

**BAYREUTHER BEITRÄGE  
ZUR LITERATURWISSENSCHAFT**

Herausgegeben von Florian Kläger, Michael Steppat, Gerhard Wolf

**BAND 37**



**PETER LANG**

Silvan Wagner - 978-3-631-75678-2  
Heruntergeladen von PubFactory am 05/05/2020 07:39:34AM  
via Ruhr-Universität Bochum

Silvan Wagner (Hrsg.)

# Mären als Grenzphänomen



**PETER LANG**

Silvan Wagner - 978-3-631-75678-2  
Heruntergeladen von PubFactory am 05/05/2020 07:39:34AM  
via Ruhr-Universität Bochum

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 4721-2844

ISBN 978-3-631-74797-1 (Print)

E-ISBN 978-3-631-75677-5 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-75678-2 (EPUB)

E-ISBN 978-3-631-75679-9 (MOBI)

DOI 10.3726/b14150

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Berlin 2018

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·

New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des

Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die  
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Mareike von Müller

***mit sehenden augen blind.***  
**Kalkulierte Sinnirritation und  
poetische Dunkelheit im Märe**

## **1. Einführung**

Das insbesondere für die spätmittelalterliche Märendichtung charakteristische Spiel mit Sinnvorgaben wurde in der Forschung früh konstatiert<sup>1</sup> und fordert diese bis heute heraus. Die grundlegende Provokation, die von Mären ausgeht, beruht dabei nicht allein auf einem Übergewicht an verstörenden Inhalten, sondern auf einer spannungsvollen Kombination aus sinnirritierenden und sinnengerierenden Elementen. Das stete Gegeneinanderspielen verschiedener Sinnangebote greift bis in die Tiefenstruktur des jeweiligen Textes ein und lässt am Ende nicht nur dessen exemplarische Aussagekraft zweifelhaft erscheinen, sondern stellt seinen Status als narratives Ganzes grundsätzlich infrage. Das kalkulierte Spiel mit Sinnirritationen erzeugt eine spezifische Form der poetischen Dunkelheit, die mit dem Begriff der Schwarzen Komik gefasst werden kann.<sup>2</sup> Diese ist allerdings weder mit dem Spott der Satire noch mit der versöhnlichen Akzeptanz des Humors gleichzusetzen. Vielmehr scheint es sich dabei um ein innerliterarisches Spiel mit Sinn zu handeln, in dem etablierte Muster der Sinnerzeugung, wie Erzählstrukturen, Topoi und Metaphern, Mittel und zugleich Ziel der Verdunkelung darstellen. Die Vorliebe Schwarzer Komik für Struktur- und Sprachspiele verweist auf antike Vorstellungen zu *obscuritas* ebenso wie auf den modernen literarischen Nonsens.<sup>3</sup> Weder poetische *obscuritas* noch Nonsens sind jedoch mit vollständiger Dunkelheit und totaler Sinnlosigkeit gleichzusetzen und auch

- 
- 1 Vgl. zur Diskussion einer ‚programmatischen Sinnlosigkeit‘ der Märendichtung v. a. Haug 1993, S. 1–36, und dagegen besonders Schnell 2002, S. 367–404, und Grubmüller 2006a. Letzterer geht zwar von einer Gattung Märe aus, attestiert dieser allerdings gewisse Auflösungstendenzen im Spätmittelalter.
  - 2 Ansätze zur Begriffsentwicklung sind zu finden bei von Müller 2013, S. 194–216, sowie ausführlicher und nicht auf das Märe beschränkt in von Müller 2017.
  - 3 Vgl. die umfangliche Begriffsdiskussion bei von Müller 2017, bes. S. 79–109.

Silvan Wagner - 978-3-631-75678-2

Heruntergeladen von PubFactory am 05/05/2020 07:39:34AM  
via Ruhr-Universität Bochum

der Effekt der komischen Sinnirritation, auf dem Schwarze Komik basiert, ist nur unter der Voraussetzung eines Sinnbegriffs vorstellbar.

Dieser Gedanke findet sich auch in der Systemtheorie Niklas Luhmanns wieder. Sinn kann, systemtheoretisch betrachtet, zunächst und unabhängig von seiner konkreten inhaltlichen Besetzung als „Medium der Reduktion von Komplexität“ verstanden werden, welche schließlich „eine bestimmte Form der Verknüpfung von Möglichkeiten“<sup>4</sup> hervorbringt. Es existiert Luhmann zufolge eine gewisse Anzahl an Möglichkeiten, die miteinander in Beziehung stehen. Wird eine Möglichkeit aktualisiert, verwandle sie sich in Wirklichkeit, was wiederum neue Möglichkeiten generiere und andere ausschließe. Diesem Prozess liege demnach eine temporale Unterscheidung von vorher, nachher und noch nicht zugrunde.

Der Gebrauch von Sinn läßt sich deshalb allgemein bestimmen als ein Modus, der Erlebnisverarbeitung von Wirklichkeit und Möglichkeit (oder: von Aktualität und Potentialität) prozessiert. Durch Sinn wird der Umgang mit Komplexität über die Zeitdimension reguliert, oder kürzer formuliert, Komplexität wird temporalisiert [...].<sup>5</sup>

Sinn sei das Medium, mit dem soziale und psychische Systeme operieren. Es kann Luhmanns theoretischem Konzept zufolge keine Operation ohne Sinnbezug ablaufen, da sich eine Frage nach der Sinnhaftigkeit einer bestimmten Sache auch bei seiner Negation immer noch im Medium Sinn bewege.<sup>6</sup> Dabei arbeitet Luhmann mit einem formalen Begriff von Sinn, der sich durch Diffusität, Anonymität und Latenz auszeichnet.<sup>7</sup> Gerade die Diffusität aber ermögliche eine intersubjektive Vorstellung von Sinn und Welt, die das Erleben strukturiere, die Welt in ihrer Komplexität reduziere und dadurch überhaupt erfahrbar mache. Mit welchen inhaltlichen Komponenten dieser Sinnbegriff gefüllt werde, wäre aus demselben Grund immer wieder neu zu verhandeln.

## 2. Beobachtungen und ihre blinden Flecken

Die Terminologie Luhmanns bietet sich an, um das paradoxe Spannungsverhältnis Schwarzer Komik und den Sinn der narrativen Sinnirritation zu beschreiben. Dass es allerdings weder möglich noch gewinnbringend erscheint, die Systemtheorie Luhmanns in Gänze auf den Bereich der Literatur zu ap-

---

4 Schneider 2005, S. 254.

5 Schneider 2005, S. 254.

6 Vgl. Luhmann 2002b, S. 44.

7 Vgl. Luhmann 1973, S. 19 f.

plizieren, wurde bereits mehrfach konstatiert.<sup>8</sup> Weder Kunst im Allgemeinen noch Literatur im Besonderen scheinen sich als Systeme nur einem einzigen binären Code zu unterwerfen und es ist fraglich, ob der Luhmannsche Systembegriff ästhetische Phänomene überhaupt adäquat zu beschreiben vermag.<sup>9</sup> Es stellt sich also ganz grundsätzlich die Frage, inwiefern Literatur und einzelne literarische Gattungen sinnvollerweise als Systeme im Luhmannschen Sinne betrachtet werden können.

