

Sebastian Coxon, UCL (London)

»ein kurzweil von einem edelman«: Zur Rezeptionslenkung und Sympathiesteuerung in den Schwankmären Hans Rosenplüts

Dass Rezeptionslenkung auch den Erzählverfahren von Schwankmären im späten Mittelalter zugrundeliegt, leuchtet ein.¹ Man sollte aber nicht vergessen, dass ohne die Lachbereitschaft der Zuhörer und Leser die komische Funktionalität dieser Texte kaum in Kraft treten konnte. Insofern hat MARIA [E.] MÜLLER recht, wenn sie Komik als »narratologische Leerstelle« bezeichnet, denn der »Prozess einer spezifisch erzählerischen Erzeugung von Komik« scheint nur unter bestimmten textexternen Voraussetzungen zu existieren.² Hinzu kommt, dass komische Texte nicht selten als anspruchslose Literatur wahrgenommen werden, d.h. als Literatur, in der die narrativen Strategien der Sympathielenkung und der implizite Erwartungshorizont der Rezipienten sich decken und folglich kaum der Analyse wert sind.³ Bei der überwiegenden Mehrzahl spätmittelalterlicher Schwankmären gilt erst recht der Eindruck, die Rezeptionslenkung brauche nur noch die bereits vorgegebenen Sympathien und Antipathien der Zuhörer zu bestätigen und zu verstärken. Aber das bedeutet nicht, dass sie nicht unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren wären. Erst aufgrund einer näheren Betrachtung der Regeln eines solchen anspruchslosen Erzählens wird man auf historisch adäquate Weise erkennen können, welche (erzähltechnische) Aspekte beim Prozess der literarischen Komisierung im Spätmittelalter ausschlaggebend waren.

Nur soviel vorweg: Schwankmären im Spätmittelalter stehen in einer langlebigen, man möchte fast sagen, zähen literarischen Tradition, deren Erzählmuster und Motivik zum großen Teil den allermeisten Rezipienten schon vertraut waren.⁴ Einmal vorausgesetzt, dass

¹ Grundsätzlich zur Rezeptionslenkung und Sympathiesteuerung als Erzählfunktionen vgl. Friedrich Michael Dimpel: *Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters*, Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen 232), S. 64-126.

² Maria E. Müller: *Vom Kipp-Phänomen überrollt: Komik als narratologische Leerstelle am Beispiel zyklischen Erzählens*, in: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, hg. von Harald Haferland und Matthias Meyer, Berlin 2010 (TMP 19), S. 69-97, hier S. 69, 71.

³ Manfred Pfister: *Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama*, in: *Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*, hg. von Werner Habicht und Ina Schabert, München 1978 (Münchener Universitäts-Schriften 9), S. 20-34, demzufolge diejenigen Texte aufzuwerten seien, in denen es zu einer gewissen »Ent-Automatisierung von Einstellungsschemata« (S. 32) kommt.

⁴ Vgl. auch Udo Friedrich: *Spielräume rhetorischer Gestaltung in mittelalterlichen Kurzerzählungen*, in: *Geltung der Literatur: Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, hg. von Beate Kellner, Peter Strohschneider und Franziska Wenzel, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190), S. 227-249. Eine Gesamtinterpretation dieser Traditionsbildung liefert Klaus Grubmüller: *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen 2006.

solche Gattungserwartungen beim Prozess der Sinnkonstitution eines jeden Textes eine Rolle gespielt haben, bleibt es zu ermitteln, welche Konsequenzen dies für die narrative Ausgestaltung der jeweiligen Schwankgeschichte hat; oder (in der Begriffssprache der historischen Narratologie) wie der Wechsel der zwei Verarbeitungsrichtungen von *top-down* und *bottom-up-processing* bei diesen Texten funktioniert.⁵ Zur schnellen Orientierung in diesen Kurztexten dient außerdem die zumeist eindeutige Kennzeichnung und Bewertung der Figuren als überlegen oder unterlegen, positiv oder negativ. Ein solches Erzählverfahren hängt von sehr unterschiedlichen Fokalisierungs- und Fokussierungstechniken ab, die nicht nur Distanzierung, sondern auch Identifizierung auf seiten der Rezipienten in Anspruch nehmen. Lässt sich ein gemeinsames Ziel dieses Erzählens als kollektives Rezipientengelächter auffassen, kommt dieses Vergnügen durch gewisse Erzählwirkungen zustande, die sowohl empathische als auch gegenempathische Rezipientenemotionen implizieren.⁶ Da aber die eingesetzten positiven und negativen Lenkungsverfahren nicht immer monologisch-einsinnig sind, geben sich auch hier ambivalente, wenn nicht sogar widersprüchliche Wirkungspotentiale zu erkennen.

Dieser Themenbereich soll nun anhand von zehn Schwankmären aus dem späteren fünfzehnten Jahrhundert erläutert werden, für dessen Autorschaft Hans Rosenplüt in Erwägung gezogen wird.⁷ Bei der Erkundigung von den erzähltechnischen Regeln spätmittelalterlicher Schwankmären bieten sich diese Texte aus mehreren Gründen an. Im fünfzehnten Jahrhundert stellt das schwankhafte Märe einen weit etablierten Kurztexttypus dar. Hans Rosenplüt selbst dürfte im Bereich der literarischen Komik (sei es in der Form von Priameln, Reden, Mären oder Fastnachtspielen) als ein ausgewiesener Meister gelten.⁸ Die ihm zugeschriebenen Mären, die übrigens nicht selten in zwei Fassungen überliefert werden, bearbeiten weitverbreitete Erzählstoffe, die im altfranzösischen Fabliau wie auch in früheren deutschen Mären wenn nicht sogar in der lateinischen Exempeltradition zu greifen sind, so dass man den Gedanken nicht los wird, es lag Rosenplüt nah, sich diese literarische Tradition anzueignen. KLAUS GRUBMÜLLER zufolge treibe Rosenplüt immerhin »die sadistische Drastik der späten Märendichtung auf die Spitze« mit gewalttätigen und obszönen

⁵ Dimpel: *Sympathiesteuerung*, Anm. 1, S. 101-103.

⁶ Zur literarischen Komik und Rezipientenemotion vgl. Sebastian Coxon: »Lieber Meister, erzürnent Euch nit«: *The comic power of emotions in ‚Dil Ulenspiegel‘*, in: *Machtvolle Gefühle*, hg. von Ingrid Kasten, Berlin 2010 (Trends in Medieval Philology 24), S. 120-138, hier S. 120-122.

⁷ Textausgabe: *Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts*, hg. von Hanns Fischer, München 1966 (MTU 12), S. 124-238.

