich demselben Betrachter sexuell wieder zu entziehen, in sich vereint, weshalb auch ihre körperliche Umwandlung zur Nonne mit einigen Konflikten verbunden ist. Im zweiten Kapitel wird die Konzeption ihres legendarisch inspirierten Leidensweges untersucht werden, der bezüglich der Sanktionierungsformen deutlich an höfischen Vorbildern orientiert ist: Yolandas Körper wird weder gemartert noch getötet, entsprechend den Körpern anderer höfisch-weiblicher Figuren, welche in höfischen Romanen nur in äußersten Fällen ernsthaft versehrt werden. Schließlich aber ist diese weiblich-höfische Hauptfigur, so die Untersuchungen in Kapitel 3, eine unfertige, sich irrende und dadurch subversiv verhaltende Heldin, die dem männlich-arthurischen Vorbild nachempfunden ist: Dadurch wird ihre Relation zu Gott problematisiert. Das eigentliche Heilsgeschehen wird dann tatsächlich auch nicht an ihr, sondern an der sie bevormundenden Mutter veranschaulicht⁴¹. Im Hinblick auf diese Themenkomplexe lässt sich die Hauptthese

³⁸ Kiening 2007, S. 92.

³⁹ Walther von der Vogelweide, Heinrich von Mûgeln und namentlich Frauenlob, auf dessen Spruchdichtung zu dem Thema Bruder Hermann hier intertextuell stark verweist, haben sich mit den unterschiedlichen Bezeichnungen der Frau im Minnesang auseinandergesetzt. Vgl. Bein 2020, S. 17.

⁴⁰ Heinrich von Meîßen: Leichs, Sangsprüche, Lieder 1. Einleitungen, Texte. Hg. von Karl Stackmann u. Karl Bertau. Göttingen 1981. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen und werden mit der Sigle FL gekennzeichnet. V,102, 7-11: *Swenn aber der süzen blumen lust durch menlich list / gefallen ist, / wib nennet man sie denne. / ob ich rechte erkenne, / den namen Wunne Irdisch Paradis ich von schulden nenne.*

⁴¹ In „Der arme Heinrich“ Hartmanns von Aue wird das junge Mädchen zum Sprachrohr für den Heiligen Geist und strebt durch ihre Opferung nach dem Himmelreich. Tatsächlich aber wendet Heinrich den Opfertod von ihr ab und wird selbst zum Empfänger des Heilsgeschehen: Fortan hat das Mädchen in der Erzählung keine Stimme

dieser Arbeit folgendermaßen formulieren: Aus dem Spannungsverhältnis zwischen einer weiblich-traditionellen Figurenkonzeption und einem, bis anhin männlich markierten, Handlungskonzeptes von Fehlen und Irren heraus, entsteht in der „Yolanda“-Dichtung eine genuine weiblich-höfische Hauptfigur mittelalterlichen Erzählens. Die beiden Fragen, die diese These begleiten, sind folgende: Wie formt eine weibliche Hauptfigur eine mittelalterliche Erzählung und welche strukturellen Umkehrungen ergeben sich daraus? Was lässt sich anhand der „Yolanda“-Dichtung allgemein über die Konzeptualisierungen weiblich-höfischer Figuren in mittelalterlichen Dichtungen herausarbeiten? Yolanda entsteht als höfische Heldin nämlich nicht aus einem luftleeren Raum, sondern einem Konglomerat an intertextuellen Vorbildern höfisch-weiblicher, legendarischer und schließlich auch höfisch-männlicher Figuren heraus.

1. Funktionen und Rollenbilder einer weiblich-höfischen Hauptfigur

1.1 Die Morgenröte und der Spiegel: Wirkung und Repräsentation

Bruder Hermann ist sich der traditionellen Funktionen einer höfisch-weiblichen Figur offenkundig bewusst: Jene werden an seiner Hauptfigur Yolanda nämlich hinreichend poetisiert. Nachfolgend werden diese Funktionen erläutert, sowie deren spezifische poetische Ausgestaltung in der vorliegenden Dichtung analysiert. Der Dichter betritt damit gewissermaßen Neuland. Es ist nämlich, wie in der Einleitung erwähnt worden ist, keineswegs selbstverständlich, dass ein höfisches *wîp*, das nicht durch grausame Tortur oder außergewöhnliche Wundertaten als Heilige legitimiert wird (vgl. S. 38ff.), eine Erzählung durch ihr Handeln strukturiert. Dies ist in mittelalterlichen Erzählungen gemeinhin männlichen Figuren vorbehalten. Petra Giloy-Hirtz formuliert hierfür einen Erklärungsversuch und bringt dabei an, was höfische Frauenfiguren maßgeblich charakterisiert (1994, S. 63):

„[N]atürlich“ [gehört] die Welt des höfischen Romans den Männern: von *aventure* und *ère*, der Eroberung von Land und Frau erzählen die Geschichten und präsentieren eine eindrucksvolle Parade glänzender Ritter. Die Konturen der höfischen Frau sind hingegen schnell gezeichnet. Immerhin emanzipiert sich jene Literatur einer laikalen Oberschicht von der übermächtigen Tradition christlicher Frauenfeindschaft mit einem neuen Entwurf. Sie stattet die Frauen aus mit einem „festen Kanon von Schönheitsprädikaten“ in der edlen Verbindung mit moralischer Vollkommenheit.

Giloy-Hirtz zeichnet die Konturen männlicher und weiblicher höfischer Figuren hier holzschnittartig nach. Schönheit und moralische Vollkommenheit konstituieren zusammen das Prinzip der *Kalokagathia*, welches nicht spezifisch weiblich besetzt ist: Männliche Figuren

mehr. Vgl. Schlechtweg-Jahn 2008, S. 53-54. Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. Hg. von Barbara Könnker. Frankfurt am Main 1987. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk entstammen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle HA gekennzeichnet.

werden gleichermaßen danach beurteilt⁴². Zudem sind weibliche Figuren im höfischen Roman in ebenso vielfältigen Funktionen vorhanden, als die männlichen: In Wolframs von Eschenbach „Parzival“⁴³ beispielsweise reicht das weibliche Funktionsspektrum von der weltausdeutenden Mutterfigur Herzeloide über die trauernde Wegweiserin Sigune bis hin zur äußerlich grotesken aber weisen Gralsbotin Cundrîe. Anhand des komplementären männlich-weiblichen Funktionsschemas von Giloy-Hirtz (handeln vs. sein) lässt sich hingegen die (semantische) Mobilität der Figuren beschreiben: Der Held als Handlungsträger, der unabhängig von anderen Figuren „semantische Felder“⁴⁴ durchstreift, existiert in der mittelalterlichen Erzählliteratur nicht in weiblicher Ausgabe. Botinnen wie Lunete aus Hartmanns von Aue „Iwein“⁴⁵ sind zwar unabhängig und mobil, wenn sie als Medium⁴⁶ Verbindungen herstellen und wieder aufkündigen, aber nicht handlungstragend. Die weibliche Figur, die sich komplementär zum mobilen Helden verhält, erwartet ihn passiv an einem Ort⁴⁷ oder wird zusammen mit anderen Figuren zu einem neuen Ort „befördert“⁴⁸, wo sie wiederum verharrt. Niemals kann sie alleine mobil sein und in ein neues semantisches Feld gelangt sie nur, wenn sie geheiratet wird. Ihre Schönheit und Tugendhaftigkeit übernehmen hierbei natürlich eine zentrale Funktion und

⁴² Vgl. Gerok-Reiter 2007, S. 409-410: „Der äußeren Schönheit der Protagonisten entspricht in der Regel ihre innere Vorzüglichkeit. Nur »auf der Basis einer Kongruenz von Innen und Außen« kann die *eloquentia corporis* eine »Orientierung und Verständigung« im gesellschaftlichen Kontext sicherstellen. Es ist bekanntlich das antike Prinzip der Kalokagathia in christlicher Anverwandlung, das hier zum kategorialen Anhaltspunkt sowohl für die Beurteilung des Helden in der Artusrunde als auch für seine Beurteilung durch den Rezipienten wird.“

⁴³ Wolfram von Eschenbach: Parzival. Auf der Grundlage der Handschrift D hg. von Joachim Bumke. Tübingen 2008 (Altdeutsche Textbibliothek 119). Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen und werden mit der Sigle WP gekennzeichnet.

⁴⁴ Vgl. Lotman 1973 und die Theorie der semantischen Sujetfelder. Nähere Ausführungen hierzu in Kap. 3.1, S. 53.

⁴⁵ Hartmann von Aue: Iwein. Text der siebenten Ausgabe von G.F. Becke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer. 4. überarbeitete Auflage. Berlin / New York 2001. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen und werden mit der Sigle HI gekennzeichnet.

⁴⁶ Vgl. Überlegungen zum Boten als Figur des Dritten von Zons 2010, S. 159: „Medien sind Mittel, mittendrin, dazwischen, Verbindung und Trennung, sie sind das Dritte, ohne das sich die zwei gar nicht wahrnehmen.“

⁴⁷ Anhand der Figur Ginover im „Prosalancelot“ wird dieses Prinzip des Wartens auf situationskomische Art und Weise auf die Spitze getrieben, wenn sie mit Lancelot in derselben *kemenâte* schläft und wartet, dass er zu ihrem Bett herüber kommt. Als dies nicht geschieht, schickt sie mehrfach ihre Nichte aus, um den Säumigen zu holen (PL IV,622,26-37): Prosalancelot. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017-8020 der Bibliothèque de l’Arsenal Paris. Übers., komm. und hg. von Hans-Hugo Steinhoff. Frankfurt am Main / Leipzig 2005 (Bibliothek des Mittelalters 17). Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen und werden mit der Sigle PL gekennzeichnet.

⁴⁸ So bspw. Isolde, welche unter der *huote* von Brangäne und Tristan auf einem Schiff zu Markes Hof gebracht wird und darüber zunächst äußerst unglücklich ist: GT V. 11545ff.

befähigen sie zu dieser passiven Mobilität⁴⁹. Wenn sie in hohem Maße begehrenswert ist, kann sie einen sozial möglichst hochstehenden – bestenfalls königlichen⁵⁰ – Mann anziehen.

Durch Verheiratung werden in mittelalterlicher Erzählliteratur oftmals semantische Bereiche verknüpft, die vorher zueinander in Opposition standen⁵¹. So geschieht es beispielsweise im „Prosalancelot“, wenn Lancelot am Gralshof, von Brysanes Trank in einen fiebrigen, halluzinatorischen Zustand versetzt, in den Beischlaf mit der Gralsprinzessin hinein manövriert wird, im vollen Glauben, sich zu Camelot in Ginovers *kemenâte* zu befinden (PL III,548,19-29)⁵². Der Beste und die Beste, die einander zugehörig sind⁵³, zeugen bei dieser fremdbestimmten Maskerade den verbindenden Gralserlöser Galaad. Walter Haug erklärt, dass durch diese heterosexuelle Verbindung des arthurischen Bereichs mit dem heilsgeschichtlichen Bereich der Gralsgesellschaft „der Rahmen der arthurischen Welt überstiegen wird“⁵⁴. In der „Yolanda“-Dichtung wird der höfische Rahmen der Viandener Welt ebenfalls überstiegen (vgl. S. 77-78), indem eine ebenso heterosexuell gedachte Verbindung zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Bereich hergestellt wird.

Hier stellt aber die grundsätzlich passive, höfische Frau nun die Hauptfigur einer umfassenden Erzählwelt dar – wodurch sie, wie später besprochen werden wird, in männliche Handlungsschemata verfällt (vgl. Kap. 3.1). Der König, dem sie angehören will, ist Gott – hierbei handelt es sich also um das legendarische Erzählmoment der *sponsa Christi*. Julia Weitbrecht schildert am Beispiel der „Passio Agnetis“⁵⁵, dass sich das Konzept der spirituellen

⁴⁹ Die kleine Beafloer aus dem Minneroman „Mai und Beafloer“ wird gar an fremde Höfe ausgesandt, um ihren schönen Anblick herzuzeigen (Kiening / Fleury 2008, V. 185-194): *die paten den künig zehant, / das nach dem kind wurd gesant. / das geschach durch jr pet, / man sant nach jm an der stet. / ein hupscher pot pracht es dar, / do namen sy all des Kindes war. / die wundert all der schön sein: / so schön ward kain kindelein / pey vnseren zeitten nie gesehen, / des hört man sy all jehen.*

⁵⁰ Vgl. bspw. Lunete und Laudine, die Iwein als potentiellen Gemahl akzeptieren können, weil er königlicher Abstammung ist: HI V. 2106ff.

⁵¹ Durch Iweins Heirat mit Laudine bspw. verbinden sich der Artushof und die andersweltlich konnotierte ‚Feenburg‘, deren ‚fremder‘ semantischer Bereich durch das Begießen eines Steines eröffnet wird: HI V. 989ff.

⁵² *Er ging an das bett und leyt sich nacket zu ir als der da went, es were sin frauwe die koniginn. Er rett nit als eyner von dem alle irdisch ritter erlucht und erhaben solten werden. Die enpfing yn mit freuden, und er dete ir solche fruntschafft und wollust als er syner frauwen der konigin pflag zu thun. Also waren sie zusammen gelegen, der schönst und der best der zu der zytt lebt, auch die schönst jungfrauwe die von der hochsten lynien was die man off die zytt wust.*

⁵³ Vgl. Witthöft 2016, S. 225: „[Es] finden sich einige Hinweise im Text, dass Lancelot und Amide [die Gralsprinzessin] für einander bestimmt sind. Gilt Ginover auch als die Schönste und als Quelle der Schönheit, so hält sie dem direkten Vergleich mit Amide nicht stand. Bereits zu Beginn des Epos wird der Rezipient darauf hingewiesen, dass die Tochter des Gralskönigs in der textinternen Schönheitsrangliste vor Ginover steht.“

⁵⁴ Haug 2007, S. 254.

⁵⁵ Passio Sanctae Agnetis. In: Jean Bolland [u. a.] (Hg.): Acta Sanctorum. Band 1-68. Antwerpen / Brüssel [u. a.] 1643-1940.

Brautschaft an weltlichen Beziehungsmustern orientiert, wodurch es von vorneherein eine höfische Konnotation erhält (2019, S. 163):

Die *Passio Agnetis* profiliert somit ein jungfräuliches, eheloses Leben, das über die Berufung auf eine Verlobung mit Christus aber an zeitgenössischen weltlichen Beziehungsformen orientiert bleibt. Agnes tritt nicht als Verzichtende auf, sondern als Frau, die ‚bereits vergeben‘ ist und auch im Selbstbewusstsein des sozialen und ökonomischen Status auftritt, der damit verbunden ist. Keuschheit erscheint hier weniger als Eheverzicht denn als Form der Erwähltheit, die der *sponsa* eine gewisse Autonomie verleiht.

Auch Yolanda ist von Beginn weg vergeben: *noch sneller dan vil balde sî / enzundet eine kerze* (V. 166-167), hat Gott ihre Liebe zu ihm in frühesten Kindheitsjahren erweckt: Die Feuermetaphorikist bei Mechthild von Magdeburg stark erotisch konnotiert⁵⁶. Aus dieser Berührung mit Gott zieht Yolanda denn auch die von Weitbrecht erwähnte Form der Autonomie, welche bei vom Erzähler als *willen* bezeichnet wird (V. 535) – schließlich verkündet sie im Laufe der Erzählung mehrmals, wie überlegen ihr himmlischer Bräutigam ist, was ebenfalls intertextuell auf die „Passio Agnetis“ verweist⁵⁷: Gott überstrahlt als König alle irdischen Männer, die diesen Titel tragen. Elke Koch beschreibt, wie in geistlichen Erzählungen das jenseitige Himmelreich anhand von weltlichen sozialen Strukturen nachgebildet wird (2019, S. 26):

Im Mittelalter wird dabei die Heilssphäre mehr nach dem Vorbild herrschaftlicher Hierarchie sozial modelliert, als Himmelreich, das dem *rex caeli* untergeben ist. Die Potenz der heiligen Interzessoren und Helfer leitet sich damit nicht nur aus ihrer *virtus*, sondern auch aus ihrer Nähe zum Ohr des Königs ab.

In Bruder Hermanns Text spielt dieser herrschaftliche Aspekt eine große Rolle. Dies wird in der Exposition seiner Erzählung deutlich. Nachdem er darin *den suozen boîm* (V. 75) des hervorragenden Viandener Herrschaftshauses genealogisch nachgezeichnet hat, führt er seine Yolanda als Dativ-Objekt zum allmächtigen Subjekt Gott ein (V. 137-142): *als ich dâ vor gesaget han, / wy got dy starke werilt kan / neizen bit kranken sachen, / dat wilt her hy wol machen / an disen kranken lîve schîn. / dit kint was ein juncfrôiwelîn*. Gott, der als *himele kuninc* (V. 5765) herrschaftliche Züge trägt, möchte der starken ‚Welt‘, also dem in der Exposition gepriesenen, strahlenden Herrscherpaar (V. 30ff.), aktiv schaden⁵⁸, um seine Allmacht zu beweisen⁵⁹. Dieses Verfahren entspricht dem Prinzip des Agon, der potentiell gewaltsamen Konkurrenz, welches Armin Schulz in einen Zusammenhang mit der Organisation der mittelalterlichen Gesellschaft setzt (2015, S. 119):

⁵⁶ Vgl. allgemein zur Erotik Mechthilds: Haas 1979, S. 108ff. Vgl. Ausführungen zur entzündeten Kerze in Kap. 3.1, S. 51.

⁵⁷ Vgl. Weitbrecht 2019, S. 163.

⁵⁸ Online Lexen, s.v. ‚neizen‘: „bedrängen plagen, beschädigen, verderben“.

⁵⁹ Online Lexen, s.v. ‚schîn machen/tuon‘: „zu erkennen geben, zeigen, beweisen“.

Die mittelalterliche Gesellschaft setzt nicht auf Gleichheit, sondern auf Hierarchie, und Rangordnungen müssen erst einmal festgestellt werden. Erzählen profiliert sich gegen anderes Erzählen, Helden profilieren sich gegen andere Helden, und die Texte selbst sind vom Widerstreit nicht allein ihrer Figuren geprägt, sondern auch vom Widerstreit unterschiedlicher Handlungs- und Interaktionsmuster, vom Widerstreit unterschiedlicher Normen und Werte, vom Widerstreit unterschiedlicher Logiken.

Um sich im Widerstreit der Logiken ‚Welt‘ und ‚Geist‘ zu profilieren, bestimmt sich Gott den Viandener Hof exemplarisch zum gegnerischen Lager und untergräbt ihn von innen heraus: Er wählt sich dessen liebstes Mädchen zur Braut. Der Erzähler schildert dies explizit als kriegerische Handlung (V. 101-108):

Ich han gelesen und ist wâr,
dat got vorsihtich offenbâr
sîn wunder grôz wilt machen
an kranken weriltsachen,
dy balde ze allen stunden
dy starken y verwunden,
ûf dat man wizze, sîne kraft
of alle kreften sî gehaft.

Das gewonnene *juncfrôiwelîn* lässt in höfischer Hinsicht nichts zu wünschen übrig (V. 132-136): *dat kint was minnebêre, / guot, zuhtich, reine, milde, / schön als ein engels bilde, / lûtselîch baz dan einich kint, / dat wart an him bezûget sint*. Es ist demnach innerlich wie äußerlich vollkommen gut, dem oben geschilderten Prinzip der Kalokagathia entsprechend. Barbara Haupt erläutert zudem die ihm zugrunde liegende christliche Konnotation: „Kalokagathia in christlichem Verständnis heißt: Es gibt keine einfache Parallelität von schön und gut, sondern es gibt eine gute Seele, die sich im schönen Körper zeigt, und eine böse Seele, die sich im hässlichen Körper zur Anschauung bringt.“⁶⁰ Es ist also eine Voraussetzung, dass Yolanda äußerlich so außergewöhnlich reizend ist, damit Gott ihren schwachen Mädchenkörper (*krankte sache*, V. 139) überhaupt erwähnen kann.

Dieser Körper ist grundsätzlich aber problematisch, weil er der schönen Seele, die darin gefangen ist, gegenüber das Nachsehen hat⁶¹ – in Heiligenerzählungen muss er deshalb über kurz oder lang komplett zerstört werden (vgl. S. 32). Yolandas Körper hingegen wird zum einen protégiert, wie dies im höfischen Roman üblich ist, zum anderen nach ästhetischen Prinzipien des Minnesangs überhöht. Dies hat einen erzählerischen Grund. In diesem Text geht es nicht

⁶⁰ Haupt 2002, S. 110, Anm. 30.

⁶¹ Vgl. Gerok-Reiter 2007, S. 410-411: Das Kalokagathikonzept, das die Figurenzeichnung des arthurischen Romans über weite Strecken organisiert, steht zunächst in Spannung zur Leib-Seele-Hierarchisierung der christlich-theologischen Tradition. War das Verhältnis Leib-Seele seit der Antike zum umstrittenen Gegenstand der philosophischen Diskussion geworden mit wechselseitigem Primat der einen vor der anderen Seite und wechselnden Möglichkeiten der Liaison, so wird die Dichotomie von Leib und Seele, Außen und Innen in der christlich-theologischen Diskussion zum deutlichen Dualismus mit klarem Primat der Seele, gegenüber dem der Leib das immer schon Defiziente, Ungenügende oder Eingrenzend-Restriktive darstellt.

darum, wie es der Erzähler in einem Exkurs zu bekräftigen weiß, die Figur akut in die jenseitige Gemeinschaft der Heiligen hinaufzubefördern (vgl. S. 38ff.) – in den legendarischen Vorbildern ermöglicht dies der gewaltsame Tod. Statt jedoch eine „Episodenreihe der Verfolgungen“⁶² auszurollen (die multiplen Überredungsversuche der Verwandten und Geistlichen, die Yolanda besuchen, stehen zu den legendarischen Verfolgungen in keinerlei Verhältnis), versucht Bruder Hermann die unterschiedlichen semantischen Bereiche des Höfischen und Geistlichen, repräsentiert durch den weltlichen Hof der Braut und die himmlische Verortung des Bräutigams, auf plastische und vielfältige, sprich ‚romanhafte‘, Weise zu verbinden. Hierbei erweist sich Yolandas schöner Körper, der weitestgehend⁶³ unversehrt bleibt, als zentrales Verbindungsglied. Seine Fähigkeit, zu gefallen, ist für die Handlung überaus wichtig: Es wird eine herrschaftlich-höfische Hochzeit mit dem himmlischen König anvisiert, dem eine angemessene weltliche Braut dargeboten werden muss.

Um diese unterschiedlichen Konnotationen von weltlichem Begehren und geistlicher Bestimmung an der Figur Yolanda zu visualisieren, greift der Erzähler tief in die metaphorische Trickkiste (V. 148-157):

ein lûter ôigenspygelglas
 wart sy den guoden al zehant;
 sy was geheizen Iolant.
 reht als ein luftich morgenrôit
 durch druove wolken sunder nôit
 al bit gewalt ûz dringet,
 dat dicke vrôide bringet
 den kleinen voglîn, als it dagt:
 alsus durgbracht dy junge magt
 der druoven werlde wolkenbrunst.

Die beiden zentralen Metaphern, anhand denen die Figur hier eingeführt wird, das *ôigenspygelglas* und das *morgenrôit*, sollen nun nachfolgend im Hinblick auf die oben erläuterte weibliche Funktionalität untersucht werden. Zunächst soll die extensive Metaphorik der aufkommenden Morgenröte im Fokus stehen, mit der Yolanda verglichen wird.

Das Verfahren, die Wirkung einer weiblichen Figur anhand eines Naturbildes zu überhöhen, erinnert an die von Susanne Köbele beschriebene „allegorische Kodierung“⁶⁴ anhand eines Naturbildes, welche der Dichter Frauenlob in seinem Liedœuvre vornimmt. Die Allegorese wäre dann folgende: Yolanda, das luftige Morgenrot, „eine[] marianisch[e], also von der *regina*

⁶² Weitbrecht 2019, S. 163.

⁶³ Vgl. V. 2171-2176: Im Streit mit der Mutter lösen sich bei Yolanda Haare von der Kopfhaut. Das ist die einzige ernsthafte Verletzung, die sie erleiden muss.

⁶⁴ Köbele 2000, S. 215.

coeli inspirierte[] Lichtmetaphorik (*mâne, sunne*)⁶⁵, treibt die düsteren Wolken (*der druoven werlde*) zur Seite, und bringt, indem sie so aufleuchtet, den Vöglein (die poetologisch die Dichtungsproduktion repräsentieren) große Freude. Die weiblich personifizierende Morgenröte ist auch im Minnesang Walthers von der Vogelweide präsent, der – einer liturgischen Tradition folgend – Maria als Morgenröte verehrt (WL 5,1,L. 4,2/3): *Maget unt muoter, schouwe der kristenheite not, / [...] uf gender morgenrôt*.⁶⁶ In dieser extensiven Metapher Bruder Hermanns wird nun die Gattung ‚Tagelied‘ anzitiert. Darin bringt der einbrechende Tag die Vögel zum Singen⁶⁷, die beiden heimlichen Geliebten hingegen müssen das Lager räumen und sich trennen: Liebesschmerz steht also mit poetischer Produktion in einem Zusammenhang. Diese poetologische Kurzerzählung verschiebt sich hier. Da die Option, dass Yolanda mit einem ‚realen‘ Mann ein Lager teilt, in diesem Text nicht gegeben ist – sie will nämlich *kein man, der muoze sterven* (V. 181) und sie auf diese Weise allein lässt⁶⁸ –, fällt der Aspekt des Liebesschmerzes weg. Es bleibt nur noch der lichte Tag, welcher die trübe Welt und all ihre Trennungsimplicationen, vor allem diejenige durch den Tod, aufhebt.

Die Einführung Yolandas ist aber deshalb komplex, weil es sich bei diesem Sinnbild eigentlich nicht um eine Allegorie, sondern um einen Vergleich handelt (*reht als... alsus*): Yolanda selbst respektive ihre Wirkungsmacht wird mit der Morgenröte verglichen, nicht von ihr personifiziert. Alois Wolf umreißt die christliche Symbolik des Tagesanbruchs in seinem Kommentar zum mittelhochdeutschen Tagelied: „Licht und Finsternis, Tag und Nacht, und aufsteigende Sonne sind für das christlich geprägte Mittelalter eben nicht nur allgemein verfügbare kosmisch-mythische Gegebenheiten.“⁶⁹ Er erläutert „ein dichtes Motivgeflecht alt- und neutestamentlicher und neuplatonischer Denkbemühungen, die um Nacht, Licht und um Aufstehen kreisen und in der Personalisierung des Lichtes in Christus ihre Zentrum haben“⁷⁰. Daraus ergab sich, so Wolf, eine „antik-christliche Faszination, die vom Tagwerden ausging und die auch in mittelalterlicher Großepik ihre Spuren hinterlassen hat“⁷¹. Die Morgenröte

⁶⁵ Vgl. Benz 2018, S. 20.

⁶⁶ Die Lieder Walthers von der Vogelweide. Neu hg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1955; Sigle WL.

⁶⁷ So bspw. bei Otto von Botenlauben in „Singet, vogel, singet“ (Str. 3, V. 1-2): *Ich bin unsanfte erwecket, frouwe, ob ich entslâfen was, / von manger vogel sange, die sich dâ fröiwent gen dem tage*. Entnommen aus: Tagelieder des deutschen Mittelalters. Ausgew., übersetz. und komm. von Martina Backes. Einleitung von Alois Wolf. Stuttgart 1992. Alle hier zitierten Tagelieder entstammen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle TL gekennzeichnet.

⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist die These von Ann Marie Rasmussen hochinteressant, welche postuliert, dass die Kreuzzüge und ihre massenhaften Toten einen maßgeblichen historischen Bezugspunkt für diesen Text darstellen, in dem höfisch-männliche Abwesenheit regelrecht zelebriert wird; vgl. Rasmussen 1996, S. 35.

⁶⁹ Wolf 1992, Einleitung, S. 19.

⁷⁰ Ebd., S. 21.

⁷¹ Ebd., S. 13.

denotiert also Gott. Wenn er das *luftich morgenrôit* ist, dann haben die Vöglein, neben der allgemeinen ‚Welt‘, zwei konkrete Referenten: Einerseits Bruder Hermann selbst, der von der göttlichen *minne* (vgl. Einleit., S. 2) dazu angeregt wird, zu dichten; Andererseits ist aber auch Yolanda ein Vöglein, da sie, wie in der Dichtung geschildert wird, eine begabte Sängerin ist und den himmlischen Bräutigam bei ihrem Klostereintritt singend begrüßt (V. 5822ff.). Die göttliche Personifizierung der Morgenröte entspricht auch dem äußerst kraftvollen Vorgang, der beschrieben wird: Der Erzähler ergänzt nämlich, dass sie *bit gewalt ûz dringet*, die Wolken also aktiv zur Seite stößt. Dies erinnert an Wolframs von Eschenbach gewaltigen Tagesdämon aus einem seiner Tagelieder (TL IV, 1-3, S. 90): *Sîne klâwen / durch die wolken sind geslagen, / er stîget ûf mit grôzer kraft*. Metonymisch kann die Morgenröte auch die heilbringende, göttliche Wirkung bedeuten. In der „Martina“⁷²-Dichtung Hugos von Langenstein muss der teuflische Kaiser mit ansehen, wie es seine angeordneten Torturen nicht vermögen, die aufstrebende, von Gott verliehene Kraft der Heiligen, die als Morgenröte bezeichnet wird, zu unterdrücken (HM 224c-d, 79-88):

Ere sach uf tringen
 Ir lob so hohe swingen
 Als ein liehtis morgen rot
 Daz der sunnen kunst enbot
 Wan alle creature
 Enpfahit froden stiure
 Von der liechten sunnen hie
 Diu ie nach orden uf gie
 Daz si doch nie tac verlie
 Als sis von gote do enpfie.

Im höfischen Kontext, in dem sich Yolanda befindet, verlagert sich die heilbringende Bedeutung jedoch nicht nur auf die innerliche, sondern – wie es das Prinzip der Kalokagathia zusammenfasst – auch auf die äußerliche Vollkommenheit einer weiblichen Figur. Die Morgenröte wird oftmals als ‚tertium comparationis‘ für die Schönheit einer Edelfrau herangezogen. So geschieht es auf exemplarische Weise bei Isolde, wenn Tristan sie bei Marke schwärmerisch beschreibt (GT V. 8253-8284):

»Isôt« sprach er, »daz ist ein maget !
 Daz al diu welt von schoene saget,
 deist allez hie wider else ein wint.
 [...] diu lûtere, diu liehte Îsolt,
 diu ist lûtr else arâbesch golt.
 [...] alle gedanke und alle man
 die kapfen niuwan Îrlant an.
 dâ nemen ir ougen wunne,
 sehen, wie diu niuwe sunne

⁷² Hugo von Langenstein: Martina. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1856. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk entstammen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle HM gekennzeichnet.

nâch ir morgenrôte
Îsôt nâch Îsôte,
dâ her von Develîne
in elliu herze schîne !«

Tristan agiert hier als Brautwerber und die – seinem musischen Charakter entsprechende – malerische Lobrede hat primär den Zweck, eine Verbindung zwischen zwei Herrscherhäusern herzustellen. Die Metapher der Morgenröte veranschaulicht hierbei die Strahlkraft sowie die damit verbundene gesellschaftliche Wirkungsmacht herausragender Schönheit. Christiane Ackermann benennt den leuchtenden Himmelskörper (Sonne oder Mond) als topische Metapher für diese Art von Schönheit (2009, S. 151):

Den Vergleich von Schönheit mit der Leuchtkraft eines Himmelskörpers kennt schon die Antike. In der mittelhochdeutschen Epik begegnet der Sonnen- und Mondvergleich häufig, beispielsweise im Nibelungenlied. In der fünften Aventure leuchtet Kriemhilds Schönheit auf wie das Morgenrot und überstrahlt die anderen Frauen wie der Mond die Sterne: *Nu gie diu minneclîche, alsô der morgenrôt / tuot ûz den trûeben wolken. [...] / Sam der liehte mâne vor den sternem stât, / des scîn sô lûterliche ab den wolken gât, / dem stuont si nu gelîch vor maneger frouwen guot* (Nibelungenlied 281,1-2; 283, 1-3).

Die poetische Schilderung von Kriemhilds äußerlicher Wirkung im „Nibelungenlied“⁷³, die ebenfalls trübe Wolken (in diesem Fall wohl die sich anbahnende Feindschaft zwischen Siegfried und Hagen) vertreibt, ist hier nicht von ungefähr: Siegfried erblickt Kriemhild zum ersten Mal und erwählt sie sich innerlich zur Braut. Hierdurch werden politische Konflikte zunächst einmal ruhiggestellt. Auch Yolanda erstrahlt hell wie ein Himmelskörper (V. 1340-1341): *reht als ein lûter sunnenschîn / begunde hir vroide klâren*. Der Erzähler selbst zeigt sich davon äußerst ergriffen (V. 393-394): *godeweiz, / wat an der minnenclîcher gleiz !* Diese Strahlkraft ist also dazu bestimmt, den männlichen Blick anzuziehen und ihn zu binden. Der Minnesänger Heinrich von Morungen, der durch die religiöse Lyrik beeinflusst wurde⁷⁴, poetisiert diesen männlichen Blick eindringlich in seinem Tagelied (TL II, 1, S. 86):

Owê, -
Sol aber mir iemer mê
geliuchten dur die naht
noch wîzer danne ein snê
ir lîp vil wol geslaht?
Der trouc diu ougen mîn.
ich wânde, ez solde sîn
des lichten manen schîn.
Dô tagte ez.

⁷³ Das Nibelungenlied nach der Handschrift C. Hg. von Ursula Hennig. Tübingen 1977 (Altdeutsche Textbibliothek 83). Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk entstammen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle NL gekennzeichnet.

⁷⁴ Vgl. Kommentar von Backes 1992 in TL, S. 240.

Auch hier wird Dunkles (die Nacht) durch Helles (der mondähnlich weiße Körper der Frau) vertrieben – bei Heinrich spielen, dem Minnesang entsprechend, Sehnsuchtschmerz und dadurch ausgelöste Wahnvorstellung jedoch eine übergeordnete Rolle. In den Erzähltexten hingegen erfüllt die Schönheit der jungfräulichen Prinzessinnen durchaus ihren Zweck: Siegfried sieht und erwählt Kriemhild, Isolde überwältigt den Brautwerber Tristan so sehr, dass er sie erfolgreich an Marke weitervermittelt. Sie überzeugt ihn in Irland allerdings nicht allein, sondern verstärkt durch ihre Mutter. Als Königin Isolde mit ihrer Tochter, der jungen Isolde, Hand in Hand auftritt, deutet Gottfrieds Erzähler das Bild der Morgenröte in Bezug auf dieses Zweiergespann um: Die Mutter ist die (vorhergehende) Morgenröte (V. 10886: *daz vrôliche morgenrôt*), welche die Tochter als Sonne hervorgebracht hat (V. 10887: *und vuorte ir sunnen an ir hant*). Der Erzähler hebt außerdem hervor, dass sie im Gleichschritt dahergehen (V. 10890-10892): *diu sleich ir morgenrôte / lîse unde staetelîche mite / in einem spor, in einem trite*. Die Einheit von Mutter und Tochter, welche für eine gelingende Repräsentation erforderlich ist, stellt eine der Kernthematiken der „Yolanda“-Dichtung dar.

