

Stefan Abel*

„Störende“ und „gestörte“ Tänze – Zyklizität und zentrierte Wahrnehmung als Bausteine einer impliziten Poetik des Tanzens in der deutschen Literatur des Mittelalters

<https://doi.org/10.1515/mial-2018-0017>

Abstract: A vernacular fifteenth-century sermon tells us, in order to warn of the threats to spiritual welfare posed by dance, that cyclic motion and centering of sensory impressions – amongst them intimate conversation – are essential elements of dance. When blending out the parenthesis, implicit poetics of medieval dance can be distilled from that sermon. The way how these essential elements of dance are used for generating disruptions within literary plots will be demonstrated in three literary texts dating from the thirteenth to the fifteenth century: Disruptions in connection with dance occur when contrary concepts of motion clash with each other, for example the linearity of the chivalrous way through the Other World with the cyclicity of round dances („Prosa-Lancelot“). „Der Württemberger“, however, collides two contrary concepts of time which can be paraphrased as spatial metaphors, namely the linearity of earthly life which collides with the cyclicity of eternal damnation, a collision symbolized by the expulsion of life out of the dance of the death. Finally in „Ritter Sociabilis“, dance generates a virtual space which subverts the courtly society. The protagonists of all these texts differently manage to resolve disruptions, namely by redemption, by repentance, or by continuing disruptions which they have caused themselves.

Keywords: Poetics of Dance, Disruption, Cyclicity, Perceptive Centering

*Kontakt: Dr. Stefan Abel, Universität Bern, Institut für Germanistik, Länggassstrasse 49, CH-3012 Bern, E-Mail: stefan.abel@germ.unibe.ch

1 Bausteine einer impliziten Poetik des Tanzens – Störung als poetisches Prinzip

Eine explizite Poetologie, unter die sich „literarische Schreibungen und Vorstellungen subsumieren [ließen], die aus der Thematisierung des Tanzes ein unverwechselbares, konstitutives Profil gewinnen“,¹ bietet das Mittelalter nicht. An der patristischen Verdammung des Tanzes halten geistliche Verfasser hingegen kontinuierlich fest und verteufeln ihn in Predigten und Traktaten als sitten- und daher heilsgefährdend.² Ausgerechnet aus einer solchen tanzkritischen Predigt, ‚Vom Schaden des Tanzens‘, lässt sich m.E., sobald aus ihrem moraltheologischen Kontext gelöst und einer poetologischen Lesart unterzogen, eine implizite Poetik des Tanzens ‚destillieren‘. Die in dieser Predigt geschilderte Wesenheit tänzerischen Treibens formt sich aus Elementen, die für Tanzdarstellungen in mittelalterlicher Literatur poetisch nutzbar gemacht werden (können).

Der anonyme Verfasser der deutschen Predigt ‚Vom Schaden des Tanzens‘³ (frühes 15. Jahrhundert) setzt mit dem bei Jacques de Vitry († 1240) bezeugten Diktum ein – *chorea enim circulus est, cujus centrum est diabolus, et omnes vergunt in sinistram*⁴ – und beschreibt eingangs, wie Tanz, speziell der besonders anrühige Reigentanz (*vmme gende tantz*, vgl. den Tanz um das goldene Kalb [Ex 32,1–29]), mittels Blick, Berührung und Zwiegespräch der Tanzenden zu Unkeuschheit verleite:

Der vmme gende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der tufel ist: wann er stiftt solich tentz vff daz sich die vnkuschen menschen an sehen an griffen vnd mit einander reden, vnd dar durch entzundt werdent durch vnkuscheit, vnd böse fleischlich begirde gewynnen, vnd gunst dar zu geben, vnd lust dar jnne haben, damit sie tötlich sünden vnd jn vil stricke des tufels vallen: vnd

1 Udo Kühne, Aspekte einer Poetologie des mittelalterlichen Tanzes. In: Dorothea Klein, Brigitte Burrichter u. Andreas Haug (Hgg.), Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37). Würzburg 2012, S. 51–68, hier S. 55.

2 Zur theologischen Verdammung des Tanzes im Mittelalter siehe Julia Zimmermann, Teufelsreigen – Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen (Mikrokosmos 76). Frankfurt a.M. 2007, S. 65–93.

3 Die Predigt ist unikal überliefert in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3009 (Papier, Elsass, 1437), Bl. 73r–85v. Im Folgenden zitierte Ausgabe: Was schaden tanzten bringt. Hrsg. v. Moriz Haupt. In: Altdeutsche Blätter 1 (1836), S. 52–63; vgl. Christine Stöllinger-Löser, ‚Vom Schaden des Tanzens‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 8 (1992), Sp. 593f.

4 Zit. nach Valeska Koal, ‚Detestatio choreae‘. Eine anonyme Predigt des 14. Jahrhunderts im Kontext der mittelalterlichen Tanzpolemik. In: Francia 34 (2007), S. 19–38, hier S. 32, Anm. 54.

*verliern da alle ir guten werck, die sie getan hant, vnd was sie furbaßs tunde, das ist nie kein nütz zu ewigem leben, es sy dan das sie ware rüwe vnd leit dar vmmen haben, das gantzlich bichtent, vnd ein vesten willen das nummerme zu tunde. auch alle, die da by stent vnd zu sehent, die sint des tufels diener.*⁵

Die dem Reigentanz inhärenten Elemente – Allgemeingut kirchlicher Tanzkritik, das in vergleichbaren Predigten und Traktaten wiederkehrt – sind demnach zum einen die nichtlineare Kreisbewegung (*ring oder circkel*), die zwar durchaus Anfang und Ende, jedoch, anders als alltägliche Fortbewegung oder die inszenierte Bewegung festtäglicher Prozession, keine Zielgerichtetheit in Raum und Zeit kennt, und zum anderen das Zusammenspiel der Sinne, das den genuin synästhetischen Tanz ausmacht: visuell (*an sehen*), taktil (*an griffen*) und, ergänzend, auditiv (Musik und Gesang). Die enge Verzahnung von tänzerischer Bewegung mit dem Visuellen und Taktilen mag kein Zufall sein, werde doch jegliche Bewegung, so Aristoteles, durch Seh- und Tastsinn gemeinsam wahrgenommen.⁶ Tanz ist *ilinx* (gr. ἄλιγος, ‚Drehen, Schwindel‘), Rausch der Sinne und Lust am Taumel, und gehört daher zu denjenigen Spielen, „die auf dem Begehren nach Rausch beruhen und deren Reiz darin besteht, für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewußtsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen.“⁷ Perzeptive Synästhesie versteht erneut Aristoteles, über Thomas von Aquin an das Mittelalter vermittelt, als Zusammenfluss einzelner, sinnlicher und medial vermittelter (gegenstandsbezogener) Wahrnehmungen – Auge (Farbe), Ohr (Geräusch), Nase (Geruch), Mund (Geschmack), Haut (Gefühl) – in den *sensus communis* ([kon]zentrierte Wahrnehmung), eines Sammelpunktes verschiedener Wahrnehmungen, vergleichbar mit dem Zentralpunkt konvergierender Linien.⁸ In der um ein gedachtes Zentrum kreisenden Bewegung im Raum (Zyklizität), die von *vis centripeta* und *vis centrifuga* in ihrer Bahn gehalten wird, definieren sich die Teilnehmenden nicht über Nähe und Ferne zu einem Punkt, der in einer gewissen Zeitspanne zu erreichen ist, sondern über Nähe und Ferne zu jenem Zentrum, in dem die Ordnung des jeweiligen Raumes (höfische Ord-

5 Haupt (Anm. 3), S. 52.

6 Vgl. Aristoteles, Über die Seele (418a19–20); Dorothea Frede, *Sensus communis* und ‚Synästhetik‘ bei Thomas von Aquin. In: Hans Adler u. Ulrike Zeuch (Hgg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*. Würzburg 2002, S. 149–166, hier S. 153.

7 Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Übers. v. Sigrid von Massenbach (Ullstein-Buch 35153). Frankfurt a.M. 1982, S. 32 (frz. Originalausg. Paris 1958); vgl. Patrick Moran, *L'épisode de la Forêt Perdue dans le ‚Lancelot en prose‘: jeux et divertissements périlleux en terre de Bretagne*. In: *Questes* 18 (2010), S. 87–102.