Schon Hanns Fischers berühmt-berüchtigte Märendefinition<sup>10</sup> und deren kritische Diskussion zeigen, dass die Annäherung an ein ‚märenhaftes Erzählen‘ über negative Ausschlussverfahren methodische Probleme aufwirft. Gerade weil aber die Texte eher formale Überschneidungen, wie relative Kürze, aufweisen anstelle eines homogenen Gattungsprogramms, zeigen sie eine große Offenheit gegenüber Erzählschemata und Motiven aus anderen Bereichen des mittelalterlichen Erzählens. So finden sich höfische Erzählelemente ebenso wie Groteskes, sprichwörtlich-pragmatisches Wissen ebenso wie normativ-narrativ ausgerichtete Texte.<sup>11</sup> Diese Offenheit, wenn sie denn als typisch für das Märenerzählen gelten soll, schließt einen systemischen Charakter desselben aus. Da eine gewisse Offenheit gegenüber anderen Gattung nicht auf die Märendichtung beschränkt ist, sondern ein grundlegendes Merkmal insbesondere spätmittelalterlicher Literatur ist, erscheint es in Bezug auf Erzähltexte sinnvoller, sich für eine partielle Übertragung solcher Theorieelemente und Termini aus dem systemtheoretischen Kontext zu entscheiden, die auf fruchtbare Weise in literaturwissenschaftliche Modelle eingepflegt werden können. So lassen sich basale systemische Funktionen, wie

---

8 So etwa von Werber 2011, S. 3–5. Werber hält in Bezug auf die notwendigerweise nur partielle Übernahme von ausgewählten systemtheoretischen Gedanken in die Literaturwissenschaften resümierend fest: „Dass Werke der Literatur (der Kunst, des Theaters oder Kinos) sich von dem, was Kommunikation unter ‚normalen Umständen‘ sei, spezifisch unterscheide, wissen (und akzeptieren) auch erklärte ‚systemtheoretische Literaturwissenschaftler‘, deren Beschäftigung mit Literatur sich um Lektüren bemüht, die diesem Spezifikum gerecht werden und daher ihren Ansatz nicht (ganz) in einer Systemtheorie der Literatur aufgehen lassen“ (ebd., S. 5).

9 Vgl. zu den Problemen, welche die Anwendung systemtheoretischer Ansätze auf Literatur mit sich bringen kann, Werber 2011, S. 3–5, sowie mit besonderem Fokus auf die Anwendbarkeit Luhmannscher Theoreme auf mittelalterliche Literatur Knaeble 2011b, S. 373–386, hier S. 375–379.

10 Vgl. Fischer 1983, S. 62 f.

11 So bezeichnet etwa Friedrich 2006, S. 58, die „komplexe Kombinatorik“, die unterschiedliche Gattungselemente miteinander verhandelt, als Charakteristikum der Märendichtung.

die der Komplexitätsreduktion, in Analogie zum ebenfalls reduktiven Prozess der narrativen Transformation setzen.<sup>12</sup> Narrativer Sinn ist das Resultat einer Komplexitätsreduktion, der – so Karlheinz Stierle – voraussetzt, dass aus dem potentiell unendlichen Geschehen eine Geschichte extrahiert werden muss.<sup>13</sup> Ein wichtiger (aber sicher nicht der einzige) Code erzählender Literatur könnte daher auf der Unterscheidung ‚narrativ/nicht-narrativ‘ beruhen. Wenn Narrativität eine spezifische, mit hermeneutischen Operationen zugängliche Sinnhaftigkeit impliziert, ist sie bestrebt all jene Elemente zu unterscheiden, welche nicht oder noch nicht narrativ sinnhaft sind: So ist etwa das protonarrative, aber noch nicht sinnhaft strukturierte Geschehen der auf einem Selektionsprozess basierenden Geschichte gegenüberzustellen, und die rein quantitative Zustandsveränderung vom narrativen Ereignis zu unterscheiden. Insbesondere Mären spielen immer wieder mit diesen Kategorien des Narrativen und stellen damit die Voraussetzungen, denen die Erzeugung eines narrativen Sinns unterliegt, umso deutlicher heraus.

Der Beitrag konzentriert sich im Folgenden auf die Beobachtung verschiedener Möglichkeiten der Irritation von narrativem Sinn. Den Begriff der Beobachtung fasst Luhmann wie folgt:

Alles Beobachten ist das Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht. Der Beobachter muß also eine Unterscheidung verwenden, um diesen Unterschied zwischen unmarkiertem und markiertem Raum und zwischen sich selbst und dem, was er bezeichnet, zu erzeugen.<sup>14</sup>

Die Sinnirritationen, welche hier untersucht werden sollen, können ganz basal an den Grundschritten der narrativen Transformation ansetzen und im Sinne Niklas Luhmanns zu einer sinngefährdenden Komplexitätssteigerung führen. Narrativierung und narrative Sinnerzeugung sollen mit Stierle als Elemente eines Reduktionsprozesses verstanden werden, der den Übergang vom protonarrativen, durch seine potentielle Unendlichkeit und Offenheit (noch) nicht sinnvollen Geschehen in eine Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende beschreibt. Dieser Reduktionsprozess kann mittels verschiedener Strategien empfindlich gestört werden. Auf der Handlungsebene wird Textsinn insbesondere durch das Zusammenspiel der

---

12 Vgl. auch Knaeble 2011a, S. 87, welche in der Reduktion als Mechanismus der Sinn-  
genese ebenfalls ein wichtiges Verbindungsglied zwischen systemtheoretischen und  
narratologischen Prämissen sieht.

13 Vgl. Schmid 2008, S. 252, und Stierle 1975, S. 51.

14 Luhmann 1995, S. 92.

beiden Unsicherheitsmotoren der Täuschung und der Dummheit irritiert.<sup>15</sup> Der Zuwachs an Komplexität, der damit verbunden ist, verdunkelt den narrativen Sinn der Texte, ohne dass sich dieser jedoch in vollständiger Sinnlosigkeit auflösen würde. Auf der Diskursebene werden die Irritationselemente durch gehäufte Sprachspiele, etwa in Form von konkretisierten Metaphern und Redewendungen, flankiert.