⁸ Ingeborg Glier: *Hans Rosenplüt als Märendichter*, in: *Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987*, hg. von Klaus Grubmüller, L. Peter Johnson und Hans-Hugo Steinhoff, Paderborn 1988, S. 137-149.

Geschichten, die eine chaotische und brüchige Welt darstellen und somit einen Verlust des Ordnungsoptimismus im Spätmittelalter widerspiegeln.⁹ Damit ist freilich nur wenig über die narrativen Bausteine eines solchen Erzählens ausgesagt. Wie *erzählt* der ‚Märenmeister‘ Hans Rosenplüt? Das ist die Frage, die im folgenden beantwortet werden soll.

I: Erzählgeschehen

In der Forschung herrscht Konsens: Schwankhaftes Erzählen verfügt über eine (relativ) beschränkte Anzahl an zumeist zweiteiligen Erzählmustern und Erzählstrukturen (List und Gegenlist; Provokation und Vergeltung), die einem agonalen Handlungsprinzip Konturierung und Pointierung verleihen.¹⁰ Die strukturelle Hervorhebung der zweiten Handlungsphase (der Gegenlist, der Vergeltungsaktion), die inhaltlich durch Kipp-Effekte und Schärfe gekennzeichnet wird, verdankt sich vermutlich der weitverbreiteten Denkfigur des Tun-Ergehen-Zusammenhangs,¹¹ was aber nicht heißen soll, dass normwidriges Verhalten auf der Figurenebene immer bestraft wird. Dass der narrative Schluss einen entscheidenden Beitrag zur Sinnkonstitution in diesen Texten leistet, liegt auf der Hand. Dennoch sollte man sich vor Augen halten, dass das typisierte Erzählgeschehen als ganzes eine rezeptionssteuernde Funktion ausübt, die sich auf die dynamische Abwechslung von unterschiedlichen Steuerungsverfahren stützt.¹²

Rosenplüts Märe *Die Wolfsgrube* erzählt von einem »edelman« (2), dessen »weib« (3) einen »pfaffen« (7) für eine Liebesnacht heimlich zu sich einlädt. »heimlich« (15) darüber informiert, lässt der Edelmann jedoch eine tiefe Wolfsgrube »für die hindern tür« (19) des Schlosses ausgraben, in die, eins nach dem anderen, ein Wolf, der Priester, die Magd der Ehefrau und schließlich diese selbst hineinstürzen. Vor der versammelten Bekanntschaft klagt der Edelmann seine Frau an und droht sie zu töten, bevor er sich mit ihr versöhnen lässt. Der Priester allerdings wird weniger nachsichtsvoll behandelt: ihm werden »bed hoden« (164) ausgeschnitten; den einen muss jetzt die Magd zur Mahnung an ihre Untreue an einer Halskette tragen, der andere wird der Ehefrau zuliebe als grausames *memento mori* über dem Ehebett aufgehängt.

⁹ Grubmüller: *Novellistik*, Anm. 8, S. 313.

¹⁰ Hermann Bausinger: *Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen*, in: *Fabula* 9 (1967), S. 118-136.

¹¹ Dimpel: *Sympathiesteuerung*, Anm. 1, S. 80-91.

¹² Diese Steuerungsverfahren sollen »den Prozess der Aneignung einer Erzählung durch den Rezipienten« beeinflussen, sie müssen es aber nicht; dazu (in Auseinandersetzung mit Walter Haug) Rüdiger Schnell: *Erzählstrategie, Intertextualität und ‚Erfahrungswissen‘: Zu Sinn und Sinnlosigkeit spätmittelalterlicher Mären*, in: *Wolfram-Studien* 18 (2004), S. 367-404.

Solch grausam-groteske Wiederherstellung von Ordnung wird insofern gerechtfertigt, als das ehebrecherische Vorhaben der Ehefrau ebenso normwidrig wie unmotiviert erscheint: am Anfang der Erzählung gibt es keinen Hinweis auf irgendeine Unzulänglichkeit ihres adligen Ehemanns. Hinzu kommt, dass das Arrangement des Ehebetrugs mit dem Priester, welches in zusammengeraffter Form (6-14) dargestellt wird, alles andere als listig wirkt: »[der Priester] solt dahinden klopfen an/ so hett sich dann gelegt ir man« (13-14). Zur narrativen Priviligierung der Vergeltungsaktion, die das Erzählgeschehen ab Vers 15 beherrscht, gehört unter anderem eine sich schnell entwickelnde Informationspolitik, welche die untreue Ehefrau immer eindeutiger benachteiligt: »die frau west nicht umb die mer« (32); »sie weiß doch nicht umb die gefangen mer« (104); »und weiß doch nicht umb das gescheft« (106). Der auf der Rezeptionsebene entstehende Informationsvorsprung schließt jedoch gewisse Überraschungseffekte nicht aus.

Überraschend wirkt es etwa, wenn die listige Erklärung des Edelmanns, er lasse seine Knechte »eine tiefe gruben« (22) graben, um einen Wolf zu fangen, sich auf der Handlungsebene unvermutet bewahrheitet:

da kam ein wolf, den hungert hart.
 der naschet nahent zu der hürd,
 und ob im ichts zu essen würd.
 wie pald er gen der gens schnapt,
 die hürd da vorn nidergnapt,
 das er vil in die gruben zwar. (42-47)

Damit werden mehrere mögliche Handlungskonsequenzen in Aussicht gestellt. Es kann zum Beispiel noch nicht ausgeschlossen werden, dass der Edelmann nach dem Wolf selbst in die Grube hineinfallen wird.¹³ Aber sobald sich die Rezipienten darüber im klaren sind, dass diesem einsichtsvollen Ehemann (»ich weiß wol, das wir mer vahn« 52) ein solches Missgeschick nicht zuteil sein soll, entpuppt sich der Wolf als narrativ eingesetzte Chiffre für das ungezügelte viehische Verhalten des Priesters. Gegen Schluss der Erzählung, als »drei menschen und ein wildes tier« (136) in der Grube gefangen liegen, stellt es sich natürlich heraus, dass es eben nur die Menschen sind, die als lasterhaft (139), böse (159) und falsch (168) bezeichnet werden müssen. Folgerichtig wird ausschließlich von der Bestrafung der

¹³ Vgl. etwa die (spätere) Umschreibung solcher komischer Erzähllogik bei Johannes Pauli: »Also kumpt es offt, das einer einem ein gruob grebt, vnd felt er selber darin« (*Schimpf und Ernst*, hg. von Hermann Österley, Stuttgart 1866 [StLV 85], Nr 494, S. 287).