8 Vgl. Aristoteles (Anm. 6), 427a9–14; Thomas von Aquin, In de sensu et sensato, Kap. 18 (*sicut unum punctum ad diuersas lineas que in ipsum concurrunt*). In: *Sancti Thomae de Aquino opera omnia*, Bd. 45/2. Rom 1985, S. 98, 145–99, 169; Frede (Anm. 6), S. 159f.

nung, Ordnung der Anderwelt u. ä.) als versinnbildlicht gesehen werden kann. Der in der Tanzpredigt benannte Kreisreigen generiert zudem einen von der Umwelt abgeschlossenen Bewegungsraum (Exklusion), (Un-)Ort für die intime Konversation (*mit einander reden*) unter den Tanzenden allein (Inklusion). Dieser Raum tendiert, und das macht ihn aus Predigersicht wohl so gefährdungsreich, hin zur Isolation, „ohne jede Beziehung zu der Welt, die draußen bl[ei]b[t] – also auch zum Zuschauer.“⁹

Zyklizität und (kon)zentrierte Wahrnehmung als Bausteine einer impliziten Poetik des Tanzens sind im Folgenden anhand einiger literarischer Tanzdarstellungen auf ihre poetische Nutzbarkeit zu prüfen. Das Mittelalter kennt nebst Reigentänzen (lat. *chorea*, afrz. *carole*, mhd. *reie*), „Kettentänze[n] in geschlossener Kreisform oder in offener Linienführung“¹⁰, bei denen sich die Tanzenden an den Händen halten („Prosa-Lancelot“), viele weitere Figuren höfischer und nichthöfischer Tänze, so etwa den prozessionsartigen Paarreigen, bei dem die Tanzpaare hintereinander tanzen („Der Württemberger“ und „Ritter Sociabilis“). Ausgehend von der eingangs zitierten Tanzpredigt steht in diesem Beitrag der auf eine wie auch immer geartete Kreisbewegung (Zyklizität) fokussierte Tanz in seiner ikonischen Zeichenhaftigkeit (Spiegelung von Handlung in der tänzerischen Bewegung) im Mittelpunkt.¹¹ Für die Predigt ‚Vom Schaden des Tanzens‘ stellt der Tanz außerdem eine heilsgefährdende Ablenkung (Störung) der Gläubigen von ihrem rechten Weg zu Gott dar. Entsprechend verzichtet die hiesige Auswahl von Tanzdarstellungen in der deutschen Literatur des Mittelalters bewusst auf stereotype Schilderungen ‚störungsfreier‘, höfischer Repräsentationstänze, „mit denen die höfischen Dichter deutlich machen, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse in Ordnung sind.“¹² An den drei gewählten, epischen Texten – ‚Prosa-Lancelot‘ (Artusepik, vor 1250), ‚Der Württemberger‘ (Kleinepik, 14. Jahrhundert) und ‚Ritter Sociabilis‘ (Märendichtung, Anfang 15. Jahrhun-

9 Dorothee Günther, Der Tanz als Bewegungsphänomen. Wesen und Werden (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 151/152). Reinbek b. Hamburg 1962, S. 64.

10 Sibylle Dahms, Tanz. In: Musik in Geschichte und Gegenwart Online. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14256> (Zugriff: 22.02.2018).

11 Vgl. Ingrid Pfandl-Buchegger u. Gudrun Rottensteiner, Intermedialitätsforschung und Tanz: Ein erster Schritt zum ‚danse à deux‘. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 34 (2009), S. 241–268, hier S. 253f. Tanz in seiner ikonischen Zeichenhaftigkeit kommt der Status eines auf Ahmung (vgl. *mimicry* bei Caillois [Anm. 7], S. 27–32) abgestellten, vorahmenden (bezüglich eines zukünftigen Geschehens) und nachahmenden Spiels (bezüglich eines vergangenen Geschehens) mittels einer gleichen oder ähnlichen Bewegung zu; siehe dazu Friedrich Georg Jünger, Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung. Frankfurt a.M. 1953, S. 47–90, hier S. 48.

12 Zimmermann (Anm. 2), S. 158.

dert) – lässt sich hingegen exemplarisch aufzeigen, dass Zyklizität und Zentrierung gerade für die Generierung von Störungen und somit von ‚störenden‘ und ‚gestörten‘ Tänzern poetisch nutzbar sind; ‚Störung‘ verstanden als konstruktive, reparable Irritation (Verstörung)¹³ von Erwartungen und perzeptiven Gewohnheiten, ohne die es, aus Sicht von Systemtheorie (Niklas LUHMANN)¹⁴ und Transkriptivität (Ludwig JÄGER)¹⁵ gleichermaßen, keine (systemische) Evolution oder produktive Sinngenesen gäbe. In literarischen Texten treiben konstruktive Störungen (‚Störfälle‘), ob aus Perspektive der jeweiligen literarischen Figuren

13 Carsten Gansel unterscheidet drei Intensitätsgrade von Störungen: „a) ‚Aufstörung‘ im Sinne von Aufmerksamkeit erregen, integrierbar / restitutiv. b) ‚Verstörung‘ im Sinne einer tiefgreifenden Irritation, reparierbar / regenerativ[.] c) ‚Zerstörung‘ im Sinne nachhaltiger Umwälzung, nicht integrierbar / irreversibel“ (Carsten Gansel, Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur. In: Ders. u. Norman Ächtler [Hgg.], Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 133]. Berlin, Boston 2013, S. 31–56, hier S. 35).

14 Luhmanns Systemtheorie zufolge bestimmen sich autopoietische Bewusstseinsysteme durch Differenzierung von der für sie beobachtbaren und dabei (re)konstruierten Umwelt anderer sozialer Systeme und sind dabei permanent „mit der Projektion von Erwartungen und der Erwartung von Regelmäßigkeiten beschäftigt [...]. Da[s] kann nur aus Anlass von Irritationen geschehen. *Insofern gibt es ohne Irritation keine Ordnung (Regelung)*“ (Gerhard Preyer, Irritation – Systemtheoretische Grundlagen. In: Gansel u. Ächtler [Anm. 13], S. 15–29, hier S. 20; vgl. Gansel [Anm. 13], S. 39). Denn nur in der aus der Umwelt projizierten Irritation stellt das in seinen Erwartungen (selbst)irritierbare Bewusstseinsystem die bisher wahr- und angenommene System-Umwelt-Relation in Frage und drängt sich so zu stetig zu erneuernder Selbstvergewisserung; vgl. Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft. Erster Teilband, Kapitel 1–3 (stw 1360). Frankfurt a.M. 1998, S. 118f.

15 Siehe Ludwig Jäger, Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Sybille Krämer (Hg.), Performativität und Medialität. München 2004, S. 35–73; In Abgrenzung von Störungen im Kommunikationsprozess (‚Störung^{u(nfall)}‘) sind eine die sprachliche Sinngenesen hervorbringende, transkriptive Störung (‚Störung^{t(ranskriptiv)}‘) „jeder Zustand im Verlauf einer Kommunikation [...], der bewirkt, dass ein Medium (operativ) seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird[,] und ‚Transparenz‘ jeder Zustand, in dem die Kommunikation nicht ‚gestört‘ ist, also das Medium als Medium nicht im Fokus der Aufmerksamkeit steht“ (S. 62). Im Zustand der Transparenz treten sprachliche Zeichen bzw. das Medium hinter den Gehalt einer Mitteilung zurück, der ‚störungsfrei‘ verständlich ist, im Zustand der Störung^t hingegen ist das Verständnis des Gehalts einer Mitteilung von Irritationen durch sprachliche Zeichen bzw. das Medium eingeschränkt. Es bedarf der Transkription, die sich durch Umschreibung die Intention einer Mitteilung erarbeitet und die den Zustand der Störung durch den Zustand der Transparenz ersetzt. Gansel (Anm. 13), S. 39: „Eine Störung würde in diesem Sinne ein transkriptives Verfahren der Remediation in Gang setzen, bei dem das ‚Zeichen / Medium als (gestörter) Operator in den Fokus der Aufmerksamkeit tritt.““

erwünscht oder nicht, die Handlung voran und verlangen den Akteuren Reaktionen und Entscheidungen ab, die Entstörungen herbeiführen.¹⁶ In der Artusepik etwa begibt sich der höfische Ritter auf die Suche nach einer (reparablen) Störung in Gestalt der Aventüre, die konstitutives Element dieser Gattung ist. Im Gegensatz zu ,störungsfreien‘ Tanzschilderungen, die zumeist Idealzustände beschreiben, sind in der deutschen Literatur des Mittelalters Schilderungen ,störender‘ und ,gestörter‘ Tänze rar. Mit den gewählten Textbeispielen aus der höfischen, epischen Literatur, die sich über das 13. bis 15. Jahrhundert verteilen, ist die Auswahl annähernd erschöpft (vgl. dazu Abschnitt 5).

Julia ZIMMERMANN konstatiert einen Wandel in den literarischen Tanzdarstellungen, denn „[w]ährend das gemeinsame Tanzen in den Festschilderungen um 1200 augenfällig ein zwar erwähnenswerter, aber nicht ins Zentrum des Interesses gerückter Programmpunkt höfischer Festlichkeit ist, kommt dem Motiv in der höfischen Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts eine besondere Signifikanz zu“,¹⁷ hinsichtlich der politischen und friedensstiftenden Funktion des gemeinschaftlichen Tanzens als eines rechtsbindenden Aktes (Bündnisse, Verträge, Verhandlungen). Für die hier gewählten Texte, deren Entstehung in die Zeit dieses Wandels fällt, ist von Bedeutung, dass nicht mehr nur pauschal die adelige Hofgesellschaft, sondern nun auch „die heldenhaften Protagonisten der Erzählung als Ausführende und Beteiligte eines Tanzes genannt“ werden und dass, im Zuge einer deutlicheren Akzentuierung des Sexuellen, der Tanz „als eine Form lizenzierter Erotik innerhalb der Öffentlichkeit [...] charakterisiert sein“¹⁸ kann („Ritter Sociabilis“). Die Darstellung ,störender‘ und ,gestörter‘ Tänze wäre, im Verbund mit den erwähnten Tendenzen des 13. und 14. Jahrhunderts, ein Symptom von vielen für die Ausweitung poetischer Funktionalität des Tanzmotivs.

2 ‚Prosa-Lancelot‘ – Tanz im Verlorenen Wald als Metaaventüre

Der mhd. ‚Prosa-Lancelot‘ stellt eine vorlagentreue Übersetzung des afz. ‚Lancelot en prose‘ (1215–1230) dar und besteht dementsprechend aus drei Teilen:¹⁹ ‚Lancelot propre‘ (vor 1250, niederrheinisch-ripuarischer Raum, vermutlich über

¹⁶ Vgl. Gansel (Anm. 13), S. 31.

¹⁷ Zimmermann (Anm. 2), S. 160.