Der Frage nach der Erzeugung von Dunkelheit soll dementsprechend auf verschiedenen Ebenen nachgegangen werden: Einmal auf der Strukturebene, auf der Dunkelheit durch die Irritation narrativer Strukturen erzeugt wird, und zum anderen auf der Figurenebene, die Dunkelheit diskursiv, in Form von vorgetäuschter, aufgeschwatzter oder selbstgewählter Blindheit in Szene setzt. Blindheit fungiert als Metapher für Dummheit, die auf der Figurenebene konkret in Handlung umgesetzt wird und dort die abenteuerlichsten Verwicklungen nach sich zieht. Sie ist zugleich ein Sinnbild für das von Luhmann beschriebene Beobachterdilemma:

Wie uns die heute weitgehend akzeptierte operative Epistemologie lehrt, findet alles Beobachten in der Welt statt als ein seinerseits beobachtbarer Vorgang; setzt alles Beobachten eine Grenzziehung voraus, über die hinweg der Beobachter etwas anderes (und gegebenenfalls sich selber als anderen) beobachten kann; konstituiert alles Beobachten also die Unvollständigkeit von Beobachtungen, indem es sich selbst und die für es konstitutive Differenz der Beobachtung entzieht; muß Beobachten sich also auf einen blinden Fleck einlassen, dank dessen es etwas (aber nicht alles) sehen kann.<sup>16</sup>

Der bei keiner Beobachtung vermeidbare blinde Fleck erstreckt sich in den hier ausgewählten Texten über die beobachtende, aber ‚blinde‘ Figur selbst, sodass basale Unterscheidungen nicht mehr adäquat zu bewältigen sind. Die Unfähigkeit in Distanz zu sich selbst zu treten, sich selbst zu beobachten und zu reflektieren wird in verschiedenen Mären auf anschauliche Weise durchgespielt. Den ‚blinden‘ Figuren gegenüber stehen solche, die Einsicht und damit (zumindest partielle) Kontrolle über das Handlungsgeschehen besitzen. Eine Beobachtung zweiter Ordnung muss demnach nicht erst auf der Rezipientenebene vollzogen werden. Sie kann bereits auf der Handlungsebene installiert sein, auf der die einer solchen Beobachtung zugrunde liegenden Differenzierungen konkretisiert erscheinen. Um diese Oppositionen zwischen Klugheit und Dummheit, Licht und Dunkel, Sinn und Irritation mit ihren strukturellen und metaphorischen Implikationen

---

15 Vgl. Haug 1993, S. 14, der die Irritationsleistung der Mären an die vier Handlungselemente der Kontingenz, Ratio, Gewalt und Obszönität knüpft.

16 Luhmann 1999, S. 95 f.

nachzuvollziehen, sollen im Folgenden Heinrich Kaufringers Märe vom *Schlafpelz* sowie das Märe *Der Wirt* genauer in den Blick genommen werden.

### 3. Eintrübungen des Sichtfeldes: *Der Schlafpelz*

„Gegen Ende des 12. Jahrhunderts“, so beschreibt es Hans Jürgen Scheuer, „setzt sowohl in der ‚geistlichen‘ als auch in der sogenannten weltlichen Literatur des Mittelalters die bemerkenswerte Konjunktur eines biblischen Zitats ein“<sup>17</sup>, des Topos von der sehenden Blindheit. Gudrun Schleusener-Eichholz zeigt eine Fülle an Textzeugen auf, die bis ins Spätmittelalter reichen.<sup>18</sup> Die topische Wendung begegnet allerdings nicht nur in höfischer Literatur, sondern wird ebenfalls in zahlreichen Mären aufgegriffen und verlebendigt. So liegt sie etwa der Handlung der *Drei listigen Frauen A*<sup>19</sup>, B<sup>20</sup>, C<sup>21</sup> zugrunde, in denen jeweils Frauen ihren Ehemännern weismachen, dass diese gestorben, ein Pfarrer oder bereits angezogen seien, wiewohl sie durchaus lebendig, Bauern und vollkommen nackt sind.<sup>22</sup> Metaphorische und konkrete Blindheit werden außerdem in dem Märe *Die Buhlschaft auf dem Baume A*<sup>23</sup> oder konzentriert in Heinrich Kaufringers Märe von der *zurückgelassenen Hose*<sup>24</sup> in Szene gesetzt und verhandelt. Kaufringer zeigt ein besonderes Interesse an der sehenden Blindheit und konkretisiert diese in seinen Kurztexten v. a. mit Bezug auf die zahlreichen gehörnten Ehemänner, welche den aberwitzigen Betrugsmanövern ihrer Frauen nichts entgegenzusetzen haben. In dem besonders knapp gehaltenen Text *Der Schlafpelz*<sup>25</sup> konzentriert sich die ganze marginale Handlung lediglich auf das Entdecken und Verdunkeln

17 Scheuer 2006, S. 337. Vgl. die Belege für verschiedene Ausformungen des Topos bei Liver 1995, S. 289 f.

18 Vgl. Schleusener-Eichholz 1985.

19 Die Fassung A, *Von den dreyen frawen*, ist zu finden im Codex Karlsruhe 408, vgl. Kully/Rupp [Hg.] 1974, S. 135–153.

20 Zu Heinrich Kaufringers Variante des Märe vgl. Kaufringer 1972, S. 116–130.

21 Von Hans Folz sind zwei weitere Varianten des Märe überliefert, vgl. Folz 1961, S. 74–87.

22 Vgl. zu den mhd. Versionen des Stoffes ausführlich von Müller 2017, S. 157–190.

23 Zur *Buhlschaft auf dem Baume A* vgl. Fischer [Hg.] 1966, S. 485–492 (Nr. A 7). Vgl. die Analyse von Reichlin 2010, S. 245–270, sowie den Beitrag von Schlechtweg-Jahn in diesem Band.

24 Vgl. Kaufringer 1972, S. 112–115.

25 Kaufringer 1972, S. 174–176. Im Folgenden beziehen sich alle Zitate dieses Textes auf diese Ausgabe.

des Ehebruchs, wobei das Thema unter direktem Rückbezug auf die Metapher der Blindheit gleich zu Beginn des Textes markiert wird:

*Ich mag lenger nit gedagen, / ain aubentür muß ich sagen / von ainer frawen vein und cluog, / wie die gar mit hüpschem fuog / gescheidlichen vieng das an, / das sie laicht iren man, / also das er muost oun laugen / plind sein mit gesehenden augen, / als noch mänig fraw wol kan / aufreden ain ainfaltigen man / mit mangelai hand gscheidigkait, / das er des schwüer hundert ait, / er wär von ir unbetrogen* (VV. 1–13: Ich kann nicht länger schweigen, sondern muss von einer seltsamen Begebenheit berichten, von einer hübschen und gewitzten Dame, wie diese es mit großer Geschicklichkeit und aufgewandte Art und Weise anstellte, ihren Mann zu betrügen, und zwar dergestalt, dass er wahrhaftig mit sehenden Augen blind sein musste, so wie noch heute sicherlich so manche Dame einen leichtgläubigen Mann mit mannigfaltigen Listen beschwatzen kann, sodass er darum hundert Eide schwören würde, dass er von ihr nicht betrogen wäre.)