Ehefrau, des Priesters und der Hausmagd erzählt: auf den Wolf wird nicht mehr hingewiesen.¹⁴

Die Ereignisse um die Wolfsgrube werden ansonsten so strukturiert, dass sie leicht berechenbar sind. Als kurz nach dem Wolf der Priester »in das tife loch« (65) hineinfällt, lässt sich eine Art Kettenreaktion erahnen, die mit dem Unfall der auf die Suche geschickten Magd (»und vil auch in die gruben zwar« 93) eingelöst wird. Zugleich bedarf es keiner großen kognitiven Leistung, um zu erkennen, dass diese Serie in den Absturz der nach Priester und Magd suchenden Ehefrau (»und vil auch hinab an die schar« 121) kulminieren wird. Abgesehen davon, dass solche ‚mechanische‘ Wiederholung komisch wirkt, indem alle drei Figuren, eine nach der anderen, dieselbe Erniedrigung erleiden, scheint es hier vor allem um die Auslösung der Schadenfreude auf Rezipientenebene zu gehen.¹⁵ Auf Kosten des Priesters soll also noch heftiger gelacht werden, wenn dieser sich sodann über seine üble Lage laut beklagt: »o, das ist ein pöser koch,/ und der mir das hat angericht« (66-67). Weder der Hausmagd noch der Ehefrau wird eine solche Rede zugewiesen; bei diesen Handlungsträgern liegt die Betonung eher darauf, was vor dem jeweiligen Absturz gesprochen und gedacht wird, d.h. wie die Pläne der lüsternen Ehefrau zunichte gemacht werden und wie diese Figur durch ihr eigenes Mißtrauen gegen den Pfaffen und ihre treue Magd – »sie vorcht, sie mechten daniden ein haufen« (110) – sich selbst zu Fall bringt.

Die durch diesen Handlungsverlauf begünstigte Perspektivierung setzt sich bis zum Erzählschluss fort. So bilden die herbeigeholten Freunde und Verwandten des Edelmannes eine gesellschaftliche Instanz, die ihm als Ehemann das Recht zugesteht, seine Frau zu verstümmeln bzw. zu töten, wenn sie sich dieses Verbrechens noch einmal schuldig macht (149-156). Bei der Thematisierung körperlicher Bestrafung werden gewisse Rezipientenerwartungen erweckt, die durch das kulturelle Wissen dieser literarischen Tradition bekräftigt werden: der Priester wird nicht ohne Verstümmelung entkommen. Und so geschieht es: »er ließ im außschneiden bed hoden« (164). Damit wird diese Figur aus der narrativen Welt quasi ausgelöscht; es geht nur noch um den Vollzug zweier grotesker Ermahnungsaktionen. Auch hier kommt die untreue Ehefrau erst nach der untreuen Magd an

¹⁴ Vgl. die einflußreiche Interpretation von Hans-Jürgen Bachorski: *Das aggressive Geschlecht: Verlachte Männlichkeit in Mären aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 8 (1998), S. 263-281, der den Wolf als Versinnbildlichung für den »naturhaften Trieb« (S. 269) auffasst, der nicht aus der Welt zu schaffen ist: »Und so dürfte er [der Wolf] auch weiterhin um die Burg schleichen, mit grimmigem Hunger, und auf eine neue gute Gelegenheit lauern«.

¹⁵ Henri Bergson: *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, Paris 1900: »Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique« (S. 53).

die Reihe, auch hier also mischt sich das Rezipientenvergnügen der Überraschung (an der unerhörten Bestrafung der Hausmagd mittels des einen Hodens [165-170]) mit dem Vergnügen der schadenfrohen Vorfreude (auf die Bestrafung der Hausfrau mittels des anderen Hodens [171-178]). Dass kein Wort mehr über die Folgen der Verstümmelung für den Priester verloren wird, deutet schon auf das Hauptanliegen des auktorialen Erzählers hin.

Aus dieser Lektüre der *Wolfsgrube* ergeben sich drei Schwerpunkte für die Analyse des Erzählgeschehens – unter dem Aspekt der Rezeptionslenkung – bei den sonstigen Schwankmären von Hans Rosenplüt:

[1] Figurenkonstellationen: Die jeweilige Figurenkonstellation bestimmt in einem hohen Maße die Handlungserwartungen auf Seiten der Rezipienten. Die Drei-Figur-Konstellation – (a) Ehemann, (b) Ehefrau, (c) Liebhaber – stellt sicherlich das Grundschema dar.¹⁶ Wenn ein Text davon abweicht, kommt es sowohl zu Spannungen als auch zur produktiven Sinnkonstitution. Verwiesen sei auf *Die Tinte*, eine Erzählung »von eim münch und von einer frauen« (3), in der nie so recht deutlich wird, ob die lüsterne Frau verheiratet ist oder nicht. Angeblich soll die Aufmerksamkeit der Rezipienten in erster Linie auf die »püberei« (111) innerhalb des Klosters gelenkt werden, die in einem absurden Mißverständnis gipfelt. Insofern hat die Frau offensichtlich keine Schwierigkeiten, nachts das Haus zu verlassen: »und hub sich in das kloster schnell« (29). Der Mönch dagegen macht sich Sorgen: »wann ich forcht ser, ir würt mir feln/ und möcht euch dahaim nit außsteln« (33-34). Wer ansonsten bei der Frau »dahaim« sein soll, wird vom Erzähler nirgends erklärt.

[2] Rezeptionsästhetik: Die erzählstrategische Bedeutung von Überraschungseffekten kann man auch daran ablesen, dass sie nicht selten zur Entstehung von Erzähllücken führen. So wird im *Hasengeier* nicht erzählt, woher der Knecht es alles weiß, was er zur Ehefrau zu sagen hat, obwohl der Auftrag vom Edelmann gerade ein solches Wissen voraussetzt: »er nam den geier und gab in seinem knecht/ und sprach: „so schenck in irem man/ und sag ir, was der vogel kan“« ([I] 52-54). Dass an dieser Stelle etwas ganz Entscheidendes übersprungen wird, scheint eher unwichtig zu sein; wichtig stattdessen ist, dass die Rezipienten erst im selben Augenblick wie die Ehefrau erfahren, was für magische Gaben der Vogel haben soll (»er kan warsagen« 65) und wovor man den sprechenden Vogel hüten muss, will man nicht, dass er stirbt: »verbietend meden und den knaben,/ das im kains prunze unders gsicht« ([II] 88-89). Die komische Wirkung dieser absurden Einzelheiten wird sodann erhöht

¹⁶ Vgl. *Der Bildschmitzer von Würzburg*: »ainen klugen man« ([Fassung I] 3), »das allerschönst weib« (10), »der brobst vom tum« (12). Anzitiert wird dieses Schema auch im *Fahrenden Schüler*, indem der Protagonist »Zu einem paurn« ([I] 5) einkehrt, wo er dessen »frau« (9) und ihren »pfaff« (10) überrascht. Im *Hasengeier* dagegen tritt nach schemagerechter Einführung von »edelman« ([I] 1), »weib« (1) und »pfaffen« (15) »ain ander edelman« (21) auf, der sich anstelle des Ehemannes an dem ehebrecherischen Paar rächt; in der Tat spielt der erste Edelmann keine Rolle mehr im Erzählgeschehen.

und mit Schadenfreude vermengt, sobald die lüsterne (aber schrecklich dumme) Ehefrau den Knecht beim Wort nehmen will: »nun secht mir zu, so muß er sterben,/ ist besser, dann das wir verderben« (103-104).