¹⁸ Ebd., S. 161.

nnl. Vermittlung, und um 1300, nach afrz. Vorlage), ‚Queste del Saint Graal‘ und ‚Mort le Roi Artu‘ (beide um 1300, nach afrz. Vorlage).²⁰ Mit der *Aventüre vom Weg sunder Widderkere* im Verlorenen Wald²¹ gibt dieser erste deutsche Prosaroman ein Beispiel für die literarische Darstellung eines ‚störenden‘ Tanzes: Lancelot, auf seiner Durchreise von einem Schildknecht König Pelles‘ vom Fremden Lande begleitet, lässt sich nicht davon abbringen, durch den Verlorenen Wald zu reiten, obwohl die Inschrift an einer Kapelle vor dem Wald explizit davor warnt (III 580,15–19). Von einem *waltbruder*, der bei dieser Kapelle lebt, erfährt Lancelot, was es damit auf sich hat:

„Herre, die lut inn dißem land nennen yn den Verloren Walt, wann kein mensch ist der den ußgangk des waldes wißen mag, wann alles das darinn kompt ist alles verlorn, das man nÿmer me von im vernimpt.“ *„Das ist wunder“, sprach Lancelot, „das nÿmands wieder kompt, ich meyn, es sy der Weg sunder Widderkere; ja“, sprach er, „so helff mir got nÿmmer, ob ich das umb keyn sach gelaß, ich ziehe darinn und wiß wo hien alle die ghene komen die dainn bliben sint“* (III 584,13–21).

Die Warnung des Einsiedlers ist für den *chevalier errant* auf stetiger *Aventürefahrt* eine skandalöse Aufforderung zur Einschränkung seiner Bewegung(sfreiheit). Das Unterwegssein durch den un- bzw. antihöfischen Raum ist für die ritterliche Lebensform konstitutiv, eine zentrifugale Kraft, die den Ritter vom heimischen oder Artushof fortreibt, und „[e]s ist die Bewegung des reitenden Helden, die den Raum konstituiert. Artuslandschaft ist erwanderte, nicht durchwanderte Landschaft.“²² Ob sich die an feste Orte (Raumzellen) gebundenen *Aventüren*, „Begegnungen mit Kräften und Größen des Verharrens“,²³ die eigene, dem Eindringling zu oktroyierende Regeln haben, tatsächlich für ihn ereignen, hängt entweder von der Entscheidung des rastlosen Ritters für eine bestimmte Richtung ab – sei es für die (zeitweilige) Rückkehr zum (Artus-)Hof oder für das Fortschreiten zur nächsten *Aventüre* – oder obliegt den Wegen des

19 Insgesamt ca. 41.250 Zeilen (so in Hs. P [Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 147], Mittelrhein, um 1470; siehe Heidelberg, Universitätsbibliothek. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg147> [Zugriff: 26.02.2018]).

20 Vgl. Uwe Ruberg, ‚Lancelot‘. In: Verfasserlexikon (Anm. 3). Bd. 5 (1985), Sp. 530–546 u. Bd. 11 (2004), Sp. 906.

21 III 580,3–590,11; 670,29–682,36. Zählung nach der im Folgenden zitierten Ausgabe: Prosalancelot. Hrsg. v. Hans-Hugo Steinhoff, 5 Bde. (Bibliothek des Mittelalters 14–18). Berlin 1995–2004.

22 Ernst Trachsler, *Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman* (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 50). Bonn 1979, S. 137.

23 Hartmut Kugler, *Über Handlungsspielräume im Artusroman und im Maere*. In: Helmut Brall, Barbara Haupt u. Urban Küsters (Hgg.), *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur* (Studia humaniora 25). Düsseldorf 1994, S. 251–267, hier S. 253.

‚Schicksals‘ (*aventure* im engeren Sinne). Im arthurischen Raum-für-mich ist der Weg „gewissermaßen die Möglichkeitsform des Abenteuers. In diesem Sinne läßt sich also wohl sagen, daß das Abenteuer damit einsetzt, daß der Ritter aufbricht und seine Existenz dem Weg überantwortet. Der Weg ist nicht Akzidens, sondern integrierender Teil des Abenteuers“,²⁴ das sich um die Behebung einer (reparablen) Störung höfisch-ritterlicher Werte durch den Ritter dreht. Da seine Entwicklung jedoch an die Expansion im Raum gebunden ist,²⁵ ist die ‚Richtungsentscheidung‘ des *chevalier errant* stets auf Annahme der Aventüre festgeschrieben, und so kann auch Lancelot nicht umhin, die scheinbar reine ‚Transit-Aventüre‘ des Verlorenen Waldes anzunehmen: Zur *primzytt* erreichen die Reisenden im Wald eine grüne Wiese am Fuß eines Turmes, auf der zahlreiche Zelte aufgeschlagen sind; in der Mitte befindet sich ein prächtiger Sessel und darauf eine goldene Krone, die einst König Ban, Lancelots Vater, dort als Siegespreis für denjenigen deponiert hat, der als *der schönst und der best ritter dißer welt* (III 672,35–674,1) den Tanzbann lösen würde. Um die vier zusammenlaufenden Quellen auf der Wiese haben sich Frauen und Ritter zum Tanz versammelt:

[...] und umb den brünnen waren frauen und jungfrauen und ritter wol sechzig, die eyne gewapent, die andern ungewapent. Die andern stunden als weren sie bülern und hetten jungfrauen an im armen. Und ir was eins teyls die wedder frauen oder jungfrauen hetten, dann sich hielten ritter mit den henden, der vil me da was dann frauen und jungfrauen (III 586,34–588,4; vgl. Abb. 1).²⁶

²⁴ Trachsler (Anm. 22), S. 146.

²⁵ Vgl. Marianne Stauffer, *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*. Zürich 1958, S. 127. Uwe Ruberg, *Raum und Zeit im Prosa-Lancelot (Medium Aevum 9)*. München 1965, S. 70: „weg meint vor allem den Weg nach vorn, den Raum, den der Ritter sich für seine Aufgaben freikämpfen muß.“

²⁶ III 586,36–588,1 (*Die andern stunden als weren sie bülern und hetten jungfrauen an im armen*) suggerieren eine in der Nähe der Tanzenden stehende Zuschauerschaft, die es aufgrund des magischen Tanzbanns eigentlich nicht geben dürfte; vgl. die umstehende Dame am linken Rand von Abb. 1 des afrz. ‚Lancelot en prose‘. Der Lancelot durch den Verlorenen Wald begleitende Schildknecht ist als nicht adelige Figur offenbar nicht vom Tanzzauber affiziert.



Abb. 1: Lancelot à la carole magique. In: ‚Lancelot en prose‘, Paris, BnF, fonds français 115 (Ahun, um 1475), Bl. 476rb²⁷

Lancelot, vom Tanz magisch angezogen, möchte wissen, was es mit der tanzen- den Waldgesellschaft auf sich hat, und gerät, indem er sich ihr nähert, in den Bann des zauberhaften Tanzes, *la carole magique* im afzr. ‚Lancelot en prose‘. Nachdem Lancelot bereits in einer früheren Episode durch magischen Trank ins Bett der Tochter des Gralskönigs Pelles gelockt worden ist und mit ihr, im Glauben, sie sei Genover, Galaad gezeugt hat (III 546,14–554,30), erliegt jener somit im Verlorenen Wald erneut einem Zauber, der ihm ein freudvolles Tanz- geschehen vortäuscht. Hier liegt eine zauberhafte ‚Störung‘ von Wahrnehmung

²⁷ Siehe BnF Gallica. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000092x> (Zugriff: 15.11.2017). Zur häufigen Illumination der Episode siehe Alison Stones, *The Illustrations of BN*, fr. 95 and Yale 229. Prolegomena to a Comparative Analysis. In: Keith Busby (Hg.), *Word and Image in Arthurian Literature*. New York 1996, S. 203–283.

vor – ähnlich wie im ‚Württemberg‘ –, die an Lancelots Erwartungshaltung (Tanz gleich höfische Freude) ansetzt:

Da Lancelot by die kam die da hatten freud, ward im auch das hercz vol der freuden und verwandelt den willen der ritterschafft gancz und gare. Er grußt sie und begunde sich zu verweren und sin begird verandern nit anders dann zu danczen; er vergaß syner frauwen der koniginn, syner gesellen und synselbs so gar das im nichts me gebrast. Er stund von sym roß von stund ab und gab es synes herren knecht das zu bewaren, er warff synen schilt, helm und glene zu der erden und drat zum dancz allgewapent als er was und nam die erst jungfrau die er fand. Er hub an zu singen und mit den füßen zu schlahen und zu bochen als die andern daten, me wann er ye gethan hett (III 588,11–22).

Durch bloße Berührung (*an griffen*) einer wahllos an der Hand ergriffenen Tanzpartnerin findet Lancelot Aufnahme in den tänzerischen Reigen und legt mit *schilt, helm* und *glene* die „Dingsymbole jener höfisch-ritterlichen Zivilisation und jener festen Ordnung [ab], die ihn bis dato getragen hat und zu deren Perpetuierung er bislang rastlos tätig gewesen ist.“²⁸ Lancelots Abkehr vom Höfischen hat ihre Entsprechung auch in der tänzerischen Bewegung, einem tanzwütigen Gestampfe (*mit den füßen [...] schlahen und [...] bochen*), das im starken Gegensatz zu den „maßvollen, schleifenden, am Boden haftenden Schritten“²⁹ höfischer Tänze im geschlossenen Raum des Festsaals steht. Im Zuge einer „glückliche[n] Amnesie“³⁰ verblassen zeitgleich mit dem Eintritt in das Tanzgeschehen Lancelots Erinnerungen an sich selbst, die Gefährten und Genover und werden medial in den Gesang der Tanzenden über die Königin ausgelagert, *und der knecht verstund das es also lüte: ‚Fúrwar, wir han eyn schön konigin vor allen andern‘* (III 588,24f.). Der Verlust von Erinnerung als Blick zurück in die Zeit und jeglichen Zeitempfindens in Lancelot findet wiederum darin eine Entsprechung, dass die Tanzaventure in der Perspektive Außenstehender (Einsiedler, Schildknecht) mittels zeitlicher und sonstiger quantitativer Angaben verortet werden kann,³¹ die für das

28 Dieter Welz, Lancelot im *verlorenen walt*. Zu Struktur und Sinn einer Episode aus dem deutschen ‚Prosa-Lancelot‘. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 107 (1978), S. 231–247, hier S. 238.