Diese höfische Repräsentanz wird anhand der zweiten Metapher ausgedrückt: das *lûter ôigenspygelglas*, der klare, makellose Spiegel. Ein Spiegel denotiert, neben dem konkreten Objekt, auch „bildl. „vorbild, muster, das höchste“⁷⁵. Auch dieses Sinnbild entstammt dem Marienpreis⁷⁶, wird jedoch, im Gegensatz zur Morgenröte, im „Yolanda“-Text stark im höfischen Bereich verankert und mit dem schillernden höfischen Substantiv *vroide* kombiniert (V. 1338-1339): *sy was ein vrôidenspygelglas, / wanne sy vrôlich solde sîn*. Der Spiegel ist in der höfischen Literatur ein Objekt, dessen bildreproduzierender Effekt nicht etwa die unideale Wirklichkeit aufdeckt (im modernen Sinne von ‚jemandem einen Spiegel vorhalten‘), sondern im Gegenteil, das anzustrebende Idealbild. In Hartmanns von Aue geistlich-höfischer Erzählung „Der arme Heinrich“ denotiert er beispielsweise weltliche Repräsentanz (HA V. 60-61): *er was ein bluome der jugent / der werlte fröude ein spiegelglas*. Im „Tristan“ wird er eingesetzt, um die gegenseitige Idealisierung von Tristan und Isolde in der Minnegrotte auszudrücken (V. 1172-1-11726): *diu süenaerinne Minne / diu haete ir beider sinne / von hazze gereinet / mit liebe alsô vereinet / daz ietweder dem anderen was / durchlûter als ein spiegelglas*. Bei Gottfried wird zudem deutlich, dass es sich bei seinem *spiegelglas*, wie es das Kompositum ausdrückt, um eine durchscheinende Materie handelt – opakes Metall konnte im Mittelalter nämlich ebenfalls als Spiegel verwendet werden⁷⁷.

⁷⁵ Online Lexer, s.v. ‚spiegel‘.

⁷⁶ Vgl. Mielke-Vandenhouten, S. 131.

⁷⁷ Vgl. Online Lexer, s.v. ‚spiegel‘.

Die Metapher denotiert im Bezug auf Yolanda diese beiden Aspekte der Idealität und Repräsentanz. Angela Mielke-Vandenhouten dagegen hält sie hier für entleert: „Der Verflachung des Ausdrucks von einem sinntragenden Vergleich bei Gottfried zu einer hohlen Ehrenfloskel bei Hermann (und anderen späteren Dichtern) ist dabei nicht zu übersehen.“⁷⁸ Dabei übersieht sie jedoch die Systematik, mit der sie eingesetzt wird: Sie poetisiert, meist im Kontext des höfischen Festes, Yolandas doppelte Repräsentationsfähigkeit. Die junge Adelige spiegelt als vollendete Kalokagathia und als Beste, welche dem Besten (hier: Gott) zugehörig ist, absolute weibliche Höflichkeit: Sie ist, mit ihrem unübertroffenen – da himmlischen Bräutigam – die ideale Braut, die den idealen, vorbildhaften Weg geht, an dem sich die übrigen höfischen Frauen orientieren sollen – und dem sie, in letzter Konsequenz, sogar folgen können, indem sie ebenfalls ins Kloster gehen (vgl. S. 20). In dem legendarischen Werk „Der Heiligen Leben“⁷⁹ wird hervorgehoben, dass die heilige Witwe Paula gerade aufgrund ihrer Weltlichkeit den anderen Frauen ein Vorbild sein kann (Traulsen 2019, S. 156):

Do sy dennoch werltlich was, do was sy aller rain frawen zu Rom ain pilder vnd ain spigel vnd hilt sich also, das kain poser mensch nicht poß von ir gesagen mocht (Weil sie dennoch weltlich war, war sie für alle keuschen Frauen in Rom ein Vorbild und Spiegel und verhielt sich so, dass kein böser Mensch etwas Böses von ihr sagen konnte. HL II, S. 430, Z. 11– 13).

Bruder Hermann füllt hier vielmehr eine überstrapazierte Metapher mit neuer Bedeutung. Hierbei handelt es sich um ein zeitgenössisches literarisches Verfahren: Frauenlob tut dies beispielsweise mit der Metapher *ougenweide*, in dem er sie konkretisiert⁸⁰. Im Kontext des höfischen Festes denotiert der Spiegel die weibliche Repräsentationsfähigkeit.

Die beiden analysierten Metaphern poetisieren also, dass Yolanda einerseits dazu fähig ist, mit ihrer Wirkung (Männer) anzuziehen, andererseits nach außen hin ein Idealbild abzugeben, welches (Frauen) zur Orientierung dient. Diese metaphorische Ebene wird auf der Handlungsebene allerdings konterkariert. Yolanda hat zwei Rollen zu erfüllen, die sich praktisch schlecht vereinbaren lassen: Im Rahmen des höfischen Festes soll sie ihre höfische Idealität darbieten, indem sie tanzt und singt. Dies kollidiert jedoch mit der anderen Rolle, die sie sich selbst auferlegt hat, nämlich der Nonne, welche körperlich sowohl kinesologisch als auch visuell stark zurückgenommen ist. Dieser Widerspruch, sowie die Art und Weise, wie der Erzähler diesen in die Handlung integriert, wird nachfolgend interpretiert werden.

⁷⁸ Mielke-Vandenhouten 1998, S. 131.

⁷⁹ Der Heiligen Leben. Hg. von Margit Brand / Kristina Freienhagen-Baumgardt / Ruth Meyer / Werner Williams-Krapp. Band 2, Der Winterteil. Tübingen 2004 (Texte und Textgeschichte 51).

⁸⁰ Vgl. zum Beispiel der Remetaphorisierung von *ougenweide*, Köbele 2000, S. 215.

1.2 Die Nonne und die Tänzerin: Höfische *vroide* und performative Buße

Angela Mielke-Vandenhouten bemerkt zu Recht, dass „Hermann seine Protagonistin eher als Minnedame denn als fromme Nonne [stilisiert]“⁸¹. Dies sollten die vorhergehenden Untersuchungen dargelegt haben. Es stellt ein innovatives Element dieser Dichtung dar, dass beide Zugehörigkeiten darin gleichermaßen poetisiert werden, was mit den AdressatInnen der Dichtung zu tun haben könnte. Obwohl es niemals möglich sein wird, mehr als Mutmaßungen anzustellen, wer dieser Dichtung zugehört oder sie gelesen hat, gibt es dazu einen dezenten Hinweis im Text. Als die Mutter, durch Yolandas provokanten Vorschlag, sich mit hundert Männer einschließen zu lassen (V. 3806ff.), ans Äußerste getrieben, ihre Tochter vulgär beschimpft, wendet der Erzähler einen Unsagbarkeitstopos an, der etwas über das Publikum verraten könnte (V. 3824-3828): *Dy muoder offenbâre / begunde wuoeden unde sprach / dy wort, der ich nyt sprechen mach / noch ôich enwil nyt schrîven / vor allen reinen wîven*. Die Bezeichnung ‚alle‘ *reinen wîven* klingt umfassend – gemeint sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur gestandene Nonnen, sondern auch (junge) Frauen, die an Yolandas Beispiel Gefallen finden und ihm noch folgen könnten.

Um seine Heldin vor einem realen oder fiktiven Publikum zu legitimieren, bedient sich Bruder Hermann eines Tricks. Er lässt, sich dadurch geschickt im Text verewigend, die topischen *nîdegêren* („Hasser, Neider“⁸²) höhnisch die Stimme erheben und die Konzeption seiner Heldin kritisieren (V. 395-407):

Nû saget, bruoder Heremann,
wô lit der guode wille dan
den sy bî jungen dagen druoch,
dâ sich dat kint bit ruoden sluoch
und dâ sy nunne wolde sîn,
[...] sy hat hir valwen hâres loc
bewunden wol bit golde.
sy bluoit als eine dolde,
dy gein dem meie ûz dringet.

Der Mai repräsentiert im Minnesang allegorisch die Hoffnung auf sexuelle Erfüllung⁸³: Der Vergleich Yolandas mit einer Blume, die sich ihm öffnet, ist also ein anzüglicher Angriff der Missgünstigen auf die potentielle Nonne. Daraufhin nehmen sie eine semantische Umdeutung der Figur in eine leichtfertige, körperlich aktive *denzêrinne* vor (V. 408-412):

sy danzet unde singet,

⁸¹ Mielke-Vandenhouten 1998, S. 132.

⁸² Online Lexar, s.v. ‚nîdaere‘.

⁸³ Vgl. Müller 1995, S. 46: „Im hohen Minnesang werden die beiden Jahreszeiten Frühling (Sommer) und Winter zu Metaphern für Hoffnung und Versagen; sie repräsentieren die äußere Welt, die das ›Innen‹ des werbenden Ichs bestätigt oder kontrastiert.“

sy springet und ist gerne vrô
[dy gûde wolde it ôich alsô]:
jâ, wîset, wo dy nunne sî;
dy denzêrinne ist ôich dâ bî.

Die *nîdegêren*, die hier deiktisch-räumlich argumentieren (*wîset, wo dy nunne sî*), suggerieren eine (störende) Verdoppelung der Figur (*dy denzêrinne ist ôich dâ bî*): Die Tänzerin, die Yolanda während den höfischen Festen sichtbar darstellt, diskreditiert in ihren Augen die Nonne und raubt ihr jede Glaubhaftigkeit. Der Verfasser eröffnet diesen fiktiven Streit mit seinen Opponenten um eine zentrale Legitimationsrede zu seiner höfisch-weiblichen Hauptfigur halten zu können (V. 413-415): *ich muoz den nîdegêren / wol duon van disen mêren / antwerden, als ich mich verstan*. Deren *mêren*⁸⁴ nutzt er nämlich, um zu akzentuieren, wie sehr sich Yolanda tatsächlich am höfischen Leben erfreut (V. 416-423):

dy minnenclîche wolgedân
hat guode vrôide unde ôich der gnuoch.
der guoden willen, den sy druoch,
wô der nû sî verborgen,
dat will ich lân besorgen
den der sy dar zuo brahte:
der hir sô vruo gedahte,
der hat hir unvergezze noch.

Er betont hierbei also, dass die schöne (*wolgedân*), anziehende (*minnenclîche*) Frau viel (*gnuoch*) höfische *vrôide* hat, die durchaus positiv (*guot*) zu bewerten ist. Der *guode willen*, der hier parallel zur *guoden vrôide* am Versanfang steht, ist dadurch keineswegs verschwunden, sondern liegt zur Zeit *verborgen*, so seine Argumentation: Dies soll aber Gottes Sorge sein (*dat will ich lân besorgen / den der sy dar zuo brahte*), er selber, der Erzähler, trägt hierüber keine Verantwortung. Gott wird sich eben dann manifestieren, wenn er es für richtig hält (*der hat hir unvergezze noch*): In der Zwischenzeit hat Yolanda ihre *guode vrôide* und zwar absolut zu Recht, wie nun in der Folge ausgeführt wird. Die höfische *vrôide* wird nämlich durch die Tugendhaftigkeit derer, die sie ausüben, legitimiert und positiviert. Um dies deutlich zu machen, verwendet der Erzähler den Topos des Wolfs im Schafpelz, wobei die höfischen Gewänder mit Letzterem gleichgesetzt und moralisch freigesprochen werden (V. 427-441):

denn sô wô ein reine herze lît
unvlêdelôis und âne nît
dat muoz durch reht wol vrôide han
wand it beverlecken nyt enkan
noch zyrde grôz, noch rîche wât,
noch vrôide, dy dâ wale stât.
in reiner lambes wolle
vil dicke lît bewollen

⁸⁴ Die Bezeichnung *mêre* denotiert hier keinesfalls etwas Neuhochdeutsches wie ‚Märchen/Hirngespinnst‘, sondern etwas das „der rede wert“ ist: Online Lexer s.v. ‚maere‘.

ein bitter wolfes herzen
dat schaden unde smerze
vil dicke in lyhter wêde duot,
und dâ by dreget druoven muot:
sy vrôidenreine herzen,
dy kunnen herzesmerzen
verdriven beide hy und dort.

Das Sinnbild des von Lammeswolle umhüllten Wolfsherzes soll ‚ex negativo‘ die höfische Wirkungsmacht *vroidenreiner herzen* hervorheben. Diese können sowohl im *hy* (Diesseits) als auch im *dort* (Jenseits) *herzesmerzen verdriven*: Der höfischen *vrôide* wird hier also eine potentielle Heilsvermittlung unterstellt. *Rîche wât* oder *zyrde grôz* an und für sich können nämlich nicht *bevlecken*, denn das Problem sind nicht sie, sondern gegebenenfalls das, was sie verhüllen. Das Ziel dieses gesamten Exkurses besteht darin, den höfischen Bereich mit all seinen ansprechenden Vergnüglichkeiten, und darüber hinaus die ihm entstammende Heldin, grundsätzlich zu positivieren. Die höfische Semantik wird in weiterer Folge progressiv in den geistlichen Bereich inkludiert werden – hier geschieht dies anhand der Wortschöpfung *vroidenrein*.

Ulrich Wyss schlägt in eine ähnliche Kerbe wie die *nîdegêren*, wenn er aufgrund dieser Textstelle große Zweifel an der Einheitlichkeit der Figur Yolanda, sowie an der Haltung des Verfassers äußert: „Die Sorge um eine Konsistenz der Motivation, die ein Romanpublikum sich machen könnte, wird mit arroganter Gebärde vom Tisch gewischt.“⁸⁵ Dieser Vorwurf ist jedoch obsolet: Bruder Hermann richtet selbst den Scheinwerfer auf die Gedoppeltheit der Figur Yolanda und bemüht sich darum, dies mit den fiktiven Neidern diskursiv zu umkreisen. Eine mittelalterliche Dichtung setzt sich nämlich, so Christian Kiening, stets Maßstäbe, anhand deren sie ihre Existenzberechtigung legitimiert: „Sie hat sich, auch wenn sie die Lizenz zur *factio* besitzt, an Kriterien der Wahrhaftigkeit oder der Nützlichkeit (in heilsgeschichtlicher, moraldidaktischer oder wissenvermittelnder Hinsicht) zu messen.“⁸⁶ In diesem Sinne repräsentieren die *nîdegêren* keinesfalls mögliche Zuhörer- oder LeserInnen, vor denen sich ein Verfasser tatsächlich zu rechtfertigen versucht, sondern sind ein genuiner Teil des traditionellen Personals höfischer Literatur: Sowohl im Roman als auch im Minnesang werden sie auf einer extradiegetischen Ebene als imaginierte ‚hater‘⁸⁷ heraufbeschworen, um die Erzählung zu legitimieren. Gottfried von Straßburg attackiert die Missgünstigen oder

⁸⁵ Wyss 1973, S. 269.

⁸⁶ Kiening 2015, S. 23.

⁸⁷ Der hier gewählte popkulturelle Begriff der öffentlichen, anonymen Hasser soll die absolut negative Position der *nîdegêren* betonen.

Unverständigen in seinem poetologisch extensiven Prolog des „Tristan“ auf folgende Weise (GT V. 29-36):

Ir ist sô vil, die des nu pflegent,
daz si daz guote z'übele wegent,
daz übel wider ze guote wegent:
die pflegent niht, si widerpflegent.

Cunst unde nâhe sehender sin
swie wol diu schînen under in,
geherberget nît zuo z'in,
er leschet kunst unde sin.

Die Aussage ist hier folgende: *nît* zerstört *cunst* und *sin* – dies passiert, wenn ein Publikum das poetologische Verfahren eines Textes missdeutet. Dem will auch Bruder Hermann anhand seines Exkurses zuvorkommen. Es soll nämlich nicht daran gezweifelt werden, dass Yolanda ihr höfisches Leben liebt und es sie exorbitant schmerzt, es verlieren zu müssen. Dies ist notwendig, weil das Opfer, das sie ihrem himmlischen Bräutigam darbringt, bedeutend sein muss. Das legendarische Vorbild der *sponsa Christi* ist nicht zuletzt ein Verzichtsnarrativ⁸⁸. So wälzt sich Yolanda nach der ersten Einladung Bruder Walthers ins Marienthal schlaflos im Bett, das Herz *in jâmers gluode* (V. 743), weil es ihr davor graut, den höfischen Bereich verlassen zu müssen (V. 715-723):

der lif sy zuo der werlde luot
sô was der geist ze gode guot
sô sy dy werelt vor sich nam
und hir der spil ze herzen quam
und ander vrôide, der sy plach,
sô sy dar bî dy vrunt gesach
van den sy solde scheiden,
dâ muoste ir vrôide leiden,
dat sy dy solde lâzen.

Die *spil*, die ihr *ze herzen* kommen, sind die höfisch-musischen Praktiken des Singens und Tanzens. Der Erzähler verweist zu Beginn der Erzählung ausdrücklich auf die Authentizität von Yolandas Hingabe daran (V. 469-473): *sus was die wunderschône magt / [Als ich han wol da vor gesag]⁸⁹ / in hôer wunnen naht und dach, / der sy ze gruozen vrôide plach / bit spile und ôich bit sange*. Der hier zwischen Klammern zitierte und in der Fassung John Meiers fehlende Vers, in dem sich der Erzähler zu Wort meldet (V. 470), wurde von Alexander Wiltheim (auf dessen Abschrift Meiers Version basiert), folgendermaßen ausgefüllt: *[dy doch der werlde hat versagt]⁹⁰*. Der „Codex Mariendalensis“ vermittelt also inhaltlich etwas völlig

⁸⁸ Vgl. Weitbrecht 2019, S. 160.

⁸⁹ Vgl. Moulin 2009, S. 41.

⁹⁰ Vgl. die Ausgabe Lösel / Newton 1999.

Gegensätzliches, als das, was Wiltheim vermutet hat: Nicht die Weltentsagung, sondern im Gegenteil, die Weltliebe Yolandas steht hier im Vordergrund, wie der Erzähler insistiert (er habe *wol da vor* schon gesagt, wie gerne sie singt und tanzt). Diese Weltliebe wird am Schluss der Dichtung erneut erwähnt werden, wenn Yolanda ihren Bräutigam dann *bit lûder stimmen unde hô* (V. 5823) mit folgendem Lied begrüßen wird (V. 5825-5827): „*der werlde rîchduom und ir guot / und al wat sy gemaches duot / hain ich versmêit durch Jhesum Christ.*“ Das Verb *versmaehen* denotiert „in entehrender Weise geringschätzen, [...] verstoßen, verachten“⁹¹, drückt also eine heftige Ablehnung gegenüber der höfischen Welt aus, die Yolanda ursprünglich so gern gehabt hat. Diesen Konflikt zwischen weltlicher Liebe und geistlicher Bestimmung nutzt Bruder Hermann, um das Verzichtsnarrativ auf die Spitze zu treiben: In mehreren höfischen Festszenen wird Yolanda in gesteigerter Form von unterschiedlichen Verwandten zum Tanzen und Singen aufgefordert, was ihr immer stärker zuwider wird. Es handelt sich hierbei um Versuchungsszenarien⁹²: Die Gottesbraut, innerlich längst bekehrt, soll anhand von Reigen wieder in den höfischen Hochzeitsmarkt eingegliedert werden. Dem widersetzt sie sich jedoch, in dem sie ihre Körperlichkeit zunehmend der semantischen Rolle der Nonne anpasst.

Zimmermann ist der Ansicht, dass sich die Entwicklung der Hauptfigur hauptsächlich an ihrer in den Tanzszenen gezeigten Körperlichkeit abzeichnet (2006, S. 164-165):

Die allmähliche Entwicklung der Heldin zeigt sich [] in der sich wandelnden Sprache ihrer Körperlichkeit. Iolandes körperlicher Wandlungsprozeß, ihre durchaus prozessuale und sukzessive Transformation vom höfischen *êren leidenstaf* (V. 398) zum klösterlichen *sêleden leidenstaf* (V. 5889), vom Idealbild höfischer Weiblichkeit zum Inbegriff weiblicher Religiosität, tritt in der Dichtung auf besonders deutliche Weise im Rahmen höfischer Festlichkeit, beim Mahl, beim Gesang, bei der Einkleidung, vor allem aber beim gemeinsamen Tanzen zutage.

Das Tanzen als hauptsächliches Medium dieser sukzessiven Transformation ist jedoch, aus geistlicher Sicht, abermals eine eigentümliche Wahl Bruder Hermanns. In der theologischen Tradition stützt sich die vehemente Tanzkritik darauf, so Zimmermann, dass der Teufel diese höfische Betätigungen generell missbraucht: „Ebenso wie Sirenen durch ihren betörenden Gesang die Seefahrer anlocken, würden die Teufel die Christen durch Tanz, Turnier und Saitenspiel ihrer Sinne berauben und zur Sünde, vor allem zur Unkeuschheit verführen.“⁹³ Zimmermann untersucht die hierfür repräsentativen volkssprachigen Predigten Bertholds von

⁹¹ Online Lexen, s.v. ‚versmaehen‘.

⁹² Pratsch 2012, S. 162: „Man kann grob drei Formen der Versuchung unterscheiden: Einmal Versuchungen, die durch den Teufel selbst erfolgen [...], zum anderen Versuchungen durch Dämonen und schließlich Versuchungen durch Menschen, also Menschengruppen [...], die allerdings auch vom Teufel bzw. Dämonen zu ihrem Handeln instigiert wurden.“

⁹³ Zimmermann 2006, S. 66.

Regensburg (1210-1272)⁹⁴, in denen TänzerInnen vernichtend verurteilt werden: *Pfi, tenzer unde tenzerinne! sô möchtet ir gerne arbeiten umbe daz himelrîche. [...] Iuwer singen, ir jungen liute, und iuwer tanzen und iuwer springen und iuwer glenzen und iuwer îtel freude ist nihtes niht.*⁹⁵ In der „Yolanda“-Dichtung wird der Spieß jedoch umgedreht: sie *arbeitet umbe das himelrîche*, indem sie tanzt. Obwohl Yolanda, in der Fest-Konstellation selber Sirene und Tänzerin, ganz vorzüglich vorsingt und den Reigen anführt, lässt sie den Teufel im Regen stehen und lädt hingegen Gott zu sich ein.

Wie bereits dargelegt worden ist (vgl. Kap. 1.1), ist die Figur gerade deshalb zur Gottesbraut befähigt, weil sie eine weltliche-verführerische Wirkung hat. Sie nutzt diese aber nicht dazu, einen irdischen Mann anzuziehen und mit diesem zu schlafen: Diese Möglichkeit steht im Text jedoch permanent in Aussicht und der Tanz ist gewissermaßen das Einfallstor in eine heterosexuelle Bindung. In den Liedern Neidharts⁹⁶ bietet der – sexuell konnotierte – kollektive Tanz den gesellschaftlich approbierten Rahmen für potentielle Paare, um sich einander annähern zu können. Dies thematisiert beispielsweise ein Mutter-Tochter-Gespräch im Sommerlied 7, in dem die ‚dörperliche‘ Tochter diesbezüglich ungehemmt ihre Wünsche ausspricht (NE V. 1-6):

Dâ sul wir uns wider hiuwer zweien.
vor dem walde ist rôsen vil geheien :
der wil ich ein kränzel wolgetân
ûfe hân,
springe ich einem ritter an der hende
in hôhem muote. nû wol dan !

Eine solche freudige Erwartung des anderen Geschlechts verbittet sich natürlich Yolanda, wie der Erzähler es zwar bildhaft, im Kern aber relativ deutlich formuliert (V. 1350-1363):

Nû hatte hir vrôide ein underscheit,
des ich geswîgen nyt enmach:
sô wanne dat sy vrôiden plach,
und dat sy muoste vrôlich sîn,
sô slôz sy doch der sorgen schrîn
vor aller sunden winde
sô vaste und ôich sô swinde
dat sy den was ein vromde gast.

Die Umschreibung *aller sunden winde* impliziert das konkrete Szenario, in dem Yolanda einem männlichen Tanzpartner gefällt, der dann potentiell zu ihrem Liebhaber wird – was ihre Familie, im Rahmen einer politisch vorteilhaften Ehe nur zu gerne realisiert sehen würde. Doch

⁹⁴ Vgl. Zimmermann 2006, S. 69.

⁹⁵ Zitat entnommen ebd., S. 70.

⁹⁶ Neidhart: Lieder. Übersetz. und hg. von Helmut Lomnitzer. Stuttgart 2008. Alle nachfolgenden Zitate aus Neidharts Liedern entstammen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle NE gekennzeichnet.

sie agiert so, *dat sy den was ein vromde gast* (*vromde*: „Gegensatz von einheimisch, nicht zu unserm Lande oder Hause gehörig“⁹⁷), das heißt, sie löst die irdischen Füllemomente, zu denen auch die Sexualität gehört, einfach nicht ein, da ihr Geliebter woanders auf sie wartet. Das Bild *sô slôz sy doch der sorgen schrîn* suggeriert hier, analog zu *der minnen schrîn* („Vulva“⁹⁸) konkret die sexuelle Verweigerung⁹⁹. Die *denzerinne*, die immerfort auch dabei ist, singt und tanzt jedoch weiter, was eine Diskrepanz zwischen ihrem körperlichen Darstellen und ihrem Gott zugewandten Herzen nach sich führt (V. 1301-1304): *sy sanc, sy danzet unde spranc. / dat was doch sunder hiren danc: / so wat sy vroiden plege da, / dat herze was doch anders wa*. Zimmermann stellt fest, dass sich Yolanda zusehends von der ‚Welt‘ entfremdet, weil sie das zurückgezogene Leben einer *nunne* führen möchte (2006, S. 170):

Im Gegensatz zu Iolandes ‚lesbarem‘ Verhalten vor der Hoföffentlichkeit, das sie ganz im geforderten Habitus der repräsentativen Dame zeigt, hebt Hermann hingegen hervor, daß das Mädchen sich der Hofgesellschaft nach und nach entfremde, da es sich innerlich immer mehr zurückziehe.

In der ersten Tanzszene nimmt Yolanda nichtsdestotrotz noch ohne Fremdbestimmung am kollektiven Reigen teil. Ihre heimliche *professio* im Marienthal und der große Streit mit der Mutter (V. 2056ff.) haben noch nicht stattgefunden, weshalb sie auch nach eigenem Ermessen noch keine Nonne ist. Sie versucht sich dieser Rolle jedoch anzunähern, indem sie ihre eigentliche, höfische Rolle ‚schlecht‘ spielt (V. 1365-1369):

sô wanne sy zuo danze gync,
den sprunc sy unber ane vync,
dat sy dy balder wurde laz
und sy des danzes des dy baz
kurzliche wurde erlâzen.

Zimmermann übersetzt das Adverb *unber* nach „Mhd. unber, unbereit – nhd. ungeschickt“¹⁰⁰: Yolanda verfehlt also bewusst Tanzschritte, die sie eigentlich hervorragend beherrscht. Ihre Darbietung im kollektiven Reigen fällt dadurch negativ auf, was zwei Folgen nach sich zieht: Sie wird selbst einer Tätigkeit müde (*dat zy dy balder wurde laz*¹⁰¹), in der sie zuvor immer aufgegangen ist, und auf deren unauthentische Ausführung reagiert der Hof, indem er ihr vorzeitig ein Ende setzt. Kurzum, es ist ein Trick¹⁰², um sich den Paartänzen mit den Männern

⁹⁷ BMZ Online, s.v. ‚vremede, vremde‘.

⁹⁸ Online Lexikon, s.v. ‚schrîn‘.

⁹⁹ Im „Reinfried von Braunschweig“ wird der *schrîn*, der geöffnet wird, beispielsweise als Umschreibung für Sex verwendet (V. 11036-11039): *dâ von der muotes rîche / an hôhen frôuden überflôz, / wan er der küniginne entslôz / der hôhgelopten minne schrîn*. Quelle: Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank (MHDBDB). Universität Salzburg. Interdisziplinäres Zentrum für Mittelalter und Frühneuzeit (IZMF). Koordination: Katharina Zeppezauer-Wachauer. 1992-2020 (laufend). URL: <http://www.mhdbdb.sbg.ac.at/> (Abrufdatum: 11.8.20).

¹⁰⁰ Zimmermann 2006, S. 170.

¹⁰¹ Online Lexikon, s.v. ‚laz‘: ‚matt, träge, saumselig.‘

¹⁰² Vgl. Zimmermann 2006, S. 170.

zu entziehen, denen Yolanda, aufgrund ihres abwesenden Geliebten, um jeden Preis ausweichen will. Ein wenig anders gestaltet sich ihre Haltung zum Singen respektive Vorsingen. Offenbar wird ihr auch die Rolle zugewiesen, anhand ihrer Stimme den Reigen von außen anzuführen (V. 1358-1363): *hir reine stêde herze vast / bit willen sulche lyder sanc, / nach den man lôifende allet spranc, / ûf dat sy sich zerbrêche / und an hir selver rêche / dy gunst dy hir dy werelt druoch*. Während des Vorsingens ist sie nicht in den Tanz respektive in die Kette von einander an den Händen haltenden Männern und Frauen involviert, sondern muss ‚nur‘ zuschauen. *Sulche lyder*, nach denen man *lôifende allet spranc*, sind wohl fröhlicher Natur und inhaltlich mehr oder weniger nach den sexuellen Sehnsüchten der Tochter Neidharts ausgerichtet, die *hohen muotes* und mit Rosen bekränzt an der Hand des Ritters springen will. Indem sie solches vorsingt, konfrontiert Yolanda willentlich die beiden Rollen, die höfische Sängerin und die Nonne, und erschafft sich dadurch einen Moment der Buße – die Verben *zerbrêchen* („zerbrechen, zerreißen verletzen“¹⁰³) und *rêchen* suggerieren nämlich, dass sie sich dadurch Gewalt antut. Frauenlob, von dem Bruder Hermann einige Konzeptionen übernommen hat¹⁰⁴, beschreibt diesen mühseligen Effekt, wenn Außen und Innen einander nicht mehr entsprechen, in Lied 3 als *vroide borgen* (FL XIV,11,1-6):

Ich muz unter wilen borgen
vröude, der ich nicht enmeine,
durch die liute, daz sie nicht verdrieze min.

Daz muz ich darnach besorgen:
swenn ich bi mir bin aleine,
so tut swere mich mit senden leiden in.

Einen ähnlichen Vorgang beschreibt der Erzähler an Yolanda, welche sich ihren Innenraum als Rückzugsort wählt (V. 1320-1327):

wat sy der wereltvrôiden plach,
dy was alsô gedecket,
dat sy gar unbevlecket
doch bleif an hirme herzen
den overgrôzen smerzen
und ôich dat bitter herzeleit,
dat sy etwîlen dâ van leit,
dat wiste got aleine.

Thomas Pratsch erwähnt den Rückzug als topischen Moment der Versuchung: „Der Topos der Versuchung steht häufig in enger Verbindung mit dem Topos des Rückzugs und folgt diesem unmittelbar in der Narratio.“¹⁰⁵ Der Moment des Rückzugs findet hier gewissermaßen während

¹⁰³ Online Lexen, s.v. ‚zerbrêchen‘.

¹⁰⁴ Vgl. Einleitung, S. 8. Siehe auch Mielke-Vandenhouten 1998, S. 128: „Es finden sich aber auch Anklänge an andere Lyriker, vor allem an Frauenlob.“

¹⁰⁵ Pratsch 2012, S. 162.

der Versuchung statt: Yolanda zieht sich in sich selbst zurück, während sie höfischen *vroiden* ‚ausgesetzt‘ ist.

Mielke-Vandenhouten bezeichnet, aufgrund dieser Diskrepanz von Innen und Außen, die irdische Wirkung Yolandas als Täuschung (1998, S. 284):

Das Mittelalter [sieht] den Menschen aber auch in der »Spannung von offener Kennlichkeit und letztendlicher Verborgenheit«, als einen »Hohlraum«, über dessen Inneres die äußere Erscheinung täuschen kann - so, wie es den Viandenern mit Yolande geschieht. Bruder Hermann wendet, nicht ganz ohne Widersprüche, beide Prinzipien auf seine Protagonistin an. Einerseits dienen ihm die Schönheit und Liebenswürdigkeit Yolandes durchaus zu deren Lob und als Zeichen ihrer besonderen Erwähltheit. In der Wirkung, die sie auf die Außenwelt haben, in deren Deutung als Zeichen irdischer Lebensfreude stellt er sie andererseits aber als Täuschung dar.

Diese Auslegung verkennt jedoch die Bedeutung höfischer Zeichen in diesem Text. Yolanda ist vielmehr ein genuines Zeichen irdischer Lebensfreude, wie der hiervon geradezu hingerissene Erzähler immerfort betont – dieses wird jedoch geistlich umgedeutet werden, weil am Ende der Dichtung alles Höfische in den Dienst Gottes gestellt wird. Es ist dem Erzähler deshalb ein Anliegen, die Tänzerin grundsätzlich ebenso zu idealisieren wie die Nonne. Dabei spricht er aus der Perspektive eines begeisterten Zuschauers und setzt ‚seine‘ Yolanda an die Spitze des literarischen Kanons höfischer Frauenfiguren (V. 1328-1331): *Dy guode und ôich dy reine / sô minnebêre in vrôiden was, / dat ich van wîve ny gelas, / dy des hir mohte glichen*. Diese (Pseudo)kanonisierung hat eine bestimmte erzählerische Funktion – nur die beste aller höfischen Frauen ist für den *himele kuninc*, dem sie als feudale Gabe bestimmt ist (vgl. S. 74), geeignet. Das Adjektiv *minnebêrnde* bedeutet ‚liebe hervorbringend‘¹⁰⁶: Yolanda ist also, Nonne hin oder her, zu jedem Zeitpunkt auch eine erotisch ansprechende Minnedame. Zimmermann interpretiert sie in dieser Hinsicht zu Recht als ‚unfreiwillige Produzentin höfischer *vrôide*‘¹⁰⁷. Es hängt nämlich absolut nicht an ihr, wie der Erzähler zu bekräftigen weiß, was oder wen sie anzieht (V. 1346-1349): *in alsô suozer wîsen / was al hir werc alsô gedân, / dat hir dat muoste wale stân, / it wêre hir lyf, it wêre hir leit*. Yolanda produziert eben *vrôide* – und zwar in Überfülle (V. 1332): *sy kunde vrôide rîchen*. Wenn sie sich dem weltlichen Verkehr entzieht, findet das bunte Treiben nicht etwa ohne sie weiter statt, sondern versiegt gänzlich (V. 1336-1337): *sô sy begunde swîgen, / sô sweich an vrôiden, wat dâ was*. Deshalb sehen ihre Familienmitglieder, die auf den höfischen Erfolg des Hofes angewiesen sind, keinen anderen Ausweg, als sie in drei aufeinanderfolgenden Tanzszenen schlicht in den Reigen zu zwingen.

¹⁰⁶ BMZ Online, s.v. ‚minnebêrnde‘.

¹⁰⁷ Zimmermann 2006, S. 170.

In der ersten erzwungenen Tanzszene in Schönecken ist es die Mutter, welche – um die dortigen Verwandten zu beeindrucken – ihre Tochter an ihre höfische Pflicht gemahnt. Yolanda hatte sich jedoch inzwischen die weiße Tracht des Bettelordens im Marienthal überziehen lassen und fühlt sich nun, obwohl die Mutter ihr diese Tracht wieder gewaltsam ausgezogen hat (vgl. S. 76), als authentische Nonne. Der Versuch, diese Nonne nun zum *vyralley* (V. 3103) zu bewegen, scheitert denn auch völlig, weil ihr Körper einfach nur geht, statt zu tanzen (V. 3106): *ir gân zerbrach des danzes schar*. Sie versucht auch nicht mehr ansatzweise angenehm zu singen (V. 3095-3102):

sy muoste singen. dat geschach:
 sy sanc, sy schrê, dat man gesach
 dy heize trênen vlyzen
 und ûz den ôigen gyzen,
 des sy doch eine stunde
 sich nyt enthalden kunde.
 dy guode weinede und sanc,
 vil klôsterliche was ir ganc.