Von nicht minderer Bedeutung dürfte jedoch der ästhetische Reiz von äußerst stilisierten Strukturierungen gewesen sein, d.h. von Wiederholungen und Aneinanderreihungen, deren komische Logik eine kognitive ‚Herausforderung‘ an die Rezipienten stellt. Das hervorragende Beispiel dafür hat man bekanntlich im *Fünfmal getöteten Pfarrer*, in dem der Leichnam eines zufällig ums Leben gekommenen Priesters immer wieder und auf unterschiedliche Weise getötet wird. Alles in dieser Erzählung, einschließlich deren viel diskutierte Thematik, wird dieser Erzählstruktur untergeordnet.¹⁷ Was dabei auffällt, ist daher weniger die Schilderung von einer fug- und sinnlosen Welt (d.h. die ernste Thematik) als die ostentative Erzählstruktur (der Spielcharakter) selber, die die Rezipienten einlädt zu erraten, wo und wie diese Ereigniskette zu Ende gebracht werden soll.¹⁸ Der komischen Logik der schwankhaften Handlung zufolge endet der tote Priester in der Kirche, wo er, als Leichnam, in einem Umkippen des bisherigen Geschehens den Tod einer alten Frau verursacht, bevor er mit dieser zusammen (?) »zu der erden« (303) bestattet wird.

[3] Narrative Schlüsse: Der narrative Schluss vermittelt (offensichtlich) den letzten Eindruck des Geschehens; er stellt einiges in den Vordergrund und blendet anderes aus, profiliert diesen Handlungsträger und lässt jenen zurücktreten. Der Ausgang kann als rezeptionssteuernd aufgefasst werden, indem die Erzählung zum Schluss entweder die unterlegenen Figuren und deren Schaden und/ oder eben die Überlegenen und deren Freude bzw. Gewinn fokussiert. In der *Disputation* führt also die Niederlage der Juden unausweichlich zu deren Vertreibung aus der Stadt (393-395), während die Christen feiern. Mitleid oder Sympathie kommt in diesen zehn Rosenplütschen Erzählungen kaum zum narrativen Ausdruck, die lässt sich überhaupt nicht mit dem ausgeprägten Antagonismus von Rosenplüts schwankhafter Erzähllogik vereinbaren. Mitleid mit der gefoppten Hausmagd im *Spiegel und Igel* zum Beispiel hat nur die (dumme) Hausfrau ([I] 68-72) und gerade nicht der Wirt (81-84); und am Ende des *Barbiere* wird die negative Sympathiesteuerung als poetologisches Prinzip geradezu versinnbildlicht,¹⁹ als der verlachte Ich-Erzähler von der Magd seiner enttäuschten Liebhaberin schließlich seinen Lohn empfängt:

da pracht sie mir ain narrenkapp,
do stond geschriben an ‚du lapp‘.
zwei oren waren dran gereckt
und gelb federn darauf gesteckt.
des schemet ich mich also hart

¹⁷ Schnell: *Sinn und Sinnlosigkeit*, Anm. 13, S. 372-379.

¹⁸ Zum Spielcharakter literarischer Komik im Mittelalter vgl. Laura Kendrick: *Chaucerian Play: Comedy and Control in the Canterbury Tales*, London 1988, S. 55-57.

¹⁹ Anders dazu Bachorski: *Verlachte Männlichkeit*, Anm. 14, S. 275.

und rait hinweg da auf die fart. ([I] 175-180)

II: Figurendarstellung

Handlungsführung und Figurendarstellung beziehen sich aufeinander. Die narrativen Strategien, die im zweiten Handlungsteil der *Wolfsgrube* eingesetzt werden, um den Edelmann zu profilieren, erweisen sich dabei als sehr unterschiedlich:

Über weite Strecken der Handlung hinaus wird der Edelmann als die fokale Figur in Szene gesetzt, dessen Status als überlegene Wahrnehmungsinstanz durch einen spezifischen Raumkontext nahegelegt wird: von oben schaut er nämlich aus dem Fenster seines Schlafgemaches (37-39) auf die Wolfsgrube und die Opfer seiner List hinunter. Als Folie fungiert zugleich die Nebenfigur seines besten Knechts (36), den er bei sich hat und dem er es immer wieder verbietet, hinunter zur Grube zu gehen.²⁰ Mittels dieser Äußerungen kommentiert der Edelmann das unerhörte Geschehen, wobei seine Selbstbeherrschung und Geduld hervorgehoben werden. Im Gegensatz dazu disqualifizieren sich seine Gegenspieler durch ihre heftigen emotionalen Reaktionen auf Ereignisse, die außer Kontrolle geraten sind: als etwa die Ehefrau vergeblich auf Priester und Magd wartet, wird den Rezipienten ein Bewußtseinsbericht gewährt – eine Mischform von Gedankenrede und Erzählereingriffen, in dem sowohl die beschränkte Perspektive der Ehefrau als auch ihre Angst, die Magd schlafe selber mit dem Priester, mehrmals betont werden.²¹ An keiner Stelle im Verlauf dieser Erzählung wird der Edelmann mittels Gedankenrede dargestellt. Bei jeder gesprochenen Äußerung des Edelmannes jedoch nimmt seine Autorität zu, und diese Strategie wird auch im Schlußteil der Handlung fortgesetzt, als er vor seinen Freunden die schwerwiegende Anklage gegen seine eigene Frau erhebt (»secht an, freund und gesellen« 137) bzw. den Priester zur Bestrafung verurteilt (»wer pöslich dint, dem sol man lan,/ als ie die weisen haben getan« 159-160). D.h. nur seine Stimme wird an dieser Schlüsselstelle direkt wiedergegeben; zum Schluss haben die anderen Figuren nichts mehr zu sagen.