29 Dahms (Anm. 10), Abschnitt C.I.3.

30 Dirk Matejovski, Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung (stw 1213). Frankfurt a.M. 1996, S. 158: „[...] Lancelot erlebt auch eine durchaus angenehme Form des Identitätsverlustes [...], die dem vernünftigen Schildknecht als blanker Wahnsinn“ erscheint. Weltz (Anm. 28), S. 238 spricht hingegen von einem Sichverlieren in einem „wunschlose[n] (Un-) Glück.“

31 Die Inschrift, die Reisende vor dem Verlorenen Wald warnen soll, sei vor *me wann sehs jare[n]* (III 582,23) an der Kapelle angebracht worden, und seit mehr als zwei Jahren seien *uber anderthalb hundert ritter da hien geritten [...], die sagten, sie wolten wiedder komen, aber die sachen die yn*

eigentliche Tanzgeschehen und die daran Beteiligten aber ohne jegliche Bedeutung sind bzw. verblissen, je weiter sich Lancelot der *carole magique* nähert. So verharret der Schildknecht von der Prim *biß zur nonezytt* (III 588,33) an Ort und Stelle, in der (vergeblichen) Hoffnung, den närrischen und zeitvergessenen Lancelot, *bezaubert durch irs danczens willen* (III 590,3f.), aus seiner zwanghaften Tanzwut herauszureißen.

Diese tänzerische Zwanghaftigkeit – traditionelles Symptom für Gottes- und Heilsferne³² – ist fest in den einst gewirkten Zauber eingeschrieben: Auf dem Rückweg von Artus' und Genovers Hochzeit stößt König Ban von Bonewig, Lancelots Vater, mit seinem Gefolge, darunter seinem in der Zauberei bewanderten Neffen, im Verlorenen Wald auf eine Schar von sechs Mädchen, die um eine wunderschöne Dame in einem Sessel herum tanzen und *ein nuw liedlin sungem, das von der koniginne gemacht was Genover* (III 674,18f.). Der Neffe bietet der Dame, die am Tanz hocheifrig ist und sich wünschte, der Tanz, an dem nun auch sechs Ritter König Bans teilnehmen, würde niemals enden, einen immerwährenden Tanz zum Geschenk, sofern sie seine Liebe erhöre:

Ich wil uch alle die behalten inn solcher maßen hie am tancz sint, das sie ir leptag nit müd werden zu tanczen noch gearbeit, wann sie alleczyt danczen sollent und zu allen stunden als es schon dü, und sollent nÿmer werden müde von danczen wann als sie yczunt sint. Und darcu will ich me thun, das alle die úmmer me darinn treten inn diße wiese, die sollent gancz lieb zur bulschafft haben und zum dancz, darinn sie gan und bliben sollent danczen inn allsolcher maß das sie keyner andern sachen gedencken sollten dann zu danczen. Und wie sie koment, gewapent oder ungewapent, so sollen sie danczen allen tag biß nach versperzytt und sollen dann off hören das sie zu nacht essen und rügen, und sollen alle die nacht dar komen. Iryglicher sol liebe oder ein bulen haben, wann under solchen frölichen lüten sol nÿmant syn, er hab freud und amür, sitt nÿmands groß freud gehalten mag, er enhab dan fruntschafft. Und dißer dancz sol so lang weren als wir leben, und nach unserm tode sol er nit underwegen bliben durch keyn abenture biß off die zytt das der best und der schönst ritter dißer welt kompt. Und ob das felt das er nit herre kem, so must er bliben als er biß herre gewest wer (III 676, 19–678,2).

Bans Neffe spricht auf Zuspruch der Dame den Zauber aus, und seitdem werden Reisende auf dem *Weg sunder Widderkere* in den Bann des zauberhaften Tanzes

begegent syn und funden hant, keyner ist nye wiedder komen (III 582,14–17). Am Vorabend von Lancelots Gang in den Wald, *wann es frytag was* (III 584,11), wird Fisch gegessen; der Einsiedler liest in der Kapelle Messe (rituelle Zeit [III 584,24f.]). Aus einiger Entfernung kann Lancelot noch die Anzahl von sechzig Tanzenden erkennen, jedoch verflüchtigt sich diese Fähigkeit beim Näherkommen rasch.

32 Vgl. Gregor Rohmann, *Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts* (Historische Semantik 19). Göttingen 2013, S. 427–430 (mit Bezug auf den ‚Liber Gomorrhianus‘ [1049] des Petrus Damiani).

geschlagen. Als Liebesgabe eines von der Liebe in Bann geschlagenen *clerick* erschaffen, steht der durch seine Zwanghaftigkeit pervertierte Tanz als Kreisbewegung um ein gedachtes Zentrum im schroffen Gegensatz zum linearen Fortgang des Ritters auf Aventürefahrt; der Tanzbann ist somit eine zentripetale Kraft, die Lancelot am Fortgang hindert. Der *Weg sunder Widderkere* ist wie jede Aventüre eine von vielen Stationen auf dem ritterlichen Weg, die der Ritter nach erfolgreichem Bestehen eine nach der anderen durchläuft, jedoch liegt in der *carole magique* eine Besonderheit: Durch (zeitweisen) Misserfolg – Lancelot gerät zunächst in den Bann des zauberhaften Tanzes, wird sich und die übrige Tanzgesellschaft kurze Zeit später jedoch selbst erlösen – ist der Ritter nicht allein in seiner Existenz bedroht, sondern er wird, sofern er keine Erlösung herbeiführt, von seinem linearen Aventüreweg, dem er als „innere[r] Leitlinie“³³ treu bleibt, durch die tänzerische Kreisbewegung abgelenkt, darin unterbrochen, gestört. Diese erlaubt eben keine (lineare) Fortbewegung im Raum, sondern verdammt den Ritter zum Verharren an Ort und Stelle; er geht in die ihm feindlichen Kräfte des Verharrens der antihöfischen Welt letztendlich auf. *Weg sunder Widderkere* bezieht sich daher nicht auf ein Sich-Verirren des Ritters im Wald, sondern vielmehr darauf, dass sich der Weg selbst verliert, in der zyklisch-zentripetalen Bewegung des den Ritter bannenden Tanzes gefangen gehalten, indem sie ihn um sich selbst kreisen lässt. Auch die Zeit, die sich nach aristotelischer Lehre nur an Bewegung erkennen und messen lasse,³⁴ büßt im Verlorenen Wald ihre Linearität zu Gunsten einer Zyklizität ein. Zeit dient dort nicht als Messzahl für einen linearen Bewegungsablauf (Geschwindigkeit als Verhältnis von Strecke und Dauer), bemisst sich in der *carole magique* nicht daran, ‚wie weit‘ man getanz hat – ohnehin eine absurde Aussage –, sondern wie lange man sich bereits im Bann des Tanzes befindet. Zeit ist hier einzig als wiederkehrender Zyklus von Tag und Nacht von Bedeutung, denn *allen tag biß nach vesperzytt* (III 676,29f.) dauert der magische Tanz täglich an. Mittelalterliche Autoren zeigen uns „psychische Prozesse und Mechanismen am charakteristischen Verhalten der Figuren im Raum und an deren Verhältnis zum Raum.“³⁵ Die tänzerische Kreisbewegung eignet sich daher in besonderen Maße dafür, die Verirrung des Ritters Lancelot, auch mental, ikonisch zum Ausdruck zu bringen. In der Aventüre vom *Weg sunder Widderkere* kommt es zu einer Kollision zweier konträrer Raum- und Bewegungskonzepte: Progressivität, auch im Sinne räumlichen und punktuellen

33 Ruberg (Anm. 25), S. 69.

34 Vgl. Aristoteles, Physik (220b1–32).

35 Andrea Glaser, *Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts* (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur 1888). Frankfurt a.M. 2004, S. 27.

Fortschreitens und Zurückkehrens, aber auch zeitlicher, chronikalischer Linearität (bis hin zu Lancelots Tod und dem Untergang der Artuswelt im ‚Prosa-Lancelot‘) als Grundkonstituenten der Ritterschaft auf der einen sowie Zyklizität und Zentripetalität des Tanzes auf der anderen Seite. Damit ereignet sich in der „[syn-] ästhetische[n] Sonderwelt“³⁶ des Verlorenen Waldes eine Metaaventüre, die den Weg des arthurischen Helden selbst zum Gegenstand einer ritterlichen Bewährungsprobe macht. Zwar ist der *Weg sunder Widderkere* innerhalb des ‚Prosa-Lancelot‘ bei der schier unüberblickbaren Vielzahl von Aventüren keineswegs zentral, für die Artusepik insgesamt hingegen darf er als Metaaventüre gelten. Denn sie schildert nichts Anderes als den ‚Urkonflikt‘ zwischen verharrenden (zentripetalen) Kräften der Anderwelt und dem Streben des höfischen Ritters nach räumlicher (zentrifugaler) Expansion.