Ein Singen, welches in Schreien übergeht, sowie das hyperbolische Bild von sich heiß aus den Augen ergießenden Tränen: Die Überemotionalität der Figur sprengt gänzlich den formellen Rahmen des Festes und transformiert den Tanz in eine Performance der Buße. Zimmermann weist bei ihrer allgemeinen Untersuchung der geistlichen Rezeption des Tanzes im Mittelalter darauf hin, dass „[d]iese Rhetorik der Angsterzeugung durch Bilder des höllischen Schmerzes, des Weinens und Klagens als Straffolge irdischen Tanzes[,] eines der spezifischen Merkmale der mittelalterlichen Schriften gegen das Tanzen [ist]“¹⁰⁸. Hier wird die Straffolge von Yolanda selbst direkt in das vermeintliche Vergehen integriert, um die Versuchung abermals an sich selbst zu ‚rächen‘. Diese Buße will sie sich auch von niemandem nehmen lassen: Am Hochzeitsfest ihres Bruders, in der zweiten erzwungenen Tanzszene, versucht nämlich die Braut, quasi als Yolandas weltliches Alter Ego, deren Ablehnung zu beschwichtigen. Sie schlägt ihr folgenden Tauschhandel vor (V. 4818-4830):

dy brût dy suster danzen hiez,
 van Salmen dy grêvinnen.
 sy sprach: „vil lyve minne,
 stant ûf und danze, des will ich
 dy sunde nehmen ûffe mich.
 wat maht du dâmit sunden,
 dat du bit dînen vrunden
 ein wênich danzes und alsô
 dat su sy makes alle vrô.“
 dâ nam dy brût sy bit der hant:
 dy zwâ, sy vuoren al zehant
 zuo deme danze âne iren danc:

¹⁰⁸ Zimmermann 2006, S. 67.

dâ gync sy bit in doch unlanc.

Zimmermann liest dies als negative Handlungsweise der Braut: „Durch dieses eigentümliche Angebot charakterisiert Bruder Hermann die Schwägerin als hoffärtig und rücksichtslos gegenüber den Bedürfnissen Yolandes, denn dem Wunsch nach einer asketischen Lebensweise bringt sie keinerlei Verständnis entgegen.“¹⁰⁹ Tatsächlich bezeichnet Bruder Hermann sie davor eindeutig als Vertreterin *boeser wîve* (V. 5410) – passend zu dem rücksichtslosen und Yolanda wiederholt demütigenden Bruder (vgl. S. 46ff.), dessen Gattin sie sein wird. Der Vorschlag der Schwägerin ist inhaltlich jedoch entgegenkommend, wenngleich auch aus eigennützigem Grund, denn die triste und feierunwillige Yolanda bringt durch ihr dysfunktionales Verhalten ihr Hochzeitsfest zum Erliegen (V. 4812): *der hof des wart bedruovet ganz*. In ihrer Ansprache gesteht die Schwägerin ihr einerseits eine erhebliche Wirkungsmacht über das höfische Geschehen zu (was aus ihrer Perspektive eine Wertschätzung darstellt), andererseits versucht sie, zwischen dem höfischen und dem weltlichen Bereich zu vermitteln, indem sie die Verantwortung übernimmt und gemäßigte *vroide* garantiert. Yolanda soll nämlich lediglich die Verwandten und nicht etwa potentielle Ehekandidaten erfreuen: Die Schwägerin hat die – aus Yolandas Sicht akute – Problematik der heterosexuellen Annäherung während Tanzveranstaltungen wohl verstanden. Yolanda lässt sich von ihr dann auch zum Tanz geleiten, provoziert dort aber ein musikalisches Fiasko: Die Spielleute werden von der erstarrten Körperlichkeit und tränenerstickten Stimme einer Tänzerin, die sie zuvor als begabt einschätzten, völlig aus dem Konzept gebracht (V. 4831ff.). Offenbar ist jene an diesem Punkt des Geschehens zu keinerlei Körperausdruck mehr fähig. Ihre Körperlichkeit wird vom Hof als das Gegenteil höfischer Eleganz bezeichnet (V. 4859-4860): „*syt, wâ sy geit, reht als ein sac gevullet steit*.“ Der stehende, gefüllte Sack verweist hierbei pejorativ auf die Nonnentracht, die Yolanda zuvor abgenommen worden ist. Hier lässt der Erzähler zwar die empörten Figuren am Hof sprechen, doch wird er selber die Ordensbekleidung an späterer Stelle ebenfalls als unansehnlich bezeichnen (vgl. S. 74-75): Höfische Kleidung wird in diesem Text generell überhöht (vgl. ebd.).

In der letzten Tanzszene unternimmt es schließlich der vergräme Vater, seine Tochter, zu der er sich auf ambivalente Weise hingezogen fühlt (vgl. S. 69), in ihre höfische Bestimmung zurückzudrängen. Dies gestaltet sich im Vergleich mit den Überredungsversuchen der Frauen körperlich übergriffiger. So schildert der Erzähler abermals einen kollektiven Reigen, in dessen Rahmen die väterliche und höfische Autorität ihren Anspruch geltend machen will (V. 5296-

¹⁰⁹ Zimmermann 2006, S. 176.

5309):

dâ quam der vader unde bat
dy dohter wol bit vlîze dat
sy woilte treden an den danz:
er woilte ir dat geloven ganz,
dat er bit willen soilde lâin
sy wider in ir klôster gâin.
er greif sy selve bit der hant.
zuo quam ein ritter al zehant,
der half sy leiden an den danz.
al umbe engync sy dâ nyt ganz,
dat man sy sêre weinen sach:
ûz iren henden sy sich brach,
vil balde gync sy dannen.

Der Vater fordert Yolanda *wol bit vlîze*, also drängend, zum Tanzen auf und versucht sie mit dem leeren Versprechen, sie danach in ihr Kloster gehen zu lassen, zu besänftigen. Dann geleitet er sie zum Tanz, woraufhin schnell (*al zehant*) ein Ritter Yolandas andere Hand ergreift und ihm ‚hilft‘, sie zum Tanz geleiten. In diesem angedeuteten homosozialen Bündnis, welches eine sich weigernde *maget* zu etwas bewegen soll, was sie nicht will, dies zudem im Rahmen eines sexuell konnotierten Bildes, wie dem des Reigens, wird definitiv ein Moment intendierter Vergewaltigung spürbar. Jedenfalls bricht Yolanda weinend daraus heraus. Die väterliche Absicht einer aufgezwungenen Ehe, die sich hier bemerkbar macht, ist in ihrer potentiellen Verfügungsgewalt natürlich um einiges bedrohlicher, als die der Frauen.

An der sich steigernden und immer krasserer körperlichen Gegenreaktion Yolandas gegen die höfischen Betätigungen, durch die sie ehemals so gegläntzt hat, ist ablesbar, wie ihr eigener, Männer potentiell anziehender Körper innerhalb der weltlichen Strukturen zur akuten Bedrohung wird. Sie selbst, respektive der Teil von ihr, der als *denzerinne* bezeichnet wird, stellt nämlich die eigentliche Versuchung dar: Sie selbst ist der Körper, der weltliche Freude verspricht – *it wêre hir lyf, it wêre hir leit* (vgl. S. 28) – und Männer dazu einlädt, sich ihr tänzerisch oder eben weitergedacht sexuell anzunähern. Diese Szenen zeigen jedoch noch nicht eine *passio* im Sinne der körperlichen Bestrafung und öffentlichen Demütigung, die Yolanda nach dem Vorbild der Heiligen erduldet – so der Gegenstand des folgenden Kapitels –, sondern den körperlich ausgetragenen Konflikt zwischen zwei einander widersprechenden Rollen, für die sie beide in gleichem Maße bestimmt wäre. Jedoch lässt Bruder Hermann keinen Zweifel daran, welche davon die überlegenere und welche die unzulänglichere darstellt. Hierfür stellt er die höfischen Strukturen, welche die junge Frau umgeben und schützen sollten, im Rahmen ihres legendarisch inspirierten und höfisch geprägten Passionsweges als völlig hilflos dar.

2. Der höfische weibliche Körper und seine *passio*

2.1 Körperliche Züchtigungen: Defiziente Höflichkeit

Kein heilversprechender Weg kommt ohne Gewalt aus. Auf diesen zwingenden Zusammenhang verweist Armin Schulz (2015, S. 145):

Heiligkeit und Gewalt sind auf merkwürdige Weise aneinandergeschnitten – wie auch Reinheit und Sündenschmutz. Gewalt scheint die Kehrseite der Heiligkeit zu sein, in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis. Dem Heiligen eignet eine grundlegende Ambivalenz: Das, was Heil und Ganzheit verspricht, tritt gemeinsam mit Unheil und der Zerstörung des menschlichen Körpers auf [...].

In diesem Kapitel werden die unterschiedlichen poetischen Ausformungen der Leidensgeschichte Yolandas untersucht werden. Hierbei soll nachgewiesen werden, dass jene sich qualitativ wie quantitativ erheblich von den dargestellten Passionen in legendarischen Texten unterscheiden und dem höfischen Rahmen, in dem die Hauptfigur verortet ist, angepasst sind. Die Züchtigung eines weiblichen Körpers ist in der höfischen Literatur des Mittelalters ein geläufiges Szenario: Wenn sich weibliche Figuren vermeintlich renitent verhalten, werden sie von dazu berechtigten Ehemännern oder höfischen ‚Ordnungshütern‘ – meist öffentlich – körperlich gestraft oder ‚moralisch‘ gedemütigt. Deshalb werden nachfolgend einige intertextuelle Bezüge zu hierfür exemplarischen Szenen der höfischen Literatur hergestellt, um die entsprechenden Stellen im ‚Yolanda‘-Text zu ergründen. Die Ambivalenz dieser literarisch dargestellten Sanktionierungen lässt sich daran erkennen, dass oftmals Strafszenarien poetisiert werden, in denen unterschiedliche Logiken in Widerstreit geraten, weshalb sie sich nachträglich als unrechtmäßig oder unverhältnismäßig herausstellen. In Bruder Hermanns Dichtung stellt dies gar einen Kernkonflikt dar, da Yolandas irdische Eheverweigerung aus höfischer und geistlicher Sicht unterschiedlich bewertet wird.

Die ‚Peiniger‘, also die Figuren, die Yolandas Leiden initiieren, sind nämlich keinesfalls eindeutig negativ, vielmehr werden sie allesamt mit nachvollziehbaren (höfischen) Motivationen versehen: Das System, in dem sie sich befinden, kollabiert angesichts der Renitenz ihres vermeintlich schwächsten, weil mädchenhaften, Glieds (V. 141: *disen kranken lîve*): Die eigentlich vollkommene höfische *maget* Yolanda zersetzt das System, welches sie so glänzend repräsentiert (V. 1338: *sy was ein vrôidenspygelglas*), von innen heraus. Ihre antihöfischen Handlungsweisen entfalten ihre subversive Wirkung graduell: Ihre Entscheidung Nonne zu werden, anstatt zu heiraten, wäre für ihre Verwandten noch höfisch zu bewältigen, indem sie die Tochter dem prestigeträchtigen Orden der grauen Nonnen anvertrauen würden (V. 1496ff.). Als sie jedoch darauf besteht, einem unbekanntem, in einer verfallenen Klosteranlage im Marienthal angesiedelten Bettelorden (V. 1605-1607: *dat was noch leider*

kleine: / der dach, der was gemeine / bit ginsteren noch bezogen) beizutreten, macht dies jegliche Möglichkeit höfischer Repräsentanz zunichte – fortan wird das subversive Verhalten dementsprechend mit zwei unterschiedlichen Maßnahmen sanktioniert. Zum einen wird Yolanda zweimal körperlich gezüchtigt: Sie wird in extensiver Weise von ihrer Mutter verprügelt, sowie vom Bischof Konrad von Köln geohrfeigt. Zum anderen wird sie sowohl von ihren Verwandten (Mutter, Bruder), als auch von unkontrolliert agierenden Viandener Rittern und Knechten mit Worten und Zeichen auf ihren sexuellen Status hin gedemütigt. Diese beiden Strafmaßnahmen sind unterschiedlich konnotiert und haben zudem verschiedene erzählerische Funktionen, welche in der Folge dargelegt werden sollen.

Die drastischste Gewaltdarstellung im Text zeigt, wie sich Yolandas Locken von ihrer Kopfhaut lösen, als die Marianthaler Nonnen ihr handgreiflich dabei helfen wollen, sich aus dem eisernen Griff der Mutter zu befreien (V. 2171-2176):

sy hulfen der vil guoder
sich scheiden van der muoder,
dy vast ir hâr bit hande slôz
sô grimme, dat dy locke grôz
sich schyden van der swarden,
dâ sy dy ensparden.

Das literarische Vorbild für diese einigermaßen brutale Szene entstammt der höfischen Literatur: Im „Parzival“ wickelt der Seneschall Keie die Locken der Edelfrau Cunnewâre ebenfalls fest um seine Hände, während er sie auspeitscht (WP 151,21-30). Die Schläge und das Malträtieren von Yolandas Haaren entsprechen den Körperqualen der legendarischen Märtyrer- und Heiligenfiguren noch am ehesten. Sie sind jedoch schon dadurch abgeschwächt, dass sie von einer weiblichen Figur eigenhändig durchgeführt werden – diese Darstellung ist höchst ungewöhnlich. Frauen, zumal höfische Frauen, sind nämlich unzulängliche Gewaltausüberinnen – so beispielsweise Hartmann von Aue in seinem ironischen Kommentar angesichts der nach langem ‚tjostieren‘ ermatteten Turnierkämpfer „Erec“¹¹⁰ und Iders (V. 894): *ir slege wîplîchen sigen*. In legendarischen Erzählungen gestaltet sich die körperliche Bestrafung weiblicher Heiligenfiguren denn auch grundlegend anders: Erstens zerstört diese den Körper der Heiligen massiv und auf grausigste Weise (wie erwähnt stellen die sich von der Kopfhaut lösenden Locken der brutale Höhepunkt des „Yolanda“-Textes dar), zweitens wird sie von männlichen Entscheidungsträgern angeordnet und durch männliche Henker vollzogen. Wenn ein Elternteil als teuflischer Antagonist Todesqualen am eigenen Kind verordnet, handelt

¹¹⁰ Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972. 28. Auflage 2013. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen und werden mit der Sigle HE gekennzeichnet.

es sich dabei ausschließlich um den Vater. Eine derartige Konstellation schildert Elke Koch am Beispiel der lateinischen „Christina-Passio“¹¹¹, welche die grausamen, familiär verordneten Qualen einer frühchristlichen Heiligen schildert (2019, S. 107):

Nachdem [der Vater] ihr den Körper hat aufreißen lassen, wirft sie ihm einen Fetzen Fleisch ins Gesicht [...]. Die Weiblichkeit und die Jungfräulichkeit der Märtyrerin spielen in dieser Konstellation keine signifikante Rolle [...], auch wenn die Topoi des weiblichen Martyriums, öffentliche Entblößung und Marterung der Brüste, im Spektrum der vielfachen Martern ihren Platz haben. Vielmehr bedingt Christinas Status der unverheirateten Tochter die Verfügungsgewalt des Vaters; ihr Widerstand gegen diese familiale Verfügungsgewalt steht weder im Zeichen des Geschlechts noch des abgewiesenen Begehrens.

Verfügungsgewalt ist hier wie andernorts das entscheidende Kriterium des Gewaltvollzugs. Joachim Bumke zufolge hat eine weibliche Figur in der mittelalterlichen Literatur nicht dieselbe Verfügungsgewalt wie eine männliche Figur, die hingegen gar dazu verpflichtet ist, bei gegebenem Anlass zuzuschlagen: „Diese Stellung der Geschlechter zueinander verpflichtete den Mann, die Frau gegebenenfalls »mit Worten und Schlägen zu strafen.«“¹¹² An dieses Recht hält sich auch Yolandas Mutter, wenn sie ihrem Gemahl vorwirft, gegenüber der widerspenstigen Tochter keine Autorität walten zu lassen (V. 2896-2899): „*du soildes sy ze rehte slân, / jâ, rôifen unde schelden, / der dumpheit lân enkelden, / der sy sô junc begangen hat.*“ Sowohl er als auch andere befugte männliche Personen aus ihrem Umfeld werden jedoch, bis auf eine Ausnahme (der erwähnte Schlag vom Bischof Konrad von Köln), aus den Bestrafungsszenarien herausgehalten und dem gewaltbereiten ritterlichen Gefolge, welches die Mutter außerhalb des Hofes in aufsehenerregendem und drohendem Gebaren begleitet (V. 2402-03: *den schal und dat gebrehten / mohte man hôren overal*), ist offenbar nicht gestattet die junge Adlige anzurühren.

Wenn Yolanda im Marienthaler Kloster von ihrer Mutter verprügelt wird, stellt dies also einen Fehler im höfischen System dar. Die Ereignisse gestalten sich folgendermaßen: Yolanda besichtigt mit ihrer Mutter den Marienthaler Bettelorden – Letztere zeigte sich bei einem vorhergehenden Besuch angesichts des desolaten Zustandes des Klosters erschüttert und hofft nun, dass ihre Tochter ähnlich empfindet (V. 1760ff.). Als Yolanda dennoch zwingend dort verbleiben möchte und sich heimlich wie regelwidrig das Ordensgewand überziehen lässt (V. 1834ff.), löst dies eine völlige Eskalation aus: Die Mutter beginnt, vom Teufel heftig erzürnt (V. 1992), ihre Tochter bei den Haaren zu packen und exzessiv zu schlagen (V. 2112-2113): *dat kint sy bit den haren vync / dy want sy vast umb ire hant*). Sie kündigt zudem an, das

¹¹¹ Elke Koch zitiert aus folgender Ausgabe: Vita e martirio ammirabile della gloriosa S. Cristina vergine e martire. Hg. von Andrea Pennazzi. Montefiascone 1725, S. 259–275.

¹¹² Bumke 1986, S. 457.

Kloster von ihren Rittern niederbrennen zu lassen (V. 2225ff.) – und unternimmt dies schließlich selbst, indem sie eine Kerze in das Stroh ihres Gastbettes steckt (V. 2317). All diese konkreten gewalttätigen Handlungen sind für eine höfische Frau zutiefst untypisch. Höfische weibliche Figuren können Gewalt zwar durchaus ankündigen oder anordnen: Im „Eneasroman“¹¹³ Heinrichs von Veldeke droht Amata ihrer Tochter Lavinia mit Marter und Tod, wenn sie nicht von ihrem Wunsch, Turnus zu heiraten, ablässt¹¹⁴; In Gottfrieds von Straßburg „Tristan“ gibt Isolde den Mord an Brangäne in Auftrag (GT V. 12723ff.). Amatas Drohungen folgen dann jedoch keine Taten und Isoldes Vorhaben, ihre Verbündete beseitigen zu lassen, wird von den damit beauftragten Schergen nicht durchgeführt – weibliche Gewaltfantasien werden also in keiner Hinsicht als verbindlich beurteilt. Einzig im „Nibelungenlied“ ordnet Kriemhild den Tod Gunthers an (NL 2429,2-3), woraufhin sie Hagen als *välendinne* (NL 2431,4) bezeichnet: Diesem schlägt sie dann eigenhändig den Kopf ab (NL 2433,3). Dieses Töten *von eines wîben handen* (NL 2434,2) wird umgehend grausam bestraft: Sie wird von Hildebrand mit dem Schwert *ze stücken verhouwen* (NL 2437,2).

Ähnlich drastische Sanktionierungen widerfahren Yolandas Mutter natürlich nicht: Im gesamten Text bleibt sie, ebenso wie ihre Tochter, vor jeglichen grausamen Martern geschützt. Bezeichnenderweise wird sie vom Erzähler auch weder mit dem Teufel verglichen noch als ihm zugehörig bezeichnet, sondern lediglich als von ihm manipulierte Figur dargelegt (V. 1992-1996): *dâ bî der dûvel nyt enslyf / er schylt des zornes brende. / dy muoder want ir hende. / ir zorn der wuos y vaste / nâ deme werde gaste*. Der Teufel agiert also in der zentralen Gewaltszene des Textes als Initiator und ersetzt auf diese Weise die autoritäre männliche Gewaltverfügung. Dies wird vom Erzähler mit einer Turnier-Metapher veranschaulicht, indem er seine Hauptfigur direkt adressiert (V. 2056: *Wy nû, vil sêlige Iolant*) und ihr den bevorstehenden – männlich markierten – Kampf ankündigt. Der Teufel *wâpent* sich (V. 2072) und bereitet einen *kreiz* (V. 2074: „der eingehetzte Kampfplatz, Kampfkreis“¹¹⁵), in dem Yolandas Mutter als *kempe* („der für sich od. als stellvertreter für einen anderen einen zweikampf unternimmt“¹¹⁶) aufwartet (V. 2075-2078): *des wardet dâ dy muoder dîn: / sy wilt der yrste kempe sîn, / der dich bit strîde sol bestân / und ûffe dich bit grimmen slân*. In diesem Zusammenhang ist es dem Erzähler bezeichnenderweise ein Anliegen, Yolandas Mutter zu entweiblichen, ehe es zur eigentlichen Prügelszene kommt (V. 2102-2111):

dy muoder ganz entsinnet wart

¹¹³ Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Frankfurt am Main 1992 (Bibliothek des Mittelalters 7).

¹¹⁴ Vgl. Miklantsch 1994, S. 98.

¹¹⁵ Online Lexen, s.v. ‚kreiz‘.

¹¹⁶ Ebd., s.v. ‚kempfe‘.

(dy mêre sluoch ir vrôide dôit):
ir ôigen worden vlammenrôit,
ir munt begunde biven,
ir herze wart gedriven
in heizen zornes gluoide
ûz aller wîves guoide.
dat muoderlîche herze
dat leit sô grôzen smerze,
dat ir dy wîves mâze enkync.

Eine Entstellung der Physiognomie unter Zorn, allem voran der Augen und des Mundes, erinnert an die Beschreibung einer emblematischen arthurischen Figur des Zornes, nämlich Lancelot aus dem „Prosalancelot“. Der dortige Erzähler veranschaulicht eindrücklich, wie sich dessen Augen und Kiefer unter Einwirkung des Zornes geradezu monströs verändern (PL I,104,12-18):

Sin nase was im zu maßen lang und enmitten ein wenig hoch, gra augen großlachende die wil das er gutes muotes was; wann er als sere zornig was, so luchtens im als ein fuer in eim ofene, so das alle die ducht die yn sahen das im durch die sehen von den augen kemen blutes tropffen geschossen, und gebart mit der nasen als ein roß das sere ist gerant, und beiß die zene zuhauff das sie krachten.

Die Mutter wird also durch männlich markierten, vom Teufel ins Übermaß gesteigerten Zorn zum einen ihrer weiblichen (Schönheit, Güte, Trauer), zum anderen aber auch ihrer höfischen Attribute (Maße, Zucht) entledigt. Ortrun Riha hebt in seiner anthropologischen Studie der mittelalterlichen Medizin hervor, dass höfische Zucht übermäßigen Zorn stigmatisieren und eindämmen sollte (2009, S. 19):

Im ‚Tacuinum sanitatis‘, einem in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aus dem Arabischen ins Lateinische und von dort in verschiedene Landessprachen übersetzten ‚Tabellenwerk‘ [...] findet [...] der Zorn (ira) Berücksichtigung: [...] Ein medizinisches Mittel wird nicht angegeben, denn es geht nicht um pathologisches Toben, sondern um mangelnde Selbstbeherrschung, deshalb helfen nur Philosophie und höfische Zucht – ein schönes Beispiel für den Zivilisationsprozess innerhalb einer privilegierten sozialen Gruppe, die auf diese Weise mit wissenschaftlichen Argumenten zu angemessenem höfischen Verhalten motiviert werden sollte.

Solche Zusammenhänge werden auch in der Yolanda-Dichtung deutlich. Die Mutter wurde nämlich zu Beginn der Dichtung vom Erzähler als Ebenbild höfischer Vollkommenheit eingeführt: Er erklärt *dat sy wol lobes bilde / zuor werlde an wîves guode druoeh* (V. 38-39). Wenn diese weibliche Figur, im Zusammenhang mit dem Teufel, sich nun männlich transformiert und in einer über siebzig Verse langen Szene (V. 2102-2176) gewalttätig über ihre Tochter herfällt, stellt dies kaum – so beispielsweise Mielke-Vandenhoutens Lesart – ein persönliches Versagen infolge eines massiven psychologischen Zusammenbruchs dar (1998, S. 188):

Durch die Art seiner Darstellung läßt der Dichter keinen Zweifel daran aufkommen, daß die Gewalttätigkeit der Mutter in Marienthal ein Ausnahmeverhalten ist, das durch den auf die Spitze getriebenen Konflikt ausgelöst und von den anderen Anwesenden, den Nonnen,

Predigern und Yolande als peinliches und unerhörtes Herausfallen aus der mütterlichen Rolle gewertet wird.

Auch John Meier interpretiert die Szene dahingehend, dass die Figur der Mutter „nur schwer ihre Leidenschaftlichkeit zu bemeistern“¹¹⁷ vermag. Diese beiden psychologischen Auslegungen einer hier nicht psychologisch agierenden Figur, welche vielmehr eine erzählerische Funktion erfüllt, vermögen es nicht, diese Textstelle adäquat auszulegen. Zum einen werden sich ‚zuspitzende‘ Konflikte in der mittelalterlichen Erzählliteratur nicht unbedingt in ungebrochener Kontinuität konstruiert. Michail Bachtin veranschaulicht dies als „subjektive[s] Spiel mit der Zeit“¹¹⁸, welches speziell dem Ritterroman zu eigen ist, sich aber letztlich auf alle mittelalterlichen Erzähltexte beziehen lässt: „Die Zeit wird [...] auf lyrisch-emotionale Weise in die Länge gezogen und zusammengedrängt; es verschwinden z. B. ganze Ereignisse, als ob sie nie stattgefunden hätten (so im Parzival, als der Held den König auf dem Montsalvatsch nicht erkennt).“¹¹⁹ Der vom Teufel indizierte Zorn der Mutter wird wieder spurlos verschwinden, wenn er seine heilsgeschichtliche Funktion erfüllt hat (vgl. Kap. 3.2) – so wie es am Ende der Dichtung dann geschieht, wenn die Mutter Yolanda glücklich zur himmlischen Hochzeit ins Marienthaler Kloster geleitet (V. 5739ff). Zum anderen verkennt eine Emotionsauslegung, wie beispielsweise diejenige von Meier, die Alterität mittelalterlicher Emotionskonzepte. Elke Koch nähert sich jenen folgendermaßen an (2015, S. 83):

Da Emotionen ein Verhältnis von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ konfigurieren, können sie Funktionen in Kommunikationszusammenhängen übernehmen [...]. In Erzähltexten kann so das Sichtbarwerden von Emotionen an den Figuren dazu beitragen, entsprechende soziale oder politische Problemzusammenhänge narrativ zu konstituieren und zu reflektieren.

Der Problemzusammenhang, der anhand der Eskalationsszene mit der Mutter allegorisch offengelegt wird, ist folgender: Höfische (weibliche) Körper sind vor dem Teufel nicht geschützt und höfische Strukturen nicht gegen ihn gefeit – deshalb sind sie in letzter Konsequenz unzulänglich.

Schließlich lassen die Deutungen, welche – wohl aus dem durchaus nachvollziehbaren Grund, Figurenkohärenz herzustellen – psychologische Mutter-Tochter-Beziehungsmuster heranziehen, die allegorische Aufladung dieser körperlichen Züchtigungsszene außen vor. Der Erzähler setzt seine beiden weiblichen Hauptfiguren nämlich umgehend in einen Zusammenhang zu weiblichen Heiligenreferenzen, ohne sie jedoch mit diesen gleichzusetzen. Yolanda hat sich nämlich im Voraus, so der Erzähler, an den *martelingen* (V. 2137) von Jesus sowie an der *swâren pîne* (V. 2139) der Heiligen Katharina (welche ebenfalls ihre

¹¹⁷ Meier 1889, S. C.

¹¹⁸ Bachtin 2014, S. 83.

¹¹⁹ Ebd.

Jungfräulichkeit verteidigte und deshalb eine ideale Referenzfigur darstellt) orientiert und eignet sich in dieser Art Märtyrersimulation deren geistliche Rüstung an (V. 2142-2146): *in disen wâpenen sî streit / dy reine und ôich dy guode / bit alsô glîchen muode, / dat sy des grôzen smerzen / getrôste sich van herzen*. Die Mutter hingegen agiert, wie bereits dargelegt worden ist, als männlich markierte Kampffigur stellvertretend für den Teufel. Die beiden höfischen Frauen sind hier Akteure in einer Allegorie, in der das vom Teufel manipulierte (und nicht etwa ‚per se‘ teuflische) Weltliche (Die Mutter mit ihrem Gefolge) ins Geistliche (Yolanda und der Bettelorden im Marienthal) eingreift und es zu dezimieren droht. Silke-Katharina Philipowski beschreibt, wie in gewissen höfischen Romanen allegorische Elemente ins Textgeschehen eindringen und dessen Doppelbödigkeit offenlegen (2001, S. 386):

Auf den Leser überträgt sich der Gestus, den die allegorische Subversion auf der Textebene vollzieht: Er traut dem Text nicht mehr, dessen Doppelbödigkeit seinen leichtfüßigen Fortgang im Geschehen hemmt, er verläßt die Ebene der Fiktionalität und nimmt damit die gleiche Distanz zum Text ein, die die Allegorien zu den agierenden Körpern herstellen.

Eine solche Doppelbödigkeit liegt auch der Streitszene im Marienthal zugrunde. Auf der konkreten Handlungsebene offenbart sich die Realpräsenz des Teufels, der den Streit zwischen den beiden Frauen anfacht: Auf der allegorischen Ebene verweist die Szene dann nicht mehr nur auf sich selbst, sondern auch auf die Grenzen weltlicher Funktionsfähigkeit sowie das Eindringen des Geistlichen in den weltlichen Bereich. Gegen Ende der Dichtung begeht Bruder Hermann in diesem Zusammenhang einen ausführlichen Exkurs zu Yolandas Referenzfiguren Agnes und Katharina. Hierbei benennt er explizit, dass ihre körperlichen und seelischen Peinigungen nicht mit denjenigen ihrer Vorbilder vergleichbar und zeitlich anders strukturiert sind (V. 4254-4275):

ich spreken offenbâre,
dat sente Agnête, wy sy streit
[und grôzen smerz in vûre leit],
âr sente Katterîne:
ir strît und ôich ir pîne
der guoder [Yolanda] strîde ensint nyt glîch
noch ôich der pînen, dunket mich:
ir strît nam einen kurzen dôit:
der guoder Iolande nôit,
dy muoste dûren manich jâir.
der heiligen strît was offenbâr
bit boesen und bit vromder hant,
den Christus nyt enwas bekannt
noch ôich, dy nyt enwolden reht.
der strît was wol ze vuogen sleht:
er nam ein ende ûf einen dach:
dy sêlige Iolant, sy lach
in disme strîde manich jâir.
sy muoste strîden offenbâir
jâ bit der muoder dy sy druoch

(der strît was ir doch swêre gnuoch)
Bit vrunden und bit mâgen.

Die Kernaussage dieses in poetologischer Hinsicht deutlichen Exkurses lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Innerhalb der christlich-weltlichen, höfischen Strukturen, in welche Yolanda als höfische *maget* fest eingebunden ist, sind ihre Leiden zeitlich permanent. Sie erduldet keine akute, grausige Marter um akute Heiligkeit zu erlangen, sondern muss sich dauerhaft gegen die höfischen Umstände erwehren, die sie selbst hervorgebracht haben. Hierfür steht nicht zuletzt emblematisch das Bild *der muoder dy sy druoch*. Schließlich setzt Bruder Hermann seine Figur hier deutlich von den *heiligen* (V. 4264) ab – dies ist ein expliziter Hinweis des Textes, dass sie nicht als hagiographische Gestalt intendiert ist (vgl. Einleit., S. 6).

Ebenso wenig wie von der Höfisch- und Weiblichkeit ihrer Mutter wird Yolanda von ihrem eigenen höfischen Verhalten geschützt. Derartige Abnutzungserscheinungen höfischer Funktionalität werden nämlich in diesem Text vermehrt aufgezeigt. So auch in der einzigen Szene, in der Yolanda von einer männlichen Figur öffentlich geschlagen wird, nämlich vom Bischof Konrad von Köln (V. 4453-4459):

sy bôit dem bischove iren gruoz,
sô man duon ze hove muoz:
dâ sy in wolde alumbe vâin,
er sluoch dy guode wolgedâin
und gaf ir einen grôzen slach,
dat al der hof ze mâle sach.

Der Erzähler lässt zunächst offen, weshalb der Bischof handgreiflich wird. Im Zusammenhang mit den bereits erfolgten Ereignissen kommentiert er damit sicherlich Yolandas systemsprengende Handlungen: ihre Eheverweigerung sowie ihren Wunsch einem Bettelorden beizutreten, die an dieser Stelle bereits viele Wellen geschlagen haben. Im konkreten Kontext der Szene, in welcher der Erzähler die Abfolge der einzelnen Gesten auffällig detailliert darlegt, ist es aber zunächst auch eine direkte Reaktion darauf, dass die junge Frau aktiv auf ihn zugeht¹²⁰, um ihn zu begrüßen. Außerdem wird die Brutalität des Schlages dadurch gesteigert, dass Yolanda den Bischof zu umarmen versucht: Der Erzähler versichert hierzu, dass sie sich damit nach höfischen Regeln verhält (V. 4454: *sô man duon ze hove muoz*) und nicht etwa ungehörig handelt. Zudem akzentuiert er in diesem Kontext ihre äußere Anmut (V. 4456): Sie erfüllt hier also voll und ganz ihre repräsentative Rolle als höfische Frau. Indem der Bischof diese höfische Geste jedoch gewaltsam zurückweist, bewertet er sie rückwirkend als

¹²⁰ Der aktive ‚erste Schritt‘ einer *vrouwe* ist immer tendenziell als ‚dreist‘ zu bewerten. Beispielsweise geht Ginover im „Prosalancelot“ auf Lancelot zu und ergreift seine Hand (PL I,366,21-22), was eine (sexuelle) Kühnheit darstellt, vgl. Buschinger 2010, S. 142. Yolandas Zugehen auf den Bischof soll die Figur hier gewiss erneut als aktiv charakterisieren (vgl. hierzu auch Kap. 3.1).

Transgression. Die Szene ereignet sich in der Öffentlichkeit des versammelten Hofes, welcher tatenlos zuschaut (V. 4459), während der Bischof ausgiebig zürnt (V. 4459): *er zornede und schalt sy gnuoch*. Der Erzähler betont, dass sich Yolanda hierbei sehr schämt – dies verweist auf ihre besondere Sensibilität, die den Leidensdruck erhöht, sowie auf den Schock, dass ein ihr vertrautes, höfisches Verhalten als schamlos übergriffig stigmatisiert wird (V. 4462-4464): *wat schamen dy vil guode / dâ leider lide, dat enkan / gedenken vollen wif noch man*. In der nachfolgenden Szene erläutert der Bischof dann mit Worten, was seine gewalttätige Geste bereits angedeutet hat (V. 4473): *junfrôuwe, ir sît ein deil ze balt*. Obwohl Yolandas Verhalten höfisch korrekt ist, wird es von einer sich ihr gegenüber im Hochstatus befindlichen Figur zum Zwecke der Machtdemonstration radikal umgedeutet. Die junge Frau wird durch das höfische System also in keiner Weise geschützt.