Die daran anschließende Handlung ist schnell umrissen: Ein Mann ertappt seine Ehefrau *in flagranti* beim Ehebruch. Doch der Betrug bleibt trotz seiner Offensichtlichkeit für ihn unsichtbar und gerät durch einen denkbar banalen Trick vollkommen aus dem Blickfeld: Nachdem die Frau ihren Mann noch provozierend fragt, was er denn davon hielte, wenn sich in ihrem Bett ein Liebhaber verstecken würde, verspricht sie ihm sogleich vorzuführen, wie sie sich in diesem nur scheinbar hypothetischen Fall verhalten würde. Sie wirft ihm kurzerhand einen Pelzrock über den Kopf, drückt ihn fest an sich und sagt:

*„so wolt ich dann gebaren also. / ich wölt sprechen gar oun dro: / wer hie hab sein gewand an, / der sol von mir nit weichen dan. / wer naked sei, der gang sein strafs! / zwar ich von mir nicht enlaß / weichen meinen lieben man, / den ich hie umfangan han.“* (VV. 73–80: „So würde ich mich dann wie folgt verhalten. Ich würde ganz arglos sagen: ‚Wer hier seine Kleidung anhat, der möge nicht von mir weichen. Wer nackt ist, der gehe seinen Weg! Wahrlich, ich lasse meinen lieben Mann nicht von mir weichen, den ich hier umarmt halte.‘)

Der Liebhaber, der sich zuvor tatsächlich unter der Bettdecke versteckt hatte, kann sich schnell und unerkannt davonmachen. Auf den ärgerlichen Protest des Ehemannes hin küsst seine Frau ihn und alles ist gut. Der Mann wird in dem Moment, da seine Gattin ihm den Schlafpelz über den Kopf streift, ganz konkret am Beobachten seiner Umwelt gehindert, die in diesem Moment nichts Gutes, d. h. konkret eine Komplexitätssteigerung durch Vertrauensbruch, für ihn bereithält. Luhmann versteht Vertrauen zunächst funktional als „ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität“<sup>26</sup>, welche die ubiquitäre Kontingenz not-

26 So auch der Titel des entsprechenden Werks, vgl. Luhmann 1973.

wendigerweise mit sich bringt. Das Vertrauen auf bestimmte Abläufe im sozialen Miteinander, auf die Einhaltung von Normen und Gesetzen, gewährleistet das Funktionieren psychischer Systeme, da es kaum möglich ist und sie darüber hinaus schlichtweg handlungsunfähig machen würde, alle Eventualitäten in die eigenen Handlungen mit einzukalkulieren. „[D]ie Notwendigkeit des Vertrauens“ sieht Luhmann „als wahren und gewissen Grund für die Herleitung von Regeln richtigen Verhaltens“<sup>27</sup> an. Vertrauen schließt ein Fehlverhalten des Menschen, dem vertraut wird, zunächst einmal aus und berücksichtigt einen potentiellen Vertrauensbruch nicht in seiner Handlungswahl, obschon dieser natürlich nach wie vor im Bereich des Möglichen liegt. Wird diese Möglichkeit gegen die Erwartung aktualisiert, wird die in der Wahrnehmung des Vertrauenden zuvor reduzierte Komplexität wieder als Kontingenz erfahrbar:

Erst in dem Maße, als der andere Mensch nicht nur als Gegenstand in der Welt, sondern als alter ego ins Bewußtsein tritt, als Freiheit, die Dinge anders zu sehen und sich anders zu verhalten, wird die traditionelle Selbstverständlichkeit der Welt erschüttert, wird ihre Komplexität in einer ganz neuen Dimension sichtbar, für die vorerst keine angemessenen Formen der Erfassung und Absorption zur Verfügung stehen.<sup>28</sup>

Über kurz oder lang wird das Vertrauensverhältnis einer Revision unterzogen und gegebenenfalls an die neue Situation angepasst werden müssen. Viele Märentexte spielen nun damit, dass eine solche Revision nicht erfolgt und die Figuren weiter an dem eigentlich bereits ausgehöhlten Vertrauensverhältnis festhalten. Gerade das starre Festhalten an den Prämissen des Vertrauens trotz offenem Widerspruch zur innerdiegetischen Realität lässt das arglose Vertrauen als vermeidbaren Mangel erscheinen. Auf diese Weise wird die eigentlich temporäre und durch das Vertrauen bedingte Blindheit des Mannes, die durch den übergeworfenen Pelzrock konkretisiert wird, mit der betörend lieblichen Geste seiner Frau chronifiziert:

*zestund si im ir mundlin rot / gar lieplichen pote dar. / da ward es schlecht ganz und gar. / diser [der Liebhaber] kam von dan oun swär. / hiemit da endet sich das märe. (VV. 94–98: Sofort bot sie ihm ihr rotes Mündlein auf sehr liebreizende Weise dar. Daraufhin versöhnten sie sich vollständig. Dieser kam ohne Schwierigkeiten davon. Hiermit endet das Märe.)*

Dem betrogenen Ehemann wird es demnach auch in Zukunft nicht gelingen, den blinden Fleck seiner Beobachtung zu identifizieren. Die durch den Vertrauensbruch gesteigerte Komplexität, die durch institutionalisierte Sozialbeziehungen wie die Ehe eigentlich reduziert werden sollte, wird aus der Sicht des Ehemannes sogleich (tatsächlich allerdings nur scheinbar) wieder gebannt bzw. nur in theo-

27 Luhmann 1973, S. 1.

28 Luhmann 1973, S. 19.

retischer Hinsicht wahrgenommen. Die Frau fragt ihn, während der Liebhaber sich noch unter der Decke versteckt hält, explizit, jedoch im Konjunktiv:

*„wär es dir lieb oder lait, / ob ain man lög bei mir hinn / hie an dem pett umb weiplich minn / und wölt trüten meinen leib?“ (VV. 44–47: „würde es dir gefallen oder nicht, wenn sich ein Mann der zarten Liebe wegen zu mir hier in das Bett legen würde und mit mir schlafen wollte?“)*

Eben diese provokante Frage macht deutlich, dass sie die Beobachtung ihres Mannes und das Ausmaß des damit zusammenhängenden blinden Flecks präzise zu definieren vermag, was sie als Beobachterin zweiter Ordnung qualifiziert. Sie lässt ihrem Gatten durch die geschickte Lenkung seines Blicks keine Wahl, als genau das zu sehen, was sie möchte.<sup>29</sup> Für die Frau scheint die Situation keinerlei Risiko zu bergen, dass der Betrug doch noch erhellet werden könnte. Unabhängig von ihrer Souveränität auf der Handlungsebene muss aber auch ihre Beobachtung einen blinden Fleck aufweisen, ohne den nach Luhmann kein Beobachten möglich wäre.