Ganz nach den Vorgaben des Bannzaubers unterbricht der magische Tanz, an dem Lancelot, wie die übrigen Tänzer, pfeifend und singend beteiligt ist, jäh zur Vesperzeit, *da es nachteßens zytt was* (III 670,34). Mit dem Einbruch bzw. der Rückkehr der zuvor im Tanz verloren gegangenen Zeit in die Handlung ergibt sich ein Ausweg aus dem Tanzbann für einen sich durch seine Exzeptionalität auszeichnenden Ritter: Lancelot ist aufgefordert, auf dem Sessel Platz zu nehmen und sich die goldene Krone seines Vaters Ban aufzusetzen; mit Übergabe der väterlichen Krone an den Sohn ist nicht nur Zeit im Sinne historisch-genealogischer Linearität wieder hergestellt, obgleich Lancelot diese ‚Inthronisation‘ ablehnt,³⁷ sondern auch Lancelots Wissen um seiner selbst, d.h. seine Identität, die ihm der Tanzbann in Form jener ‚glücklichen Amnesie‘ zuvor geraubt hat, kehrt zurück, als man ihm die Krone aufsetzt: *„Lieber herre, nû mögent ir sagen das ir uwers vatters kron off haben“* (III 672,13f.). Den schroffen Übergang von der Dynamik des zauberhaften Tanzes in die Statik des Thronsessels quittiert Lancelot allerdings mit Widerwillen, begehrt er doch *nit anders dann zu freyden und danczen* (III 672,4f.). Jedoch könne Lancelot als schönster und bester Ritter der Welt nur auf dem Sessel die Tanzgebannten erlösen; und dies tut er schließlich: Lancelot

³⁶ Welz (Anm. 28), S. 237.

³⁷ *Und als Lancelot empfand das er eyn guldin kron off sym heubt hett, da warff er sie zur erden und sprang uß dem seßel, da er nit siczen wolt als yn beducht, wann es eyn konigsseß bezeicht* (III 672,19–22). Lancelot lehnt es später ab, die Herrschaft über das Land seines Vaters zu übernehmen (siehe IV 616,14–618,12). Steinhoff (Anm. 21), Bd. IV, S. 913: „Der Verzicht eines Ritters auf Besitz und Herrschaft wird im Prosa-Lancelot wiederholt thematisiert: beiläufig schon nach Lancelots erstem Sieg (für die Frau von Noaus, Bd. I 410,36f.), ähnlich nach der Eroberung der Burg Ragual (IV 36,24–30), ausdrücklich nach Galahots Angebot, in seinem Reich die Krone zu tragen (Bd. II 80,9–12). Während der Verzicht dort mit dem Argument erst noch zu bewährender *ritterschaft* begründet wird [...], kann das für Lancelot [in IV 616,14–618,12] eigentlich nicht mehr gelten. Für ihn ist die Königswürde offenbar grundsätzlich nicht annehmbar.“

sah ubersich und sah fallen ein bildlin inn eyne gestalt eins konigs und waß kostlich in eyn tafeln gegossen; es viel so hart uff die erde das es ganz zurbrach. Und da mit was der zauber gar zurbrochen und kamen alle wieden zu yren rechten synnen da sie lang zytt außgewest waren (III 672,14–19). Der *alt man* (III 672,30), der Lancelot anschließend über die Hintergründe des Bannzaubers aufklärt und mit seinem hohen Alter wohl auch sinnbildlich für die lange Fortdauer des Tanzbanns steht, verhilft der zuvor in der *carole magique* zirkulierenden Zeit vollends wieder zu ihrer Linearität zurück, indem er mit seinem Bericht über die Entstehung des Zaubers der *Aventüre vom Weg sunder Widderkere* eine Geschichte gibt.

3 ‚Der Württemberger‘ – Tanz als Bannkreis zwischen Dies- und Jenseits

Der in vier Fassungen überlieferte ‚Württembergerg‘ (vor 1393)³⁸ erzählt die Jenseits-aventüre³⁹ des Ritters Ulrich (Erenpolt [Fassung E]) in die höfische Scheinwelt der Toten: Auf der Jagd im Wald verirrt, stößt Ulrich, aus dem Gefolge des Grafen Hartmann von Württemberg,⁴⁰ auf eine Schar groß- und wortlos an ihm vorbeizie-

38 Siehe Oskar Pausch, ‚Der Württemberger‘. In: Verfasserlexikon (Anm. 3). Bd. 10 (1999), Sp. 1450–1453. Fassung A: Hs. W (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2885 [1393, bair.-österr., Rubrik: *Des von wirtenberk pueh*, Wolfram von Eschenbach zugeschrieben (V. 425–430)), Bl. 188ra–192rb [436 Verse]); Fassung B: Hs. K (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. K 408 [um 1430, alem., Rubrik: *Der wirtenberger*], Bl. 95va–100va [633 Verse]); Fassung D: Hs. M (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 714 [3. Viertel 15. Jh., nordbair., Rubrik: *Der Ritter mit den Selen*], Bl. 108v–127r [713 Verse]); Fassung E: Hs. M^a (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5919 [Anfang 16. Jh., Schreiber: Ulrich Mostl, Titel: *das haist daz jad von Wirtenber* (Bl. 100v)), Bl. 93v–100v [333 Verse]) und Fragm. W^a (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nova 20231 [1432, bair.-österr., Schreiber: Sigmund], Bl. 185v–192v [354 Verse]). Zit. nach Franziska Heinzle (Hg.), ‚Der Württemberger‘. Untersuchung, Texte, Kommentar (GAG 137). Göppingen 1974 (ohne Hs. W^a), zu den Fassungsprofilen siehe ebd., S. 25–119; Oskar Pausch (Hg.), Eine bairisch-österreichische Überlieferungskette des Württembergers. Mit einer Ausgabe der neuen Wiener Redaktion W^a [M^a] (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 298,4). Wien 1977.

39 Pausch (Anm. 38), Sp. 1452: „Aventiurefahrten, die ins Jenseits führen, sind im Stoffkreis der ‚keltischen Motive‘ bekannt, die etwa in den frz. Lais des 12. Jhs. begegnen (Guigemar, Lanval, Yonec, Graeent, Guingamor, Désiré). Dort findet sich das Eingangsschema der Hirschjagd, der Aventiurewald u. a. [...] Singulär im ‚W.‘ aber ist, daß der Text den Bereich des Höfischen nicht verläßt und das Erzählschema der Aventiurefahrt mit dem der Jenseitswanderung verbindet.“

40 Zur historischen Einordnung des im ‚Württembergerg‘ genannten Grafen Hartmann von Württemberg und der daraus und noch aus anderen Aspekten ableitbaren Datierung siehe Heinzle (Anm. 38), S. 20–24.

hender Ritter und Damen in edlem Gewand, *ain iechlich fraw pesunder/ mit irem zuman,/ den sie dort zu irm nam* (Fassung D, V. 128–130), und gelangt dabei unbetmerkt ins Jenseits, das sich äußerlich zunächst nicht vom (höfischen) Diesseits unterscheidet. Eine allein reitende Dame, fortan Ulrichs Führerin durch die jenseitige Welt, erklärt ihm, dass die paarweise Vorbeireitenden, allesamt einstige Ehebrecher (*von bulern ain ritterschafft* [Fassung D, V. 382]), so wie sie selbst Tote und daher nicht ‚grußbar‘ seien. Sie selbst reite ohne Partner durch den Wald, da ihr Geliebter, der von Schenkenberg, ein Gevatter Ulrichs, mit dem sie einst Ehebruch begangen habe, noch am Leben sei. Angesichts drohender Pein im Jenseits bittet sie Ulrich reuig, den von Schenkenberg dazu zu ermahnen, noch zu Lebzeiten für den Ehebruch Buße zu tun. Die Dame geleitet Ulrich zur Burg der Toten, jedoch nicht ohne ihn vorab zu warnen: *so schult ir nicht essen noch trincken,/ noch kainer freuden gern nicht,/ die [man]⁴¹ von uns geschecheen sicht,/ so das ir wert gevangen,/ von noten [nimmer] mer erlost* (Fassung E, V. 134–138). Die sinnliche, auch synästhetische Teilhabe an der im Folgenden durchwanderten Jenseitswelt ist für den Ritter damit ausgeschlossen, obwohl er in der Burg Zeuge scheinbarer, höfischer Sinnesfreuden wird (Festmahl, Turnier), die im Tanz als Höhepunkt höfischer Festlichkeit kulminieren. Der sinnliche Zusammenfluss höfischer Freuden ist gestört, da der synästhetische Genuss nur bis zu einem bestimmten Punkt möglich ist: Aus einiger Entfernung lässt sich diese höfische Scheinwelt zwar ‚gefährlos‘ wahrnehmen – der Ritter wird von ihr visuell, akustisch und olfaktorisch angezogen –, Ulrichs Versuche, über Berührung (*an griffen*), d.h. über die taktile Nahwahrnehmung, an welcher der Körper direkt beteiligt ist, Zugang zu dieser Scheinwelt zu erlangen, bringen ihn jedoch in größte Gefahr: Kann sich Ulrich zunächst noch zurückhalten, von den prächtigen und reichhaltigen Speisen zu kosten, die ihm aufgetischt werden, so kommt es bald aus Unachtsamkeit zu einer ersten Berührung: *von sinnen und von wiczen/ gieng er zw der frawen siczen./ die speis gab im so suszen rawch,/ do thet er laider als ain gawch:/ die hant er gegen dem tisch pot./ darumb kom er in grosse not./ do wurden im prinnen gar schier/ seiner vinger wol vier* (Fassung D, V. 282–289). Mit einem Blutzauber kann die Dame den höllischen Brand zwar stillen, doch verliert Ulrich durch die Berührung für