Eine strukturell ähnliche Szene ereignet sich in Wolframs von Eschenbach „Parzival“: Die *vrouwe Cunnewâre*, welche vom Erzähler äußerst positiv als *diu fiere und diu clâre* (WP 151,12) beschrieben wird, hat – ähnlich einer Schachbrettfigur – eine bestimmte festgelegte höfische Eigenschaft (WP 151,13-15): *diu enlachte decheinen gwîs, / sine saehein, der den hôhsten prîs / hete odr sollte erwerben*. Als sie dann ausgerechnet den *tumben* Parzival anlächelt, der am arthurischen Hof (noch) ein Fremdkörper ist, verstößt sie damit nicht gegen die oben erläuterte Regel: Jene besagt nämlich, dass auch Potential für zukünftige Ruhmestaten honoriert werden darf (*odr sollte erwerben*). Ihre Entscheidung empört jedoch den Seneschall Keie, der das Einhalten von Ordnungsprinzipien überwacht und dem dieser fremde, latent subversive Knappe ein Dorn im Auge ist (er bemüht sich daher, ihn in einen tödlichen Kampf mit Ither zu entsenden, WP 150,11-22). Er entschließt sich deshalb kurzum Cunnewâre öffentlich zu bestrafen (WP 151,21-26): *Dô nam Keye scheneschalt / froun Cunnewâren de Lâlânt / mit ir reiden hâre. / ir lange zöpfe clâre, / die want er umbe sîne hant. / er spancte si âne türbant*. Während er die Edelfrau (WP 152,19: *wan si was von arde ein fürstin*) auspeitscht, kommentiert er sein Handeln folgendermaßen (WP 152,2-6): *iwerm werdem prîse / ist gegebn ein smaehiu letze. / ich bin sîn vângec netze. / ich sol in widr in iuch smiden, / daz irz enpfindet ûf den liden*. Auch Keie deutet Cunnewâres höfisch korrektes Verhalten rückwirkend als schamlose Grenzüberschreitung und sich selbst als *vângec netze*, also als Garant der höfischen Ehre, die er zugleich definiert. Der anwesende Artushof, darunter gar Cunnewâres Verwandte, wohnt der Szene schockiert und gelähmt bei, unfähig einzugreifen (WP 152,16). Als Parzival sie während der Blutstropfenepisode rächt, indem er Keie während einer *tjost* brutal die Gliedmaßen bricht, legitimiert die *vrouwe* ihr Lächeln rückwirkend mit dem Begriff höfischer *vroide*, welche Keie ihr als Pfand für die vermeintliche höfische Ordnung

abverlangt hat (WP 305,30-306,4): *ich hete lachen gar vermiten, / unz iuch min herze erkande, / do mich an vröuden pfande / Keie, der mich do so sluoc. / daz habt gerochen ir genuoc.*

Wenn man diese höfischen ‚Prügelszenen‘ des ‚Yolanda‘-Textes und des ‚Parzival‘ mit einer *passio* wie beispielsweise derjenigen der ‚Martina‘ Hugos von Langenstein vergleicht, die an einer Stelle so gefoltert wird, dass ihre Knochen frei liegen (HM V. 185,58ff.), wird deutlich, dass hier ganz unterschiedliche Grade sowie Logiken von Gewalt gezeigt werden. Yolanda reiht sich definitiv in die Riege der (arthurisch-)höfischen Damen ein, deren Peinigungsweg so strukturiert ist, dass sie zu Unrecht geschlagen und vom Handlungsträger dann erlöst und rehabilitiert wird (Cunnewäre wird von Parzival gerächt). Die körperlichen Sanktionierungen spielen auf dem höfisch-weiblichen Leidensweg jedoch eine vergleichsweise untergeordnete Rolle: Die moralischen Demütigungen sind diejenigen, die am dringlichsten überwunden werden müssen. Dies ist beispielsweise bei Enite der Fall, welche der Artusritter Erec im materiellen Elend in zerrissener Kleidung vorfindet (Enites Vater hingegen ist trotz der großen Armut einwandfrei gekleidet: HE V. 274-289), durch welche ihre reine, makellose Haut durchschimmert (HE V. 324-335):

der roc was grüener varwe,
gezerret begarwe
abehaere über al.
dar under was ir hemde sal
und ouch zerbrochen eteswâ:
sô schéin diu lîch dâ
durch wîz alsam ein swan.
man saget daz nie kint gewan
einen lîp sô gar dem wunsche gelîch:
und waere si gewesen rîch,
sô engebraeste niht ir lîbe
ze lobelîchem wîbe.

Dieses erotisch anmutende Bild gibt die heilsgeschichtliche Logik des gedemütigten, aber eigentlich vollkommenen Frauenkörpers wieder, so Annette Gerok-Reiter (2007, S. 416):

Vor allem aber eröffnet die Symbolik der Farben grün und weiß sowie der Bilder des Schwans und der Lilie – auch dies wurde in der Forschung wiederholt hervorgehoben — Konnotationen zum moralischen, heilsgeschichtlichen und mariologischen Bereich [...]. Zweimal wird zudem *der lîp* mit dem Attribut *lobelîch* in Verbindung gebracht. Ihm darf somit ein *öffentlicher* Raum der Anerkennung sicher sein. Ja, Enites Schönheit gründet, so heißt es ausdrücklich, in Gott.

Yolandas Schönheit gründet nicht nur in Gott, sondern ist sogar dazu befähigt, ihn als Bräutigam anzuziehen: Ihr höfischer weiblicher Körper, der dies vermag, ist allerdings auch jederzeit verletz- und demütigbar. Davor bewahren kann nur, ebenso wie bei Enite¹²¹, der

¹²¹ Vgl. HE V. 6515ff.: Diese hat keine andere Möglichkeit des Widerstands gegen ihren Entführer Graf Oringles, als ihn zu provozieren, bis er sie totschießt (um ihm auf diese Weise zu entkommen): Der scheinotote Erec kommt aber rechtzeitig zu Bewusstsein, um sie zu retten.

männliche Geliebte. Solange der aber abwesend ist, wird die Schwäche von Yolandas höfischen weiblichen Körper am Viandener Hof anhand von schweren Demütigungen offengelegt. Doch gerade auf diese Weise gelangt sie zu einer höheren moralischen Vollkommenheit: Erst nachdem sie am Hof wie eine Bettlerin gelebt hat und komplett aus der höfischen Schutzzone exkludiert worden ist (V. 4014ff.), ereilt die Mutter das göttliche Wunder, welches die Tochter endlich in die Arme des himmlischen Bräutigams befördern wird. Dieses paradoxe Verfahren von Demütigung und Auszeichnung wird im nächsten Unterkapitel weiter ausgeführt werden.

2.2 Zeichenhafte Demütigungen: Die Hinfälligkeit der *maget*

Die zeichenhaften Demütigungen mit Gesten oder Worten, denen Yolanda ausgesetzt wird, sind ebenfalls symptomatisch für den Zerfall der höfischen Struktur, welche sie hervorgebracht hat. Deren fragiler Stützpunkt ist nämlich ihr eigener, sexuell verwertbarer weiblicher Körper, *diese[r] kranke[] li[ff]* (V. 141). Der Erzähler problematisiert dies zu Beginn der Erzählung (V. 175-178): *dy magt, van der ich sagen will, / nûnjêrich was, darzuo nyt vil, / dâ man sy vrâgen des began, / aver sy wolde nemen man*. Auf die negative Antwort des neunjährigen Mädchens, *ich versagen alle man* (V. 185), reagiert die Familie mit übermäßiger Trauer (V. 188-190): *dit wort den vrunden dede wê, / wand al hir beste leitverdrîf / sich stûrede ûf des kindes lif*. Die Angehörigen des Viandener Hofes verlassen (*stiuren*: „stützen“¹²²) sich demnach, um sich vor prekären Zuständen zu bewahren (*leitverdrîp*: „Vertreiben des Leides“¹²³), auf die potentielle Höflichkeit eines (*kranke*¹²⁴: „kraftlos, leibesschwach, schwach“) weiblichen Körpers: Denn nur als verheiratete *vrouwe* kann sie die weltliche Funktionsfähigkeit des Hofes garantieren. Dies scheitert jedoch am wiederholt erwähnten *willen* des eigentlich geschlechtlich ‚schwachen‘ Mädchens. Das ambivalente Nomen *lif* denotiert hier nämlich sowohl allgemein ‚Leben‘ im Sinne von sozialer Existenz als auch konkret ‚Körper‘¹²⁵. Dieser Körper wiederum begreift zwei semantische Felder in sich: Biologisches Geschlecht und Sexualität. Die Figur Yolanda ist weiblich und jungfräulich, also eine *maget* – dieser Übergangstatus ist innerhalb der vorhandenen höfischen Strukturen jedoch ein Problem, wenn er zeitlich permanent wird.

Yolandas *magetuom*, welches sich als ökonomisch verheerend erweist, löst zu Hofe sich abwechselnde Bilder von Trauer und Zorn aus. Der Graf Montjoie, dem die junge Frau zugesagt

¹²² Online Lexen, s.v. ‚stiuren‘:

¹²³ Ebd., s.v. ‚leitverdrîp‘:

¹²⁴ Ebd., s.v. ‚kranc‘.

¹²⁵ Vgl. ebd., s.v. ‚lîp‘.

wird, verlangt beispielsweise mit dem Besitz der Familie entschädigt zu werden, sollte jene der Eheeinlösung nicht nachkommen (V. 3719-3721): *er hysch sîne brût, der junge man, / grôz guot er wolde ervolget han, / wy man sy im nyt engêve*. Angela Mielke-Vandenhouten bezeichnet dies als hagiographisches Motiv, welches die beiden Extreme – materieller Überfluss und nackte Gewalt – der weltlichen Skala, auf der sich eine höfische *maget* bewegt, veranschaulichen soll (1998, S. 89-90):

Bei Yolande wie bei den anderen Heiligen sind die Eltern und die Familie allerdings von den Vorteilen der »im Himmel geschlossenen« Ehe nicht so leicht zu überzeugen. Sie setzen deshalb alle Hebel in Bewegung, um ihr Heiratsobjekt - denn genau das ist die Tochter - eines Besseren zu belehren. Den Hagiographen steht zur Ausgestaltung dieses Motivs eine ganze Skala von Drangsalen zur Verfügung, an deren einem Ende die Bestechung mit allen Annehmlichkeiten der Welt steht, während am anderen Ende rohe körperliche Gewalt wartet.

In der „Yolanda“-Dichtung hält sich die rohe körperliche Gewalt, wie in diesem Kapitel dargelegt worden ist, jedoch vergleichsweise in Grenzen: Eine solche kann, wie bereits erwähnt, nur von einer männlichen Herrscherfigur systematisch verordnet werden. Yolandas Vater vermag es jedoch nicht einmal mit Worten seine autoritäre Herrscherrolle zu erfüllen, denn auf die Verkündung seiner Tochter, weder den Grafen Montjoie, noch sonst irgendeinen Mann heiraten zu wollen (V. 3737-3738: *mîn wille is, herre, dat ich sî / sus vorbaz aller manne vrî*), reagieren sowohl er selbst als auch seine Gefolgsmänner mit Schweigen (V. 3744-3747): *dy man und oïch der grêve / begunden stille swîgen: / der strît muoste geligen / ûf muoderlîchme herzen*. Anhand dieser Szene wird bildhaft eine hinfallige höfische Struktur nachgezeichnet, deren Fluchtpunkt der jungfräuliche weibliche Körper ist – als dementsprechend ineffizient offenbart sich der Versuch, die Sicherung der höfischen Machtverhältnisse auf ein *muoderliches herz* abzuladen. So droht die Mutter ihrer Tochter in maßlosem Zorn, sie mit besagtem Graf Montjoie in eine Kammer einzusperren (V. 3808-3811): *ich sol dich offenbâre / beslyzen bî den manne / in eine kamere: danne / sich, wy du duos aleine*. Diese Androhung von Vergewaltigung, um das ‚Problem‘ der Jungfräulichkeit mit Gewalt zu lösen, ist ein legendarischer Topos¹²⁶. Da jedoch aufgrund der chronischen männlichen Abwesenheit die Mutter diese Form von Gewalt erwähnt, fühlt sich Yolanda nicht ernsthaft bedroht. Vielmehr übernimmt sie deren Vorschlag und steigert ihn auf hyperbolische Weise, um sie im Wortgefecht zu übertrumpfen (V. 3806ff.): *ir mogt mich legen bî den man: / sô lanc ich got ze helpen han / [der mîn leven wol sterken kann] / wêre ich bit hundred manne noch / besluzzen vast, ich soilde doch / wol unbevlecket kumen dan*.

¹²⁶ Vgl. Mielke-Vandenhouten 1998, S. 90.

Yolanda achtet die weibliche Verletzlichkeit ihres eigenen Körpers in dieser Entgegnung offenbar ebenso wenig wie ihre Verwandten. Ruth Mazo Karras zitiert eine Anekdote¹²⁷ aus einem *exemplum*, in der eine mittelalterliche Konzeption deutlich wird, welche Frauen dafür verantwortlich macht, ihren Körper gegen eine Vergewaltigung zu verteidigen: Suggestiert wird, dass sie hierfür kämpfen muss wie ein Mann. Die Mutter deutet den Kern von Yolandas Aussage jedoch anders, beschimpft sie sie daraufhin doch ziemlich wüst (V. 3825ff.). Der Erzähler verwendet einige Verse dafür, um sich vor seinem Publikum an *reinen wîven* für die Unsagbarkeit dieser Worte zu entschuldigen: Vermutlich bezeichnet die Mutter ihre Tochter im Zusammenhang mit den hundert Männern als Hure, da sie deren abwesenden Geliebten, der sie angeblich *sterken kann*, weder als real noch als wirkungsmächtig akzeptiert.

Tatsächlich lehnt die Figur Yolanda ihren weiblichen Körper als Erste ab und organisiert eigenhändig ein Bestrafungsszenario, bevor dies andere für sie tun. Zu Beginn der Dichtung schildert der Erzähler, wie sie sich als neunjähriges Mädchen mit Ruten selbst kasteit oder diese Aufgabe einer anderen höfischen *maget* zuweist (V. 205-210): *jâ wachen, beden, vasten / darzuo begunde sy tasten / in hiren jungen dagen gnuoch. / bit rûden sich dy zarde sluoch / und dede sich ze wîlen slân / ein kint, dat bî sy was gedân*. Jedoch handelt es sich bei dieser selbstinszenierten Peinigung, in die auch ein anderes kleines Mädchen eingebunden wird, eher um eine fragliche als um eine positiv konnotierte Handlung. Dies deutet zumindest der Erzähler an, der angesichts dieser Szene die rhetorische Frage stellt, die er immer dann aufwirft, wenn etwas besonders Betrübliches geschieht (V. 216): *wat mach ich dâ van sagen?*

Ähnlich ambivalent konnotiert kommt die Szene daher, welche ein (unterdrücktes) sexuelles Begehren Yolandas suggeriert oder die Möglichkeit eines solchen zumindest verhandelt. Sie findet im Anschluss an die Eskalationsszene mit der Mutter in Marienthal statt: Yolanda ist von den Nonnen gerade mit Gewalt von ihrer Mutter gelöst worden, als einer von deren Knappen herbeiläuft (V. 2178), um seine Herrin zu unterstützen. Die Bezeichnung *knappe* denotiert einen jungen Mann¹²⁸ und unterscheidet die Figur auf diese Weise von den anderen Knechten und Rittern, welche den Text bevölkern. Der Erzähler inszeniert inmitten des Getümmels einen

¹²⁷ Mazo Karras 2017, S. 63: „The question arises in cases of rape: is a woman who is forced into sexual intercourse against her will still chaste? Some medieval writers suggested that she was not. One common medieval exemplum (a story meant to be used by preachers in composing their sermons) told of a woman who came into court and accused a man of rape. The judge commanded the man to pay her a sum of money in compensation for the loss of her virginity. After he paid her and she left the court, the judge told the man to follow her and forcibly take the silver from her. He was unable to do so, so hard did she defend herself, and he returned to the court. The judge called the woman back in, took back the silver, and said she had lied: “if she had preserved the treasure of her virginity as she did the money, it would never have been taken from her.” This anecdote reflects the common medieval view that raped women are complicit.”

¹²⁸ Vgl. Online Lexer, s.v. ‚knappe‘.

retardierten Moment körperlicher Nähe zwischen diesem Knappen und Yolanda (V. 2180-2186): *er greif dy guode, dâ sy lach / geneiget noch ûf iren knyn: / er wânde sy zuor duren zyn / und zôch sy vaste wider in. / dy guode hatte wol den sin, / dat sy zuor erden lyz den lif / sy wânde, dat sy zuge ein wif.* Die auffällig detailliert geschilderte körperliche Szenerie ist aus Yolandas Perspektive demnach folgende: Jemand zieht sie fest an sich und sie lässt sich absichtlich passiv mobilisieren, da – so die nachträgliche Erklärung – sie diesen Jemand für eine Frau hält (V. 2186). Dies ist mindestens intrigierend, denn Yolanda könnte ja auch aufstehen und zusammen mit der vermeintlichen Nonne zur Tür laufen.

In der mittelalterlichen Literatur werden Körper oftmals zeichenhaft-abstrakt und nicht in realistischer Verhaltenslogik zueinander in Bezug gesetzt¹²⁹ – wenn jedoch ein Mann und eine Frau derart akzentuiert aneinanderkleben (*[er] zôch sy vaste wider in*), handelt es sich dabei kaum um eine rein dekorative Ausschmückung des Geschehens: Es impliziert zumeist, dass sie miteinander schlafen (werden). Es ist deshalb wahrscheinlich gewollt ‚un glaublich‘ inszeniert, wenn Yolanda den Unterschied zwischen dem Körper einer Nonne und dem eines Knappen nicht bemerken will – dass sie die Implikationen einer solchen Nähe trotz ihres *magetuoms* hingegen wohl zu deuten weiß, spiegelt sich in ihrer drastischen Gegenreaktion (V. 2188-2199):

und dâ sy dâ den kneht gesach,
bit vollen muode sy dâ sprach:
„du bôeser schalc undêdich,
wy darst du legen hant an mich?“
volmuodich was dy stimme.
sy want dy vûst bit grimme,
sy slouch in einen grôzen slach
al ûf sîn ôigen, dat er sprach:
„oi wâfenjô des ôigen mîn,
ich mach is wol geblendet sîn!
ny slach endede mir sô wê.“
er underzôch sich. dalunc mê
en ruorde sy noch wif noch man.

Dem Erzähler fehlt es gegenüber dem jungen Mann nicht an Empathie: Zum einen erwähnt er im Vorfeld der Szene dessen nachvollziehbare Motivation, seinen vasallitischen Dienst zu erfüllen, zum anderen schildert er eindrücklich dessen erbarmungswürdiges Klagen. Yolandas ‚unweibliche‘ Aktivität, ihn so heftig auf sein Auge zu schlagen, dass er dieses verliert, mutet

¹²⁹ Gerok-Reiter 2007, S. 412-413: „Wenn die körperliche Inszenierung in ihrer politischen Repräsentationsfunktion eindrucksvoll die »Notwendigkeit des Sichtbarwerdens aller Bedeutung durch Zeichen« belegt und unterstreicht, so ist doch [...] zugleich hervorzuheben, dass mit der Repräsentationsfunktion des Körpers seine Realpräsenz wieder in Frage gestellt ist zugunsten einer lediglich symbolischen Präsenz.“

aus Erzählersicht ambivalent an: Der Hinweis, dass sich nun alle Menschen, auch Frauen, von ihr fernhalten, entbehrt nicht einer gewissen Ironie.

Nach Yolanda selbst ist es zunächst einer ihrer Brüder, welcher ihren Status als *maget* am deutlichsten ablehnt. Yolanda hat zwei Brüder, die sich spiegelhaft zueinander verhalten – der weltliche Bruder ist ein zukünftiger Graf (V. 4326: *der doch wart grêve sint darna*), in jeder Hinsicht materialistisch ausgerichtet und als höfisch-männlicher Repräsentant agierend, der geistliche Bruder hingegen ein *pfaffe minnenlich* (V. 2948). Der weltliche Bruder spricht *bedruovet* zu seiner Schwester, um ihr seine Interpretation ihres Entschlusses, sich ins Kloster zu begeben, darzulegen (V. 1250-1253): „*vil wolt ich dat gepruoven kan, / warumbe hir ûch begevet: / ûch dunket, wy hir levet / ze lange maget sunder man.*“ Er reduziert diesen Entschluss damit auf ihren sexuellen Status, weshalb Yolanda hierauf *bit zorne* (V. 1262) reagiert (V. 1264-1267): „*ich geven ûch dy trûe mîn, / dat, woilde ich kumen sîn zuo man, / ich soilde hin michels bezzer han, / dan hir gewinnet unmer wîf.*“ Hier tritt ein legendarischer Topos in Kraft: So argumentiert auch die Heilige Agnes mit dem besseren, würdigeren Ehemann im Himmel¹³⁰. Yolanda wehrt jedoch nicht einen aufdringlichen Werber ab, sondern misst sich mit ihrem antagonistischen Bruder. Ihre Entgegnung scheint dessen höfisch-materialistisches Denken in diesem Kontext zu bekräftigen: Zwar bezieht sie sich einerseits in geistlicher Überlegenheit auf den himmlischen Gemahl, jedoch argumentiert sie andererseits mit einschlägig höfischen Argumenten und projiziert einen Vergleichswettbewerb mit ihrem Bruder, aus dem sie als Siegerin hervorgehen wird. Sie akzentuiert also eher ihren höfischen Wert, als dass sie ihn negiert.

Gegen Ende der Dichtung hat es hierzu eine Parallelszene (V. 4325-4346): Darin verläuft die Konfrontation beinahe identisch, nur in gesteigerter Intensität. Der geistliche Bruder hat eben versucht, eine Versöhnung zwischen Mutter und Tochter zu initiieren, was kläglich gescheitert ist (V. 4295ff.). Daraufhin steht der weltliche Bruder wie dessen Schatten (V. 4325: *dâ stuont der ander bruoder dâ*) plötzlich da und agiert abermals als höfisch-männlicher Repräsentant. Er findet diesmal einigermäßen krude Worte, um den unkontrolliert agierenden Körper seiner Schwester zu stigmatisieren (V. 4329-4334): *er sprach, wy dat sy wêre / ûf einin predigêre / verrâset sô der sinne, / dat sy durch sîne minne / mê woilde zuome dale, / dan durch kein ander zale.* Auf diese Weise unterstellt er ihr ein ungezügelt (*verràset*: abgeleitet von

¹³⁰ Weitbrecht 2019, S. 163: „Den Zudringlichkeiten des Werbers begegnet Agnes stets mit dem Verweis auf ihren viel besseren und würdigeren Bräutigam, ein Vergleich, dem der von Liebeskrankheit ergriffene junge Patrizier nicht standhalten kann.“

râsen, „toben, rasen“¹³¹) sexuelles Begehren, das sie vermeintlich in Marienthal, also abseits der höfischen Kontrolle, auszuleben gedenkt. Mazo Karras beschreibt den Diskurs, den der Bruder hier führt, wie folgt (2017, S. 41):

Virginity was the opposite of sexual activity, but because the only sexual activity that was at all acceptable for women came within marriage, virginity was also the opposite of marriage. Rejection of sex meant the rejection of the control of a husband. Celibate women could avoid male domination, at least to some degree (the spiritual authority they amassed could help them gain their independence from fathers and brothers as well). Yet, as the third-century writer Tertullian warned, renouncing sex did not free a woman from her basic sexual nature.

Yolandas persistierendes *magetuom* zieht dann dementsprechende Konsequenzen nach sich. Die oben erwähnte chronische Abwesenheit einer autoritären Herrscherinstanz veranlasst die innere Zersetzung des Viandener Hofes: Auf diese Weise ist die junge Frau unkontrollierten Gewaltgemeinschaften (Knechten, Rittern) ausgesetzt. Cora Dietl hat diesen Terminus geprägt und untersucht die Gewaltanwendung und -regulierung innerhalb männlicher Gemeinschaften am Beispiel des „Prosalancelot“ (2017, S. 40):

[Es handelt] sich beim Artushof um nichts anderes als eine Kriegergemeinschaft [] aber eine, der auf vorbildliche Weise die Regulierung und Kanalisierung der Gewalt gelingt und die so ritterliche Perfektion erlangt hat. Dass die höfische Literatur, die von König Artus und seinem Hof erzählt, der literarischen Etablierung und Präsentation von ritterlicher *tugent* dient, gehört geradezu zu den Selbstverständlichkeiten der mediävistischen Literaturwissenschaft. [...] Die Frage, unter welchen Bedingungen höfische Verhaltensregeln ihre Gültigkeit verlieren können und damit u.a. Mechanismen der Gewaltregulierung außer Kraft gesetzt werden, wird in der höfischen Literatur wiederholt durchgespielt.

In Bruder Hermanns Text wird nun ein Szenario durchgespielt, in dem höfische Verhaltensregeln nicht mehr gelten und die Schutzmechanismen für die weiblichen Angehörigen nicht greifen. Yolanda sieht sich nämlich diversen sexuellen Demütigungen durch die Ritter und Knechte ausgesetzt, welche sich meistens sogar in Anwesenheit ihrer Verwandten ereignen. Diese gesichtslosen männlichen Figuren sind, bis auf den oben erwähnten jungen Knappen, skrupel- und gewissenlose Schmähungsmaschinen.

Die ungezügelten Demütigungen setzen nach dem großen Streit mit der Mutter im Marienthaler Kloster ein, welcher, wie besprochen worden ist, den Schutzfaktor der Rolle der höfischen Frau vollständig dezimiert hat. Yolanda wird daraufhin von der Mutter gezwungen, ein Pferd zu besteigen, um Marienthal zu verlassen (V. 2611-2613): *Dâ was ein zeldenpert bereit. / it wêre ir lyf, it wêre ir leit, / dar ûf sy muoste bit gewalt*. Der Erzähler beklagt dann, dass die Rückreise nach Vianden für die junge Frau mehr als beschwerlich verläuft, da das zu Fuß gehende mütterliche Rittergefolge sie umzingelt und verhöhnt (V. 2645-2653):

Wat sy doch ûf der strâzen leit,
dat wêre ein lanc und ôich ein breit

¹³¹ Online Lexer, s.v. ‚râsen‘.

ze schrîvene in ein grôzes buoch.
des bôesen spottes des was gnuoch,
des ir dy knehten dâden,
dy nâ den rossen trâden.
sy sluogen ûffe sy den gîl.
den swarzen mantel und den wîl
sy schanten al ze sêre.

Der Erzähler verzichtet darauf, die genauen Demütigungen zu schildern, mit denen er – so der hyperbolische Ausdruck – *ein grôzes buoch* füllen könnte. Er präzisiert aber, dass die Knechte *nâ* an die Pferde (der beiden Frauen) herantreten, also in einen Raum eindringen, der ihnen eigentlich verwehrt sein sollte: Yolandas Mutter hat demnach wenig Verfügungsgewalt über ihr Gefolge.

Der Vers *sy sluogen ûffe sy den gîl* (V. 2651) ist zudem nicht eindeutig auslegbar. Gerald Newton und Franz Lösel übersetzen ihn, gemäß der Definition von „geilen“¹³² im Deutschen Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm, auf folgende Weise: „Sie verspotteten sie“. Jenes ist auf das schwache mhd. Verb *gîlen* („übermütig sein, spotten“¹³³) rückzuführen, welches wiederum vom mhd. Substantiv *geil* („Übermut“¹³⁴) abgeleitet ist. Jedoch steht im Textbefund das mhd. Substantiv *gîl*, welches nun eigentlich soviel wie „Bettel“¹³⁵ (im Sinne von Krempel) bedeutet: das schwache Verb *gîlen* denotiert denn auch „betteln“¹³⁶. Nun war in den vorgehenden Abschnitten einige Male vom ärmlichen Ordenskleid die Rede, welches die Mutter Yolanda erfolglos mit Gewalt entwenden wollte (vgl. V. 2606ff.). Das Verb *slahen* denotiert einen Angriff: Der Vers kann also im übertragenen Sinne bedeuten, dass sie Yolanda als Bettlerin bezeichnen und verhöhnen. Im nachfolgenden Vers wird zudem ein brutales Bild angedeutet (V. 2651-2652): *den swarzen mantel und den wîl / sy schanten al ze sêre*. Bei diesem Prädikat handelt es sich um das starke Verb *schinden*, welches „enthäuten, schälen; bildl. raub u. gewalt antun“¹³⁷ bedeutet – demnach würde das Gefolge Yolandas Ordensgewand ‚angreifen‘. Dieses Bild hat ein intertextuelles Vorbild. Eine Schändung zu Pferd, die zerrissene Kleider beinhaltet, ist nämlich eine bereits gekannte literarische Form höfischer Sanktionierung von Edelfrauen: In Wolframs von Eschenbach „Parzival“ wird die *vrouwe* Jeschute von ihrem Ehemann für ihre vermeintliche Untreue schmutzig und in zerrissener Kleidung, unter der ihr sonnenverbrannter Körper zu sehen ist, auf einer Schindmähre einher geführt (WP 256,12ff.):

¹³² Vgl. DWB Online, s.v. ‚geilen‘: „den gail schlahen über einen“.

¹³³ Online Lexen, s.v. st. Verb ‚gîlen‘.

¹³⁴ Ebd., s.v. ‚geil‘.

¹³⁵ Ebd., s.v. ‚gîl‘.

¹³⁶ Ebd., s.v. schw. Verb ‚gîlen‘.

¹³⁷ Ebd., s.v. ‚schinden, schinten‘.

Hier ist sie allerdings nicht dem Hohn eines Gefolges, sondern vielmehr dem enthusiastischen Voyeurismus des Erzählers ausgesetzt).

Die weiteren demütigenden Handlungen der Untergebenen sind ziemlich aggressiv und ebenso körperlich übergriffig. Während des Essens sieht sich Yolanda ungeschützt dem Hausgesinde ausgesetzt. Der Erzähler betont, dass die Familie sie daran hindert, diese Zusammenkunft zu verlassen (V. 2692-2693): *sie muoste sunder iren danc / sô lange sitzen, bit man gaz*. In diesem familiären Rahmen geschehen dann sexuell konnotierte Übergriffe auf ihren Körper (V. 2695-2706):

ein kneht sy bit den mantel dans,
der ander warf ir ûf den hals
(it wêren junker) [haverstrô].
Der ander sprach, it stuonde alsô,
si muoste nehmen einen man.
Sô gync ein ander vorbaz dan,
dem grêven sînen kranz er nam.
zuor guoden er verholen quam,
er satte in ûf ir hôvet dâ.
dar zuo der guoden was vil gâ:
sy warf in in dy heize glût,
dat doch vil mangan duhte unguot.

Die geschilderten Bilder sind nicht so harmlos, wie sie zunächst scheinen mögen. Zwar sind sie nicht eindeutig interpretierbar: Es steht jedoch fest, dass diese zeichenhaften Handlungen die bedrängende Aufforderung *si muoste nehmen einen man* untermauern sollen. Zudem kann man sich ihnen in dieser Hinsicht über einen intertextuellen Vergleich mit erotischen Motiven aus dem Minnesang nähern. Zunächst einmal denotiert das konkrete *dinsen* „gewaltsam ziehen, reißen“¹³⁸: Der erste Knecht lässt sich also zu einer recht handgreiflichen Belästigung hinreißen. Undurchsichtiger erscheint hingegen das zweite Bild, in dem ein anderer Knecht ihr Haferstroh an den Hals wirft: Ein Geschoss, welches nicht ernsthaft verletzen kann, weshalb ihm wohl eine metonymische Bedeutung zugrunde liegen muss (bekanntlich bestanden Liegestätten aus Strohsäcken, vgl. Yolandas Mutter, die das Stroh ihrer Bettes anzündet, V. 2317). Stroh taucht z.B. als Liegematerial für ein Paar, welches ungestört miteinander schläft, in Lied 8 des zeitgenössischen Minnesängers Steinmar¹³⁹ auf (V. 7-18):

Daz strou daz muost er rûmen und von der liebe varn.
er torste sich niht sûmen,
er nam si an den arn.

daz hœi daz ob im lac
daz ersach diu reine ûf fliegen in den tac.

¹³⁸ Online Lexen, s.v. ‚dinsen‘.

¹³⁹ Die Schweizer Minnesänger. Mit einer Einl. und Anmerk. hg. v. Karl Bartsch. Frauenfeld 1886 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz 6). Steinmar, S. 170-188..

Dâ von si muoste erlachen, ir sigen diu ougen zuo.
sô suoze kunde er machen in deme morgen fruo

mit ir daz bettespil;
wer sach ân geraete ie fröiden mê sô vil!

Ähnlich konnotiert ist das Bild mit dem Kranz, den einer der Knechte dem Grafen entwendet (ein erschreckend deutliches Bild für dessen Machtlosigkeit) und Yolanda auf den Kopf setzt. Der Kranz stellt im Minnesang „ein erotisches Motiv [respektive einen] Hinweis auf genossene Liebesfreuden“ dar¹⁴⁰. In einer weiteren Essenszene – Yolanda und ihre Mutter kehren zusammen in einem Dorf ein (V. 2803ff.) – verlässt die junge Frau den Tisch um in einem versteckten Winkel zu beten. Dort wird sie von jungen Knechten aufgespürt, die sie wiederum zeichenhaft demütigen (V. 2810-2811): *sy machten grôz gebrehte, / sy worfen steine ir in den schôz*. Jakob und Wilhelm Grimm zeichnen die metonymische Bedeutungserweiterung des Substantivs *schôz* nach: „Im mhd. bezeichnet *schôz* den langen, faltenreichen theil des gewandes, der über den unterleib herabfällt, in dem man etwas tragen oder verbergen kann [...] die weitere entwicklung der bedeutung [...] ist die, dasz die von dem *schôze* bedeckte körpergehend mit in den begriff des wortes einbezogen wird.“¹⁴¹ Zudem weisen die Gebrüder Grimm darauf hin, dass in Schöben von vornehmlich Müttern meistens deren Nachwuchs sitzt¹⁴²: In diesem Sinne könnten die Steine die mit dem Status der Jungfrau zwingend einhergehende Unfruchtbarkeit höhnisch kommentieren.

Dieser Status ist für alle Figuren der Dichtung auf Dauer nicht hinnehmbar. Zum einen will Yolanda sich selbst Gott als *wîp* zugehörig wissen und erduldet nicht nur ihre *passio* im Marienthal und am Viandener Hof, sondern auch ihre Sehnsucht nach dem himmlischen Ehemann nur mit größter Mühe: Der Erzähler weist an vielen Stellen daraufhin, wie stark sie unter der prekären Lage leidet, was sich oftmals in lautem Wehklagen (bspw. V. 4659ff.) und einmal gar in Krankheit und Bettlägerigkeit äußert (V. 2931ff.). Zum anderen wollen die Eltern ihren ungeschützten weiblichen Körper vermählt wissen und das Hofgesinde, als Spiegel des innerhöfischen Zustands, interpretiert ihn schließlich als Freiwild, solange dies nicht geschieht. Schließlich überhöht der Erzähler selbst den Status des verheirateten, nicht-jungfräulichen *wîp* im Epilog (vgl. S. 80ff.). Die eben erfolgte Untersuchung des legendarischen Moments der *passio* hat ergeben, dass Yolandas jungfräulicher Körper nicht zur Ruhe kommen kann, ehe er nicht in ein Eheschema integriert worden ist – sei dieses nun höfisch oder geistlich. Dies wird

¹⁴⁰ Vgl. Lomnitzer 2008, S. 96.