Wie in der *Wolfsgrube* könnte man die Figurendarstellung in jedem von Rosenplüts Schwankmären unter die Lupe nehmen, um eine Vielfalt an positiven und negativen Lenkungsverfahren aufzudecken. Dass man dabei mit Ambiguitäten und Differenzierungen durchaus zu rechnen hat, soll hier anhand von drei ‚Problemfällen‘ vorgeführt werden:

²⁰ »der knecht wolt pald laufen dar./ „nicht“, sprach der herr, „pei deinem leib“/ [...]/ der knecht wolt aber herab laufen/ und meint den pfaffen schlahen und raufen./ „nit“, sprach der herr, „es ist noch nit zeit“/ [...]/ der knecht wolt aber laufen dar./ „nit“, sprach der herr, „bleib heroben/ und laß uns got danken und loben“« (48-50, 73-75, 94-96).

²¹ »Da nun die meit nit kam pei zeit,/ sie gedacht, der weg der wer nit weit./ die meit lag auch da in dem strauß./ die frau die sach zum venster auß,/ ob sie die meit sech laufen her./ sie weiß doch nicht umb die gefangen mer./ sie gedacht: „mein man der leit und schleft“,/ und weiß doch nicht umb das gescheft./ „nu bleibt es doch nit unterwegen./ dieweil mich nit irrt wint noch regen,/ ee wil ich selber hinab laufen.“/ sie vorcht, sie mechten daniden ein haufen« (99-110).

[1] Namenspolitik: Dass Figuren in Schwankmären als soziale typen bzw. kulturelle Typen konzipiert sind, steht außer Frage. Dass eine solche Figurenkonzeption Namensnennung nicht unbedingt ausschließt, bezeugt Rosenplüts *Spiegel und Igel*: eine Erzählung von zwei derben Streichen, die ein Knecht und eine Hausmagd anhand eben eines Spiegels und eines Igelpelzes einander spielen. Bei der Einführung der Figuren wird innerhalb weniger Verse eine Namensnennung (als positive Lenkung) strategisch eingesetzt, um den Knecht und dessen Perspektive auf das nachfolgende Geschehen den Rezipienten zu empfehlen:

In ainem dorf saß ain man,
als ich hievor vernomen han,
der het ain diern und ain knecht.
zu dinst warn si im gerecht.
der knecht was genant Herolt.
er het die maid im herzen holt.
er pulet umb si frue und spet,
und das si seinen willen tet. ([I] 1-8)

Distanzierend wirkt es dagegen, dass die Magd an dieser Stelle nicht näher identifiziert wird. Denn auch diese Figur hat einen Namen, aber er wird lediglich – nach erlittener Schmach – in der direkten Rede anderer Figuren und nicht auf der Erzählebene ausgesprochen: Wirtin: »Diemut, dir ist so wee« (63); Wirt: »nun sprich ich es idoch, Diemut« (81);²² Herolt: »Diemut,/ und tust du das, dein dink wirt gut« (95-96); Herolt: »hör auf, Diemut, ich beger der stangen« (119). Eine solche erzählerische Privilegierung des Knechts lässt sich auch im zweiten Handlungsteil auffinden, wo Diemut sich an Herolt entsprechend zu rächen weiss.²³ Für Irritation sorgt also der Umstand, dass Rosenplüt auf der *discours*-Ebene mit derselben Namenspolitik (zugunsten des Knechts) fortfährt, während es auf der *histoire*-Ebene zu einer Art Ausgleich zwischen den beiden Kontrahenten kommt.²⁴

[2] Vorgetäuschte Emotionen: Zu den Streichen, die in diesen Mären inszeniert werden, gehören theatralisch anmutende Rollenspiele, wo listige Figuren Emotionen wie Zorn, Ekel oder Entrüstung vortäuschen, um dumme Gegner von ihren wahren Absichten abzulenken. In Rosenplüts *Knecht im Garten*, dem das Erzählschema vom *mari cocu battu et content* zugrundeliegt, gipfelt das komische

²² Auch der Knecht wird kurz zuvor vom Wirt beim Namen genannt: »hab dank, mein knecht Herolt« (77).

²³ »der han nun an zu krehen ving./ der Herolt zu der maid hin ging« (109-110).

²⁴ Diese Namenspolitik hat Rosenplüt tatsächlich aus seinem Quellentext, dem *Spiegel*, übernommen, in dem es bei der Erniedrigung und Einschüchterung der Hausmagd bleibt: »der knecht hieß Herolt« (5); »Herolt wart des gewar« (33); »Herolt der vil frech« (49); Wirtin: »Demud, was wirret dir?« (73); Wirtin: »Demud, tut es dir nit wee?« (75); Wirt: »habe dank, Herolt« (95); Wirt: »auf mein treue, Diemud« (101). Text zitiert nach Fischer: *Märendichtung*, Anm. 8, S. 48-51.

Geschehen (schemagerecht) in einem Dialog zwischen (listiger) Ehefrau und (einfältigem) Ehemann, in dem das Weib so tut, als ob sie den Knecht, ihren Liebhaber, hassen würde:

die frau begond in zorn jehen:
 „getraut er mir einer sölchen ere,
 er gewints als gut mir mir nimmermere,
 als ers gehabt hat pißheer.“ (178-181)

Dass ihr Zorn aber nur vorgetäuscht ist, geht gerade nicht aus dieser Emotionserwähnung hervor, sondern wird erst durch den größeren Erzähllzusammenhang bzw. durch die abschließende Erzähleräußerung klargemacht: »also ward der man von der frauen geleicht« (191). Abgesehen davon, dass eine solche narrative Ökonomie uns bei der Interpretation knapper Emotionserwähnungen zu denken geben sollte,²⁵ scheinen vorgetäuschte Emotionen eine andere Rezeptionssteuerung zu implizieren als ‚echte‘. Dies belegt nicht zuletzt ein späterer Bamberger Druck (1493) des *Knecht im Garten*, wo die Erzählung schließlich entschärft und deren evaluative Textstruktur umgestaltet wird,²⁶ in dem die souveräne Ehefrau durch ‚echtes‘ Erschrecken und einen Tiervergleich herabgesetzt wird: »Er [der Knecht] must sein lebentag bey im [dem Wirt] bleiben/ Des selbigen erschrack die fraw schnel/ Sam wenn eim esel der sack empfild« (190d-190f).