[F]ür das Beobachten zweiter Ordnung wird mithin die Unbeobachtbarkeit des Beobachtens erster Ordnung beobachtbar – aber nur unter der Bedingung, daß nun der Beobachter zweiter Ordnung als Beobachter erster Ordnung seinerseits das Beobachten und sich als Beobachter nicht beobachten kann. Darauf kann ein Beobachter dritter Ordnung hinweisen, der dann den autologischen Schluß zieht, daß all dies auch für ihn selbst gilt.<sup>30</sup>

Der notwendige blinde Fleck einer Beobachtung kann allein von einer übergeordneten Beobachterposition ausgemacht werden. Der blinde Fleck der Frau ist dementsprechend nur durch den Rezipienten des Textes zu identifizieren und hat weitreichende Konsequenzen für die strukturelle Einordnung des Textes. Indem es der Frau gelingt, den Ehebruch ungesehen zu machen, zieht er auch keine Konsequenzen nach sich. Er könnte sich immer wieder ereignen, doch gerade dadurch fehlt es ihm auch an innerdiegetischer Relevanz. Zwar geschieht damit in diesem Text allerhand, doch es *ereignet* sich nichts im narrativen Sinne.<sup>31</sup> Er-

29 Gerade weil sich der Betrug am Mann für diesen zunächst komplexitätsreduzierend auswirkt, da bestimmte Alternativen zur vorgegebenen ‚Wahrheit‘ nicht in Betracht gezogen werden, wird das Ausmaß der Kontingenz, welche im Betrug konkretisiert wird, deutlich sichtbar. Kontingenzen nämlich werden nach Luhmann 1999, S. 104, erst auf der Ebene der Beobachtung 2. Ordnung sichtbar: „[D]ie Welt des Möglichen ist eine Erfindung des Beobachters zweiter Ordnung, die für den Beobachter erster Ordnung notwendig latent bleibt.“

30 Luhmann 1999, S. 102.

31 Vgl. zu den Kriterien von Ereignishaftigkeit Schmid 2008, S. 11–26.

ernsthaftigkeit gehört zu den Kerneigenschaften einer Erzählung.<sup>32</sup> Wird diese irritiert, indem ihre wesentlichen Bedingungen nicht mehr erfüllt sind, reduziert sich die Narrativität des Textes.

Der blinde Fleck der Frau betrifft auch ihren Status als Protagonistin. Indem sie das potentielle Ereignis durch ihre Täuschung ‚ungeschehen‘ macht, verliert ihr Grenzübertritt an Bedeutung, was ihn als solchen gänzlich infrage stellt.<sup>33</sup> Damit wird einerseits das Geschehen für den Bereich des Komischen geöffnet und andererseits der Status der Frau als Protagonistin einer Geschichte desavouiert. Auf der Rezipientenebene lässt sich indes nicht nur das Spiel mit narrativen Sinnvorgaben beobachten. In der Nivellierung von Ereignishaftigkeit wird zugleich umso deutlicher herausgestellt, welche Qualitäten eine Zustandsveränderung aufweisen muss, um als narrativ ereignishaft gelten zu können.

#### 4. Blindheit und fauler Zauber: *Der Wirt*

In dem oben diskutierten Märe wurde das Beobachterdilemma als vermeidbarer Fehler inszeniert, als blinde Dummheit, die selbst wiederum Dunkelheit in Form von Sinnirritation erzeugt. Die Dummheit konkretisiert sich auf der Figurenebene als statischer Zustand: Der betrogene Ehemann ist mit sehenden Augen blind und bleibt es auch. Blindheit kann einmal darin bestehen, etwas Offensichtliches nicht

---

32 Vgl. für einen Überblick über die komplexe Diskussionen zum Begriff der Ereignishaftigkeit und dem Zusammenhang zwischen Ereignishaftigkeit und Narrativität zusammenfassend Abbott 2011, bes. Paragraph 20–22, sowie Hühn 2011. Hühn unterscheidet hier zwei Typen von Ereignissen (event I und II): „A type I event is any change of state explicitly or implicitly represented in a text. A change of state qualifies as a type II event if it is accredited – in an interpretive, context-dependent decision – with certain features such as relevance, unexpectedness, and unusualness.“ Vgl. ebd., Paragraph 1. Terminologisch klarer ist allerdings die Unterscheidung von ‚Zustandsveränderung‘ und ‚Ereignis‘, wie sie Schmid vornimmt. Das narrative Ereignis lässt sich, entsprechend Hühns Begriff ‚event II‘, von der reinen Zustandsveränderung durch zusätzliche Qualitäten unterscheiden. Faktizität und Resultativität innerhalb der Diegese sind dabei notwendige, aber noch nicht hinreichende Bedingungen für Ereignishaftigkeit. Idealerweise kommen weitere Eigenschaften wie Relevanz, Non-Iterativität, Imprädiktabilität, Konsekutivität hinzu, vgl. Schmid 2008, S. 11–26. Wichtig ist, das betonen Hühn und Schmid gleichermaßen, dass Ereignishaftigkeit immer das Ergebnis eines Interpretationsvorgangs und somit „a hermeneutic category“ (Hühn 2011, Paragraph 3) ist.

33 Vgl. Lotman 1993, S. 332 u. 342. Das wiederholte Überschreiten einer Grenze reduziert den semantischen Gehalt derselben und damit verbunden ihre Funktion für die Erzählung eines Narrativs.

zu sehen bzw. falsch zu deuten. Sie muss aber nicht immer ein Weniger an Wahrnehmung bedeuten, sondern kann sich auch in einer produktiven Symptomatik zeigen, indem etwas gesehen wird, was gar nicht ist. Diese Möglichkeit wird im Märe *Der Wirt*<sup>34</sup> ganz gezielt dazu eingesetzt, die Wahrnehmung des gehörnten Ehemannes zu verdunkeln. Doch bevor dieser in Erscheinung tritt, werden die drei Männer vorgestellt, die ihn hinters Licht führen werden.

Der Erzähler widmet sich zunächst zwei höfischen Rittern und hebt mittels gängiger Topik ihre Tugendhaftigkeit hervor. So zeichne den einen „*Zuht und êr*“ (V. 4: „höfische Erziehung und Ansehen“) ebenso aus wie „*Kiusch und elliu werdi-keit*“ (V. 5: „Sittsamkeit und hohes Ansehen in jeder Hinsicht“), während sein Gefährte nicht weniger rühmend als mutiger Recke beschrieben wird (vgl. VV. 26–31), der von König Artus höchstpersönlich „*ûzerkorn*“ (V. 41: „auserwählt“) und „*durch vrouwen dienst*“ (V. 43: „um des Frauendienstes willen“) an den Ort des Geschehens gesandt wurde. Doch die höfischen Topoi werden sich alsbald als leere Hüllen erweisen. Zu ihnen gesellt sich nämlich – ganz zur Verwunderung des Erzählers (vgl. V. 63) – ein Jüngling, der abweichend von den beiden erstgenannten Männern, deutlich negativ gezeichnet wird:

*Swer siner tolheit nimet war, / Der muoz ouch mir dez wonders iehen. / Wan het ich in halt nie gesehen, / Sô west ich doch dez gougels vil, / Daz er begât mit sînem spil. / Er ist der zouberei sô sat, / Daz er der swarzen bûecher hât / Vernunst und ouch verkêren kan, / Sô swaz man vor im sihet stân, / Daz erz verkêrt in kurzem zil / Mit siner kûnst, sô swie er wil.* (VV. 66–76: Wer auch immer seinem tōrichten Wesen begegnet, der wird mir diese seltsame Sache glauben. Denn auch wenn ich ihn noch nie gesehen habe, so kenne ich doch allerlei Blendwerk, das er mit seinem Spiel anstellt. Er beherrscht die Zauberkunst so vollkommen, weil er Verständnis von den schwarzen Büchern hat und zudem verdrehen kann, was auch immer man vor ihm stehen sieht, auf diese Weise verkehrt er es in kurzer Zeit mit seinen Listen, so wie es ihm beliebt.)