¹⁴¹ DWB Online, s.v. ‚schosz‘.

¹⁴² Vgl. ebd.: „das kind auf dem schosz, im schosz der mutter; in der mutter schosz spielen Stieler; es wächst auf im schosze der mutter; Christus auf dem schosze der Maria.“

auch auf der nachfolgend untersuchten Ebene der romanhaften Elemente deutlich: Bruder Hermann inszeniert die *maget* nämlich in Anlehnung an arthurische Helden als subversive Alleingängerin, welche auf destabilisierende Weise eigene Ziele verfolgt, damit höfische wie geistliche Strukturen gefährdet und nicht zuletzt die weibliche, heilspartizipative¹⁴³ Brautwerbung ihre Mutter stört.

3. Umbesetzungen höfischer Handlungsmuster

3.1 Weibliche Subversion und arthurische Fehler

In der mittelalterlichen Erzählliteratur findet sich weibliche Subversion, die nicht antagonistisch¹⁴⁴ oder zumindest problematisch gekennzeichnet ist, vor allem in legendarischen Texten. Wenn die heilige Christina während schwerer Foltern in Gelächter ausbricht, weil *ir not ir in Got ein spill* ist¹⁴⁵, offenbart dies die absolute Verachtung irdischer Gesetzmäßigkeiten. In der „Martina“-Dichtung bekämpft die weibliche Hauptfigur im Namen der Gottesliebe die ‚Welt‘: „Martina erkennt in der Schöpfung das Abbild der himmlischen Schönheit, deshalb verschmäht sie ‚dirre welte froude‘ [v. 8,99]. Sie bekämpft die Feinde Gottes ‚gar an der welde wafen‘ [v. 8,48], denn sie ist mit Tugendwaffen gerüstet [...]. Ihre wichtigste Waffe ist die Gottesminne.“¹⁴⁶ In legendarischen Texten entsteht weibliche Subversion also im Spannungsfeld von zwei Gegenpolen: Die eindeutige Zugehörigkeit zu Gott und die Legitimation durch Gottesliebe auf der einen Seite, die negative und antagonistisch gezeichnete ‚Welt‘ auf der anderen Seite. In diesem Kapitel soll untersucht werden, wie es sich mit diesen beiden Aspekten in der „Yolanda“-Dichtung verhält. Dort ist nämlich weder die Zugehörigkeit der Hauptfigur, noch der Status der ‚Welt‘ eindeutig geklärt. Gerade diese Unsicherheiten formen die Handlung maßgeblich. Die prekäre Übergangsphase, in der sich die über weite Strecken nicht zugehörige Yolanda befindet, stellt gewissermaßen den Untersuchungsgegenstand von Bruder Hermanns Text dar.

Der Figur wird in der Exposition subversives Potenzial zugewiesen, welches zu ihrer höfisch-weiblichen Beschaffenheit in einem ambivalenten Kontrast steht. Ganz im Sinne ihrer legendarischen Vorbilder hat auch Yolanda seit ihrer frühesten Kindheit wenig für die Verbindlichkeiten und Verpflichtungen der ‚Welt‘ übrig, vielmehr tritt sie diese sinnbildlich

¹⁴³ Vgl. Verwendung des Begriffs in Weitbrecht et al. 2019, S. 16.

¹⁴⁴ Morgane aus dem „Prosalancelot“, die den Artushof systematisch zu untergraben versucht, ist bpsw. definitiv als Antagonistin intendiert.

¹⁴⁵ Vgl. Koch 2019, S. 110.

¹⁴⁶ Meindl-Weiss 2002, S. 168.

mit Füßen (V. 146-147): *dy werilt trat sy bit gewalt / ze fuozen also junc sy was*. Das Verb ‚treten‘ hat in älteren Sprachstufen bereits die Denotation „mit accus. der sache oder der person, 'den fusz aufsetzen'"; vielfach mit dem moment einer gewissen heftigkeit“¹⁴⁷, zudem „mit klarer sinnlicher bedeutung im mhd“¹⁴⁸. Im Zusammenhang mit Yolandas Weiblichkeit sowie mit ihrem zarten Alter (V. 144: *der jâre ein kint, der witze ein wîf*) ist es auffällig, dass der Erzähler hier anhand der Präpositionalphrase *bit gewalt* betont, wie stark sich dieses Treten ausnimmt. Bei seinem Vergleich Yolandas mit der Morgenröte benutzt er ebenfalls eine handgreifliche Lexik (V. 156-157): *alsus durgbracht dy junge magt / der druooven werlde wolkenbrunst*. Das Verb *durchbrêchen* denotiert ähnlich der nhd. Bedeutung „sich mit gewalt durch etw. hindurcharbeiten“¹⁴⁹: Dies ist definitiv kein typischer Gestus einer höfischen *maget*, deren Aufgabe darin besteht, zu repräsentieren und zu gefallen (vgl. Kap. 2.1.).

Neben Attributen der Heftigkeit, werden der Figur oftmals Attribute der Schnelligkeit zugewiesen. So erklärt der Erzähler, dass sie schon als kleines Kind extrem schnell in Liebe zu Gott ‚entbrannt‘ ist (V. 166-171): *noch sneller dan vil balde sî / enzundet eine kerze / sô was hir reinez herze / an hiren jungen sinnen / enzundet bit der minnen, / die stêden herzen sanfte tuot*. Ihr reines Herz wird also, aufgrund ihres noch jungen Verstandes¹⁵⁰, von der göttlichen Liebe überaus schnell berührt, was ihre hohe geistliche Empfänglichkeit ausdrücken soll. Ambivalent scheint hingegen der Nebensatz *die stêden herzen sanfte tuot*. Yolanda kann anhand der *stêden herzen* mitgemeint, aber auch daraus exkludiert sein, im Sinne von: Auf gefestigte Herzen wirkt sich die Gottesliebe besänftigend aus, Yolandas Herz jedoch reagiert wie eine Stichflamme. Wenn man zudem im Hinterkopf behält, dass eine Flamme im Kontext von *minne* den weiblichen Orgasmus meinen kann¹⁵¹, wird hier eine sehr frühreife Erotik zum Ausdruck gebracht. Die attributive Phrase *noch sneller dan vil balde* verstärkt diesen Eindruck. Diese frühe erotische Begegnung mit Gott erinnert strukturell an das Szenario in dem Märe „Der Sperber“¹⁵², in welcher ein sehr junges, weltfremdes Nönnlein mit einem vorbeifahrenden Ritter schläft – ohne vorher zu wissen, was das ist – weil sie das Tier, das er mit sich führt, so

¹⁴⁷ DWB Online, s.v. ‚treten‘.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Online Lexen, s.v. ‚durchbrêchen‘.

¹⁵⁰ Ebd., s.v. ‚sin‘.

¹⁵¹ Vgl. die Feuermetaphorik im Kontext des Liebeslagers bei Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit. Hg. von Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt am Main 2003 (Bibliothek des Mittelalters 19). Buch I, S. 40, V. 17: *ie si heisser blibet, ie si e entfunktet*.

¹⁵² Novellistik des Mittelalters: Märendichtung. Hg. von Klaus Grubmüller. Frankfurt am Main 1996, S. 568ff.

schön findet. Hedda Ragotzky bezeichnet das Klostermilieu im „Sperber“ in erotischer Hinsicht als „doppelbödig“¹⁵³ (1998, S. 38):

Die Komik in anderen Mären lebt davon, wie sehr die Insassinnen solcher frommen Idyllen zum Genuß weltlicher Freuden prädestiniert sind (>Die Nonne im Bade<, >Das Nonnenturnier<). Hier klingt dieses Potential nur an, die lasziven Untertöne sind allerdings nicht zu überhören. Wenn die jungen Nonnen mit ihren rosenroten Mündchen (vgl. V. 44 ff.) Gott eifrig um etwas bitten, dann erliegt selbst er ihrer erotischen Faszination und gewährt ihnen, was sie sich wünschen.

Gott wird in der „Yolanda“-Erzählung oftmals als männliche Herrscherfigur bezeichnet (vgl. S. 12), weshalb im Gegenzug Yolandas erotisches Potential immerfort hervorgehoben wird (vgl. S. 28). Ihr Streben zu ihm ist nämlich, ähnlich wie in der „Passio Agnetis“, als heterosexuelles Begehren zu denken. Da diese *minne* im Rahmen ihrer Familie jedoch zunächst nicht akzeptiert wird, erscheint sie als heimliche, subversive *minne*. Das Konzept der ‚heimlichen Minne‘, welche Armin Schulz begründet hat, wird hier jedoch verkehrt gegendert (2000, S. 52):

Heimliche Minne: Held und Dame erklären einander ihre Minne, doch muß die Beziehung vor der Öffentlichkeit verheimlicht werden, da der Held als Knabe und Nicht-Ritter noch lange kein vollwertiger Mann ist. Die Dame kann nun dem Helden Bedingungen stellen, deren Erfüllung es mittelfristig ermöglichen könnte, die heimliche Liebesbeziehung in eine öffentlich akzeptierte Ehe zu überführen. Vor allem soll er Ritter werden.

Wenn man die hier von Schulz gewählten Substantive ‚Held‘ durch ‚Yolanda‘, ‚Dame‘ durch ‚Gott‘, sowie ‚Ritter‘ und ‚Knabe‘ durch ‚Nonne‘ und ‚Mädchen‘ auswechselt, lässt sich dieser Abschnitt gänzlich auf die Handlungsstruktur von Bruder Hermanns Text übertragen.

Yolanda soll also Nonne werden, um die heimliche *minne* in eine anerkannte Ehe zu überführen. Die Aspekte von Schnelligkeit und Heftigkeit, welche sie kennzeichnen, werden nun an ihren Handlungen deutlich, die genau dies erzielen wollen. Yolanda destabilisiert hierbei nämlich nicht nur die Struktur des Viandener Hofes, sondern auch diejenige der umliegenden Klöster, allen voran des erst in der Entstehung befindlichen, fragilen Marienthals. Im ersten Teil der Erzählung (bis zur Marienthaler Eskalation) zeigt sie ein „normabweichendes Verhalten“¹⁵⁴, zu dem sich die davon überrannten anderen Figuren verhalten müssen. Heinz Sieburg bringt namentlich ihren Ungehorsam gegenüber den Eltern folgendermaßen auf den Punkt: „[Yolanda] ist – könnte man provokant behaupten – christlich bis zur Unchristlichkeit.“¹⁵⁵ ‚Fehlverhalten‘ an sich ist nun kein Hindernis für legendarische Exemplarizität. Stephanie Seidl weist einem solchen in ihrer Untersuchung der Elisabeth-Viten die Funktion der Nähestiftung zu (2019, S. 228-229):

¹⁵³ Ragotzky 1998, S. 38.

¹⁵⁴ Schäufele 1979, S. 194.

¹⁵⁵ Sieburg, Unveröffentlichtes Manuskript, S. 10.

Für die Fragestellung, wie und zu welchen Zwecken im legendarischen Erzählen über eine zeitgenössische Heilige gerade auch deren (teils fehlbare) ‚Menschlichkeit‘ gezeigt werden kann, ist der *Libellus* jedenfalls besonders aufschlussreich: Elisabeth wird hier, etwa wenn Einblicke in ihren Alltag als Landgräfin gegeben werden, in der Konfliktsituation konkurrierender Ansprüche zwischen Weltleben und Gottesdienst verortet, ihre Exemplarizität immer wieder als eine brüchige gezeigt.

Bei Yolanda ist Nähestiftung aber gar nicht vonnöten: Bruder Hermann ist seiner Hauptfigur zu jedem Moment der Erzählung sehr nah und vermittelt seine emotionale Anteilnahme über seine empathischen Kommentare. Seine Heldin ist, wie nachfolgend dargelegt wird, frei von distanzierender Heiligkeit und vielmehr ein klosterfremdes, höfisch sozialisiertes Mädchen, welches etwas erlangen will, das es größtenteils noch gar nicht versteht. Ihre geistliche Bestimmung steht zu Beginn der Erzählung außerdem noch im Schatten ihres höfischen Erfolgs. Ihre stürmischen Versuche sich vom Hof zu emanzipieren und geistliche Zugehörigkeit ‚stante pede‘ zu erlangen, sind dann zunächst alles andere als zielführend. Die teils verheerenden Schäden, die daraus entstehen, schildert der Erzähler mit einer erstaunlichen Empathie für die höfischen Verwandten, allen voran die in ihrem Mutterstolz verletzte Gräfin. Yolandas wiederholte Anläufe sich im Alleingang in ein Kloster hineinzumanövrieren, scheitern, z.T. spektakulär. Am Ende hilft nur ein göttliches *miraculum* (vgl. Kap. 3.2.), um den prekären Zustand aufzuheben, der sich sowohl zu Hof als auch im Marienthal kontinuierlich breit gemacht hat. Vieles läuft also schief – obwohl Yolanda doch als schöne, reine, *minnebärnde* (vgl. S. 28) Figur die perfekte *sponsa Christi* darstellt.

Diese Inkongruenz von Figurenkonzeption und narrativer Auswirkung erinnert an Wolframs *tumben* Helden Parzival, bei dem, wie es Christiane Ackermann formuliert, „Körper-Erscheinen und verfehltes Handeln [] quer zueinander [stehen]“¹⁵⁶ (2007, S. 440-441):

Es ist gerade der Körper Parzivals, der eindeutige Aussagen zu treffen scheint. In noch unreifem Zustand trägt er Torenkleider, bei Annäherung an das Ziel, Ritter zu werden, bedeckt die rote Rüstung sein Narrengewand, immer noch Ausdruck seiner eigentlichen *tumpheit*. Der Körper des Protagonisten zeugt von seiner Erwähltheit, die sich als leuchtende körperliche Schönheit manifestiert. Doch das körperliche Zeichensystem ist komplexer als es diese einfachen Entsprechungen zunächst vermuten lassen. Der Text bietet sie zwar an, unterläuft sie jedoch auch und stellt so anhand der Figuren eindeutige Relationen in Frage.

Bruder Hermann stellt anhand der sich an Yolandas Körper offenbarenden Kalokagathia einerseits und ihrem stürmischen, verfehlten Handeln andererseits ihre eindeutige Relation zu Gott in Frage. Während ihren ersten Klosterbesuchen in Namur agiert sie nämlich so unkontrolliert wie der junge Parzival und missdeutet auf ähnliche Weise etablierte Zeichen. Auf Erzählebene bezeichnet sie ihr Verfasser zwar nie als *tumb* (interessanterweise hingegen sich selber im Epilog der Erzählung, V. 5918: *ich, der vil dumber*), intradiegetisch legt er das

¹⁵⁶ Ackermann 2007, S. 443.

substantivierte Adjektiv aber einem *ritter stolz* (V. 3871) aus dem Gefolge des Grafen in den Mund, der Yolanda harsch zurechtweist (V. 3880-3881): *ûr dumpheit grôz ze nâe lit / uns allen vanme lande*. Hierbei handelt es sich nicht um einen unbegründeten Vorwurf. Die Grafentochter agiert faktisch in fehlgeleiteter *tumpheit* – zudem wird sie wie ihr arthurischer Kollege von der Omnipräsenz einer weltausdeutenden Mutterfigur erdrückt.

Schließlich strebt sie ebenso danach, einem für sie noch unerreichbaren Bereich anzugehören. In diesem Streben sowie im Überwinden von semantischen Grenzen ist Yolanda eine ebensolche Handlungsträgerin, wie es die arthurischen Ritter allesamt sind. Jurij M. Lotman hat das Modell der semantischen Sujetfelder entwickelt, „eine[m] System räumlicher Relationen“¹⁵⁷, einer „inneren Organisation der Textelemente“¹⁵⁸. In diese situiert er den Helden als Handlungsträger: „Im Verhältnis zur Grenze des (semantischen) Sujetfeldes tritt der Handlungsträger als ihr Überwinder auf, und die Grenze im Verhältnis zu ihm als Hindernis.“¹⁵⁹ Parzival möchte das semantische Feld des Rittertums und den topographisch hierfür repräsentativen Artushof erreichen – Yolanda den geistlichen Stand der Nonne und das hierfür repräsentative Marienthal. In beiden Fällen stellt die Mutter ein massives Hindernis dar. Die beiden jugendlichen Figuren unterscheiden sich hingegen grundlegend durch ihr Gender und die damit verbundene Mobilität (vgl. S. 10).

Der mobile Parzival seinerseits kommt erstmals mit dem Rittertum in Kontakt, als er beim Jagen, dem er als junger Mann selbstverständlich alleine nachgehen darf, auf einen abtrünnigen Weg gerät (WP 120,11ff.). Diese Begegnung schildert er seiner alles andere als erfreuten Mutter folgendermaßen (WP 126,9-18):

›muoter, ich sach vier man
noch liehter danne got getân
die sagten mir von ritterschaft.
Artûses kûneclîchiu craft
sol mich nâch ritters êren
an schildes ambet kêren.‹
sich huop ein niuwer jâmer hie.
diu vrouwe enwesse rehte, wie
daz si ir den list erdaechte
unde in von dem willen braechte.

Die konkrete *list*, die Herzeloide anwendet, um Parzival vom Rittertum fernzuhalten, besteht darin, ihn lächerlich zu kleiden und mit einer armseligen Schindmähre auszustatten (WP 126,25ff.) – die unbewusstere, ihm zweideutige Dogmen mit auf den Weg zu geben

¹⁵⁷ Lotman 1973, S. 347.

¹⁵⁸ Ebd., S. 356.

¹⁵⁹ Ebd., S. 360.

(WP 127,13). Als er dann unwiderruflich aufbricht, stirbt sie, da sie ihre Funktion in der Erzählung erfüllt hat. Der Versuch, den *knappen* etwa mit autoritärer Gewalt in ihrem semantischen Feld zu halten, wie dies bei Yolanda selbstverständlich geschieht, ist keine Option: Der selbst von Grund auf gewaltbereite und kämpferisch begabte Parzival drängt ohne Wenn und Aber in die Welt hinaus. Dort läuft aber dann erstmal einiges schief. Die irreführenden Weisheiten seiner Mutter, verbunden mit seiner potentiellen und sozial unkontrollierten Gewalttätigkeit, helfen mehr schlecht als recht: Der gut gemeinte Ratschlag, sich einer geliebten Frau ohne zu zögern hinzugeben, ihren Ring entgegenzunehmen und ihr den *lîp vast [ze] umbevâhen* (WP 127,30), münzt er in einen sexuellen Übergriff auf die in ihrem Zelt arg- und schutzlos schlafende *vrouwe* Jeschute um (WP 130,28ff.). Parzival schlägt sich nach dem Verlassen seiner Mutter und dem Debakel mit Jeschute zunächst verwaist durch die Welt – sein makelloses Äußeres hilft ihm jedoch, die anderen Figuren wohlwollend zu stimmen: *du bist der wâren minne blic* (WP 146,9) stellt der rote Ritter Ither fest. Am Artushof versucht Parzival dann aber möglichst schnell Zugehörigkeit zu erlangen, indem er (von Keie manipuliert) Ither tötet, um sich seine rote Rüstung anzueignen (WP 155,4ff.). Er versetzt den Artushof damit jedoch in Entsetzen, da sein Vorgehen jeglicher höfischen Zucht entbehrt (WP 159,5ff.): Der „Aussagewert von Parzivals Schönheit“¹⁶⁰ wird auf der Handlungsebene in Frage gestellt.

In der „Yolanda“-Dichtung gestalten sich die Dinge äußerlich völlig anders: Als junge, unverheiratete Frau verfügt Yolanda ohne ihre Mutter über keinerlei Mobilität. Die Versuche der Mutter, ihre Tochter nach ihrem Wunsch umzumodellieren, haben deshalb auch einen akuten Einfluss auf das Geschehen, anders als bei Herzeloide, deren Einfluss latent über ihren Tod hinaus wirkt. Yolanda begegnet den Vertreterinnen des semantischen Feldes, dem sie so gerne angehören möchte, deshalb auch immer gemeinsam mit der Mutter, welche sich mit ihr in das topographische Gebiet Namurs und später auch Marienthals begibt. Im Gegensatz zu Herzeloide, die sich fern des verhassten Rittertums mit ihrem Sohn und ihren Bediensteten abkapselt, hat Yolandas Mutter selbst offenbar ein reges Interesse am geistlichen Leben im Umfeld ihres Hofes und nimmt ihre Tochter bei ihren Ausflügen mit (sie ist nämlich, so ihre Charakterisierung durch den Erzähler, *ein reine sêlich wîf*: V. 35). Diese Offenheit endet allerdings dramatisch, sobald sie erfährt, dass die Tochter sich von ihr abspalten und dem geistlichen Feld fortan angehören will. Ebenso wie Herzeloide kann die Mutter es nämlich

¹⁶⁰ Ackermann 2007, S. 443.

nicht ertragen, ‚ihre‘ Yolanda als Nonne zu sehen (V. 3906ff.): *bî mir enmoeget ir nyt sîn / als ein nunne zwâre.*

In der ersten klösterlichen Kontaktnahme, im Zisterzienserklosters in Namur, fixiert sich Yolanda zunächst auf die Ordenstracht der Nonnen (V. 219ff.). Ähnliches geschieht bei Parzival. Als jener zum ersten Mal die Ritter erblickt, die er aufgrund ihrer strahlenden Rüstung für Götter hält, betastet er die Eisenteile der Rüstung des Ritters Karnachkarnanz und vergleicht sie fälschlicherweise mit den Ringen, welche sich die Jungfrauen seiner Mutter mit Schnüren umbinden (WP 123,28ff.). Er setzt die ihm unbekanntenen Zeichen, die er vor sich hat, in ein Ähnlichkeitsverhältnis zu Konzepten, die er kennt. Dies belustigt die Männer, die von ihren Pferden auf den *knappen* herabschauen (WP 123,20): *dâ von ein lachen wart getân.* Im Namurer Kloster hingegen will sich Yolanda das Ordensgewand der grauen Nonnen sofort überziehen, um ihnen zugehörig zu sein, ungeachtet der Tatsache, dass hierfür ein Gelöbnis (sie verwendet später aufgeklärt den Fachausdruck *professio*: V. 3297) nötig ist. Außerdem weist sie der Tracht eine eigensinnige Funktion zu, denn sie will darin verschwinden, um sich vor ihrer Mutter zu verstecken. Zu diesem Zeitpunkt hofft sie nämlich in erster Linie, sich durch den forcierten Klostereintritt dieser omnipräsenten Schutzherrin entziehen zu können (V. 235-239):

bit hœn vlîze sy des bat,
dat sy den orden brehten
und hir den ane lehten,
sy woilde nunne blîven dâ,
dy werelt lâzen, und dar nâ
bit grôzen vlîze sy des bat,
dat man sy wîse in eine stat,
dâ sy verborgen lêge,
wy gerne sy dat sêge,
dat sy der muoder mohte entflyn.

Schulz weist dem Kleidungswechsel die Funktion zu, die soziale Identität zu verwischen und das Individuum unkenntlich zu machen: „[W]enn man sich in die Kleidung anderer Stände hüllt [wird der Adel unkenntlich]. Man verschwindet aus der feudalen Wahrnehmung, die nur anderen Adelswesen kognitive Aufmerksamkeit schenkt. Soziale Identität wird durch die sichtbare Körperoberfläche bestimmt. Haut und Kleidung sind statusindizierend.“¹⁶¹ Die parallelen Verse, *bit hœn vlîze sy des bat / bit grôzen vlîze sy des bat*, suggerieren, dass Yolanda heftig darauf drängt. Die jungen Nonnen, mit denen sie spricht, reagieren – im Gegensatz zu den Parzival höfisch überlegenen Rittern – dementsprechend verschüchtert (V. 240-241): *dy kint erschrâken sêre / von sus gedâner mêre.* Der schleunigst (V. 243-244: *sy lyfen vil gewisse /*

¹⁶¹ Schulz 2007, S. 313.

vrâgen hir eppedisse) herbeigeholten Äbtissin legt der Erzähler dann umsichtige und nachvollziehbare Argumente in den Mund (V. 252-259):

dy vrôwe sprach: „nû volge mir:
du bis ze junc, myn lîves kint,
und dîne wort sint noch ein wint:
du enweist nyt wat der orden sî.
ôich ist dîn muoder hy sô bî;
wy gerne âr ich dich woilde,
dy sich wol zurnen soilde,
dat mohte uns schaden und ôch dir.“

Die Namurer Äbtissin handelt angesichts des weiteren Erzählverlaufs ‚richtig‘, wenn sie Yolanda abweist und ihr entgegnet, dass sie den Orden falsch deutet: Als Schlupfloch, welches vor der Macht der Mutter schützen soll, ist er nämlich gänzlich ungeeignet. Bruder Hermann wird nachfolgend entfalten, welche katastrophalen Zustände sich ergeben, wenn Yolanda sich im Bruch mit der Mutter in das neue semantische Feld hineindrängt. Ein solcher Übergang ist nämlich, wie die Äbtissin vorausdeutend festhält, für sie allein nicht bewältigbar: Er kann nur in Einheit mit der Mutter und im Einverständnis mit den Eltern geschehen (vgl. V. 5671ff., wenn die Eltern ihre Tochter gemeinsam Gott übergeben). Der zweite Besuch in Namur gestaltet sich beinahe identisch. Erneut fordert Yolanda das Ordensgewand, erneut wird es ihr ausgeschlagen, diesmal mit dem zusätzlichen Argument der Äbtissin, dass sich die Gesinnung der jungen *maget* auch als frühreifer Kurzschluss erweisen könnte (V. 292-293): „*und vil mîslich ist ôich dâ bî, / wy noch dir werde ze muode.*“

Die Erzählung bestätigt die Vorausahnung der Äbtissin: Yolanda zieht sich nach diesen beiden Besuchen, von der doppelten Abweisung demotiviert (V. 275-276: *sy wart bedruovet sêre / mê dan sy vure wêre*), von ihrem Entschluss Nonne zu werden vorerst zurück. Sie wendet sich dagegen weltlichen Freuden zu, die sie *ûf ganzer dugende winkelmâz* (V. 348), also in totaler Perfektion, kennt und beherrscht. Der Erzähler, der sie als höfische Frau grundsätzlich gerne sieht, wendet sich nun an Gott und bittet ihn um Verständnis für seine Figur, die ihrer geistlichen Bestimmung noch nicht folgen kann (V. 307-312): *Got herre, dat bedenke du, / wat duot dy junge maget nû ? / hir willen enmach nyt vollegân. / durch nôit sy muoz den orden lân: / dy nunnen hant ir ganz versagt. / wat duot sy nû, dy junge magt?* Was sie jetzt gezwungenermaßen (*durch nôit*) tut, rechtfertigt er vor Gott, wie ein Brautwerber, der seinen Auftraggeber vertrösten muss: Yolanda muss ihrer Mutter gehorchen, deren Autorität sie nunmal unterworfen ist (V. 313: *der muoder sy muoz volgen dan*), sowie ihrer Rolle als höfische *maget* nachgehen. Diese höfische Priorität stellt der Erzähler grundsätzlich nicht in Frage (V. 319: *den muoz sy volgen sunder wân*) und findet sie auch nachvollziehbar (V. 314: *dy jugent will hir vrôide han*). Zudem verkündet er, nicht ohne Stolz, dass Yolanda sich am Hof – anders

als im Kloster – bei den Menschen beliebt zu machen weiß (V. 342-343: *hir reine lif wol kunde / in allen herzen lyven*¹⁶² *sich*). Die gegenseitige Annäherung zwischen ihr und der ‚Welt‘ ergibt sich wie von selbst (V. 333-339): *dy werlt sy gerne wolde entfân, / der sy begunde engegen gân. / [...] dy guode lyz sich vinden / in vrôiden, als ir wol gezam*. Diese abermals deutlich prohöfische Erzählerargumentation soll folgendes nahelegen: Seine Figur ist im semantischen Feld der ‚Welt‘ Zuhause (*als ir wol gezam*) und dort muss sie auch erstmal bleiben. Das Konzept des *sich vinden lâzen* ist nämlich auch im Hinblick auf ihre geistliche Bestimmung wichtig: Statt ergebnislos zu drängen, soll sie als höfische *maget* passiv ausharren (vgl. S. 10). Der himmlische Herrscher wird sie im höfischen Feld selbst erwerben, da jenes ihm nach dem Prinzip des Agon Tribut zollen muss (vgl. Bruder Walthers feudale Argumentation, S. 74).

Auf der Handlungsebene liegt das Konzept des *sich vinden lâzen* Yolanda jedoch fern. Bei ihrem ersten Zusammentreffen mit dem intradiegetischen Brautwerber Bruder Walther, der sie für das Marienthal gewinnt (V. 630ff.), bittet sie ihn und seine Begleiter (V. 650) *dat sy dat hulpen snellen*: Sie möchte möglichst über Nacht Nonne werden. Ganz im Sinne Parzivals, dessen Name, wie Sigune es auslegt, [*r*]ehte *enmitten durch* (WP 140,17) bedeutet, will auch Yolanda jegliche Hindernisse *durchbrêchen* (vgl. S. 52). Bruder Walther, dessen Vorbehalte denjenigen der Namurer Äbtissin sehr ähneln, wendet jedoch ein, dass ein Eintritt ins Kloster ohne das Einverständnis der Mutter nicht umsetzbar ist. Daraufhin unterbreitet Yolanda ihm den Plan, heimlich zu fliehen (V. 689ff.) und kündigt an, im Habitus noch ganz höfische Dame, ihre schönen Kleider und ihren Schmuck dabei mitzunehmen, was zum einen als Großzügigkeit gegenüber dem mittellosen Bettelorden verstanden werden kann, zum anderen aber auch als erneute Fehldeutung des Klosterlebens, in dem diese Dinge keine Funktion mehr haben werden.

Der Marienthaler Prediger reagiert hierauf zwar ermunternd, entzieht sich aber der direkten Verantwortung, die er hingegen Gott zuschiebt (V. 703): *nû muoze got gesterken dich!* Er kann ihr bei einem solchen Vorhaben schlicht nicht behilflich sein, da er, wie die Marienthaler Szenen zeigen werden, der militärischen Autorität des Viandener Hofes unterworfen ist. Die rastlose Yolanda versucht ihren Plan in der darauffolgenden Nacht dennoch in Tat umzusetzen: Es gibt jedoch für die nicht-mobile, weil weiblich-höfische Figur keine Möglichkeit, auf eigene Faust aus der gesicherten Viandener Festung zu entkommen. Das besonnene *kamerwîf Hêlewîf*, welches Yolanda treu bis in den Tod und mindestens bis ins Marienthal zu folgen gedenkt (V. 755ff.), hält ihre junge Herrin davon ab, einfach über die Mauer ins Verderben zu springen (V. 776-784): *„dis ganges ich ûch ave gân. / zuor porte gêt vorane, dat sî, / sô wil ich volgen*

¹⁶² Online Lexer, s.v. ‚lieben‘: ‚sich einem l.‘; ‚sich einschmeicheln‘.

ûch dar bî, / [...] hy nider ich envallen nyt, / sô wat mir ummer mê geschyt.“ Die Worte der Kammerdienerin reflektieren den allegorischen Sinn dieser Szene: Eine eigenhändig forcierte Abkürzung zum Heil ist nicht möglich und der Weg zur Pforte hinaus ist nur dann eine Option, wenn er ihnen vom Grafen und der Gräfin gewährt wird.

In der dritten Klosterszene, der Marienthaler Streitszene, wird die Ineffizienz einer Abkürzung und Übergehung der Eltern eskalationsartig veranschaulicht. Yolanda legt an diesem neuen Ort ein „selbstgenügsame[s], ichbezogene[s] Handeln“¹⁶³ an den Tag, welches sonst eher arthurischen Helden geläufig ist. Iwein beispielsweise verletzt den flüchtenden Askalon von hinten tödlich und verfolgt ihn planlos bis in seine Burg hinein, wo er sich dann vor dem erzeugten Fiasko versteckt (HI V. 1075ff.). Yolanda versehrt natürlich niemanden direkt, aber auch sie wühlt das Marienthal durch ein ‚unerhörtes‘ Eindringen auf und verbirgt sich daraufhin in einem unsichtbaren Raum (vgl. S. 63): Der Erzähler weist hierbei explizit auf ihre *imitatio* eines männlichen Gebaren hin (vgl. S. 62). Die Geschehnisse werfen nämlich die (arthurische) Frage auf, „wie das Verhältnis zwischen individuellem und Gemeinschaft zu regeln sei“¹⁶⁴. Yolandas ichbezogenes Handeln löst vor Ort ein unverhältnismäßiges Kriegsgeschehen aus, welches zum einen den Bettelorden bedroht, weil dessen friedliche Koexistenz mit dem Viandener Hof gestört wird, und zum anderen dazu führt, dass der Teufel die höfische Integrität der Mutter auslöscht (vgl. S. 34). Heinz Sieburg weist auf die Ambivalenz der Hauptfigur hin, welche sich hier am deutlichsten offenbart (unveröff. Manuskript, S. 10):

Die Ambivalenz der Figur wird erkennbar, wenn man einmal den vom Dichter mittels Sympathienlenkung vorgezeichneten Deutungs- und Rezeptionsweg verlässt. Dass sie die Vernichtung des Klosters Marienthal und die seiner Insassinnen zunächst in Kauf nimmt, statt diese durch ihr Zugeständnis zu retten, zeigt dann nämlich ein außerordentliches Maß der Selbstbezogenheit, wenn nicht Asozialität der Protagonistin.

Jedoch fügt sich diese Selbstbezogenheit Yolandas durchaus in den vom Verfasser angelegten Deutungsweg. Die drei Tage lang andauernde Belagerung durch die Viandener Gefolgschaft wird durch eine emblematische Szene weiblicher Subversion ausgelöst, welche sich in der Intimosphäre der Frauen abspielt, und andeutet, dass Yolandas Relation zu Gott eine problematische ist.

Während ihrer Besichtigung des Marienthaler Ordens mit der Mutter wendet Yolanda eine *list* an: Sie gibt vor, die Notdurft verrichten zu müssen (V. 1817), um sich auf diese Weise deren Sichtfeld zu entziehen. Der Erzähler zeigt sich zunächst beeindruckt von ihrer Klugheit (V. 1818): *wy wol was sy versunnen doch!* Sie sucht stattdessen die Küche des Bettelordens

¹⁶³ Weddige 2001, S. 199.

¹⁶⁴ Ebd.

auf, dringt also tief in den fremden Ort ein, und befiehlt den Nonnen, die sie dort vorfindet, ihr das geistliche Gewand zu bringen sowie mit der Schere die langen blonden Haare abzuschneiden (V. 1822ff.). Ihre höfischen Kleider legt sie ab. Adverbien der Schnelligkeit akzentuieren abermals ihr Verhalten (V. 1835-1837): *al zehant / dy minnenclîche sich enpant. / vil balde sy sich kleiden hyz*. Gerald Newton und Franz Lösel übersetzen V. 1836 folgendermaßen: „Sofort löste die Liebreiche das Haarband auf.“ Das Losbinden bezieht sich jedoch auf die Schnüre der Kleidung (wenige Verse später heißt es auch *vil klôsterlîche sy sich bant*: V. 1852): Yolanda ist hier also nackt. Das ist deshalb erwähnenswert, weil dadurch im Zusammenhang mit den extrem langen Haaren (V. 1838: *dat hâr al ûf dy erde styz*) ein legendarischer Topos aktiviert wird. In der „Passio Agnetis“ bedecken die durch ein göttliches Wunder überlang werdenden Haare den nackten Körper der Heiligen, die im Bordell entkleidet wird (Weitbrecht 2019, S. 163-164):

[Sie] wird [] ins Bordell gebracht. Als man sie dort zu entkleiden versucht, wachsen durch ein Wunder ihre Haare so lang, dass sie ihren Körper ganz bedecken. Zugleich erscheint Agnes von blendendem Licht umgeben, so dass sie weder berührt noch angesehen werden kann.