41 Heinzles (Anm. 38) Ausgabe ist für diesen Beitrag mit der Neuausgabe des ‚Württembergers‘ abgeglichen worden, die im Rahmen des DFG-Projekts ‚Edition und Kommentierung der deutschen Versnovellistik des 13. und 14. Jahrhunderts‘ (<http://www.versnovellistik.uni-koeln.de> [Zugriff: 27.03.2018]) derzeit erarbeitet wird. Für die Möglichkeit einer Einsichtnahme in diese Neuausgabe danke ich herzlich Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Ziegeler. Allfällige Korrekturen der Heinzle-Ausgabe sind oben in eckige Klammern gesetzt.

immer vier Finger seiner Hand.⁴² Da er die wahre Natur der höfischen Scheinwelt nicht erkennt – *ir sehet an mir nichcz denn ainen schein,/ und das mein sel leidet pein* (Fassung D, V. 544f.) –, verbrennt er sich die Hand, denn dort, wo der Ritter Wildbret und Fische zu erblicken glaubt, sind es in Wahrheit Kröten und Schlangen, *die prun[n]en als ain glut* (Fassung D, V. 334). Gelingt es der Dame zwar im Folgenden, Ulrich von der Teilnahme am Turnier abzuhalten,⁴³ so will es der Ritter jedoch nicht zulassen, dass sich einzig seine Führerin am Tanz der ehebrecherischen Paare unter freiem Himmel, bar eines Tanzpartners, nicht angemessen beteiligen kann und sich allein (*elende*) an das Ende des prozessionsartigen Paarreigens begeben muss. Jedoch fällt Ulrich just im selben Augenblick in todesgleiche Ohnmacht, in dem er die Hand der Dame berührt, um ihr beim Tanz Gesellschaft zu leisten:

von manchem sussen done/ hub sich ain tancz schone/ von rittern und von frawen./ es kund niemant wol peschawen,/ so manche fraw er da sach./ die fraw zu dem ritter sprach:/ ,vernempt pas, was ich euch sag:/ wie wol euch diser tancz pehag/ oder wie schier ir kumet dar,/ so nemet niemant so gut war,/ denn durch den ir get anen tancz,/ oder ewr frewd wirt nit gancz./ ich thar nit lenger hie pestan,/ ich musz auch an den tancz gan.'/ do gieng (die) fraw elende/ des tanczes an ain ende,/ wann sie on man dar was kumen./ do ward ir clain war genumen./ das thet dem ritter also wee,/ do thet er torlich aber alls ee:/ als die fraw fur in gieng,/ bei der hant er sie gevieng./ er maint, im wurd frewd pekant,/ do was im trawren zu gewant./ gar schier ward er missevar./ sein kraft entwaich im also gar,/ ab dem tancz viel er fur tot./ also erwarb er dise not./ was iemant da frewden pflag,/ der ritter jemerlichen lag,/ uncz das der tancz ain ende nam (Fassung D, V. 450–480).⁴⁴

Der zwanghafte Drang der partnerlosen Dame, sich am Tanz zu beteiligen (*ich musz auch an den tancz gan*), zeugt erneut, da es sich um einen Tanz inmitten der scheinhöfischen Hölle handelt, von der Gottes- und Heilsferne der Tanzenden. In beiden Fällen, Festmahl und Tanz, versucht Ulrich aus höfischem Verhalten heraus, die Isolation seiner allein sitzenden und allein tanzenden Jenseitsführerin zu durchbrechen, doch scheint die jenseitige Strafe der namenlosen Dame gerade darin zu bestehen, außerhalb der Gemeinschaft ehebrecherischer Paare stehen zu

⁴² Zum Motiv der durch Berührung mit einem Bestandteil der jenseitigen Welt verbrannten Hand, die als ‚Wahrheitsbeweis‘ der Jenseitsvision fungiert, siehe Heinze (Anm. 38), S. 125f.

⁴³ Einzig in Fassung E erkennt Erenpolt mittels eines *kraucz*, das er in der Hand hält, die wahre höllische Natur des ritterlichen Turniers der Toten: *da sach der ritter mannigen man,/ des helle feurs glenster,/ durch liechten helm venster,/ di flammen hoch erschein,/ das [gint] der ritter peingen/ durch di helt lobsam,/ das es im all sein freudt nam./ er [gethat nie] grimleicher schbar:/ ,ach got, mit deiner gut vercher/ an in di jamerlichen pein!' (V. 262–271).*

⁴⁴ Bevor sich die Dämonen über den dahinscheidenden Ritter hermachen können, holt ihn die Dame mittels eines Krautes wieder ins Leben; vgl. die (kürzeren) Schilderungen des Tanzes in den übrigen Fassungen: A, V. 341–374 und B, V. 360–396. In Fassung E nimmt Erenpolt nicht am Tanz teil (V. 275–280).

müssen; ihre Exklusion aus dem Kreis der jenseitigen Höflinge ist eine zum Ehebruch komplementäre Strafe (*contrapasso*), wie sie aus Dantes ‚Commedia‘ (vor 1321) bekannt ist.⁴⁵ Ulrichs höfisches Verhalten taugt daher für diese Scheinwelt nicht. Ist es im ‚Prosa-Lancelot‘ ausgerechnet die Berührung (*an griffen*), die Lancelot den Zugang zum Kreis der Tanzenden öffnet und ihn in Bann schlägt, so verhält es sich im ‚Württemberg‘ gerade umgekehrt; auch dies eine Verstörung: Die Berührung der toten Dame, eine Kollision von Leben und Tod, führt zum Ausstoss des Ritters aus dem Tanzkreis. Sein Lebensweg, der zwar unweigerlich seinem Ende zustrebt, ist noch nicht beendet, und so hat Ulrich (noch) keinen Anteil am Tanz der zu ewiger Verdammnis verurteilten Toten, die tanzend um sich herum einen Bannkreis ziehen, aus dem alles Leben ausgeschlossen ist. Somit lässt sich hier eine doppelte Exklusion feststellen, diejenige der verstorbenen Ehebrecherin und diejenige des lebendigen Ritters auf Jenseitsaventure. Komplementär zum ‚Prosa-Lancelot‘ treffen im ‚Württemberg‘ zudem zwei konträre Zeitkonzepte aufeinander, die in der räumlichen Metaphorik von Weg und Kreis fassbar sind: einerseits der linear verlaufende, noch offene Lebensweg des Ritters Ulrich im Diesseits, andererseits die End- und Ziellosigkeit des höfisch-höllischen Jenseits, symbolisiert durch die zyklische Bewegung des Tanzens.

Der höfische Tanz der Toten im ‚Württemberg‘ weckte bei Ulrich Mostl, Regensburger Bürger (seit 1491) und Schreiber von Hs. M^a, offenbar Assoziationen zur spätmittelalterlichen, von Frankreich (*danse macabre*) ausgehenden Gattung des Totentanzes (nach 1420);⁴⁶ Hs. M^a, in der Ulrich nicht (!) versucht, sich in den Tanz einzureihen, spricht explizit vom *tautten tancz* (V. 279), ein seit Ende des 15. Jahrhunderts geläufiger Begriff. In der älteren Form (15. Jahrhundert) ein „sich nach links bewegende[r] Reigen, den je eine Todesgestalt im Wechsel mit einem Vertreter der verschiedenen Stände und Berufe (in absteigender Reihenfolge) tanzen“ und in jüngerer Form (15. und 16. Jahrhundert) „ein paarweiser Aufzug zum Friedhof und zum Beinhaus“⁴⁷ – Todesgestalt und Ständevertreter bilden jeweils ein Tanzpaar –, unterscheidet sich der Totentanz doch

45 In der Burg der Toten angekommen, erblickt Ulrich zunächst *vil ritter und auch frawen./ zuhant sie doch an viengen:/ auff ain gras sie siczen giengen./ ie zwai und zwai pesunder./ des nam der ritter grossz wunder./ die fraw, die mit im was geritten./ die gieng mit trawrigem siten/ siczen an ain ende./ der ritter want sein hende./ gar ser er sich pedacht./ er west nit, was er macht./ er sprach: ‚sol ich elender man/ die frawen allain siczen [!]an?/ das geet mir an mein ere./ ich verclag es nimer mere‘ (Fassung D, V. 235–249).*

46 Zu Ulrich Mostl siehe Heinzele (Anm. 38), S. 4–8; einen Vergleichspunkt zum Tanz der Toten im ‚Württemberg‘ bietet die Darstellung tanzender Toter im Jüngsten Gericht in Hartmann Schedels Weltchronik (1493).