[3] Schamloses bzw. uneigentliches Sprechen: Gehören Derbheit und sexuelle Obszönität einerseits zu den bekanntesten stilistischen Merkmalen von Rosenplüts Mären,²⁷ so ist es andererseits kaum zur Kenntnis genommen worden, dass derb-profane bzw. obszöne Ausdrücke und Metaphern größtenteils als Erzählerrede (vgl. III unten) eingesetzt werden. Im Prinzip fungiert schamloses Sprechen auf Figurenebene dennoch als eines jener Mittel, mit denen Identifikation oder Distanz, Sympathie oder Antipathie erzeugt werden können.²⁸ Je ausführlicher aber die jeweilige Aussage, desto größer scheint das Wirkungspotential der obszönen Metaphorik zu sein; d.h. der ästhetische Aspekt der literarischen Kommunikation vermag über die Figurenzeichnung hinauszugehen. Im *Fahrenden Schüler* zum Beispiel versetzt der Anblick des ‚Teufels‘ den Bauern in Schrecken, wie er selbst dem listigen Schüler erklärt:

²⁵ Zu Emotionserwähnungen im allgemeinen vgl. Rüdiger Schnell: *Narration und Emotion. Zur narrativen Funktion von Emotionserwähnungen in Chrétien, Perceval und Wolframs ‚Parzival‘*, in: *Wolfram-Studien* 23 (2014), S. 269-331.

²⁶ Dadurch wird der in diesem Text inszenierte Ordnungszusammenbruch stark relativiert; zu diesem Interpretationsansatz vgl. Walter Haug: *Schwarzes Lachen: Überlegungen zum Lachen an der Grenze zwischen dem Komischen und dem Makabren*, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens: Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hg. von Lothar Fietz, Joerg O. Fichte und Hans-Werner Ludwig, Tübingen 1996, S. 49-64, hier S. 58.

²⁷ David Blamires: *Sexual comedy in the ‚Mären‘ of Hans Rosenplüt*, in: *Trivium* 11 (1976), S. 90-113.

²⁸ So bietet sich in der *Wolfsgrube* die böse Frau dem Priester als Ware an: »[...] / sprich, woll er kumen, das er trab, / die weil der kramer offen hab / und die pfenwert kaufkun sein, / der kramer wol schir legen ein« (87-90).

der paur sprach: „solt ich nit erschrecken?
 er trug an im ein langen stecken.
 daran sach ich zwu schleudern hangen,
 die glunkerten an seiner stangen.
 darin hett er zwen michel stein,
 die klopften im umb sein pein.
 ich besorgt, er wölt mein da remen
 und wollt mir meinen leip da nemen.“ ([I] 160-168)

Die obszöne Metapher – Geschlechtsteile des völlig nackten Priesters als enorme Schleuderwaffe – hebt die Dummheit des Bauern zunächst noch einmal hervor,²⁹ bevor die rhetorische Kunstfertigkeit des Autor-Erzählers in den Vordergrund gerückt wird.³⁰ Tatsächlich haben wir es hier mit zwei unterschiedlichen Lenkungsverfahren zu tun, die sich auf zwei unterschiedlichen Textebenen verorten. Die Wirkungen dieser witzig-dummen Rede hängen aber auch von der variierenden Überlieferung ab. So kommt in der zweiten Textfassung das Erkennen bzw. Nichterkennen des Priesters der Figurenschilderung noch weiter zugute, indem die (einsichtige) Ehefrau – im Gegensatz zu ihrem Ehemann – dem (listigen) Studenten zu der tollen Aufführung und erfolgreichem Betrug gratuliert: »du bist in guter schul gewesen/ und hast die rechten bücher gelesen« (175-176). In der ersten Fassung dagegen wird nur noch zu dritt gefeiert; die Dummheit des Bauern wird nicht mehr thematisiert.

III: Autor-Erzähler

Ausschlaggebend für die Rezeptionslenkung dürfte schließlich die Textfunktion des Autor-Erzählers sein, die in der Regel bei Rosenplüt sehr zielgerichtet eingesetzt wird. Im Prinzip werden die Anfangspartien bzw. Prologe aufs Wesentliche beschränkt. So wird in den ersten Versen der *Wolfsgrube* floskelhafte Publikumsanrede mit Protagonisteneinführung kombiniert:

Nu schweigt, so wil ich heben an
 ein kurzweil von einem edelman,
 wie in sein weib wolt effen und törn,
 als ir hernach wol werdet hörn. (1-4)

Allerdings fällt hier auf, dass die Erzählerperspektive relativ unvoreingenommen oder ‚offen‘ zu sein scheint. Zwar wird der Edelmann (2) gut patriarchalisch an erster Stelle eingeführt, aber es wird ohne weiteres nicht ganz deutlich, welche Richtung diese komische

²⁹ Umso lächerlicher wirkt es, dass der Bauer seines schamlosen Sprechens unbewusst ist, da er nicht einmal erkennt, was er sieht.

³⁰ Zur „rhetorischen Selbstreferenz“ von Metaphernspielen vgl. Friedrich: *Spielräume rhetorischer Gestaltung*, Anm. 4, S. 235-242.

Ehezwisterzählung nehmen soll. Textrezipienten, die sich in dieser literarischen Tradition auskennen, werden auf diese Weise auf mehrere mögliche Erzählmotive (»Listiges Arrangement des Ehebetrugs«, »Geglückte Entdeckung und Bestrafung des Ehebruchs«, »Eheliche Kraft- und Treueproben«) hingewiesen, gegen welche sie das sich rasch entfaltende Erzählgeschehen abzuwägen haben.³¹

Mit oder auch ohne formelhafte Erzähleräußerungen und Publikumsanreden werden am Anfang dieser (Rosenplütschen) Erzählungen immer wieder gewisse Figuren und Figurenkonstellationen in den Vordergrund gestellt. Zuerst an die Reihe kommen immer männliche Protagonisten (Ehemänner) oder Autoritätsfiguren (Hauswirte), deren Status im Verlauf der jeweiligen Geschichte entweder aufrechterhalten oder unterminiert wird. In der Regel aber fängt die Rezeptionslenkung bzw. die (negative) Sympathiesteuerung mit solcher Figurenzeichnung an, wie etwa im *Wettstreit der drei Liebhaber*:

Ein pauer in eim dorfe saß.
 (nun merket von im fürpaß:)
 der het die allerschönsten frauen,
 als sie ein man solt aneschauen. (1-4)

Dass ausgerechnet ein Bauer mit der schönsten Frau verheiratet ist, stellt einen provozierenden Ordnungsverstoß dar, der die Untreue der Ehefrau (»mit bulschaft was sie also milt« 5) erklärt und zugleich auf Produktionsebene das Erzählen vom sexuellen Abenteuer der drei Liebhaber implizit rechtfertigt.³² Der Ausgang der folgenden Handlung wird den Rezipienten dennoch vorenthalten, was typisch für Rosenplüts Erzählpraxis ist.³³ Explizite thematische Erläuterungen kommen am Anfang dieser Erzählungen auch nicht vor.