Der Topos wird hier umgekehrt. Im Gegensatz zum Bordell befindet sich Yolanda in einem weiblichen Raum, der, zumindest intradiegetisch, vor dem männlichen Blick geschützt ist (der männliche Erzähler unterlässt es jedoch, ihren Körper zu beschreiben). Die Szene verhält sich auf diese Weise auch kontrastiv zur forcierten öffentlichen Rückumkleidung Yolandas in eine höfische Frau, welche die Mutter danach in Vianden veranlasst und die jeglichen weiblichen Schutzraum auflöst (vgl. S. 77). In beiden Szenen indiziert die Nacktheit einen prekären semantischen Übergangstatus. Die Schwestern beschaffen Yolanda das erbetene weiße Ordensgewand, bringen es aber nicht über sich, ihr die überaus langen Haare abzuschneiden (V. 1838-1853):

dat hâr al ûf dy erde styz,
krûs, goltvar unde kleine.
dy minnenclîche reine
hyz alle snîden ir dat hâr.
dat was den susteren ze swâr,
noch sy endorsten snîden:
dâ greif sy bî den zîden
dy schêre selve bit der hant,
dy reine sêlige Iolant,
sy sneit, sy trutzede, sy schar.
dy susteren dâ lyfen dar,
sy holfen ir volsnîden.
bunt, zindâl, borden, sîden
warf sy ze mâle van der hant.
vil klôsterlîche sy sich bant,
an dede sy wîze kleider.

In diesem Sinnbild wird das subversive Verhalten Yolandas (das Kommandieren der Nonnen, der eigenhändige Griff zur Schere, das Scheren des Kopfes, das Wegwerfen höfischer Kostbarkeiten), kontrastiv zu ihrer Schönheit als Minnedame (die detaillierte Beschreibung der goldenen Haare der *minnenclîchen reinen*) inszeniert. Die Bezeichnung der Figur als *reine sêlige Iolant* durch den Erzähler ist hierbei keine forcierte Deutungslenkung für das Geschehen. Die positiven Epitheta von HandlungsträgerInnen in mittelalterlichen Erzähltexten decken sich nicht unbedingt mit deren Handlungen¹⁶⁵. Yolandas Vorgehen ist hier eindeutig problematisch: Die göttlich besetzten (vgl. „Passio Agnetis“, bis zur Erde fallenden langen Haare, die eine Funktion des Schutzes haben, zerrt sie sich brutal vom Kopf (*sy sneit, sie trutzede, sy schar*). Ihre eigens forcierte Transformation in die Nonne hat in der konkreten Handlung dann auch negative Konsequenzen, weil die Mutter sie als Kriegserklärung des Marienthals an den Viandener Hof interpretiert, wodurch der Bettelorden in eine existenzielle Katastrophe gezogen wird. Der Erzähler kommentiert Yolandas Handeln mit dementsprechend großem Bedauern, welches er durch die Interjektionen *ach* und *ôwê* ausdrückt (V. 1854-1863):

Ach arme und ôiwe leider
 wat guoder helfen sy nû darf!
 sy ist getreden in den warf,
 dar mûz sy strîden ûf den dôit.
 ir is vil gûden wâenes nôit:
 des steit dy gûde in sorgen.
 sy mûz ir selve borgen
 ein mannes herze in wîves lif.
 jâ, wîves kraft was unrîf
 an hirne lîve kleine.

Es wird hier eindeutig mit erheblicher Besorgnis festgestellt, dass Yolanda *in den warf* („Kampfplatz“¹⁶⁶) getreten ist. Der Erzähler bezeichnet das darauffolgende Zerwürfnis später auch als *ungevuogen strit* (V. 2056), den seine Figur angezettelt hat. Angela Mielke-Vandenhouten dagegen hält fest, dass die Figur hier „in typischer Manier der Heiligenleben als Heroïn, Kämpferin mit männlichem Mut dargestellt“¹⁶⁷ wird. Sie erklärt, dass in den frühchristlichen Dogmen der Kirchenväter weibliche Heiligenfiguren ihre geschlechtliche Körperlichkeit verleugnen müssen, um einen gesteigerten geistlichen Stand zu erlangen (1998, S. 84):

Für die Überwindung der geschlechtsgebundenen Schwäche und Inferiorität gab es bei den frühen Kirchenlehrern überhaupt nur diesen einen Weg: den völligen Verzicht auf die Geschlechtlichkeit. Nur durch die absolute Verleugnung der weiblichen Natur konnte man nach

¹⁶⁵ Parzival wird beispielsweise während dem Töten Ithers als *knappe guot* (WP 155,4) bezeichnet, obwohl er sich dabei zutiefst unhöfisch verhält.

¹⁶⁶ Online Lexer, s.v. ‚durchbrechen‘.

¹⁶⁷ Mielke-Vandenhouten 1998, S. 86.

jener Ansicht als Frau annäherungsweise den gleichen geistlichen Stand wie ein Mann erreichen. Der jungfräuliche Körper konnte gegenüber Angriffen auf Keuschheit oder Glauben geradezu männliche Kraft und Stärke entwickeln, und den gottgeweihten Jungfrauen männliche Widerstandskraft gegen alle Anfechtungen und mannhaftes Dulden aller Martern nachzusagen, galt als höchstes Lob.

In diesem Text verhält es sich jedoch anders – von grundsätzlicher geschlechtsgebundener Inferiorität ist darin vergleichsweise wenig zu spüren. Ganz im Gegenteil: Yolandas authentisches Ziel sollte es nämlich sein, wie im obigen Zitat gesagt wird, zu *wîves kraft* zu reifen. Damit ist dieselbe weibliche Kraft gemeint, die der Erzähler im Epilog in hohen Ehren hält (V. 5934-5941): *vil heilich und gehûre / ist wîves name und wîves lif. [...] / der guoder Iolande lif / wîf heizen mohte sunder wâin*. Es ist in seinen Augen ein Problem, dass angesichts der kämpferischen Geschehnisse nun ein geborgtes ‚männliches‘ Verhalten vonnöten ist. Ein solches wird in der Folge nämlich als hochproblematisch dargestellt. So befließigt sich der Teufel, positiv konnotierte, weibliche Güte auszulöschen: Yolandas Mutter, die ihre Tochter, die sie, so der mit ihr mitfühlende Erzähler, *sô zarde hat erzogen* (V. 1948) ohne Erlaubnis im Nonnenchor singen hört (V. 1870), wird über alle Maßen zornig (V. 1894ff.). Brutal reißt sie ihrer Tochter die neuen Kleider vom Leib (V. 1922ff.), woraufhin diese ins Innere der Klosteranlage flüchtet (V. 1935ff.). Angesichts dieser Zustände adressiert der Erzähler Gott relativ forsch (V. 1941-1945): *Ey suoze got, nû gif du rât: / dy guode dir ze love hat / des strîdes wol begunnen. / nû stêint dy arme nunnen / in vorten grôz, wy dat ergê*. Die Art und Weise, wie daraufhin männliche, nach vorne drängende Gewalttätigkeit zu weiblichem Rückzug in einen negativen Kontrast gestellt wird, lässt die weibliche Natur, zumindest in diesem Kontext, im weitaus besseren Licht erscheinen.

Die Ritter und Knechte treten in dieser Passage durchwegs als skrupelbefreite, in überschüssiger Energie agierende Schergen auf, deren Gewalttätigkeit überdies völlig ins Leere läuft (V. 1950-1955): *dy rittere und dy knehte / gemeine springent vure. / sy lôifent ûf dy dure, / der gevent sy mangan grôzen stôz / bit grimme und ôich bit zorne grôz; / ydoch dy dure nyt enbrach*. Es ist der Verstand der Gräfin, der sie trotzdem ins Kloster hineinmanövriert (V. 1960): *dy knehte hyz sy klimmen / uver dy mûren, und dat geschach*. Daraufhin springen sie wie Raubtiere vor den Nonnen ins Gras und scheuchen diese wie aufgebrachte Hühner vor sich her (V. 1966-1969): *aldâ wart dat gelôife grôz: / sy lyfen algemeine, / dy grôze und ôich dy kleine / van hûs in hûs, / van loche in loch*. Einzig Yolanda ruht, unsichtbar wie Iwein mit Lunetes Ring am Finger (HI 1234ff.), in *einer hêmelîchen stat* (V. 1970) verborgen, *darin ir kein ny vuoz getrat / noch kumen dar enkunde* (V. 1971-1972). Wie Laudines Hausgesinde (HI 1291ff.) hetzen die Viandener Ritter wie Bluthunde umher, ohne die junge Frau finden zu können (V. 1974): *sy lyfen alse hunde / dy jagent ûf der widervart / doch y der stat vergezzen*

wart / ze mâle dâ dy guode lach. Auf diese Weise ist sie selbst geschützt – ihre künftigen Mitschwester sind es aber ganz und gar nicht.

Dessen ist sich der Brautwerber und Marienthaler Prediger Bruder Walther allzu bewusst (V. 1996-2002): *Dâ bruoder Welter dâ gesach / wat ungenâden man dâ plach / in deme klôstere uver al / – der rittere und der knehte schal / der was dâ leider al ze grôz – / des ungevuoges hin verdrôz.* Er entschließt sich denn auch kurzum, sich mit seinen Nonnen der Viandener Herrin zu Füßen zu werfen (V. 2003ff.), was deren Gewaltbereitschaft allerdings nur steigert (V. 2011-2015): *dy vrôuwe vaste brechen hyz, / und dat gesinde gar ûf styz / wat sy besluzzen vunden. / dy nunnen dô begunden / genâde biden aver als ê.* Diese Verse sind zweideutig. Auch wenn sie primär das brutale Hineindringen der Ritter in die Klosteranlage meinen, welches von der *vrouwe* als Aggressorin angeordnet wird, so wird in den anschließenden Versen im Bezug auf das *gesinde* ein legendarisch geprägtes Vergewaltigungsmoment angedeutet. Mielke-Vandenhouten arbeitet heraus, dass in dieser Szene ‚Relikte‘ düsterer Plünderungs- und Vergewaltigungsszenarien in Klöstern aus frühmittelalterlichen Legenden enthalten sind (1998, S. 85-86):

Freilich ist die *Yolande* von solchen düsteren Zuständen schon weit entfernt, aber Relikte dieser alten Legenden schimmern, wenn auch modifiziert, in Hermanns Gestaltung der turbulenten Szene bei Yolandes erstem Besuch in Marienthal durch. Die Schutzlosigkeit des Marienthaler Klosters zeigt sich, wenn die Knechte des Luxemburger Grafen mühelos die Mauern überwinden, ungeachtet der Heiligkeit der Stätte in allen Ecken und Winkeln herumstöbern und mit der Drohung, das ganze Kloster niederzubrennen, die Nonnen zur Kapitulation zwingen – wobei hier natürlich ›nur‹ deren Leben, nicht die Jungfräulichkeit, direkt bedroht ist.

Ganz so selbstverständlich auszuschließen, wie Mielke-Vandenhouten dies tut, ist sexuelle Gewalt in dieser Szene nicht, sie wird einfach nicht auserzählt – was in mittelalterlichen Erzähltexten selten geschieht¹⁶⁸. Die Schlüssel-Metaphorik suggerierte nämlich schon an anderer Stelle eine ziemlich eindeutige sexuelle Bedeutung¹⁶⁹ (vgl. S. 25, Fußnote 105).

Es ist dann auch dieser Punkt, wo Bruder Walther sich entschließt mit der Gräfin zu kooperieren, was der Erzähler mit einem Ausruf der Erleichterung quittiert (V. 2031): *und des was zît.* Es wird beschlossen, dass Yolanda vorgeführt wird, um ihre Situation erneut zu verhandeln (V. 2040ff). Hierauf folgt der große Streit mit der Mutter, nach dem Yolanda, in größter Provokation des Viandener Hofes, wâhren drei Tagen ein fragiles und akut bedrohtes

¹⁶⁸ Im bekanntesten Beispiel im „Nibelungenlied“ wird der vorhergehende Kampf zwischen Brünhilde und dem unsichtbaren Siegfried zwar in ausführlicher Brutalität geschildert (NL 669-686); Die Vergewaltigung selbst wird aber nur im zweiten Versteil von 686,4 impliziert: *dô wart sie Guntheres wîp.* Ein seltenes Gegenbeispiel ist in der „Crône“ Heinrichs von dem Tûrlin zu finden, wenn der Erzähler Gasozeins sexuelle Nötigungen Ginovers detailliert schildert (V. 11608ff.): Heinrich von dem Tûrlin: *Diu Crône.* Hg. von Gudrun Felder. Berlin / Boston 2012.

¹⁶⁹ Vgl. auch in der „Crône“, ebenfalls in der oben erwähnten Vergewaltigungsszene (V. 11725): *dâ began er suoehen daz sloz.*

Marienthaler Klosterleben führt (V. 2335ff.). Jedoch wird die ungebremste Verfügungsgewalt des Viandener Hofes umso mehr potenziert, als nun auch der Graf ins Spiel gebracht wird und anordnet, das Kloster niederzubrennen (V. 2421ff.). Die angedrohte männliche Vernichtungswut zeigt Wirkung, denn der auffällig hilflos dargestellte Bruder Walther sieht sich schließlich gezwungen, Yolanda dringlichst aufzufordern, das Marienthal, und damit das semantische Feld der Nonne, wieder zu verlassen (V. 2480ff.). Yolanda zeigt sich von ihrem Brautwerber enttäuscht und verraten (V. 2502ff.), woraufhin der Erzähler ihr den schwarzen Peter zurückschiebt (V. 2069): *sy sint ze mâle an dir verzagt*. Dieser Vers soll abermals den Eindruck verstärken, dass die Figur sich falsch verhalten hat.

Der Tiefpunkt¹⁷⁰, den Yolanda daraufhin erreicht, kündigt sich an ihrem Körper an. Ihr Äußeres verliert an Farbe und Glanz, als sie erfährt, dass sie den Bettelorden wieder verlassen muss (V. 2574-2575): *ir lûter varwen rôede / wart bleich und da bî druof gevar*. Auch ihre drängende Energie implodiert. Sie bittet einen edlen Gefolgsmann der Mutter, den Herrn von Reuland, ihr den Kopf abzuschlagen (V. 2592-2595): *nemit ein swert, des biden ich, / slêt mir dat hoivet ave alhy, / ê mir dat herzeleit geschy, / dat man von hinnen brenge mich*. Hierbei handelt es sich um die intendierte *imitatio* einer Heiligen, nämlich der heiligen Katharina, welche sie sich zum Vorbild erwählt hat (V. 4257). Dem höfischen Ritter liegt es jedoch fern die, allen Demütigungen der Knechte und Züchtigungen der Mutter zum Trotz, grundsätzlich geschützte Grafentochter ernsthaft zu verletzen oder gar zu töten. Wenn in höfischen Romanen Frauen Köpfe abgeschlagen werden, handelt es sich dabei um problematische und drastische Gewaltszenen. Martin Baisch und Matthias Meyer bezeichnen den abgeschlagenen Frauenkopf „als unüberbietbares Zeichen männlicher Aggressivität“¹⁷¹. Yolandas Bitte erschüttert den Ritter über alle Maßen, dass er *muoste weinen als ein wîf* (V. 2599). An dieser positiv gezeichneten Ritterfigur wird demnach weibliches Verhalten akzentuiert, ein weiteres Indiz dafür, dass das höfisch-männliche Ideal in diesem Text untergraben wird.

Danach bricht der Text entzwei und Yolanda muss den Weg ins Marienthal auf andere Weise finden. Thomas Cramer stellt den doppelt eingeschlagenen Weg im arthurischen Roman als Bußweg dar (1972, S. 446):

Einer von ihnen – das ist das stereotype Schema des Artusromans – gerät in einen Konflikt, der seine ritterliche Vollkommenheit in Frage stellt und sein weiteres Verbleiben im Idealbereich des Artushofes unmöglich macht. In einer Reihe von Bewährungsstationen – *aventiuren* –, die nicht als Stadien eines Entwicklungsromans missverstanden werden dürfen, büßt der Ritter seine Verfehlung ab, bis er sich neuerlich als artuswürdig erweist und an den Hof zurückkehren kann.

¹⁷⁰ Vgl. Haug 1992, S. 93.

¹⁷¹ Baisch / Meyer 2007, S. 387.

Die höfische *maget* Yolanda muss, um ihre ‚Fehler‘ abzubüßen, im arthurischen Sinne einige „Bewährungsstationen – *aventiuren*“ überstehen, welche sich in den Attacken der antagonistisch gekennzeichneten geistlichen Persönlichkeiten äußern, die Julia Zimmermann treffend als „Heer an Autoritätspersonen“¹⁷² bezeichnet. Hierin gestaltet Bruder Hermann die Bewährungsprobe im Hinblick auf die weiblich-höfische Hauptfigur neu. Statt wie die Ritter auf *aventiuren* auszufahren oder wie die Heiligen eine Kette an Martyrien¹⁷³ erleiden zu müssen, stellt sich Yolanda offen wie passiv in Gesprächen den Anfechtungen ihrer weiblichen Verwandten, angereisten Äbtissinnen und geistlichen männlichen Eminenzen diverser ordenspolitischer Färbung. Bruder Hermann bezeichnet diese Zusammentreffen martialisch als *vehthen* (V. 3693-3701):

Wat mohte ich dâ von schrîven?
bit mannen und ôich bit wîven,
bit leien und bit paffen,
bit wîsen und bit affen,
bit ritteren und bit knehten
muoste dy guode vehthen.
sy wêren arm, sy wêren rîch,
sy muoste vehthen, dunket mich,
jâ, vehthen unde strîden.

Diese Aufzählung an mannigfaltig gearteten ‚Gegnern‘ ist nicht frei von (Selbst)Ironie – man beachte die erstaunlich anti-geistlich anmutenden Parallelpaaire *leien/wîsen* – *paffen/affen* in den Versen 3695-3695. In diesem Kommentar wird die *âventiure* als solche sowohl durch die Tätigkeit des Fechtens, als auch durch die so unterschiedlichen, quasi dem Zufallsprinzip nach zusammengewürfelten ‚Gegner‘ anzitiert.

Yolandas geistiger ‚Kampf‘ mit ihren Gegnern wird jedoch nicht durch ihre eigene Kraft zu einem Ende gebracht werden: Dies vollbringt vielmehr ihre Mutter als Empfängerin eines göttlichen Wunders, so dass sie Gott ihre Tochter schließlich als Braut herrichtet und übergibt. Die Ebene der höfischen Brautwerbung wird in Bruder Hermanns Erzählung auf diese Weise heilsgeschichtlich überhöht – dies ist Gegenstand der Untersuchungen des letzten Unterkapitels.

¹⁷² Zimmermann 2006, S. 175.

¹⁷³ Vgl. Weitbrecht 2019, S. 160: „Weibliche Keuschheit und Standhaftigkeit werden hier als Reihe von Bewährungsproben einer spirituellen Verlobung erzählt, die im Rückgriff auf Erzählmuster pagan-antiker Liebesromane gestaltet ist. Das Martyrium bildet dabei einen Aspekt dieser Bewährung, der zur Erfüllung der spirituellen Brautschaft im Himmel führt.“

3.2 Brautwerbung zwischen Teufel und Wunder

Im vorhergehenden Unterkapitel ist dargelegt worden, dass Yolanda sowohl höfische, durch die Mutter repräsentierte, als auch geistliche, durch Bruder Walther repräsentierte Strukturen empfindlich stört. Die beiden Repräsentanten, die Gräfin und der Marienthaler Prediger, stellen jedoch nicht allein Opponenten an zwei einander diametral entgegengesetzten Polen dar, sondern spiegeln sich zudem in einer identischen Funktion: Sie sind in der Erzählung beide mit der Brautwerbung Yolandas beauftragt.

Die Figur Bruder Walthers ist, wie im vorhergehenden Unterkapitel deutlich geworden ist, ein überaus unglücklicher Brautwerber. Seine Brautwerbung für Gott ist am Viandener Hof vollständig gescheitert, weshalb der Doppelweg die Übergangsphase Yolandas vom höfischen in den geistlichen Bereich nun künstlich verlängert. Christian Kiening untersucht das prekäre Moment des Übergangs am Beispiel der ‚heiligen‘ Brautwerbung, wie (2007, S. 89):

Brautwerbung gehört in das Vorfeld jener Übergangsrituale, die in Form von Verlobung und Hochzeit einen der zentralen Komplexe der *rites de passage* ausmachen: »den Übergang von einer sozialen Kategorie zur anderen«, der »einen Familien-, Klan-, Dorf- oder Stammeswechsel zur Folge hat«. [...] Brautwerbung ist ein Probehandeln: In ihr werden Beziehungen geknüpft und Handlungen angebahnt, die bereits Geltung besitzen und doch noch der Einlösung bedürfen. In ihr bringt sich das prekäre Moment des Übergangs und das Bedürfnis nach sozialer Kontinuität zum Vorschein.

Dieses prekäre Moment, das viel „Potential für literarische Entfaltungen“¹⁷⁴ birgt, wird in der „Yolanda“-Dichtung durch das Doppelwegschema extensiviert und poetisiert. Die Erzählung handelt nämlich nicht primär von Yolandas unabänderlichem Willen¹⁷⁵, sondern „von Brautwerbung als Phänomen der Grenzüberschreitung“¹⁷⁶, an deren Ende die Reintegration der weiblichen Figur steht. Eva Schäufole erklärt die Reintegration von normabweichenden Frauenfiguren zu einem generellen poetologischen Anliegen höfischen Dichtens: „Die Anpassung der ‚Außenseiterinnen‘ an die herrschenden realen oder ideellen Normen zeigt dem Publikum die Möglichkeit der Rollenfindung auch unter schwierigen Umständen.“¹⁷⁷ Yolandas Rollenfindung verzögert sich jedoch, da es im Text konkurrierende Brautwerbungen für verschiedene soziale Kategorien gibt: die höfische und die geistliche.

Um die Brautwerbung theoretisch zu beschreiben, bezieht sich Kiening auf die Theorie des semantischen Feldes von Jurij M. Lotman: „Die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes [...] verbindet sich mit kommunikativen Akten, die eine ›Welt‹ A mit

¹⁷⁴ Kiening 2007, S. 89.

¹⁷⁵ Wyss 1973, S. 261.

¹⁷⁶ Kiening 2007, S. 90.

¹⁷⁷ Schäufole 1979, S. 195.

einer ›Welt‹ B in Verbindung bringen und dabei auch die Prinzipien dieser ›Welten‹ zur Schau stellen.“¹⁷⁸ In der „Yolanda“-Dichtung gibt es zwar eine ‚Welt A‘, Vianden, aber neben der ‚Welt B‘, das Marienthal, noch eine ‚Welt C‘, einen irdischen Hof: Die kommunikativen Akte dieser beiden unterschiedlichen ‚Welten‘ hebeln sich gegenseitig aus, weil die Konstellation der an der Brautwerbung beteiligten Figuren generell völlig verdreht ist. Die traditionelle Brautwerbungskonstellation würde folgendermaßen ausschauen (Bornholdt 2005, S. 13):

Having determined a suitable bride, the nobleman has to choose between two alternatives. He can either set out on the wooing journey himself or dispatch (a) messenger(s) to woo the girl on his behalf. The bridal-quest stories are set apart from simple wooing stories by the fact that the bride-to-be is usually unattainable and well protected by her father, who is known to deny all attempted proposals.

In Bruder Hermanns Erzählung sind die jeweiligen konkurrierenden Ehekandidaten Gott und ein irdischer Mann (welcher in der nicht auftretenden Figur des Grafen Montjoie kurz konkretisiert wird): Deren ‚wooing messengers‘ sind Bruder Walther zum einen und Yolandas Mutter zum anderen. Die von Bornholdt erwähnte Hindernisfigur, welche die Braut vorenthält und isoliert, wird hier nun aber nicht von Yolandas Vater verkörpert, sondern ebenfalls von der Mutter. Die im Text überpräsenste Mutterfigur ist also mit zwei nicht traditionell weiblichen Funktionen besetzt. Der großteils abwesenden Vaterfigur hingegen bleibt nur eine Restfunktion übrig, nämlich die des endogamen Begehrens: „Die Braut im Konflikt zwischen dem Vater und dem Bräutigam, Objekt eines spiegelbildlichen Begehrens, das die Spannung zwischen den Generationen wie den endogamen und den exogamen Prinzipien transportiert“¹⁷⁹. Tatsächlich adressiert der Viandener Graf seine Tochter passioniert wie eine geliebte Frau (V. 2877-2878): *du bist mir lyf vor alle wîf, / du bist mîn beste leitverdrîf, / mîns herze beste wunne*. Diese Ausdrucksweise ist vom Minnesang geprägt, namentlich von Konrad von Würzburg¹⁸⁰, sowie von Frauenlob, der seine Geliebte in Lied 4 auf ganz ähnlich Weise idealisiert (FL XIV,17,5-8): *So lieb in al der werlte ein wîp / wart nie geborn und wirt ouch nimmer zarter lip. / min freude, min trost und miner sorgen leitvertrîp*. Richard Lawson erkennt in den Worten von Yolandas Vater eine „declaration of love, which except for the word dohter in the first line is thoroughly redolent of romantic passion“¹⁸¹. Seiner Ansicht nach ist das familiäre Dreieck Vater / Mutter / Yolanda dadurch gestört (1995, xiv):

When Yolanda finally does take her vows, the distraught and introspective father, after an impassioned declaration of love for his daughter (5564-83) – not by any means the first such

¹⁷⁸ Kiening 2007, S. 89.

¹⁷⁹ Ebd., S. 96.

¹⁸⁰ Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur – Turnei von Nantheiz – Sant Nicolaus – Lieder und Sprüche. Hg. von Karl Bartsch. Wien 1871: Lied 16, V. 27; *wîp sint mannes leitvertrîp*.

¹⁸¹ Lawson 1988, S. 259.

declaration (cf. 2876-90) – retreats into a shell of melancholy, to be released only by death. From this train of events we may surmise that he loved Yolanda every bit as much as he had avowed. From some of the tropes in his declarations of love to his daughter, we might also be inclined to imagine an incestuous relationship (thus neatly accounting for Countess Margaret's prevailing hatefulness toward her daughter – as well as, sometimes, toward her husband).

Die „prevailing hatefulness“, die Lawson psychologisierend als Ausdruck mütterlicher Angst, durch die Tochter ersetzt zu werden, interpretiert, drückt aber im Text vor allem etwas anderes aus. Wie in Kapitel 2.1 bereits behandelt worden ist, wird die Mutterfigur im Marienthal durch den Teufel transformiert und instrumentalisiert, ihre positiven Funktionen des Schutzes und der materiellen Herrichtung der Tochter werden ins Negative gekehrt. Zudem verstärkt die sehnsuchtsvolle und unbefriedigte, vom Minnesang geprägte Sprache des Vaters den Eindruck, dass es sich bei ihm um einen ‚schwachen‘ Herrscher handelt. Bruder Hermann stellt ihn als grundsätzlich positiv, jedoch fehlgeleitet dar (V. 3900-3901): *wand er was ganz ein milde man, / dy dochter hatt er al ze lyf*. Die Eigenschaft *milte* ist eine positive Herrschereigenschaft¹⁸², die sich hier aber allzu sehr auf die Tochter richtet. Lawson interpretiert die Vater-Tochter-Beziehung daher psychoanalytisch als inzestuös¹⁸³, was durchaus seine Richtigkeit hat, auf einer erzählerischen Ebene drückt sie aber vor allem eine verhinderte höfisch-männliche Funktionsfähigkeit aus. Der Vater bleibt am Ende der Dichtung nämlich als gebrochener, einsamer ‚Verlierer‘ zurück.

Die im Verlauf der Erzählung stark mitgenommene Mutterfigur hingegen wird am Ende der Dichtung, wie der Phoenix aus der Asche, wieder vollständig regeneriert. Bruder Hermann inszeniert eine ebenso spannungsgeladene Beziehung zu dieser Figur, als zu seiner Hauptfigur Yolanda, und stellt sie grundsätzlich, ähnlich wie Gottfried Königin Isolde als vorhergehendes Morgenrot hinter der ‚neuen Sonne‘ Isolde strahlen lässt, als ebenso gut und anziehend dar (V. 5430-5439)

Dy muoder was ein wêitlich wîf:
hò druoch ir muot, stolz was ir lîf,
zur werlde wol gemeine.
doch was dat herze reine,
milde êrsam, edele unde guot,
vor allen voltre wol behuot.
dat dede sy bit werken schîn.

¹⁸² Vgl. Weddige 1996, S. 119: „Das Adj. bedeutet «freundlich, gütig, barmherzig» und vor allem «freigebig». Dem entspricht das Subst. *milte* als «Güte, Milde, Freundlichkeit, Wohlwollen» und «Freigebigkeit». Die mittelalterlichen Fürstenspiegel zählen die *milte* (lat. *liberalitas*, *dementia*, *largitas*; aprov. *largueza*) zu den vornehmsten Tugenden eines Herren und Herrschers.“

¹⁸³ Vgl. Lawson 1988, 259-263.

Die äußerlich ansprechende (*wêitlich*: „schön, stattlich“¹⁸⁴) Frau wird hier als vollkommenes Produkt des semantischen Feldes ‚höfische Welt‘ ausgestellt (*zur werlde wol gemeine*: das Adverb *gemeine* denotiert „auf gemeinsame, gleiche Weise“¹⁸⁵) – dennoch ist ihr Herz rein und ihre Werke sind – grundsätzlich – gut, wenn sie denn nicht vom Teufel initiiert werden.

Die mütterlichen Werke im Bezug auf die Tochter sind nämlich, im Kontext der literarischen Textzeugen, zu denen das Werk in intertextuellem Zusammenhang steht, massiv textdominierend. Dies ist ungewöhnlich, da es sich hierbei um eine Rollenbeziehung handelt, die in Erzähltexten des Mittelalters selten ausführlich thematisiert wird, so Lydia Miklautsch in ihrer Untersuchung von Mutter-und-Tochter-Gesprächen (1994, S. 89):

Die Beziehung zwischen Mutter und Sohn wird von den mittelalterlichen Autoren wesentlich öfter beschrieben als die Beziehung zwischen Mutter und Tochter, obwohl die Erziehung der *maget* zur höfischen *vrouwe* für die adelige (höfische) Gesellschaft einen hohen Stellenwert einnimmt.

Im „Yolanda“-Text stellt die *maget* jedoch die alleinige Hauptfigur dar und die Mutterfigur, welche für die Erziehung des weiblichen Sprösslings so wichtig ist, rückt mit in den Vordergrund und beeinflusst das Geschehen maßgeblich. Es ist nun nicht adäquat, dass Bruder Hermanns Mutterfigur in vielen Forschungsbeiträgen ihrem historischen Pendant entsprechend als ‚Margarethe‘ bezeichnet wird – der Erzähler nennt sie nämlich nicht so. Ann Marie Rasmussen erklärt dies folgendermaßen (1996, S. 34):

[D]ie Entscheidung, Margarethe anonym zu halten, [ist] bemerkenswert. Margarethe soll zur Repräsentantin einer typischen Funktion werden: die Peinigerin, eine "schlechte" Mutter, deren einzige positive Funktion darin besteht, passiv ihre Tochter mit einem ruhmreichen Adelsgeschlecht zu verbinden. Indem er Margarethe zu einem Exempel gescheiterter Mutterschaft macht, rückt Bruder Hermanns Perspektive in die Nähe des modernen psychologischen Modells. Dort werden gelegentlich Mütter weniger als Individuen gesehen, die in einem Netz oftmals gegensätzlicher sozialer und politischer Beziehungen verstrickt sind, denn als Repräsentantinnen einer monolithischen, vorbestimmten soziopsychologischen Funktion.

Die Namenslosigkeit der Mutter hält diese jedoch keinesfalls anonym: Im Prolog wird die historische Persönlichkeit, welche sie poetisiert, in aller Ausführlichkeit genealogisch vorgestellt (V. 50ff.). Es ist hingegen plausibel, dass durch den fehlenden Eigennamen eine typische Funktion hervorgehoben werden soll – jedoch, attributlos, schlicht die der ‚Mutter‘. Der Aspekt der großen Mutterliebe und -hingabe wird im Text nämlich (im Hinblick auf Gott) in demselben Maße hervorgehoben, wie derjenige des (im Hinblick auf den Teufel) überbordenden Zornes und Hasses. Dem Erzähler ist es an vielen Stellen ein Anliegen zu erwähnen, wie liebevoll die Mutter Yolanda erzogen hat, um die Mutterfigur vom Teufel

¹⁸⁴ Online Lexen, s.v. ‚waetlich‘.

¹⁸⁵ Ebd., s.v. ‚gemeine‘.

abzugrenzen (V. 1946-1948): *der muoder ist van herzen wê, / dat ir dohter ist entflogen, / dy sy sô zarde hat erzogen*. Die produktive Aktivität und überaus positive Charakterisierung der Mutterliebe steht in diesem Text zur Brautwerbung in unmittelbarem Zusammenhang, weshalb die traditionelle mütterliche Funktion überstiegen und aufgeladen wird. Miklautsch zeichnet den herkömmlichen Handlungsspielraum der höfischen Mutterfigur in mittelalterlichen Texten nach: „Sie garantiert als Mutter, als höfische *vrouwe*, daß ihre Tochter das Richtige im Sinne der höfischen Gesellschaft tut.“¹⁸⁶ Tatsächlich wird auch zu Beginn der „Yolanda“-Dichtung in einer Apotheose der Fürsorglichkeit gezeigt, wie die Mutter ebendieser traditionellen Rolle nachgeht. Sie widmet sich der Aufgabe, Yolanda die ‚tools‘ zu vermitteln, die ihre höfische Existenz sichern.

So schildert der Erzähler wie die Mutter ihre Tochter für die irdischen Männer schön herrichtet (V. 364-366): *dy muoder wert der dohter plach, / und dede hir sniden rîch gewant, / dat beste, dat man veile vant*. Das Verb *phlegen* denotiert „bei personen, je nach dem stande derselben und der art des verhältnisses: jemandem dienen, für ihn sorgen, sich seiner annehmen, aufsicht führen“¹⁸⁷. Das Kleid, das sie ihr anfertigen lässt, wird in typisch höfischem Erzählgestus detailliert beschrieben: Die Bänder, Borten und Kränze sind aus Gold und Seide (V. 367-69), das Gewand selber besteht aus Pfauenfedern (V. 372). Der frühchristliche Physiologus¹⁸⁸ deutet den Pfau als weltliches Geschöpf vollkommener Schönheit, bei dem lediglich Füße die weltliche Fehlerhaftigkeit verraten¹⁸⁹. Im höfischen Rahmen könnte die Mutter also nichts Besseres herrichten. Auch mit *zindal, semît, pelle rîch* (V. 373), also kostbarem Seidenzeug¹⁹⁰, umhüllt sie ihr Kind. Yolanda folgt dem mütterlichen ‚mentoring‘ zunächst auch selbstverständlich und führt sich dem Hofe in diesen Kleidern bereitwillig vor (V. 374-375): *bit den dy werde kleite sich, / wô dat sy ze hove quam*. Dort löst sie in jeder Hinsicht Begeisterung aus, was das mütterliche Werk als Erfolg kreditiert. Hier äußert sich also „der Einfluss und die Macht der Mutter auf die Tochter während ihrer Entwicklung vom naiven,

¹⁸⁶ Miklautsch 1994, S. 93.