Er wird als Zauberer beschrieben, der mithilfe schwarzer Magie die Wahrnehmung von Menschen nach Belieben täuschen kann. Daher appelliert der Erzähler an die höfischen Damen, dass eine jede sich vor dem Schalk in Acht nehmen solle. Tatsächlich tun diese genau das Gegenteil, denn der Jüngling scheint auch in amouröser Hinsicht sehr erfolgreich zu sein:

*Der vînt im gît, swez er begert. / Dez ist der knapp sô gar behert, / Daz im die vrouwen loufent nâch, / Ob halt im ist ze vliehen gâch.* (VV. 83–8: Der Teufel gibt ihm, was auch

34 Das Märe ist unikal überliefert in einer Handschrift (Erlangen, Universitätsbibl., Ms. B 5), die auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert wird, vgl. <http://www.handschriftencensus.de/7557> (eingesehen am 28.02.2017). Im Folgenden beziehen sich alle Zitate des Primärtextes auf die Ausgabe Cramer [Hg.] 1979, S. 189–199.

immer er begehrt. Dadurch ist der Jüngling so sehr beliebt, dass ihm die Damen hinterherlaufen, obgleich man ihn vielmehr eilig fliehen sollte.)

Es folgt eine Beschreibung der Szenerie, in der sich das Folgende zutragen wird: Wie im Artusroman ist der Beginn der Handlung in einem anmutigen Kontext situiert. Der Wonnemonat Mai lässt stolze Ritter und reizende Damen an einem vor amoener Topik strotzenden Ort zusammenkommen. Auf einem „*anger grüen*“ (V. 93: „grünen Wiese“) singen „*Kleiniu voglîn überal*“ (V. 99: „überall kleine Vögelchen“), sprießen die Blumen und höfische Freude bestimmt die Geselligkeit. Wieder wird das Bild gestört durch den „*wunderer*“ (V. 124), der es listig versteht, die beiden als tugendhaft beschriebenen Männer davon zu überzeugen, alles, was sie gewinnen, zu teilen, und sich so zu einer „*bæsen gmeinschaft*“ (V. 139 „schlechten Gemeinschaft“) zusammenzuschließen.

Eine als rundherum tugendhaft beschriebene Dame, deren äußerliche Schönheit die innere gemäß dem Ideal der Kalokagathie auf vorzügliche Weise abbildet (vgl. VV. 151–184), lässt sich nun auf den bösen Jüngling ein, der die Dunkelheit der Nacht ausnutzt, um ihr auch noch seine zwei Freunde als Liebhaber unterzuschieben. Dunkelheit wird somit auf mehreren Ebenen im Text konkretisiert: Der Jüngling setzt „*sîn meisterschaft*“ (V. 201: „seine Geschicklichkeit“) ein und „*schuof ir einen tummen lip*“ (V. 203: „machte sie ganz töricht“) und ihre offenbar neue Torheit ist es dann auch, die ihre Sinne verdunkelt und ihr rät, ihn zum Geliebten zu nehmen. Dadurch werden die Weichen für die folgende Betrugsreihe gestellt. Die nächtliche Dunkelheit ist darüber hinaus dafür verantwortlich, dass die Dame in ihrer Wahrnehmung massiv eingeschränkt ist und ihre Umwelt, d. h. in diesem konkreten Fall den Betrug durch die zwei weiteren Beischläfer, nicht erkennen kann (vgl. VV. 220 f.). Dunkelheit wird zudem durch die axiologischen Irritationen ausgestellt, die durch den Kontrast zwischen extensivem Tugendlob der Dame und ihren konkreten Handlungen auf der *histoire*-Ebene erzeugt werden. Gleich nach dem Bericht des Ehebruchs weiß der Erzähler die Schuldverhältnisse erstaunlich klar zu beurteilen:

*Waz sold si martren iren lip? / Wan geschehen schad von keinem man / Wirt wider brôht, halt swaz er kan. / Doch sol man im dest vînder sîn, / Daz er betrôg daz vrouwelîn. / Ich wils doch loben, als ich sol, / Wan si ist aller tugden vol. / Zuht, schaen, êr, elliu werdekeit / Mit einvalt gar diu vrouwe treit, / Ôn daz ir werder keuscher lip / Doch ân ir schuld wart drier bip [sic].* (VV. 232–242: Was sollte sie sich quälen? Denn was einmal an Schaden geschehen ist, das kann von niemandem rückgängig gemacht werden, was auch immer dieser zu leisten imstande ist. Doch soll man ihm umso feindlicher gesonnen sein, da er die Dame betrogen hatte. Ich will sie trotzdem loben, so wie es sich ziemt, denn sie ist vorzüglich durch und durch. Höfische Erziehung, Schönheit, Ansehen und jedwede

Herrlichkeit zeichnen die Dame zusammen mit vollkommender Arglosigkeit aus, nur nicht, dass die Ehrbare und Reine, jedoch ohne ihre Schuld, die Frau der Drei wurde.)

Das zuvor ausgesprochene Tugendlob wird erneut bekräftigt, die Schuld dem Jüngling allein zugewiesen und all dies mit einer Sentenz eingeleitet, die in ihrer pragmatischen Ausrichtung nicht so recht in den höfischen Kontext passen will, der zuvor imaginiert wurde. Die Frau „*betrog der zouberman*“ (V. 244: „betrog der Zauberer“), doch letztlich ist gar kein Zauber nötig, um den Betrug gelingen zu lassen, an dem die Frau so gar keine Schuld trage. Milde Kritik übt der Erzähler stattdessen noch an ihrem Ehemann, der besser auf sie achtgeben solle, sowie an den beiden zu Beginn des Textes ebenfalls als tugendreich beschriebenen Komplizen, denen es der Erzähler jedoch nachsehen will, sofern sie sich zukünftig besser verhalten (vgl. V. 266). Eben dies werden sie jedoch nicht tun, denn der nächtliche Dreifach-Ehebruch ist, wie sich schnell herausstellt, nur die Vorbereitung für einen größeren Coup gewesen.