47 Sabine Ehrmann-Herfort, Totentanz, hier Abschnitt II.5. In: Musik in Geschichte und Gegenwart Online. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14253> (Zugriff: 22.02.2018).

wesentlich vom Tanz der Toten im ‚Württembergers‘: Als Akt des Übergangs ver-sinnbildlicht jener, so wie der höfische Tanz höfische Stände- und Werteordnung symbolisiert, eine Gesetzmäßigkeit: ‚Im Tode sind wir alle gleich‘; kein Stand, so mächtig er auch sei, ist vor dem Tod gefeit.⁴⁸ Kein Symbol, besser als der Reigentanz (so die ältere Form), kann diese existenzielle Gleichheit und zugleich die als ewig und zeitlos gedachte Verdammnis durch die ziellose Kreisbewegung des Tanzes zum Ausdruck bringen; obgleich der Totentanz selbst letztendlich nicht zyklisch, sondern linear auf das Beinhaus ausgerichtet ist. Der ‚Totentanz‘ des ‚Württembergers‘ ist wie die *danse macabre* ein Aufruf zum Memento mori und zu einem bußfertigen Leben im Diesseits. Das Kleinespos übersetzt dabei szenisch die scheinbar positiven, diesseitsverlorenen höfischen Freuden in konkrete Leiderfahrung und körperliche Versehrung und schließt mit dieser szenischen Übersetzung an die geistliche Tradition, auch die Tanzkritik an. Allerdings zielt der ‚Totentanz‘ des ‚Württembergers‘ auf (vorläufige) Exklusion des Lebendigen aus dem Reigen des Todes ab, der im ‚Württembergers‘ ein Tanz unter Toten inmitten höllischer Pein ist,⁴⁹ nicht des Todes mit kürzlich Verstorbenen, die tanzend ins Jenseits eintreten. Ulrichs Lebenszeit ist noch nicht zu Ende – noch kann er sich und vor allem den von Schenkenberg durch Teilnahme am Kreuzzug (Pilgerfahrt [Fassung D]) vor der Verdammnis retten –, um über den Tanz in die Gemeinschaft der Toten aufgenommen zu werden. Nicht der Lebende verschafft sich Zugang zum Tanz der Toten, sondern der Tod seinerseits holt sich zu gegebener Zeit das Leben und geleitet es zum Totentanz. Sein Ausschluss aus dem Tanz der Toten und der übrigen Scheinfreuden ist eine für Ulrich letztlich positive Störung, die ihn zur bußfertigen Umkehr führt. Genau darin, so Nicole EICHENBERGER, bestehe die emotionale Funktion des im ‚Württembergers‘ geschilderten Transzendenten,

48 Zum Motiv des Totentanzes vgl. Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 3). Münster, Köln 1954, S. 50–52; Reinhold Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern, München 1980, S. 43–51; Ehrmann-Herfort (Anm. 47) sowie die Bibliographie der Europäischen Totentanz-Vereinigung: <https://www.totentanz-online.de/bibliographie.php> (Zugriff: 21.02.2018).

49 Die Dame erklärt Ulrich beim Abschied, dass die Teufel die Toten in der Burg und auch sie selbst an jedem neuen Morgen zurück *in der helle glut* (Fassung D, V. 556) führten, und lässt Ulrich die höllische Qual für einen Moment schauen: *sie sprach: ‚nu schawt mein not!‘/ das fewr plab und rot/ zu allen ortern ausz schlug./ das was ain jemerlicher fug./ das fewr bran uncz auff di fusz./ der schmak was gar unsusz./ wie verr der ritte von ir was,/ dennoch er gar kawm genas* (Fassung D, V. 574–581).

die didaktisch nutzbar gemacht werden kann. So ist der Epilog in seinen verschiedenen Fassungen jeweils vom Grundtenor geprägt, man solle seine Sünden rechtzeitig beichten und büßen, damit es einem nicht so ergehe wie der ehebrecherischen Dame. Die aufs Einfachste reduzierte Bußdidaxe würde wohl kaum Wirkung zeigen ohne die vorangehenden sinnlichen Eindrücke, die vom Rezipienten auf einer emotionalen Ebene nachvollzogen werden können.⁵⁰

4 ‚Ritter Sociabilis‘ – Tanz, der virtuelle Gegenräume schafft

Der unikal überlieferte ‚Ritter Sociabilis‘ (15. Jahrhundert) eines schwäbischen Dichters⁵¹ kombiniert in 664 Versen die Erzählschemata ‚Werbung‘ und ‚Trennung und Wiedervereinigung‘ zum höfischen Märe: Sociabilis,⁵² ein turnierfreudiger Ritter aus Schwaben, begegnet im Traum einer hübschen Grafentochter vom Bodensee, die ihm ihre Liebe verspricht, sofern er beim Vater um ihre Hand anhalte; dies ist ein aussichtsloses Unterfangen, soll die Tochter nach väterlicher Vorstellung doch nichts Geringeres als *eins herzogen frauwe sein* (V. 304). Sociabilis begibt sich anlässlich eines Turniers *in einer stat an dem Podemsee* (V. 99) zur Tochter, die bei ihrem Vater zunächst erreichen kann, dass der Ritter eine Einladung zum abendlichen Festmahl in der Burg erhält. Nach dem Essen begibt sich die Festgesellschaft zum Tanz in den Saal; Sociabilis nutzt die günstige Gelegenheit, um mit der Grafentochter zu tanzen und ihr dabei seine Liebe zu gestehen. Sie führen den Paarreigen an und bewegen sich im Tanzsaal:

50 Nicole Eichenberger, Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters (Hermaea NF 136). Berlin 2015, S. 46.

51 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. K 408 (um 1430, alem., Rubrik: *von dem ritter sociabilis* [vorgeschrieben: *von dem ritter sociabilis einen gūten sprūch*; im Inhaltsverzeichnis: *Der Rytter sociabilis* [Bl. 1ra]), Bl. 53ra–58va [664 Verse]; vgl. Hans-Joachim Ziegeler, ‚Sociabilis‘. In: Verfasserlexikon (Anm. 3). Bd. 9 (1995), Sp. 8–10; Hanns Fischer, Studien zur deutschen Märendichtung. Tübingen 1968, S. 463 (Nr. 122). Im Folgenden zitierte Ausgabe: Hanns Fischer (Hg.), Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 12). München 1966, S. 1–19 (Nr. 1), 527.

52 Der sprechende Name des Ritters *Sociabilis* (lat. ‚gesellig‘) mag sich auf die *sociabilitas* des Menschen als eines *animal sociale* beziehen, d.h. auf die menschliche Fähigkeit und den Drang, Gemeinschaft zu bilden, worin Aristoteles den Daseinszweck des Menschen betrachtet (Politik, 1253a1–11). Der Name *Sociabilis* ist, so verstanden, der Handlung des Märe allerdings unangemessen und wirkt komisch, besteht doch die ‚Soziabilität‘ des Ritters gerade darin, sich hinter dem Rücken der Eltern mit der Grafentochter sexuell zu vereinigen.

der graf hett mangan gast,/ die da raiten und sprungen/ und den frauwen zu tanz sungen./ Sociabilis nicht enlie,/ des grafen dochter er gevie/ und furt mit ir einen raien/ vor rittern und vor frauwen./ des daucht er sich gemeit./ er hub uf und seit/ der jungfrauwen here,/ wie im getraumet were,/ da er an seinem bette lag. / die jungfrauwe sere erschrack:/ ‚sweigt und redet nit vil,/ wan ich mich sein hil./ vor meinem vater geneme/ wer es mir leit, das mans verneme./ die rede, die wir treiben./ solt ich bei euch bleiben,/ das neme ich für alles, das der ist./ sammer der heilig krist.‘/ die rede geviel dem ritter wol./ er sprach: ‚solt ich zu einem mal/ jungfrauwe, bei euch allein sein,/ so were zurgangen mir mein pein.‘/ die jungfrauwe sprach mit zucht da:/ ‚ich were sein ein teil fro./ got laß euch nimmer ersterben! / ir müßt an meinem vater erwerben,/ das er mich euch zu aigen gebe./ wie gern ich das wolt erleben,/ biß ich gefreisch die mere! / so were zurgangen mein swere.‘ –/ ‚ich habe sein guten gedingen,/ ich wolle euch gewinnen.‘/ da der tanz ein ende nam,/ der graf mit seinen rittern kwam/ und hieß in ein weil ruw pflegen/ und hieß in allen trinken geben:/ ‚trinkt, ir hern und ir gest! / das dunket mich das best,/ wan der pallast ist so weit;/ ir tanzt, das ir müde seit‘ (V. 176–218).

Tanz gibt Gelegenheit zum *mit einander reden*, auch zu einem Liebesgeständnis. Das Skandalon (Störung) besteht nicht jedoch in dessen Heimlichkeit, sondern darin, dass es ausgerechnet beim Tanz, höchstem Ausdruck höfischer Festlichkeit und höfischer Ordnung, vor den Augen der Öffentlichkeit (*huote*), darunter auch der Eltern der Grafentochter, unbemerkt und ungestört geäußert wird. Tanz ist ein wichtiger Bestandteil höfischer Erziehung, der den höfischen Körper von Mann und Frau zu disziplinieren hat.⁵³ Es ist daher als Subversion zu werten, dass Sociabilis den Tanz dazu miss-/gebraucht, um sich, an der *huote* und ihren Normen vorbei, der Grafentochter derartig körperlich und verbal zu nähern. Die höfische Ordnung ist empfindlich gestört, da die tänzerische Bewegung der beiden Tanzenden eben nicht den Einklang von Innen (*motus animi*) – d.h. Verinnerlichung höfischer Normen – und Außen (*motus corporis*) – Abbild der höfischen Ordnung im Reigen – widerspiegelt. Vielmehr generiert der Tanz, nach innen hin, einen heterotopischen Raum der Intimität, der die Transgression höfischer und väterlicher Normen ermöglicht, und erfüllt zugleich, nach außen hin, seine Funktion höfischer Repräsentation im öffentlichen Raum, was die Umstehenden auch erwarten. Paradoxerweise überschreiten die beiden Tanzenden in ihrer raumgenerierenden Bewegung die sozialen Beschränkungen des höfischen Ortes, an dem sie sich befinden, ohne den Tanzsaal zu irgendeinem Zeitpunkt verlassen zu müssen. Der für die Dauer des Tanzes währende Moment „lizensierter Erotik innerhalb der höfischen Öffentlichkeit“⁵⁴ lebt von der Ubiquität und Simultaneität von Innen- und Außenraum, durch die be- und abgrenzende (Kreis-)Bewegung des Tanzens voneinander geschieden, und steht damit im

⁵³ Vgl. Zimmermann (Anm. 2), S. 156.

⁵⁴ Ebd., S. 161.