¹⁸⁷ BMZ Online, s.v. ‚phlegen‘.

¹⁸⁸ Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik. Aus dem Griechischen übers. und hg. von Ursula Treu. Berlin 1981.

¹⁸⁹ Vgl. Physiologus, S. 96-97: „Der Pfau ist der hübscheste unter allen Vögeln des Himmels. Dieser Pfau ist von bunter Farbe und hat schöne Flügel. Er geht umher, sieht sich selbst mit Freude an und schüttelt sein Gefieder, spreizt sich und blickt hochmütig um sich. Wenn er aber auf seine Füße sieht, wird er ärgerlich aufkreischen, denn es entsprechen seine Füße nicht seinem sonstigen Aussehen. So auch du, Christenmensch, wenn du deine Aufgaben siehst und das Gute, das du hast, freue dich von Herzen und jauchze in deiner Seele. Wenn du aber deine Füße siehst, das sind deine Fehler, rufe klagend zu Gott und hasse die Ungerechtigkeit wie der Pfau seine Füße, damit du vor dem Bräutigam gerecht erscheinst.“

¹⁹⁰ Online Lexen, s.v. ‚pelle‘.

von der Männerwelt noch unberührten Mädchen zur begehrten und heiratsfähigen Frau¹⁹¹. Eben dieses mütterliche Fürsorge-Moment wird gegen Ende der Dichtung positiv wiederaufgenommen, wenn sie das Mädchen dann für den *himele kuninc* (V. 5765) prächtig schmückt (V. 5739ff.) – ungeachtet der Einwände der anderen Frauen, dass dies doch angesichts ihres Klostereintritts verlorene Liebesmüh ist (V. 5758-5767).

Hiermit ist der Handlungsspielraum der stark mobilen Mutter Yolandas aber noch nicht ausgeschöpft. Ebenso bedacht wie sie die Tochter einkleidet (und in Momenten des Zorns brutal wieder entkleidet), sucht sie ihr einen Gemahl, der ihr in Schönheit und Vorzüglichkeit ebenbürtig (V. 361: *hir glîchen* – das Prinzip ‚des Besten für die Beste‘) sein soll: Hierfür begibt sie sich jedoch selbst auf die Reise (V. 801-802). Nachdem sie offenbar fündig geworden ist, möchte sie Yolanda von ihrem potentiellen Bräutigam überzeugen, unwissend, dass diese in ihrer Abwesenheit von Bruder Walthers Brautwerbung für Gott eingenommen worden ist (V. 461ff). Ihre Preisung des Bräutigams geschieht in einem poetologisch anmutenden Moment intradiegetischen Erzählens. In der *kemenâte* Yolandas erzählt die Mutter der gesamten weiblichen Belegschaft (die Kammerfrauen sind auch anwesend, V. 794) von dem jungen Mann, den sie gefunden hat. Mielke-Vandenhouten nennt für diese Szene die intertextuellen Vorbilder (1998, S. 182):

Margarethe schickt sich hier an, jene Aufgabe zu übernehmen, die den Müttern von Töchtern in der mittelalterlichen Literatur vor allem zufällt: sie auf die Ehe vorzubereiten und - nicht selten - das dazu schon passend ausgewählte Objekt, den Bräutigam, schmackhaft zu machen. [...] [D]ie Königin Isolde erklärt ihrer Tochter diese Phänomen ebenso wie Ute es Kriemhild nahebringt. Ein besonders ausführliches Gespräch führen Lavinia und ihre Mutter in der *Eneide* über dieses Thema, und hier verbindet sich die allgemeine Minnelehre der Mutter mit dem Bemühen, Lavinia für den Heiratskandidaten der Mutter, Turnus, zu gewinnen.

Die Szene zwischen der Mutter und Yolanda unterscheidet sich von diesen intertextuellen Beispielen jedoch dadurch, dass die Mutter hier als mobile Brautwerberin und -vermittlerin aktiv in den Brautwerbungsprozess involviert ist.

In diesem abgeschlossenen (V.796: *dy dueren hyz man slyzen*), semantisch rein weiblich besetzten Raum erzählt sie nämlich von ihren Erlebnissen außerhalb des Viandener Hofes (V. 801-802): *sy sagde in vroimde mère / und wy sy kumen wêre*. Den Bräutigamskandidaten führt sie auf dieselbe Weise ein, wie es höfische Dichter in der Exposition des Helden zu tun pflegen, nämlich durch die Aufzählung seiner männlich-höfischen Tugenden (V. 803-808): *nâ disen mêren sprach sy dan, / wy sy der dochter einen man, / entfangen hette minnenclîch, / stolz wolgeboren unde rîch. / dat hette sy verburget hô*. Die Mutter beginnt diese Erzählung zu einem intimen Moment, die Tochter und ihre Kammerfrauen entkleiden sich vor ihr und legen sich zu

¹⁹¹ Miklautsch 1994, S. 90.

Bett (V. 798-800): *al vor den bette dâ sy saz / bit dem sy sich enkleiten / und slâfen sich bereiten*. Diese Situation ist wohl bewusst gewählt: Ist das Beisammensein in der *kemenâte* nun noch homosozial rein weiblich besetzt, soll die Erzählung vom wunderbaren Mann Yolanda die heterosexuelle Form eines solchen Beisammenseins nahelegen. Der ökonomische Aspekt des *verburgen* drückt allerdings schon das soziale Druckmittel aus, welches die Mutter auch zu späterer Stelle anbringen wird. Yolanda hört sich dies nun liegend an (V. 808-810): *dy dohter nyt enslyf alsô: / wy deme dinge wêre, / sy hôrde diese mêre*. Gerald Newton und Franz Lösel übersetzen diese Verse wie folgt: „Die Tochter war noch nicht eingeschlafen: / wie es sich oft zuträgt, / sie hörte diese Geschichte.“ Hierbei lassen sie in V. 808 das Adverb *alsô* (hier mit dem Sinn „auf vorhergehendes oder folgendes hindeutend: so, ebenso“¹⁹²) außen vor, welches auf die vorher erwähnte Bürgschaft verweist, und deuten das Substantiv *dinge* in V. 809 als *dinc* („ding, sache“¹⁹³). Daraus ergibt sich jedoch kein zufriedenstellender Sinn – dies ändert sich, wenn *dinge* als gebräuchliche Abkürzung¹⁹⁴ von *gedinge* gedeutet wird, welches u. a. „(ehevertrag); versprechen, versprochene sache“¹⁹⁵ denotiert. Dann würden die Verse folgenden Sinn ergeben: „So schlief die Tochter noch nicht: / Wie es um dieses Eheversprechen stand, / hörte sie sich nun an.“ Zu dieser Übersetzung würde auch Yolandas selbstbestimmte Replik inhaltlich passen:

„nein, vrôuwe, des enmach nyt sîn.
 der munt und ôich dat herze mîn
 gelovent zwâre nummer man
 dan als ich selven erkoren han.
 ich bin berâden, wizzet dat:
 der mich ze brûde erkoren hat,
 der ist noch bezzer dûsentvalt
 dan er, den ir hat mir gezalt.
 dâ lâzen diese reden stâin,
 nâ mînen willen muoz it gâin,
 solde ich darumbe sterven:
 [da laczet al vr weruen].¹⁹⁶“

Der subversive Gestus der weiblichen Hauptfigur demontiert hier den Vorgang der mütterlichen Brautwerbung. Yolanda weist die Mutter selbstermächtigend daraufhin, dass sie sich ihren Gemahl bereits selbst gewählt hat (*ich bin berâden, wizzet dat*), und fordert sie auf, ihre alternative Brautwerbung zu unterlassen (*laczet al ur werven*). Die symbiotische Einheit –

¹⁹² Online Lexer, s.v. ‚alsô, also, als‘.

¹⁹³ Ebd., s.v. ‚dinc‘.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., s.v. ‚dinge‘.

¹⁹⁵ Ebd., s.v. ‚gedinge‘.

¹⁹⁶ Dieser Vers entstammt der textgetreuen Edition von Moulin 2009. Bei Lösel/Newton heißt es: [ich will nâ mine werven].

welche durch das intime Beisammensein in der *kemenâte* ebenfalls ausgedrückt wird – erleidet in dieser Szene ihren ersten Riss. Die Mutter verbirgt ihre Betroffenheit vor der Tochter (V. 825-827): Die Inkongruenz von Innen und Außen (vgl. S. 27) bedeutet einen Schritt in die Entfremdung. Der Erzähler verlässt nun seine Hauptfigur, um der Mutter zu folgen, die sich räumlich zurückzieht. Empathisch beschreibt er, wie Yolandas Abweisung sie verletzt und sie sich deshalb schlaflos im Bett wälzt, weil *dat wort sy twanc reht als ein trâif* (V. 835). Newton und Lösel übersetzen *trâif* mit „Balken“: Das Substantiv könnte auch *trêf*, „Schlag“¹⁹⁷ bedeuten, was aus mütterlicher Perspektive die Wucht von Yolandas Gegenrede verstärken würde. Die Mutter sucht nun nach einer Möglichkeit, der subversiven Tochter ihre Liebe dennoch zu vermitteln, da die Sprache der Brautwerbung in der Kommunikation gescheitert ist. Sie überreicht ihr prächtigen Schmuck (V. 843ff.) und drückt ihre Zuneigung mit Worten aus (V. 850-853): *„vil lyve dohter mîn, / nû sich, wy lyf dat ich dich han: / dat beste dat man vinden kann, / dat han ich braht ze lyve dir.“* Mielke-Vandenhouten deutet dies als „Taktik“¹⁹⁸ auf die Yolanda „mitnichten hereinfällt“¹⁹⁹. Es ist jedoch vielmehr ein ernstzunehmender Kampf zwischen Wertvorstellungen, den die Mutter verliert. Als sie sieht, dass die Tochter ihr *phlegen* nicht mehr annehmen will, überspielt sie in einem weiteren Entfremdungsmoment abermals den Schmerz, den sie darüber fühlt (V. 862ff.).

Die deutlichste Entfremdung ereignet sich in dem sensiblen Moment der Brautübergabe, welche bereits früh in der Dichtung angegangen wird. Faktisch ist es die Mutter selbst, welche im Anschluss an die beiden Entfremdungsszenen in der weiblichen *kemenâte* nach Bruder Walther aussenden lässt, um die Problematik ihrer Tochter mit ihm zu klären (V. 867ff.) – sie weiß hier noch nicht, dass die beiden zueinander in Kontakt stehen²⁰⁰. Auf diese Weise setzt Bruder Hermann diese beiden Brautwerberfiguren in einen exklusiven Bezug zueinander. Zudem übernimmt die Mutter die Funktion des Brauthüters, welche eigentlich männlich-autoritär konnotiert ist. Die Mutter vertraut dem Marienthaler Prediger an, dass sie ihrer Tochter einen in jeder Hinsicht wunderbaren Gemahl gefunden hat, was jener als gute Tat anerkennt (V. 882-883): *ich loven, vroïwe, dat der dach / ze guode ist ûz ergangen dâ*. Daraufhin legt er seiner Herrin, die er als *herzevroïwe* (V. 890) bezeichnet, in einem kurzen, auf feudaler Logik aufbauenden Monolog aus, dass sie irdische *êre* und *guot* (V. 889) Gott verdanke und daher nicht zögern soll, ihm ihre Tochter als Gabe darzubieten. Der feudal sozialisierten Mutter

¹⁹⁷ Online Lexen, s.v. „trêff“.

¹⁹⁸ Mielke-Vandenhouten 1998, S. 183.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Sie sieht Bruder Walther hier also nicht als „die Wurzel allen Übels“, wie es Mielke-Vandenhouten darstellt, vgl. ebd., S. 183.

leuchtet dies unmittelbar ein (V. 899-900). Nachdem sie am darauffolgenden Tag bei ihm gebeichtet hat, leiten die beiden Parteien die Brautübergabe in die Wege (V. 904-906): *sô quam dy sêlige Iolant / vil stille und ôich in lyhter wât / gegangen ûf hir beider rât*. Das strahlend helle Kleid verweist proleptisch auf die Brautheimeführung am Ende der Dichtung. Das Dreieck der Brautwerbung scheint hier harmonisch vereint.

Was sich aber dann körperlich ereignet, lässt die Szenerie ins Gegenteil kippen, da es einen übermäßigen Entfremdungseffekt nach sich führt: Yolanda stürzt sich in Kreuzesform vor Bruder Walther zu Boden (V. 936-938). In der mittellateinischen „Vita sancti Adalberti episcopi Pragensis“²⁰¹ markiert der in Kreuzesform am Boden ausgestreckte Körper den Moment des Todes, in dem die Seele ausfliegen kann: „So fliegt jene heilige Seele aus ihrem Kerker, so hält jener edle Körper in Kreuzesform ausgestreckt den Boden gefaßt, so haucht er vor vielem Blutverlust den Geist aus und gelangt zur Stätte der Seligen und zu Christus, der ihm stets der theuerste war.“²⁰² Yolandas *imitatio* des Märtyrertodes, welche sich angesichts ihres geschützten höfischen Lebens als unverhältnismäßig und unpassend erweist, wirkt sich drastisch auf die Mutter aus (V. 939-941): *sô nû dy muoder dat gesach, / dat sy zuor erden alsô lach, / dâ vyl sy in hir ungewalt*. Das Substantiv *ungewalt* denotiert erstens „ohnmacht“²⁰³, was als körperliche Gegenreaktion der Mutter auf das für sie schockierende Bild Sinn macht und mit V. 962 korrespondiert, in dem sie wieder zur Besinnung gebracht wird. Jedoch beweint sie unmittelbar danach zusammen mit Bruder Walther die subversive Braut (V. 942-943): Die beiden Brautwerber sind also emotional im Einklang.

Nun kann *in ungewalt komen* zweitens auch „aus dem Besitze einer sache kommen, in armut geraten“²⁰⁴ denotieren: Die Mutter verliert hier endgültig die symbiotische Verbundenheit zu ihrer Tochter, was in der Folge einen großen Mangel für sie bedeutet. Auch Bruder Walther wird von Yolandas Heiligendarstellung in Furcht versetzt (V. 944: *der guode man in vorte saz*) und beeilt sich, seinen Schützling vom Boden aufzuheben (V. 957-959) – die Gräfin (deren höfische Verfügungsgewalt er wohl auch fürchtet) versucht er erfolglos zu trösten. Die Brautübergabe ist also gescheitert, da sich Yolanda anhand dieses körperlichen Sinnbildes auf radikale Weise von der Mutter lossagt. Wie extrem dieser Verlust ist, beklagt Letztere im fortgeschrittenen Teil der Erzählung abermals nach einer gemeinsamen Liegeszene mit

²⁰¹ Johannes Canaparius: Das Leben des Bischofs Adalbert von Prag. Nach der Ausgabe der Monumenta Germaniae. Übersetzt von Hermann Hüffer. In: Lachmann, Karl et al. (Hg.): Die Geschichtsschreiber deutschen Vorzeit in deutscher Bearbeitung. Berlin 1857.

²⁰² Ebd., S. 38

²⁰³ Online Lexen, s.v. ‚ungewalt‘.

²⁰⁴ Ebd.

Yolanda in der *kemenâte* folgendermaßen (V. 4132-4135): *vermalediet sî der dach / und ôich der lif, der y gewan / dy dohter, dy mich nyt enkan / bî ir geliden noch gesyn.*

Während der Marienthaler Vertiefung des mütterlich-töchterlichen Bruches wird die Mutter vom Teufel ‚entweiblicht‘. Fortan ist sie am Viandener Hof eine unerbittliche Antagonistin und begibt sich dort in die Position des traditionell männlichen, nicht zu erweichenden Brauthüters²⁰⁵. Ihre Strategien sind dennoch ‚weiblich‘. So versucht sie die semantische Emanzipation zur Nonne regelrecht aus Yolanda herauszuexorzieren, indem sie die Tochter, ähnlich wie Herzloyde Parzival, nach ihrem Willen kleidet. In der *kemenâte*, die eigentlich einen weiblichen Schutzort darstellt, soll jene dort auf ihr Geheiß in der ersten Nacht nach dem Marienthaler Kampf ihr Ordenskleid ausziehen, was diese jedoch verweigert (V. 2710-2711): *dy guode nyt enwolde lân / ze mâle sich enkleiden.* Erst auf die Versicherung einer *edelen vrôuwe*, die verspricht, es ihr am Morgen wiederzugeben (V. 2717-2718), zieht Yolanda das Ordenskleid aus. Die Mutter schleicht nun nachts *geslungen als ein dyf* heran, um das für sie gefährliche Kleidungsstück zu entwenden (V. 2721ff). Sie schmeißt es dann kurzum über die Mauer (in den schmutzigen Burggraben) (V. 2733-2737). Der Erzähler weist betroffen darauf hin, dass Yolanda nun nackt sein muss (V. 2732-2733): *jâmer grôz! dâ bleif dy junge maget blôz.* Diese Szene veranschaulicht also kontrastiv das Gegenteil des mütterlichem *phlegen* zu Beginn der Dichtung.

Es ist nun aber keinesfalls im Interesse der Mutter, eine nackte und dadurch außerhöfische Tochter an ihrem Hof zu haben. Im höfischen Roman indiziert Nacktheit, so Friedrich Wolfzettel, einen regressiven Zustand (2007, S. 226):

Die fehlende Kleidung verweist auf den sozialen und psychischen Abstieg des Helden [...]. Diese Entindividualisierung, die in der Folge erst durch die Bekleidung wieder überwunden wird, schließt im Übrigen auch Parallelen zur legendär christlichen Tradition der Buße aus. Daneben geht es aber auch um eine mythische Regression, welche die ursprüngliche Nacktheit zur Durchgangsstufe zu der von Erich Köhler immer wieder betonten »Reintegration« in die höfische Gesellschaft macht.

Yolanda sieht sich ihres semantischen Status als Nonne aber gewaltsam beraubt und möchte nicht in die höfische Gesellschaft reintegriert werden (V. 2747): *das man mich hy berôivet hat.* Fortan möchte sie lieber nackt, also in einem Zustand der Buße, bleiben. Die *jungen vrôuwen* (V. 2742), die ihr am nächsten Morgen beim Einkleiden behilflich sein sollen, vermögen es nicht, sie von ihrem Lager aufzurichten (V. 2750-2751): *des kryges man enkunde ny / dy guode entwenden, dâ sy lach.* (V. 2751). Die erzürnte Mutter befiehlt daraufhin, dass man *sy kleidet*

²⁰⁵ Einen solchen stellt beispielsweise Sirgamots Vater im „Demantin“ Bertholds von Holle dar (V. 160-161): *‚nein‘ sprach di wert, ‚desn mag nicht sin‘ : / mîn tochter is noch ein kint.‘* In: Berthold von Holle: Demantin. Hg. von Karl Bartsch. Tübingen 1875.

bit gewalt / bit wereltzyrden manichvalt / vor vrôiwēn und vor mannen (V. 2753-2755).

Daraufhin wird folgende paradoxal anmutende Einkleidung geschildert (V. 2757-2774):

Dy nunne was beroivet ganz:
vor eine wîl ein gulde kranz
wart ûf ir hôift gesetzt
bit perlen wol gevletzet.
dy koverschyt, dy wâren ê
blat, dicke, wîz, reht wy ein snê,
nû wurden lûter unde klâr
gelisîden, dat ir goltvar hâr
krûz, lûter unde reine
gleiz durch dy sîde kleine.
der mantel swarz, der wîze roc
zesniden als ein wîdenstoc
vil balde dâ gewandelt was:
ein kursât gruone als ein gras,
ein roc gefrunzet gel âr rôit.
der nunnen name, der was dôit
zuor werelde, sô was y noch
ir herze in nunnen lîve doch.

Der Erzähler geht in dieser Beschreibung höfischer Pracht und Anmut, welche dem semantischen Feld der Mutter angehört, regelrecht auf. Die Nonne wird hier in einem stark übergreifigen Kontext vor dem versammelten Hof zunichte gemacht (*der nunnen name, der was dôit / zuor werelde*). Diese forcierte Einkleidung in eine höfische Dame bedeutet aus Yolandas Perspektive, deren seelische Verfasstheit unumkehrbar einer Nonne entspricht (*nunnen lîve*), eine Katastrophe. Dennoch wird ihre Transformation vom Erzähler auffällig detailfreudig und überhöhend nacherzählt: Die Minnedame, die äußerlich wieder auftaucht, ist nämlich gar zu schön, wie es die plötzlich wieder aufwallenden, nach der Scherungsaktion im Marienthal wie durch ein Wunder unversehrten Haare suggerieren (*ir goldvar hâr / krûz, lûter unde reine / gleiz durch dy sîde kleine*). Das Klosterkleid hingegen bezeichnet der Erzähler wenig schmeichelhaft als *wîdenstoc*: Der *stoc*, dessen Denotationen von Baumstamm über den Geh- oder Bußstock bis hin zum Gefängnis(block) reichen²⁰⁶, wird zwar mit dem ästhetischeren Substantiv *wîde* zum Kompositum vereint, nichtsdestotrotz fällt es gegen die Pracht der höfischen Kleidung kläglich ab.

Friedrich Wolfzettel erinnert außerdem daran, „dass das mittelalterliche Schönheitsideal der *integritas* nicht mit dem nackten, sondern mit dem geschmückten, bekleideten Körper verbunden ist“.²⁰⁷ Dies beeinflusst Joachim Bumke zufolge den Schönheitspreis: „Vielfach ging der Schönheitspreis schon am Hals in eine ausführliche Kleiderschilderung über. In der

²⁰⁶ Vgl. BMZ Online, s.v. ‚stoc‘.

²⁰⁷ Wolfzettel 2007, S. 203.

körperlichen Schönheit offenbarte sich die innere Tugend der Frau.“²⁰⁸ Es ist also nicht etwa die – im Rahmen all dieser Aus- und Einkleidungszenen – oftmals implizit nackte Yolanda, welche das männliche Erzählerauge²⁰⁹ anzieht, sondern ihre schöne Kostümierung. Dieser Lobpreis Bruder Hermanns überhöht also abermals das höfische Brauchtum, welches sich an seiner Heldin so gut ausmacht. – ganz nach dem bereits erwähnten Prinzip *it wêre hir lyf, it wêre hir leit* (V. 1349, vgl. S. 28), dass Yolanda unabhängig von ihrem Willen eben *vroide*-erregend ist.

Eine mütterlich veranlasste höfische Einkleidung befördert Yolanda schließlich zu Gott. Die göttliche Einwirkung, welche die Gräfin wieder in die *muoder wert* zurückverwandelt, die sie vor der gestörten Brautübergabe gewesen ist, wird als Bild nur dezent angedeutet. Der Erzähler erwähnt zu Beginn dieser Passage lediglich, dass die Sonne aufgeht (V. 4998): *des morgens, dâ dy sunne ûfbrach...* Die Sonne, welche im christlichen Wecklied Christus denotiert²¹⁰ vertreibt sinnbildlich der *druoven werlde wolkenbrunst* (V. 157), die in der Exposition erwähnt worden ist. Jedenfalls gewährt die Mutter Bruder Walther erneut Zugang an den Viandener Hof (V. 5011-5023):

nû doch dy vrôuwe milde
 druoch reinen wîves bilde:
 wy zornich dat sy wêre,
 sy hyz den predigêre
 guotliche willekume sîn.
 ir reines herzen sorgenschrîn
 aldâ sô vol von genâden wart:
 was ê dat herze steinenhart
 und alsô bruch gewesen,
 reht als it wêre glesen,
 dat wart zehant sô linde,
 dat al dat ingesinde
 grôz wunder an der vrôuwen sach.

Es ist nicht eindeutig, worauf sich das *reinen wîves bilde* bezieht: Zum einen kann damit die Körpergestalt²¹¹ der Gräfin gemeint sein, der sie ihr höfisches Benehmen äußerlich anpasst. Dieser Auslegung nach würde höfische Zucht über teuflischen Zorn triumphieren. Zum anderen kann es sich dabei um das Vorbild²¹² der Gottesmutter Maria handeln, welches sie – materiell oder im Geiste – mit sich führt, was dagegen das göttliche Einwirken betonen würde. Das

²⁰⁸ Bumke 1986, S. 452.

²⁰⁹ Im Gegensatz zu den Wolfram- und Hartmann-Erzählern, welche die Nacktheit ihrer weiblichen Figuren immer durch Kleiderlöcher (Enite, Jeschute), Fenster (Laudine) und Türöffnungen (Das Mädchen im „Armen Heinrich“) hindurch voyeuristisch betrachten und dabei zumeist erotisch besetzen.

²¹⁰ Vgl. Wolf 1992, S. 20.

²¹¹ Vgl. Online Lexikon, s.v. ‚bilde‘.

²¹² Vgl. ebd.

Kompositum *sorgenschrîn* (das mit der Genetivkonstruktion der *sorgen schrîn*, welches Yolandas Sexualität problematisiert, nicht identisch ist, vgl. S. 26) bedeutet, als Genetivobjekt zum Herzen, wörtlich Sorgen-Behälter²¹³: Das Bild eines solchen Gefäßes poetisiert also die Stelle im Herzen, an der man Kummer empfindet. Jan-Dirk Müller untersucht die körperlich-materielle Dimension²¹⁴ der Darstellung von emotionalen Vorgängen in mittelalterlichen Texten: „Visualisierung und Verkörperung sind Mittel, etwas sonst Unerkanntes und Unerkennbares allererst greifbar zu machen.“²¹⁵ Nachdem sie zuvor als Gefäß für den teuflischen Zorn genutzt worden ist, wird die Mutter nun zur Empfängerin göttlicher Gnade: Ihr Herz, welches einerseits steinhart, andererseits brüchig wie Glas gewesen ist, wird weich und zart²¹⁶. Die materielle Mildheit (beispielsweise von Wachs oder Honig) ist topisch für Gottesempfänglichkeit. Der Bibelexeget Rupert von Deutz²¹⁷ aus dem 12. Jahrhundert beschreibt einen solchen Moment anhand des Sinnbilds des Wachses, auf das ein Siegel aufgedruckt wird (S. 39):

Nicht mehr als dreissig Tage waren vergangen, als [...] von oben das Gleichbild eines geneigten und gleichmässig ausgespannten Menschen kam, der allein sein Gesicht, wie er konnte, verbarg, sich auf mich senkte und den ganzen Stoff meiner Seele erfüllte, mir eingesenkt in einer Weise, die ich nicht beschreiben kann, rascher und tiefer als das weichste Wachs ein kraftvoll aufgedrücktes Siegel annehmen kann.

Die wundersame Veränderung der Mutter wird auf diese Weise plastisch als physischer Vorgang veranschaulicht, für den es keinen äußeren Anlass braucht: Dem Prediger Walther ist sie zuvor im Marienthal begegnet, ohne dass dies eine positive Auswirkung auf sie gehabt hätte. Das Wunder ist also nicht kausal auf eine andere Figur zu beziehen, auch nicht auf Yolanda selbst, die in dieser Episode des emotionalen Heilwunders keine Rolle spielt. Dies spricht erneut dafür, dass sie nicht als hagiographische Gestalt intendiert ist, denn „[k]aum eine Legendenerzählung verzichtet auf Wunder, die zeigen, wie der Heilsmittler im „irdischen Leben“ schon Heilsfunktionen qua seiner *virtus* ausüben darf.“²¹⁸ In dieser höfischen Erzählwelt wirkt das göttliche Wunder ohne Heiligenvermittlung direkt auf das Geschehen und die darin eingebundenen Figuren ein.

Die Mutter, welcher der Erzähler auch als *ast*, der *sich so reine bygen lyz* (V. 5033), bezeichnet, ist nämlich keine Figur, die das Wunder ausübt, sondern an der es veranschaulicht

²¹³ Vgl. BMZ Online, s.v. ‚schrîn‘.

²¹⁴ Vgl. zudem Koch 2015, S. 83.

²¹⁵ Müller 2007, S. 317.

²¹⁶ Vgl. Online Lexen, s.v. ‚linde‘.

²¹⁷ Rupert von Deutz: *Os meum aperui*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Walter Berschin. Köln 1985.

²¹⁸ Koch 2019, S. 31.

wird. Sie initiiert die göttliche Brautschaft Yolandas, indem sie deren Körper höfisch schmückt. Göttliche Brautschaft wird in der legendarischen Dichtung jedoch über die Destruktion des weiblichen Körpers initiiert, so auch bei der *sponsa Christi* Agnes (Weitbrecht 2019, S. 165):

Das finale Martyrium [] bleibt eher unterbestimmt und wird mit dem Jungfräulichkeitsideal amalgamiert: „Und indem sie durch diesen Tod mit der rosenfarbenen Röte ihres Blutes übergossen wurde, weihte Christus sie sich zur Braut und Märtyrerin.“ Die Agnes-Legende ist somit weniger über das Martyrium organisiert als über die Abweisung der irdischen und Erlangung himmlischer Brautschaft, für die der Opfertod das Verbindungsglied bildet. Dieses Martyrium ist Bluttauf, Hochzeit und Weihe zugleich. Über die Brautschaft wird der vereinzelt Tod zu einer neuen Verbindung unter christlichen Prämissen umkodiert.

Im Gegensatz zu ihrem Heiligenvorbild Agnes muss Yolanda aber nicht sterben, sie transformiert sich nicht aus den blutigen Überresten ihres irdischen Körpers heraus. Ihr Körper, welcher der schönen Seele als angemessenes Zuhause dienen soll (vgl. S. 13), wird zum idealen höfischen Körper stilisiert (V. 5739-5754):

dy muoder dâ dy dohter nam.
sy zyrde sy als it wol gezam
van kuinges arde grêven kint.
gezyret baz noch ê noch sint
wart ny juncvrôuwe keine:
van golde und van gesteine
dy scheppel und dy krône
dâ lûhten al ze schône;
dat krû gel hâir dâ ze stunden
bit perlen wol bewunden.
[...]
wer sy gesach, der muoste gyn,
dat schönre créatûre
wêre inne lande dûre.

Mielke-Vandenhouten hebt den versöhnlichen Charakter dieser Szene hervor (1998, S. 264): „Am Ende gelingt es dem Dichter gar, höfische Kultur und religiöse Berufung aufs Schönste zu vereinen, nämlich in der Ausgestaltung von Yolandes Klostereintritt.“ Es ist zudem weiblich konnotierte höfische Kultur, welche geistlich überhöht wird. Die Farben, die an Yolandas Körper leuchten, unterstützen diesen Eindruck (V. 5775-5779): *dâ was syselbe in allen vlîz / sô reine rôit, sô lûter wîz / als it gemâlet wêre dar, / hy rôsenroît, dâ lilienvar*. Es wird nicht explizit gesagt, was an Yolandas Körper rot ist, ob es die Edelsteine und das Gewand (V. 5573) oder die topischen roten Wangen und der rote Mund sind, die schöne Frauen kennzeichnen – beides soll wohl suggeriert werden. Die Farben Weiß und Rot sind jedenfalls Körpersignale die auf eine „metaphysische Herkunft“²¹⁹ verweisen. Laetitia Rimpau untersucht diese beiden Farben auf ihren Bedeutungsgehalt: „In der Farbe Rot bündeln sich alle Eigenschaften der Materie — des Sichtbaren und Lebendigen (Blut als dynamisches Prinzip). [...] Die Farbe Weiß

²¹⁹ Rimpau 2007, S. 81.

bezieht sich auf Aspekte des Spirituellen — auf die metaphysische Welt der toten Seelen und der Geister.²²⁰ Das mütterliche Werk verbindet letztendlich also die einander widerstreitenden Bereiche ‚Welt‘ und ‚Geist‘.

In der Kirche wird Yolanda dann ein letztes Mal von ihrer Mutter öffentlich aus- und eingekleidet, ihr prächtiges Gewand wird ihr abgenommen (V. 5816ff.) und das strahlend weiße Ordensgewand übergezogen. Der Bekleidungsbergang, welcher die Mutter-Tochter-Beziehung in diesem Text maßgeblich spiegelt, wird als grundsätzlich höfische Tätigkeit zum von Weibrecht erwähnten Verbindungsglied zur himmlischen Brautschaft (vgl. S. 80). In ähnlichem Sinne deutet Kiening das in der Millstätter Handschrift überlieferte Gedicht „Die Hochzeit“, welches die Hochzeit eines Herrschers vom Gebirge mit einem schönen Mädchen aus dem Tal allegorisiert, und weist darauf hin, dass darin die Zeichenhaftigkeit des Irdischen nicht auf- sondern hervorgehoben wird: „Es kommt weniger zu einer Aufhebung des innerweltlichen Geschehens im Überweltlichen als zu einer Demonstration der universalen Zeichenhaftigkeit des Irdischen.“²²¹ Im „Yolanda“-Text ist die Mutterfigur zum Vehikel dieser Demonstration geworden: Hier wird weiblich besetzte Heilsgeschichte erzählt.

Conclusio: Weibliche Identitäts- und Sinnstiftung

Bruder Hermanns „Yolanda“-Dichtung ist, so die eingangs aufgestellte These, strukturell betrachtet ein nachklassischer Minneroman, an dessen Ende eine legitime Ehe steht: Das anvisierte Publikum, welches an der höfischen Heldin Gefallen finden soll, ist wohl hauptsächlich weiblich gedacht. Abschließend soll dies am Epilog, sowie anhand einer Zusammenfassung der vorangegangenen Untersuchungen nochmals gebündelt dargelegt werden.

Die Beziehung Yolandas zu Gott wird dabei ganz konkret und analog zur heterosexuellen Norm gedacht. Hier finden eine Frau und ein (überirdischer) Mann zur Hochzeit zusammen (V. 5794-5797): *Sus gync dy guode reine / engên den brûdegôime wert, / des sy sô lange hatte begert / zuor kirchen, als it wol gezam.* Im Epilog verhandelt und überhöht der Verfasser deshalb auch die konkrete, körperverändernde Konsequenz weiblicher Hingabe an einen Ehemann: Der Übergang von der jungfräulichen *maget* zum *wîp*. In deutlicher intertextueller Anspielung auf Walthers von der Vogelweide Konzeption des *unwîp*²²² sowie auf den *maget*-

²²⁰ Rimpau 2007, S. 116.

²²¹ Kiening 2007, S. 91.

²²² 72,5,1-7: *Wîp muoz iemer sîn der wibe hohste name, / und tiuret baz denne vrowe, als ich ez erkenne. / swâ nû deheiniu sî, diu sich ir wîpheit schame, / diu merke disen sanc und kiese denne. / Under frowen sint unwîp, / under*

wîp-vrouwe-Diskurs aus Frauenlobs Spruchdichtung (vgl. S. 8) idealisiert der Erzähler Yolandas neuen Status als verheiratete (*vrouwe*), sowie insbesondere nicht mehr ‚unberührte‘ Frau (*wîp*) (V. 5924-5942):

sint ich van wîven sagen sol
und ich is dâ begunnen han,
sô mohte sy wol heizen dan
wîf unde vrôuwe beide.
doch ist ein underscheide
ze wîlen under wîven.
dat soilde ich nôede schrîven.
doch under vrôuwen sint unwîf:
wîf sint sy sunder wîves lîf.
dy sint bî wîven dûre.
vil heilich und gehûre
ist wîves name und wîves lîf:
got sîne muoder nante wîf.
hy merken doch dy vrôuwen bî,
wy guot dat wîves namen sî,
wand alle vrôuwen sint nyt wîf.
der guoder Iolande lîf
wîf heizen mohte sunder wâin.