In der *Wolfsgrube* gibt es zwischen Promythion (1-4) und Epimythion (179-192) keine eigentlichen Erzählereingriffe, obwohl diese in anderen Texten durchaus aufzufinden sind.

Solche Erzählereingriffe bestehen in der Regel aus knappen Publikumsanreden (»nun hort«, »secht«),³⁴ die bei spärlicher Einsetzung entscheidende Momente im Erzählgeschehen hervorheben,

³¹ Zur Motivik Hanns Fischer: *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. durchgesehene und erweiterte Auflage, besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1983, S. 94-97.

³² Vgl. auch Blamires: *Sexual comedy*, Anm. 27, S. 98-100.

³³ Eine Ausnahme stellt in dieser Hinsicht der Prolog der *Tinte* dar: »Sweigt ein weil und horcht her,/ so wil ich euch sagen ain neus mer./ von eim münch und von einer frauen,/ wie das in wurd ir er verhauden,/ das sie zu schanden wurn vorn leuten,/ als ich euch wil hernach pedeuken« (1-6).

³⁴ *Der Wettstreit der drei Liebhaber* 146; *Die Disputation* 32.

wie zum Beispiel der (erste!) Tod des Priesters im *Fünffmal getöteten Pfarrer*: »nu hort zu, was do geschach./ ich waiß nit, wie er [der Schuster] so leppisch stach« (35-36). Anhand dieses Textmaterials wird deutlich, dass es bei diesem Typus der Erzählerrede nicht so sehr darauf ankommt, was der Erzähler sagt, sondern dass der Erzähler an einer bestimmten Stelle überhaupt eingreift. Dass auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Rezipienten auch auf die Erzählstruktur gelenkt werden kann, belegt etwa Rosenplüts *Spiegel und Igel*, wo die Racheaktion der Hausmagd D[i]emut durch Erzähleraussagen eingeklammert wird: »nun horet, wes sie sich bedacht« ([III] 88); »also rach sich die meit mit dem igel,/ als sie der knecht hette geefft mit dem spigel« (119-120).

Rezeptionssteuernd auf Erzählerebene mutet allerdings die spielerisch obszöne Metaphorik an, anhand derer der Erzähler (der *Wolfsgrube*) die Lüsterheit der Ehefrau schildert:

sein frau sich heimlich des vermaß,
 das sie einen pfaffen zu ir zilt,
 dem wolt sie leihen iren schilt,
 darein man mit solchen spern sticht,
 davon man selten awee spricht. (6-10)

Inwieweit stimmt aber dieses Bild des ritterlichen Tjostierens (8-10) das Publikum gegen die Frau des Edelmanns? Sind »schilt« und »sper« ganz übliche ‚obszöne‘ Metaphern,³⁵ so stehen sie hier im krassen Widerspruch zur klerikalen Identität des erwünschten Nebenbuhlers, der den (ausgerechnet) adligen Ehemann betrügen soll. Andererseits wird gerade dieser unmittelbare narrative Zusammenhang durch die ungewöhnliche Länge (3 Verse) der Erzähler-Erläuterung verdrängt. Mittels solcher metaphorischen Wendungen wird nicht zuletzt auch das kulturelle Wissen der Textrezipienten angesprochen, denn an dieser Stelle scheint das schwankhafte Märe an derselben literarischen Ästhetik teilzunehmen wie das (Nürnberger) Fastnachtspiel.³⁶ Nur: diese Ausdrucksweise wird auf Erzählerebene nicht fortgeführt; in der *Wolfsgrube* geht es letztendlich um die Bestrafung von Untreue; daher wird komisch obszöne Metaphorik schließlich durch grausamen ‚Realismus‘ und eigentliche Bezeichnungen ersetzt: »er ließ im außschneiden bed hoden« (164).

³⁵ Vgl. Rosenplüts *Wettstreit der drei Liebhaber*: »der edelman ruckt herfür sein spieß/ und reit in iren rauchen schilt« (120-121); *Spiegel und Igel*: »des nam sein sper gar grossen schaden« ([I] 116).

³⁶ Dazu Johannes Müller: *Schwert und Scheide: Der sexuelle und skatologische Wortschatz im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts*, Bern 1988 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700: 2).

Zum schamlosen Sprechen der Rosenplütschen Mären-Erzähler gehören mehrere zumeist bildhafte Ausdrücke für Geschlechtsteile und Geschlechtsverkehr, die vom Einzelwort (Penis: »unker«, »wasserstang«; Vagina: »fotzen«, »schramen«)³⁷ und konventionellen Phrasen (»die untern taschen«, »die raue taschen«, »des untern gaden«)³⁸ bis zu einfallsreicheren Redewendungen reichen: »ir fensterlein,/ do die pruchmaisen kriechen ein« (*Spiegel und Igel* [I] 107-108).³⁹ Das Interesse an solchen Formulierungen geht gelegentlich so weit, dass es zur sprachlichen Übereinstimmung zwischen Figuren und Erzähler führt:

die frau do zu dem knecht sprach:
 „nu kreuch herfür, es ist zeit,
 der acker ungeschnitten leit,
 und tracht, das er werd geschnitten.“
 do ließ er sich nit lang piten
 und schneid, do er nit het gepaut. (*Der Knecht im Garten* 134-139)

Dadurch dass der Erzähler den Euphemismus des Ackerschneidens aus der Rede der Ehefrau aufgreift, geht er eine rhetorische Wendung ein, die die Rezipienten ablenken bzw. unterhalten soll.⁴⁰ Dieses Angebot fungiert vermutlich auch als eine Bremse für Sympathie (für den betrogenen Ehemann). Gerade dieses Steuerungsverfahren bestimmt auch den Erzählduktus im derben *Wettstreit der drei Liebhaber*, in dem jegliche Spur moralischer Entrüstung fehlt und sowohl Erzählfiguren als auch Erzähler eine Lust an derartiger Metaphorik an den Tag legen.⁴¹

In der *Wolfsgrube* schließlich erläutert der Autor-Erzähler den thematischen Inhalt seiner Erzählung im Epimythion (179-192), indem er sein Zielpublikum etwas näher bestimmt:

Das will ich allen reinen frauen schenken,
 das sie auch daran gedenken
 und dise ergangen sach für sich nemen
 und sich vor solchen sünden schemen,
 damit sie verliesen ir zucht und er. (179-183)

³⁷ *Der Hasengeier* (I) 22, (II) 114; (I) 114, (II) 106.

³⁸ *Spiegel und Igel* (I) 22, (II) 22, (I) 115.

³⁹ Vgl. auch Müller: *Schwert und Scheide*, Anm. 36, S. 93.