Bald darauf statten die drei Männer dem ahnungslosen Hausherren und seiner Gattin nämlich einen Besuch ab. Es fließt viel Wein und sie bringen es fertig, den Betrug zu wiederholen, aber dieses Mal nicht verborgen in der nächtlichen Dunkelheit, sondern vor den Augen des Ehemannes und ohne, dass dieser die Wahrheit erkennt. Dunkelheit muss also auf andere Art und Weise hergestellt werden als beim ersten Mal. Die Frau zeigt sich von Anfang an kooperativ, denn, so ihre Begründung:

*Ich muoz ez tun, ich tets ouch ê; / Wærz ungeschehn, ez geschæh nit mê.* (VV. 307 f.: Ich muss es tun, denn ich habe es zuvor bereits getan; wäre es ungeschehen, würde es nicht noch einmal geschehen.)

Der Betrug wird durch eine Wette gerahmt: Derjenige, der es am besten anstellt, die Frau „*gar offenbâr*“ (V. 322: „vollkommen öffentlich“) zu freien, darf seine Zeche den anderen beiden in Rechnung stellen. Der Jüngling setzt als erster an, entfernt sich von der Gesellschaft und klettert auf das Hausdach, um von außen durch ein Loch auf dieselbe hinabblicken und entrüstet dem Hausherren zurufen zu können, ob er noch bei Sinnen sei, vor den Augen seiner beiden Herren seine Frau zu beschlafen (vgl. VV. 349–356). Der Vorwurf der sehenden Blindheit trifft nun den gespielt empörten Knappen, dem der Hausherr entgegnet:

*,Wie hæst dîn ougen sô verwant, / Daz du versihest dez niht ist? / Pfuch diep, du tôr, wie blint du bist! / Ich sitz hie schön ûf dieser banch. / Sag mir, sint dir diu ougen cranch?’* (VV. 358–362: ‚Wie hast du nur deine Augen so sehr verdreht, dass du siehst, was nicht ist. Pfui, du Betrüger, du Narr, wie blind du bist! Ich sitze hier anständig auf dieser Bank. Sage mir, sind deine Augen schwach?’)

Der Jüngling plausibilisiert nun das vorgebliche Trugbild mit dem Hinweis auf eine bestimmte Konstellation der Gestirne, den er sogleich mit seinem astronomischen Wissen untermauert:

*Ich hôn ez êmôls wol gelesen, / Daz ez dikke si geschehen / – Min kunst muoz mir der wâheit iehen – / Daz in dem iâre kumt ein rach, / An dem niemant getriuwen mach, / Swaz er gesiht ze rehter cur. / Daz macht dez planêtn natur, / Der dann der erd geweltig is. (VV. 370–377: Ich habe es früher einmal genau gelesen, dass es oft geschehen sei – meine Weisheit muss mir die Wahrheit bestätigen –, dass jährlich eine Strafe kommt, nach welcher niemand [seinen Augen] trauen kann, was auch immer er denkt zu sehen, das kommt von der Beschaffenheit des Planeten, der die Erde in seiner Gewalt hat.)*

Zwar überzeugt diese Erklärung den Hausherrn nicht sogleich, wohl aber tut es der falsche und doch auch wieder Wahrheit vermittelnde Augenschein, als er sich daraufhin selbst aufs Dach begibt und nun das Liebesspiel zwischen dem Knappen und seiner Ehefrau beobachten kann. Der „*tumme gouch*“ (V. 384: „dumme Tor“) staunt nicht schlecht über das vermeintliche Zauberspiel und reagiert mit Lachen. Es wird weiter getrunken und als der zweite Mann zu seinem Streich ansetzen will, lacht auch die Dame (vgl. V. 444). Er behauptet, die Frau mit eigener Körperkraft auf die Diele heben zu können und der Hausherr wird aufgefordert, von eben dieser aus die Szene zu verfolgen. Der Ehemann sieht von dort aus offenbar nur seltsame Verrenkungen, weshalb er besorgt an den Ritter appelliert:

*„Ir tuot iu wê, mîn lieber herr; / Ir sît der dill noch gar ze verr.“ (VV. 467 f.: „Ihr tut euch weh, mein lieber Herr; Ihr seid noch viel zu weit entfernt von der Diele.“)*

Daraufhin gibt dieser das vorgebliche Unterfangen auf, denn sein eigentliches Ziel hat er bereits erreicht, indem er besehen, aber doch unerkannt mit der Frau geschlafen hat. Der Dritte im Bunde verzichtet bei der Ausführung seiner List ganz auf die räumliche Distanz, die seinen Vorgängern jeweils noch eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg ihrer jeweiligen Plausibilisierungsstrategie war. Er möchte den Mann samt seiner Frau zu tragen versuchen. Dazu soll der Ehemann sich bäuchlings auf die Bank legen, seine Frau – allerdings mit dem Gesicht nach oben – auf ihn drauf. Sobald dies geschehen ist, hebt der Ritter ihr Hemd an „*unz er die reuhe vant, / Darin er sinen nagel stiez. / Dô er sich ûf si nider liez.*“ (VV. 496–498: „bis er das Schamhaar fand, worein er seinen Nagel stieß. Daraufhin legte er sich auf sie nieder“). Der Hausherr muss angesichts der scheinbar mühevollen Rufe des Ritters (er „*schrei, Hô hô’ reht sam ein man / Der heber wol gemaistren kan.*“ – 501 f.: „Er schrie ‚Ho ho‘, ganz so wie ein Mann, der wohl zu heben versteht.“) abermals lachen und spottet noch über den törichten Mann, der in seinem kindischen Glauben annimmt, Unmögliches schaffen zu können.

Schlussendlich ist es also jedem der drei Männer gelungen, mittels verschiedener Verdunkelungsstrategien die Frau vor den Augen ihres Ehemannes zu beschlafen, der den Topos von der sehenden Blindheit damit auf anschauliche Weise verkörpert. Ihm wird dann auch die größte Kritik des Erzählers zuteil, der die Dummheit schilt, welche die Gelegenheit für Betrug erst geschaffen habe, denn:

*Stat stelen lêrt ouch mangan man, / Der êmôls stelen nie began.* (VV. 531 f.: Die Gelegenheit lehrt so manchen Mann stehlen, der vorher niemals gestohlen hat.)

Damit sind die „*edlen herren*“ (V. 533: „adligen Herren“) gemeint, die also nur durch die Gelegenheit zum Betrug verführt wurden. Dem Hausherrn und auch dem Knappen wird die Hauptschuld zugewiesen. Die Frau hingegen wird – ähnlich den Rittern – weitgehend exkulpiert. Zwar müsse sie sich heimlich schämen, doch sei der ganze Betrug „*ôn ir grôzze schuld geschehen*.“ (V. 553: „ohne eine große Schuld ihrerseits geschehen“). Sie habe lügen müssen, denn – so die axiologisch etwas schiefe Begründung – „*Kein diep genæz bi dheiner stund / Ob er veriæh und missetæt. / Er wær verlorn, swaz man gebæt.*“ (VV. 558–560: „Kein Betrüger käme jemals davon, wenn er geständig wäre und [trotzdem] übel handelt. Er wäre verloren, so sehr man auch um ihn flehen würde“).