Dieser Diskurs, der poetische Frauenbilder verhandelt und zweifelsohne auch erotisch konnotiert ist – da er den sexuellen und den sozialen Status einer Frau gegeneinander abwägt – wird nicht von ungefähr nach Yolandas himmlischer Hochzeit eröffnet: Die Heldin ist jetzt schließlich keine *maget* mehr, sondern ein *wîp*, und damit ist auch die sexuelle Partnerin des Mannes gemeint. Frauenlobs Auslegung dieses Diskurses ist nach Burghart Wachinger nämlich folgendermaßen zu verstehen (2011, S. 187):

Frauenlob [spricht] nicht einer asketischen Idealität der Minne das Wort. Eingeschränkt wird lediglich der Rang dieser natürlich gesehenen Minne, und zwar dort, wo die natürliche Minne durch die religiöse Liebe, wo die Naturspekulation durch die religiöse Spekulation umgriffen wird: dann werden die *maget* (die Jungfrau) und die *frouwe* (die Frau, die geboren hat) über das *wîp* (die erotische Partnerin des Mannes) gestellt. Im Lob der *maget* und *frouwe* Maria gipfelt das umfassende Frauenlob des Dichters Frauenlob, aber es schließt die Liebe zwischen den Geschlechtern mit ein.

Bruder Hermann jedoch stellt im obigen Zitat das *wîf*, das er als *heilich* und *gehûre* bezeichnet, – ebenso wie Walther von der Vogelweide – über die *vroûwe*, die den höfisch-sozialen Status meint: Dieser ist, wie alle irdischen Konzepte, fehlerhaft und schützt im schlimmsten Fall nicht vor dem Teufel. Dies wird an der Mutterfigur veranschaulicht, welche sich zwischendurch ins erwähnte *unwîf* (V. 5931) transformiert.

Die Überhöhung des nicht-jungfräulichen *wîp* an einer Figur, die nun tatsächlich in ein Kloster eingetreten ist, um ebendiesem Status und den damit verbundenen sexuellen

wîben sint si tiure. In: Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 2. Bändchen: Die Liebeslieder. Neu hg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1969 (Altdeutsche Textbibliothek 47).

Erlebnissen zu entgehen, mutet natürlich paradoxal an. Tatsächlich aber soll genau dieses Paradox poetisiert werden: All das Schöne (aus ‚weiblicher Perspektive‘ die Ehe mit einem geliebten Mann), welche das Höfisch-Weltliche verspricht, wird tatsächlich durch geistliche Hingabe erfüllt werden – so die ordenspolitische Idee dahinter. Nicht zuletzt deshalb wird die historische Äbtissin Yolanda vor allem in ihrer Existenz als junge Grafentochter porträtiert: Die weiblich-höfische Hauptfigur, die ihr zu Ehren erschaffen worden ist, soll als Identifikationsangebot und Anreiz für den Klostereintritt dienen (vgl. S. 20).

Die vorangehenden Ergebnisse, welche diese These untermauern sollen, werden nun noch einmal zusammengefasst. Im ersten Kapitel sind, stets im intertextuellen Hinblick auf höfische und legendarische Figurenvorbilder, die erzählerischen Funktionen und semantischen Rollen der Figur Yolanda herausgearbeitet worden. Zum einen sind die weiblich-höfischen Funktionen, die Bruder Hermann anhand von poetischen Natur- und Objektmetaphern – die Morgenröte und der Spiegel – an seiner Figur deutlich macht, hauptsächlich folgende: Anziehungs- und Bindungskraft weiblicher Schönheit, die innerhalb von weltlichem (Kriegs)Geschehen vermittelnd wirkt, sowie die kulturelle Repräsentation eines bestimmten semantischen Feldes, in Yolandas Fall zunächst der Viandener Hof, später dann das Marienthal. Diese festgesetzten weiblichen Funktionen erfüllt die junge Grafentochter, die äußerlich wie innerlich einer typischen Minnedame nachempfunden ist, in der Erzählung zunächst auf vorbildliche Weise. Bruder Hermann stellt nämlich dar, dass ebendiese Vorbildlichkeit als höfische Frau sie auch für Gott anziehend und überhaupt erst erwählbar macht. Dieser Gott ist nämlich höfisch-männlich konzipiert und agiert nach dem feudalen Prinzip des Agon, wenn er das Viandener Mädchen als Tribut fordert, um seine Überlegenheit zu beweisen. Seine Bindung zu Yolanda ist, ganz nach dem legendarischen Vorbild der *sponsa Christi*, also weltlich-heterosexuell gedacht und funktioniert nach denselben Prinzipien.

Zum anderen sind jedoch ebendiese Funktionen der Anziehung und Repräsentation im Laufe der Erzählung für Yolanda nicht mehr adäquat ausführbar, woraus viel erzählerisches Potential entsteht. Die junge Frau wird vom Widerspruch zwischen ihrer heimlichen, quasi subversiven Liebe zu Gott und ihrer höfisch-repräsentativen Aufgabe als *maget*, die sie dem Gehorsam ihr Eltern schuldet, plötzlich zerrissen. Da ihr Status noch nicht geklärt ist, muss sie eine Weile lang zwei Rollenbildern entsprechen, die sich praktisch nicht vereinen lassen: Diese werden von Bruder Hermann als ‚Tänzerin‘ und ‚Nonne‘ figuriert. Während Yolanda sich nach den Erlebnissen im Marienthal als ‚Nonne‘ identifiziert, projiziert der Viandener Hof weiterhin die Rolle der ‚Tänzerin‘ auf ihren Körper und versucht diese durch die Aufforderung zu Tanzhandlungen – welche in ihrer Symbolik stark sexuell konnotiert sind – zu forcieren.

Yolanda leidet stark unter den aufgezwungenen Tanzdarbietungen, weil die weltliche Versuchung heterosexueller Paarbildung, die ein legendarischer Topos ist, ihr nicht etwa von außen vorgehalten, sondern an ihrem eigenen weiblichen Körper, der stets eine sexuelle Versuchung darstellt, festgemacht wird. Im ersten Kapitel ist also insgesamt herausgearbeitet worden, wie sich die höfische Verfasstheit Yolandas zu ihrer geistlichen Bestimmung verhält, und auf welche Weise Bruder Hermann aus den offensichtlichen Widersprüchen narratives Kapital schlägt.

Das zweite Kapitel hingegen hat sich auf den hauptsächlich legendarischen Anteil der Erzählung konzentriert, nämlich auf die *passio*, welche Yolanda als *sponsa Christi* zwangsläufig zu durchlaufen hat. Hierbei ist jedoch deutlich geworden, dass diese *passio* mit denjenigen der legendarischen weiblichen Vorbilder tatsächlich wenig gemeinsam hat. In legendarischen Texten spielt die systematische und brutale Destruktion des Heiligenkörpers eine wichtige Rolle, da dadurch die jenseitige Zugehörigkeit der Seele akut befördert wird. Im Falle von Bruder Hermanns Dichtung ist eine solche jedoch gar nicht beabsichtigt, wie es der Erzähler in einem Exkurs ausführt: Darin soll nämlich die höfische Welt geistlich integriert und nicht etwa die jenseitige Gemeinschaftlichkeit der Heiligen bereichert werden. Yolandas Leidensweg gestaltet sich deshalb strikt nach höfischen, nicht nach legendarischen Vorbildern. Die an profanen Erzähltexten inspirierten körperlichen Züchtigungen wie zeichenhaften Demütigungen ihres jungfräulichen Körpers sollen dabei lediglich offenlegen, dass das höfische Modell unzureichend, das geistliche Modell des Klosters hingegen für die Integrität einer jungen höfischen Frau in jeder Hinsicht vorzuziehen ist. Die vom Teufel manipulierte Mutter, die bei dieser *passio* federführend ist, und die chronische Abwesenheit männlicher Autorität über die Yolanda drangsalierenden Knechte und Ritter veranschaulichen, wie hilflos und schwach die höfischen Strukturen sind. Die *passio* Yolandas bezieht sich letztendlich nicht auf ihre Legitimierung als potentielle Heilige, sondern auf eine Kritik des Konzepts des höfisch-weiblichen *magetuoms*: Der Status als *wîp* ist zu ihrem Schutz dringend erforderlich und den bietet der herrschaftlich überlegene Gott am allerbesten.

Das dritte Kapitel zeigt schließlich, dass im Text traditionell männliche, höfische Handlungsmuster anhand der weiblichen Figuren umgekehrt und vorgeführt werden: Hierbei handelt es sich einerseits um das arthurische Streben und Fehlen, welches in Analogie zu Wolframs „Parzival“ an Yolanda, im Widerspruch zu ihrer traditionell weiblich-höfischen Verfasstheit als Figur, erprobt wird. Geistlich völlig unvorbereitet und im Widerstand gegen ihre omnipräsente Mutter versucht sie ihre heimliche Liebe zu Gott in eine anerkannte, öffentliche Liebe zu überführen und dafür das semantische Feld der Nonne eigenhändig zu

erlangen. Dies scheitert jedoch aufgrund ihres stürmischen, ichbezogenen Handelns: Ihre Subversion der bestehenden höfischen Strukturen, in die sie hineingeboren worden ist, sowie auch der klösterlichen Strukturen, die sie erreichen möchte, wird vom Erzähler problematisiert. Yolanda muss das Marienthal, welches sie quasi im Alleingang erstürmt und in einen kriegsähnlichen Zustand versetzt hat, deshalb trotz ihrer dort empfangenen *professio* wieder verlassen und am Viandener Hof in einem prekären Zustand der Nicht-Zugehörigkeit ausharren. Die zerbrochene Mutter-Tochter-Beziehung und der moralisch zerfallende Viandener Hof werden letztendlich durch ein göttliches Wunder wieder geheilt werden.

Andererseits ist das Brautwerbungsschema, welches herkömmlicherweise männlich besetzt wird, untersucht worden: Die Funktionen des Brautwerbers und -hüters werden auf eigentümliche Weise doppelt der Mutter zugewiesen, die dadurch enorme Präsenz gewinnt. Die ursprünglich fürsorgliche, in sozialer Symbiose mit ihrer Tochter existierende Mutterfigur ist nämlich das eigentliche Vehikel des Heilsgeschehens, das Bruder Hermann erzählt. Einerseits durch den Teufel instrumentalisiert, agiert sie als unerbittliche und negative Antagonistin, andererseits durch die Empfängnis göttlicher Gnade auserwählt, führt sie Yolanda schlussendlich zu Gott: Auf diese Weise wird sie zur himmlischen Brautwerberin und ersetzt dadurch am Ende den Marienthaler Repräsentant Bruder Walther. Dieses Geschehen wird anhand von Sinnbildern weiblich-höfischen Brauchtums geschildert, bei dem die Mutter ihre Tochter höfisch ein- und auskleidet und semantisch in die Gottesbraut transformiert, die sie so gerne sein möchte.

Dieses weiblich konnotierte Heilsgeschehen, das Bruder Hermann im Rahmen eines strukturell nachgebildeten höfischen Romans erzählt, kann als Ergebnis einer ‚narrativen bricolage‘, welche Karlheinz Stierle²²³ in Bezug auf die ‚Verwilderung‘ des nachklassischen Romans benannt hat, ausgelegt werden. Es handelt sich hierbei um eine erzählerische Vorgehensweise, „die weitgehend frei, ohne an feste literarische Norm gebunden zu sein, aus dem überlieferten Bestand an Textformen und Handlungs-dramaturgie zitiert und kombiniert, ohne daß sich eine deutlich abgrenzbare Gattungsform auskristallisiert“²²⁴. Walter Haug setzt dieser Konzeption der ‚Verwilderung‘ komplementär diejenige der ‚Zähmung‘ entgegen (1991, S. 112-113):

Wenn Karlheinz Stierle »die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit« gesehen hat, so stelle ich dem als komplementäre Ursprungsbedingung die ›Zähmung‹ gegenüber. Hier wie dort ist die Voraussetzung die Verfügung über eine Vielfalt von narrativen Traditionen, die eine Typen- und Motivkombinatorik in die Wege leitet und dabei hybride

²²³ Vgl. Stierle 1980.

²²⁴ Kremer / Wegmann 1985, S. 167.

Formen hervortreibt. Aber neben der stofflichen Verwilderung, die die traditionelle Sinnkonstruktion dadurch bricht, daß sie den Helden in eine undurchsichtige Welt sich überlagernder Schemata hineinführt, in der er sich verwirrt und sich dabei auf sich selbst zurückgeworfen sieht, gibt es auch die Zähmung des Stofflichen, bei der zwar mit Typen und Motiven genauso frei umgegangen wird, wobei aber die Zwänge der Schemata sogleich unterlaufen werden, so daß das Geschehen nach innen schlägt, während die Außenwelt von daher als Spiegel neu aufgebaut wird. [...] [E]s dürfte [...] deutlich geworden sein, daß Selbstdisziplinierung und Privatheit, literarisch gesehen, nur als Reproduktionsformen einer neuen Auffassung vom Verhältnis zwischen Innerlichkeit und Außenwelt gelten können.

Im Fall der „Yolanda“-Dichtung überlagern sich die Schemata ‚klassisch‘-höfischer, arthurischer, legendarischer und lyrischer Vorbilder zu einer auf Antrieb undurchsichtig wirkenden Romanwelt. Gleichzeitig werden diese allesamt unterlaufen: Eine höfische Frau ersetzt den bisher zwingend männlichen Helden als Handlungsträgerin; sie entzieht sich der sie als höfische *vroide*-Bringerin spiegelnden Außenwelt durch ihre innerliche Liebe zu Gott; sie wird zum Mittelpunkt eines legendarisch inspirierten Passionsgeschehen, aus dem ihr höfischer Körper jedoch unversehrt hervorgeht und anschließend überhöht wird; schließlich agiert sie in arthurisch markierter Fehlgeleitetheit, wodurch am Ende dann die Mutterfigur zur eigentlichen Heilsempfängerin wird. Die traditionelle Sinnkonstruktion wird in jeder Hinsicht umgekrempelt – zum Zwecke weiblicher Identitäts- und Sinnstiftung.

Bibliographie

Ausgaben der „Yolanda“-Dichtung:

Bruder Hermann: Yolanda von Vianden. Moselfränkischer Text aus dem späten 13. Jahrhundert. Übers. und komm. von Gerald Newton und Franz Lösel. Luxembourg 1999.

Bruder Hermanns Leben der Gräfin Iolande von Vianden. Mit Einleitung und Anmerkungen hg. von John Meier. Breslau 1889 (= Germanistische Abhandlungen hrsg. v. Karl Weinhold. 7. Heft).

Bruder Hermann von Veldenz: Leben der Gräfin Yolanda von Vianden. Textgetreue Edition des Codex Mariendalensis von Claudine Moulin. Luxembourg 2009.

Primärtexte:

Berthold von Holle: Demantin. Hg. von Karl Bartsch. Tübingen 1875.

Das Nibelungenlied nach der Handschrift C. Hg. von Ursula Hennig. Tübingen 1977 (Altdeutsche Textbibliothek 83).

Der Heiligen Leben. Hg. von Margit Brand / Kristina Freienhagen-Baumgardt / Ruth Meyer / Werner Williams-Krapp. Band 2, Der Winterteil. Tübingen 2004 (Texte und Textgeschichte 51).

Die Lieder Walthers von der Vogelweide. Neu hg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1955.

Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 2. Bändchen: Die Liebeslieder. Neu hg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1969 (Altdeutsche Textbibliothek 47).

Die Schweizer Minnesänger. Mit einer Einl. und Anmerk. hg. v. Karl Bartsch. Frauenfeld 1886 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz 6).

Frauenlieder des Mittelalters. Übersetz. und hg. von Ingrid Kasten. Stuttgart 1990.

Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 1 und 2. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Nhd. übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. Stuttgart 1980. 13. Auflage 2010.

Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. Hg. von Barbara Köneker. Frankfurt am Main 1987.

Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972. 28. Auflage 2013.

Hartmann von Aue: Iwein. Text der siebenten Ausgabe von G.F. Becke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer. Berlin / New York 1968. 4. überarbeitete Auflage 2001.

Heinrich von dem Türlin: Diu Crône. Hg. von Gudrun Felder. Berlin / Boston 2012.

Heinrich von Meißen: Leichs, Sangsprüche, Lieder 1. Einleitungen, Texte. Hg. von Karl Stackmann u. Karl Bertau. Göttingen 1981.

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Frankfurt am Main 1992 (Bibliothek des Mittelalters 7).

Hugo von Langenstein: Martina. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1856.

Johannes Canaparius: Das Leben des Bischofs Adalbert von Prag. Nach der Ausgabe der Monumenta Germaniae. Übersetzt von Hermann Hüffer. In: Lachmann, Karl et al. (Hg.): Die Geschichtsschreiber deutschen Vorzeit in deutscher Bearbeitung. Berlin 1857.

Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur – Turnei von Nantheiz – Sant Nicolaus – Lieder und Sprüche. Hg. von Karl Bartsch. Wien 1871.

Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit. Hg. von Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt am Main 2003 (Bibliothek des Mittelalters 19).

Novellistik des Mittelalters: Märendichtung. Hg. von Klaus Grubmüller. Frankfurt am Main 1996.

Passio Sanctae Agnetis. In: Jean Bolland [u. a.] (Hg.): Acta Sanctorum. Band 1-68. Antwerpen / Brüssel [u. a.] 1643-1940.

Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik. Aus dem Griechischen übers. und hg. von Ursula Treu. Berlin 1981.

Prosalancelot. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die die Handschrift Ms. allem. 8017-8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris. Übers., komm. und hg. von Hans-Hugo Steinhoff. Frankfurt am Main / Leipzig 2005 (Biblitohkek des Mittelalters 17).

Rupert von Deutz: Os meum aperui. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Walter Berschin. Köln 1985.

Tagelieder des deutschen Mittelalters. Ausgew., übers. und komm. von Martina Backes. Einleitung von Alois Wolf. Stuttgart 1992.

Vita e martirio ammirabile della gloriosa S. Cristina vergine e martire. Hg. von Andrea Pennazzi. Montefiascone 1725.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Auf der Grundlage der Handschrift D hg. von Joachim Bumke. Tübingen 2008 (Altdeutsche Textbibliothek 119).

Forschungsliteratur:

Monografien:

Ackermann, Christiane: Im Spannungsfeld von Ich und Körper: Subjektivität im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach und im „Frauendienst“ Ulrichs von Liechtenstein. Wien 2009.

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Berlin 2008. 3. Auflage 2014.

Benz, Maximilian: Fragmente einer Sprache der Liebe um 1200. Zürich 2018.

Bornholdt, Claudia: Engaging Moments. The Origins of Medieval Bridel-Quest Narrative. Berlin / New York 2005 (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 46).

Bumke, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. München 1990, 5. aktual. Auflage 2004.

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 1986. 11. Auflage 2005.

Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens. Heidelberg 2009.

- Greulich, Markus: Stimme und Ort. Narratologische Studien zu Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach. Berlin 2018.
- Haas, Alois M.: Sermo Mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik. Freiburg 1979.
- Haug, Walther: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Darmstadt 1992.
- Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter. Göttingen 2015.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt am Main 1973.
- Mazo Karras, Ruth: Sexuality in Medieval Europe. Doing unto others. London / New York 2017.
- Meindl-Weiss, Jutta: Eine vergessene Heilige. Studien zur „Martina“ Hugos von Langenstein. Frankfurt am Main / Wien 2002.
- Mielke-Vandenhouten, Angela: Grafentochter – Gottesbraut. Konflikte zwischen Familie und Frömmigkeit in Bruder Hermanns *Leben der Gräfin Yolande von Vianden*. München 1998.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007.
- Pratsch, Thomas: Der hagiographische Topos: Griechische Heiligenviten in mittelbyzantinischer Zeit. Berlin / New York 2012.
- Schäufele, Eva: Normabweichendes Rollenverhalten. Die kämpfende Frau in der deutschen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts. Göppingen 1979.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Berlin / München / Boston 2015.
- Schulz, Armin: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik. Willehalm von Orlens - Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone. Berlin 2000.
- Sieburg, Heinz: Yolanda von Vianden und das Yolanda-Epos. Unveröffentlichtes Manuskript, Luxemburg.
- Wachinger, Burkhart: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin 2011.
- Weitbrecht, Julia / Koch, Elke / Seidl, Stephanie / Traulsen, Johannes [u.a.]: Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter. Berlin 2019 (Philologische Studien und Quellen 273).
- Weddige, Hilbert: Einführung in die germanistische Mediävistik. München 1987. 4. Auflage 2001.
- Weddige, Hilbert: Mittelhochdeutsch – eine Einführung. München 1996.
- Wyss, Ulrich: Theorie der mittelhochdeutschen Legendeneepik. Erlangen 1973.
- Zimmermann, Julia: Teufelsreigen – Engelstänze: Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen. Berlin 2006.

Aufsätze und Artikel:

Ackermann, Christiane: *dirre trüebe lihte schîn*. Körperinszenierung, Ich-Präsentation und Subjektgestaltung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen 2007, S. 431-454.

Baisch, Martin / Meyer, Matthias: Zirkulierende Körper. Tod und Bewegung im *Prosa-Lancelot*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen 2007, S. 383-404.

Bein, Thomas: Sprachreflexion und -kritik in volkssprachlichen Diskursen des Mittelalters. In: Niehr, Thomas / Kilian, Jörg / Schiewe, Jürgen (Hg.): Handbuch Sprachkritik. Stuttgart 2020, S. 14-19.

Buschinger, Danielle: Erotik und Sexualität in der Artusepik. In: Däumer, Matthias / Dietl, Cora / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Artushof und Artusliteratur. Berlin / New York 2010, S. 138-152.

Dietl, Cora: Höfisch – freundschaftlich – gewalttätig. Ritterliche Gewaltgemeinschaften in der mittelalterlichen Literatur, untersucht am Beispiel des deutschen Prosalancelot. In: Speitkamp, Winfried (Hg.): Gewaltgemeinschaften in der Geschichte. Entstehung, Kohäsionskraft und Zerfall. Göttingen 2017, S. 39-56.

Gerok-Reiter, Annette: Körper – Zeichen. Narrative Steuermodi körperlicher Präsenz am Beispiel von Hartmanns *Erec*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen 2007, S. 405-430.

Giloy-Hirtz, Petra: Frauen unter sich. Weibliche Beziehungsmuster im höfischen Roman. In: Brall, Helmut / Haupt, Barbara / Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994, S. 61-87.

Hagby, Maryvonne: Die Dialoge im Leben der Yolanda von Vianden. Inhaltliche, funktionale und gattungsgeschichtliche Überlegungen. In: Miedema, Nine / Hundsnurscher, Franz (Hg.): Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik. Tübingen 2007, S. 73-88.

Haug, Walter: Das erotische und das religiöse Konzept des ‚Prosa-Lancelot‘. In: Ridder, Klaus / Huber, Christoph (Hg.): Lancelot. Der mittelhochdeutsche Roman im europäischen Kontext. Berlin / Boston 2007, S. 249-264.

Haug, Walter: Jörg Wickrams ‚Ritter Galmy‘. Die Zähmung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit. In: Haug, Walter et al. (Hg.): Traditionswandel und Traditionsverhalten. Tübingen 1991, S. 96-120.

Haupt, Barbara: Der schöne Körper in der höfischen Epik. In: Ridder, Klaus / Langer, Otto (Hg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999). Berlin 2002, S. 47-73.

Jungandreas, Wolfgang: Art. Bruder Hermann I. In: Ruh, Kurt et al. (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Band 1. Begründet von Wolfgang Stammer, fortgeführt von Karl Langosch. Berlin / New York 1992, Sp. 1049-1051.

Kiening, Christian: Heilige Brautwerbung. Überlegungen zum ‚Wiener Oswald‘. In: Vollmann-Profe, Gisela (Hg.): Impulse und Resonanzen. Tübingen 2007, S. 89-100.

Koch, Elke: Emotionsforschung. In: Ackermann, Christiane / Egerding, Michael (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Berlin / Boston 2015, S. 67-101.

Köbele, Susanne: Umbesetzungen. Zur Liebessprache in den Liedern Frauenlobs. In: Huber, Christoph (Hg.): Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Tübingen 2000, S. 213-235.

Kremer, Detlef / Wegmann, Nikolaus: Geld und Ehre. Zum Problem frühneuzeitlicher Verhaltenssemantik im ‚Fortunatus‘. In: Stötzel, Georg (Hg.): Germanistik. Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des deutschen Germanistentages 1984. Berlin / New York 1985, S. 160-178.

Lawson, Richard H.: Brother Hermann as Poet and Narrator. In: Classen, Albrecht (Hg.): Von Otfried von Weissenburg bis zum 15. Jahrhundert. Proceedings from the 24th International Congress on Medieval Studies, May 2-4 1989. Göppingen 1991, S. 113-121.

Miklautsch, Lydia: Mutter-Tochter-Gespräche. Konstituierung von Rollen in Gottfrieds *Tristan* und Veldekes *Eneide* und deren Verweigerung bei Neidhart. In: Brall, Helmut / Haupt, Barbara / Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994, S. 89-107.

Müller, Jan-Dirk: Jahreszeitenrhythmus als Kunstprinzip. In: Dilg, Peter / Keil, Gundolf / Moser, Dietz-Rüdiger (Hg.): Rhythmus und Saisonalität. Sigmaringen / Thorbecke 1995 (Veröffentlichungen des Mediävistenverbandes 4), S. 29-47.

Philipowski, Silke-Katharina: Erzählte und beschriebene Körper. Allegorische Subversion in der Epik des hohen und späten Mittelalters. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3 (2001), S. 363-386.

Ragotzky, Hedda: ‚Der Sperber‘ und ‚Das Häslein‘. Zum Gattungsbewußtsein im Märe Ende des 13., Anfang des 14. Jahrhunderts. In: PBB 120 (1998), Tübingen 1998, S. 36-52.

Rasmussen, Ann Marie: Zur wissenschaftlichen Analyse von Müttern und Töchtern im Mittelalter. Margarethe von Courtenay und Yolanda von Vianden. In: Das Mittelalter I (1996), S. 27-37.

Riha, Ortrun: Emotionen in mittelalterlicher Anthropologie, Naturkunde und Medizin. In: Das Mittelalter 14 (2009), S. 12-27.

Rimpau, Laetitia: Aspekte der ‚schönen Erscheinung‘. *Le Bel Inconnu*, *Le Dit de la Panthère* und die *Vita Nuova*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen 2007, S. 75-128.

Ruh, Kurt: Rez. über Angela Mielke-Vandenhouten: Grafentochter – Gottesbraut. Konflikte zwischen Familie und Frömmigkeit in Bruder Hermanns *Leben der Gräfin Yolanda von Vianden*. In: ZfDA 129 (2000), S. 349-353.

Schlechtweg-Jahn, Ralf: Das Mädchen auf dem Opfertisch. Genderkonstrukte in Hartmanns *Der arme Heinrich*. In: Albrecht, Ruth / Bühler-Dietrich, Annette / Strzelczyk, Florentine (Hg.): Glaube und Geschlecht. Fromme Frauen – Spirituelle Erfahrungen – Religiöse Traditionen. Köln / Weimar / Wien 2008, S. 44-61.

Stierle, Karlheinz: Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit. In: Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters. Heidelberg 1980, S. 253-313.

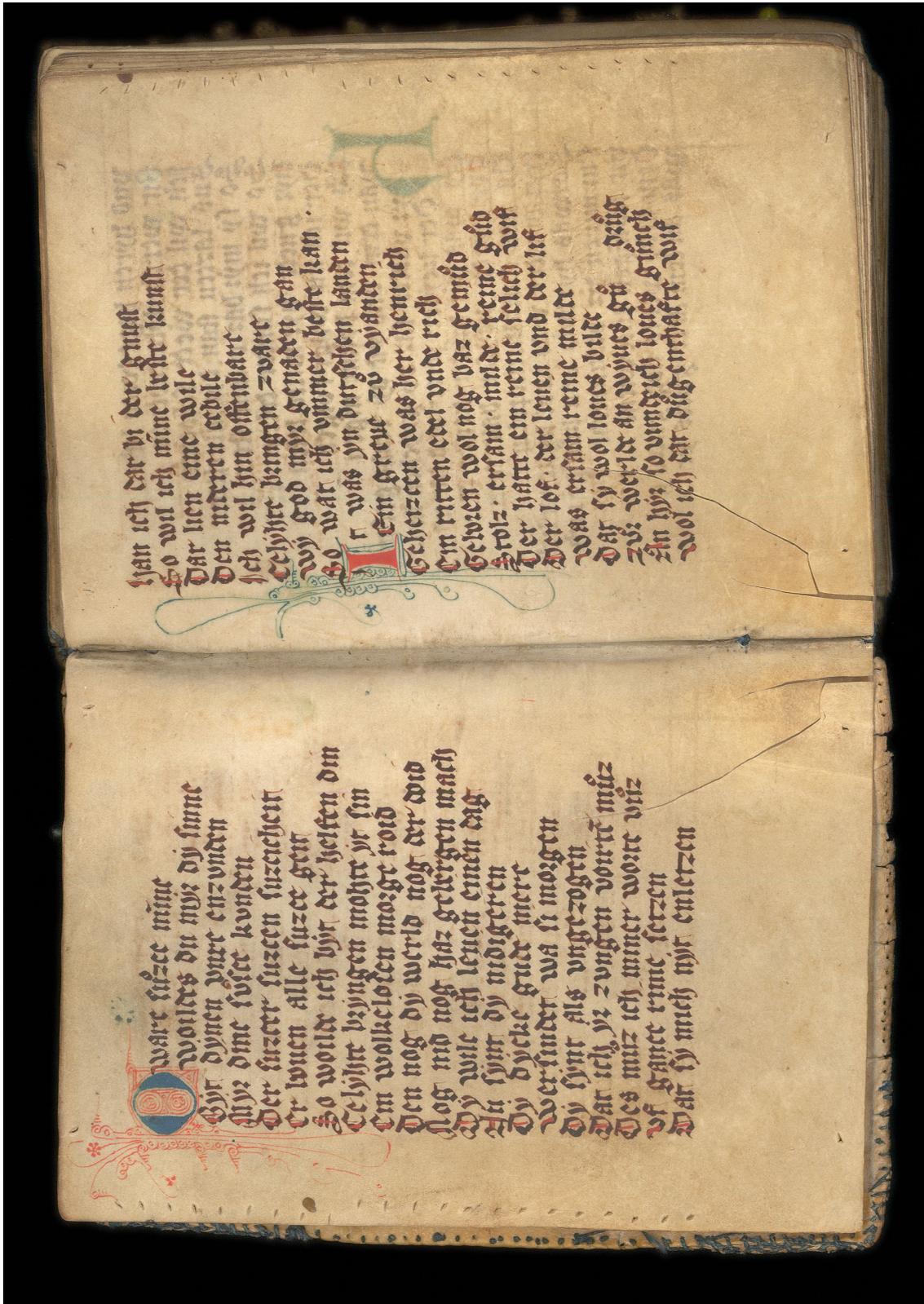
Schulz, Armin: Das Reich der Zeichen und der unkenntliche Körper des Helden. Zu den Rückkehrabenteuern in der Tristan-Tradition. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen 2007, S. 311-336.

Sullivan, Joseph M.: Brother Hermann’s Iolande: A Tale of Ideal Female Spirituality. In: Monatshefte 90 (1998), S. 161-175.

Wolfzettel, Friedrich: Der defiziente arthurische Körper. Nacktheit als Gattungs-Paradigma. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen 2007, S. 201-230.

Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Haug, Walter (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Tübingen 1999, S. 128-142.

Zons, Alexander: Der Bote. In: Eßlinger, Eva et al. (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin 2010, S. 153-165.



Dware suzee mine
woules du myz dy sume
Gyt dynen vore enz vanden
myz dine swice kunden
Der suzer suzen suzereheit
Er louch alle suzee geyt
So woude ich byt der heften din
Sehyt byngen moht yr sin
Em volkelosen morge roid
Den nog dy werld nog der doo
Nog ind nog haz selgen mach
Dy wile ich leuen emen dag
An synt dy indigeten
Dy dycke gude mere
Wer sinder wa si morgen
Dy synt als vngetzogen
Dat ich yr zungen vout miz
Des muz ich miner wort vuz
Of gance rime setzen
Dat sy mich myt enletzen

han ich dat bi der gnuet
So wil ich mine leste kunnst
Dat liec eme wile
Den mideren edule
Ich wil hin offndare
Sehyt byngen zwart
Doy god myz genaden gan
So wat ich vimmer beste kan
I was yn dutsehen landen
Em gretue zo vyanden
Geherzen was her henrich
Em ritten edel vnde rich
Gehoren wol nog baz gemid
Hrolz. ersam. mild. reime gho
Der hatt em reime selich wif
Der lof. der leuen vnd der list
Was ersam reime milde
Dat sy wol loues vule
Zv. weter an wyues gu
An huz so vumtich loues gimes
Wol ich dat dig enhafte wif

Abstract

In Bruder Hermanns Versdichtung „Yolanda“ des ausgehenden 13. Jahrhunderts wird von der subversiven *minne* zwischen einer jungen höfischen Frau und Gott erzählt. Darin agiert eine weibliche Figur, Yolanda, als hauptsächliche Handlungsträgerin in einer umfassenden Erzählwelt und sucht ihre Zugehörigkeit zwischen zwei konkurrierenden semantischen Feldern, dem Hof und dem Kloster. Gleichzeitig obliegt ihr von außen die zwingende Integration in das Eheschema: Feudale Machtstrukturen und heteronormative Wertvorstellungen beherrschen die höfischen und geistlichen Inhalte dieser Erzählung nämlich gleichermaßen. Die zentralen Forschungsfragen der Masterarbeit beschäftigen sich mit der literarischen Verfasstheit dieser Figur: Welchen weiblich-höfischen Vorbildern der mittelalterlichen Erzählliteratur ist sie ästhetisch und funktional nachempfunden? Welche legendarischen Topoi werden eingesetzt, um ihre Beziehung zu Gott darzustellen und zu problematisieren, und wie werden diese innerhalb der romanhaften Gesamtstruktur umgedeutet? Wie verhält sich diese Heldin schließlich zu den männlichen Hauptfiguren, deren Handeln höfische Erzähltexte traditionellerweise strukturieren? Die Arbeit setzt sich also mit den Implikationen einer weiblichen Hauptfigur auseinander, die dem höfischen Weiblichkeitsmodell nachgebildet ist, und beschäftigt sich auf diese Weise auch generell mit den Konzeptionen und Zuschreibungen höfischer Frauenfiguren in der männlichen Erzähltradition des Mittelalters.

Eidesstattliche Erklärung



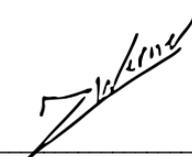
**Philologisch-
Kulturwissenschaftliche Fakultät**

Institut für Germanistik
Universitätsring 1
A-1010 Wien

<http://spl-germanistik.univie.ac.at/>

Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

Angaben zur Studierenden / zum Studierenden	
Matrikelnummer:	11714501
Zuname:	Werner
Vorname(n):	Jeanne
Studienkennzahl (Beispiel: A 066 817):	UA 066 817

Erklärung	
<p>Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.</p>	
Wien 15.8.2020	
Datum	Unterschrift der / des Studierenden

HINWEIS: Diese Erklärung ist für wissenschaftliche Arbeiten, die im Rahmen von Proseminaren, Seminaren und anderen prüfungsimmanenten Lehrveranstaltungen erstellt werden, verbindlich auszufüllen und den Arbeiten beizulegen.