⁴⁰ Vgl. auch Friedrich: *Spielräume rhetorischer Gestaltung*, Anm. 4: „Deutlich rückt Rosenplüt die Sprachebene in den Vordergrund und formuliert den plot zu einem Sprachspiel um“ (S. 244).

⁴¹ Der erste Liebhaber (Priester) behauptet, er möchte nur »ein wenig [würz]« (73) von der Wirtin bekommen; aus dessen Lüge macht der Erzähler seinerseits eine obszöne Metapher: »[er] greif ir zu dem federpuschen./ den fant er do niden bei dem pein./ darin so mul er die würz so klein« (80-82). Der zweite Liebhaber (Edelmann) dagegen führt ein neues metaphorisches Feld ein: »ich bring mein fül her von der weid./ das hat geweidnet also woll« (142-143); dieses greift der Erzähler später auf, um den Erfolg des dritten Liebhabers (Bauer) zu beschreiben: »und er im [dem Wirt] doch in der wiesen grast« (213).

Der narrative Fokus auf die Bestrafung von Frau und Magd erklärt sich aus diesem moralischen Anliegen. Aber nicht einmal dieses Gebot der Moral kommt ohne negative Sympathiesteuerung aus, wenn der Autor-Erzähler seine Gleichgültigkeit gegen unbelehrbare Frauen zum Ausdruck bringt: »volgen sie nit meiner ler,/ so gereut es sie vil ee dann mich« (184-185). Beim Ehrverlust setzen solche Frauen sogar ihr Seelenheil aufs Spiel: »damit sie verliesen ir eren kran,/ die den reinen frauen ist bereit/ pei got dort in der ewigkeit« (188-190). Demgegenüber wird der Verfasser der Erzählung selber mittels Gebet und Benennung in den allerletzten Versen begünstigt: »da helf uns got hin mir seiner güt./ also hat gedicht Hanns Rosenplüt« (191-192).

Die Thematik dieser Erzählungen wird, wenn überhaupt, lediglich in der Form einer *moralisatio* reflektiert, die grundsätzlich mit Rosenplüts Autorsignatur abgeschlossen wird.⁴² In einem letzten Akt der Rezipientenlenkung wird damit die handwerkliche Qualität der jeweiligen Erzählung als ‚Rosenplüt-Produkt‘ bestätigt, obwohl der übliche Standort dieser Signatur den Gefahren der variierenden Überlieferung im besonderen Maße ausgesetzt war.⁴³ Als kühnster Versuch, die sympathische Identifikation mit dem Autor-Erzähler zu problematisieren, dürfte Rosenplüts Ich-Erzählung von dem *Barbier* gelten,⁴⁴ wo die schamlos-komische Schilderung des sexuellen Versagens (»da wurden mir die hoden schwer,/ das ich vor onmacht kaum belib« [I] 150-151) gleichzeitig die literarische Kunstfertigkeit des Dichter-Ichs an den Tag legt.⁴⁵

IV: Schlussbemerkungen

Bei dieser Diskussion von Rezeptionslenkung in Hans Rosenplüts Schwankmären ging es immer wieder um Distanzierung und negative Sympathiesteuerung. Wenn, wie RÜDIGER SCHNELL lehrt, bestimmte typische Handlungskonstellationen prototypische Emotionen generieren, dann haben wir es in dieser literarischen Tradition vor allem mit Antipathie bzw. Schadenfreude zu tun, die auf Kosten von Figurentypen wie dem dummen Ehemann, der lüsternen Frau und dem buhlerischen Priester erfolgt.⁴⁶ Das wäre eine Quelle des von diesen

⁴² Im *Fahrenden Schüler* besteht der Textabschluss lediglich aus solcher Autornennung: »er dankt ir und im, in beiden/ so ser auß allem seinem gemüt./ so hat gedicht Hanns Rosenplüt« (182).

⁴³ In einer der sechs Handschriften der *Wolfsgrube* zum Beispiel lautet der Schlussvers: »Sagt der schreiber den got behüt« (Gießen Cod. 1264, fol. 18v).

⁴⁴ Zu solchen Ich-Erzählungen im allgemeinen vgl. Sonja Glauch: *Ich-Erzähler ohne Stimme: Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte*, in: *Historische Narratologie*, Anm. 2, S. 149-185.

⁴⁵ Als ‚Glanzstück‘ derb-profaner Motivik und Metaphorik ist der *Barbier* in der Forschung immer noch nicht ausreichend gewürdigt worden; vgl. aber Blamires: *Sexual comedy*, Anm. 27, S. 101-103; und Bachorski: *Verlachte Männlichkeit*, Anm. 14, S. 274-275.

⁴⁶ Schnell: *Narration und Emotion*, Anm. 25, S. 324, Fn. 144.

Texten implizierten komischen Vergnügens. Eine andere wäre mit dem ästhetischen Reiz der literarischen Konstruiertheit in Verbindung zu bringen, die sich aus Kipp-Effekten und schwankhafter Erzähllogik, Rhetorik und derb-profanen Sprachspielen zusammensetzt – einem Reiz im übrigen, dem die Thematik dieser Texte nicht selten untergeordnet zu sein scheint.

Bei der Verwendung des Begriffs ‚Rezeptionslenkung‘ sollte man sich jedoch über den Rezeptionsmodus des jeweiligen Texts oder literarischer Tradition im klaren sein. Für Rosenplüts Mären dürften wir uns zuhörende *und* lesende Rezipienten vorstellen. In beiden Fällen wird es sicherlich textexterne Faktoren gegeben haben, die alles andere als folgenlos für die textinternen Steuerungsverfahren waren, wie sie hier beschrieben worden sind. Vieles können wir natürlich nicht mehr wissen. Im Hinblick auf die Sammelhandschriften von Rosenplüts Werken wäre es aber vielleicht nicht ganz abwegig, die verschiedenen Textüberschriften unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren.⁴⁷ Es wird wohl einen Unterschied gemacht haben, ob ein Märe mit dem Titel »Ein Spruch von eynem Edel Man« (Dessau Georg Hs. 150) ausgestattet wird, oder »Vonn der Wolffs grubenn« (Weimar Hs. Q 565) oder sogar »Nun volgtt hernach ain spruch der sagtt von ainem Edelman der hett ain frawnn die bultt ain pfaffnn Vnd die fand er in ainer wolffgrubnn« (Nürnberg Hollsche Hs.)!

⁴⁷ Zur Methode vgl. Nicola Zotz: *Sammeln als Interpretieren: Paratextuelle und bildliche Kommentare von Kurzerzählungen in zwei Sammelhandschriften des späten Mittelalters*, in: *ZfdA* 143 (2014), S. 349-372.