Kontrast zur Szene heimlicher Intimität im isolierten Raum des nächtlichen Baumgartens, die das Märe später schildert. Privatheit und Öffentlichkeit bilden dort nämlich eine Dichotomie, die in ihrem Neben- und Ineinander, anders als im Tanz, unvereinbar sind. Die Besonderheit des Tanzes besteht somit darin, einen virtuellen Kommunikationsraum generieren zu können, und

[s]eine raumgenerierende Kommunikation ist nur einigen Personen einer Bezugsgesellschaft zugänglich [Sociabilis und Grafentochter], weshalb für die restlichen, von dieser Kommunikation exkludierten Personen die Existenz des virtuellen Raumes fragwürdig ist. Die Existenz des virtuellen Raumes ist damit auf die Kommunikanten und auf die Dauer seiner raumgenerierenden Kommunikation beschränkt.⁵⁵

Der virtuelle Raum zielt jedoch nicht primär auf Exklusion Unbeteiligter im öffentlichen Raum, sondern auf die Erschaffung eines Gegen- oder Zweitraumes, der sich in ‚Ritter Sociabilis‘ innerhalb des Kreises der höfischen Öffentlichkeit bewegt. Tanz hat somit das Potenzial, und dieses wird im Märe narrativ abgerufen, einen Ort (Tanzsaal) in einen (virtuellen) Raum zu verwandeln, d.h. nicht nur einen Ort zu betanzen, sondern sich einen Raum zu ertanzen oder, mit Michel DE CERTEAU, einen Ort zum Raum zu machen.⁵⁶

Die Generierung des virtuellen Raumes wird in ‚Ritter Sociabilis‘ dadurch begünstigt, dass die Erzählperspektive schemabedingt mit der Perspektive des positiv gewerteten Werbers (Sociabilis) identisch ist. Werber und Rezipient besitzen ein gemeinsames Vorwissen gegenüber der *huote* (Eltern und höfische Öffentlichkeit), einem feindlich agierenden Prinzip, das die Liebesvereinigung des an der virtuellen Kommunikation beteiligten Figurenpaares verhindern möchte; so erfahren die Eltern etwa erst sehr spät von der Liebesvereinigung im Baumgarten, und der Vater, der Sociabilis‘ Heiratsantrag einst abgelehnt hat, verbannt die Tochter samt neugeborenem Kind, dem ‚Resultat‘ dieser Liebe, vom Grafenhof. „[D]ie durch die Informationsverteilung konstituierte Überlegenheit des Lesers

55 Silvan Wagner, *Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik* (Trends in Medieval Philology 28). Berlin 2015, S. 341f.

56 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Übers. v. Ronald Vouillé. Berlin 1988, S. 218 [frz. Originalausg. Paris 1980]: „Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn zeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. [...] Insgesamt ist *der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht“; zur Generierung von Raum durch Tanz siehe auch Max Bense, *Raum und Ich. Eine Philosophie über den Raum* (1934). In: ders., *Ausgewählte Schriften in vier Bänden*. Hrsg. v. Elisabeth Walther. Stuttgart 1997–1998. Bd. 1 (1997), S. 5–71, vor allem S. 58–62 (Raum und Tanz).

gegenüber der *huote* führt zur Identifikation mit dem, der diese Überlegenheit herbeiführt: dem Werber.⁵⁷ Der Rezipient gehört somit selbst zum engen Kreis der Bezugsgesellschaft räumlicher Virtualität und wird Zeuge der intimen Konversation von Werber und Braut im Tanz.

5 Verstörungen und Entstörungen

Das Tanzen, bisweilen in kreisförmiger Bewegung (Zyklizität), bisweilen auf ein gedachtes Zentrum hin konzentriert (Zentripetalität), und die im und um den Tanz herum konzentrierten bzw. aufgebrochenen Sinneseindrücke sind Grundlage für die Erzeugung von Störungen. Diese Störfälle gehen stets mit Brüchen und Irritationen von Erwartungshaltungen einher: Die Protagonisten verkennen zum einen die Gefährlichkeit der sie bannenden (,Prosa-Lancelot‘) oder sie in den Grenzbereich von Leben und Tod rückenden Tänze (,Der Württemberger‘), da sie sich vom höfischen Schein des Tanzgeschehens blenden lassen. Gerade im ,Württemberg‘ scheint

das Höfische der extremste Gegenpol zum Höllengrauen zu sein, eine Metapher für das süßeste Diesseitsleben [...]. Unter diesem Gesichtspunkt fungiert die höfische Einkleidung als Kontrastmittel: je prächtiger das Bild, das dem verblendeten Jenseitswanderer vorgegaukelt wird, desto tiefer der Eindruck, welchen die jähe Entlarvung des höfischen Festes als einer brennenden Marterwelt machen mußte.⁵⁸

Zum anderen verkennen die Umstehenden den subversiven Charakter des Tanzes, der die höfische Ordnung vor den Augen der Öffentlichkeit unbemerkt stört (,Ritter Sociabilis‘). Neben der Ambivalenz der untersuchten Tanzdarstellungen zwischen Sein und Schein spielen auch In- und Exklusion eine zentrale Rolle. ,Gestörte‘ Tänze liegen nämlich dort vor, wo Unberechtigte Zugang zum Tanzreigen erlangen wollen. Im ,Württemberg‘ wird Tanz als liminaler Raum zwischen Dies- und Jenseits durch die Kollision von Leben und Tod gestört, im ,Tiroler (Großen) Neidhartspiel‘ (um 1492)⁵⁹ etwa, das hier nicht besprochen werden

57 Hans-Joachim Ziegeler, *Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 87). München 1985, S. 293.

58 Heinze (Anm. 38), S. 151.

59 Neidhartspiele. Hrsg. v. John Margetts (Wiener Neudrucke 7). Graz 1982, S. 17–110; siehe zudem Eckehard Simon, *Neidhartspiele*. In: *Verfasserlexikon* (Anm. 3). Bd. 6 (1987), Sp. 893–898; Cora Dietl, *Tanz und Teufel in der Neidharttradition: ,Neidhart Fuchs‘ und ,Großes Neidhartspiel‘*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125 (2006), S. 390–414, hier S. 401–410; Andrea Grafet-

kann, führt das Eindringen bäuerischer Tänzer in die höfische Welt komische Störungen herbei. Beim Neidhartspiel angekommen, wird klar, dass Störungen nicht nur Furcht und Schrecken in existenziellen Dingen erzeugen können, sondern auch Komik, die auch ‚Ritter Sociabilis‘ inhärent ist, einem höfischen Märe, das eine Annäherung an den Schwank überall dort zeigt, „wo auf typusgerechte Grundfabeln (Werbung, Trennung und Wiederfinden) Schwankmotive wie Ehebruch, Mädchenverführung oder Kraftprobe aufgepfropft sind“.⁶⁰

Wie gelingt es den Protagonisten der hier besprochenen Texte, Verstörungen zu beheben, d.h. Entstörungen herbeizuführen? Lancelot tut dies, ganz nach Ritters Art, durch (Selbst-)Erlösung aller durch den Tanz Gebannter; als schönster und bester Ritter der Welt ist er dafür immerhin auserwählt. Ulrich, durch seine Jenseitsaventure gemahnt, und vor allem der von Schenkenburg ‚reparieren‘ ihren sündhaften, aus geistlicher Sicht ‚gestörten‘ Lebenswandel mittels Buße (Kreuz- oder Pilgerfahrt). Sociabilis und die Grafentochter schließlich finden in der Fremde einander wieder: *sein frauwen er zu der ee nam/ und besaß mit ir das lant,/ das da Swaben ist genant,/ und überwunden ir armut* (V. 642–645), und Gott vergibt der Tochter den Frevl an den Eltern im Baumgarten (V. 654–660). Sociabilis’ Entstörung ist, aus Perspektive elterlicher *huote*, eigentlich eine Fortsetzung der Verstörung, institutionalisieren sie doch ihre einst nur kurze Zeit andauernde Intimität im virtuellen Raum des Tanzes und im Baumgarten, wohl weiterhin gegen den Willen des Vaters, in Gestalt der Ehe.

stätter, Ludus compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel (Imagines Medii Aevi 33). Wiesbaden 2013, S. 164–175.

⁶⁰ Fischer, Studien (Anm. 51), S. 114. Eine weitere Dimension von Störung entfaltet ‚störender‘ bzw. ‚gestörter‘ Tanz im Fall des ‚Kölbigger Tanzes‘, bei dem um 1020 herum eine Gruppe junger Leute den Weihnachtsgottesdienst in der St. Magnus-Kirche von Kölbick mit einem Tanzspiel entweiht und dies mit einem ununterbrochenen, einjährigen Straftanz gebüßt haben soll. Beim Versuch, Mersint, Tochter des Priesters Ruthbertus, aus der Tanzgruppe zu isolieren, sei es, so etwa im Bericht des Othbert (Fassung I), zu einem widernatürlichen Vorfall gekommen, somit zu einer Störung von Erwartungen an die Naturgesetzlichkeit: *Quam iussu patris frater ipsius mulieris vocatus Johannes brachio apprehendens conabatur a choro retrahere. Sed mox brachium a corpore abstraxit; attamen una gutta sanguinis non manavit. Quodque est mirabile dictu, sine brachio nobiscum cantando et terendo pedibus secundum imprecationem presbiteri annum peregit* (Die Tänzer von Kölbick. Hrsg. v. Edward Schröder. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 17 [1897], S. 94–164, hier S. 101f., Z. 17–22; vgl. den Bericht des Theodericus [Fassung II] ebd., S. 128, sowie die Erzählung in Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 9560 [Fassung III], ebd., S. 136); siehe auch Karl-Heinz Borck, Der Tanz zu Kölbick. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 76 (1955), S. 241–320; Fidel Rädle, Das ‚Tanzlied von Kölbick‘ und die Legende vom ‚Kölbigger Tanz‘. In: Verfasserlexikon (Anm. 3). Bd. 9 (1995), Sp. 616–620; Rohmann (Anm. 32), S. 363–493.