Wie in Kaufringers Märe vom *Schlafpelz* wird hier das, was eigentlich als narrativ ereignishaftes Zentrum des Textes fungieren sollte, in seinem Status als eben solches devaluiert. Dabei wird der Betrug nicht nur in seiner Ereignishaftigkeit reduziert, etwa indem er sich mehrfach wiederholt und keine Konsequenzen in der Diegese nach sich zieht. Er wird auch als Zustandsveränderung an sich infrage gestellt: Eines der notwendigen Kriterien für narrative Ereignishaftigkeit nach Wolf Schmid ist die Faktizität einer Zustandsveränderung innerhalb der erzählten Welt. Diese wird auf komische Weise zur Diskussion gestellt, indem zwar alle am Geschehen beteiligten Figuren außer dem Wirt wissen, was wirklich geschehen ist und was nicht, doch die zentrale Figur, die durch ihre Reaktionen wesentlich mitbestimmt, ob es sich bei dem Betrug um ein einfaches Geschehnis oder um eine Zustandsveränderung von der Qualität eines narrativen Ereignisses handelt, geblendet und damit an einer solchen Beurteilung gehindert wird.

Ebenso wie bei Kaufringer hat dies Konsequenzen für den narrativen Status des Gesamttextes. Dieser kreist offenbar um ein Geschehen, das weder im engeren narratologischen Sinne ereignishaft ist, noch einen genau auszumachenden Protagonisten aufweist. Schon an der langen Einführung der Nebenfiguren im Text wird die Unentschiedenheit deutlich, die der Erzähler in der Frage nach dem Protagonisten bis zum Ende hin beibehält. Denn dem Wirt widmet er am wenigsten Raum in der Beschreibung, er ist schlicht das Opfer des wiederholten Betrugs, kann aber selbst keine Veränderungen verzeichnen. Weder wird ihm

am Ende irgendeine Form der Erkenntnis zuteil, noch beeinflusst das Geschehen ihn, seinen Status oder seine Lebensumstände in anderer Weise. Dadurch, dass er in seiner Blindheit das Geschehen gar nicht in der Form wahrnimmt, die für ihn ereignissträchtig sein könnte, kann sich für ihn auch nichts verändern. Zwar legt der Erzähler in seinem Epimythion dem Wirt nahe, die Betrüger zu strafen:

*Her wirt, ir stråfts, als ir begert, / Wan si sint stråfens gar wol wert / Umm die grössen missetât, / Die der kneht begangen hât / Und di herrn. Hânt si bôt [wât, M.v.M.], / Sô zieht ins ab, daz ist mîn rôt / Und stöst si nakkent für die tür / Mit strachen, als ez sich gebür.* (VV. 569–576: Herr Wirt, straft es, so wie Ihr es wünscht, denn sie verdienen es gewiss, bestraft zu werden wegen der großen Untat, die der Jüngling begangen hat zusammen mit den Herren. Tragen sie Kleidung, so zieht sie ihnen herunter, das ist mein Rat, und stoßt sie nackt und unter Schlägen vor die Tür, so wie es sich gehört.)

Doch dieser Rat hat keinerlei Bezug zum erzählten Geschehen, das ja im Gegenteil gerade mit dem Erfolg des dritten Mannes endet und keinen Hinweis darauf gibt, dass der Wirt das Possenspiel irgendwann einmal durchschauen und bestrafen könnte. Der Betrug gelingt letztlich nicht allein aufgrund der vom Erzähler kritisierten Dummheit des Hausherrn und er hat auch weniger mit einem aufwendigen Blendwerk oder Zauberei zu tun, als der Erzähler vorgibt. Die Männer sind vielmehr allesamt in der Lage, sich die Perspektive des Hausherrn zu eigen zu machen, dessen Beobachtung seiner Umwelt selbst zu beobachten und dadurch seinen blinden Fleck genau zu steuern und abzugrenzen. Dass dieser unvermeidliche blinde Fleck nun derart groß ausfällt und ihnen so viel Spielraum lässt, wird mit der Dummheit des Ehemannes begründet, der das, was er sieht, vollständig ausblendet und stattdessen auf die diskursiven Plausibilisierungen vertraut, die ihm durch die Männer jeweils gegeben werden.

Den Mären vom *Schlafpelz* und vom *Wirt* gemeinsam ist die Kontrastierung der Blindheit besonders törichter Figuren mit dem nahezu totalen Durchblick der sie umgebenden Figuren. Bleiben die Verhältnisse im Text jedoch derart klar verteilt, ohne dass es zu Veränderungen auf der einen oder der anderen Seite kommt, erstarrt das Geschehen zu einer statischen Versuchsanordnung, deren narrative Qualität erheblich reduziert erscheint. Sehende Blindheit wird im Märe vom *Wirt* jedoch auf noch komplexere Weise in Szene gesetzt als in Kaufringers *Schlafpelz*, nicht zuletzt da hier auch der Erzähler von partieller Blindheit betroffen ist. Wiewohl er sich häufig wertend in den Bericht des Geschehens einschaltet, bezeichnet er sich selbst als „tump“ (V. 148: „töricht“). Seine Einschätzung der Figuren erweist sich, wie oben nachgezeichnet wurde, als höchst unzuverlässig, da sich das Tugendlob sowohl der Dame als auch der Ritter quer zum berichteten Geschehen stellt. Damit, so Gerd Dicke, „unterwandert der Erzähler nicht zuletzt die von ihm

in den breit kommentierenden Passagen eingenommene Rolle des Moralwächters parodistisch.<sup>35</sup> Darüber hinaus nennt er ausgerechnet jenen Knappen, den er als den Lügner und Urheber allen Übels identifiziert, als Quelle seines Berichts (vgl. V. 204), wodurch dessen Glaubwürdigkeit in axiologischer Hinsicht schon von vornherein unterminiert erscheint. Der Status des Erzählers als Vermittler einer Geschichte und, damit zusammenhängend, als Vermittler eines spezifisch narrativen Sinns sieht sich demnach in mehrfacher Hinsicht infrage gestellt.

## 5. Fazit

Die untersuchten Texte sind als Erzähltexte auf die fortwährende Unterscheidung von narrativen und nicht-narrativen Elementen angewiesen, um narrativen Sinn zu produzieren. Durch den Einbezug dieser Unterscheidung und damit auch des *unmarked space* des Sinnlosen in den narrativen Text selbst, werden die Möglichkeiten und Grenzen narrativer Sinnkonstitution beobachtbar. Die Integration des Sinnlosen macht die Ambivalenz der untersuchten Märentexte sichtbar, aus welcher sich Schwarze Komik speist. Die Texte zeichnen sich durch das souveräne Spiel mit poetischen Normen aus, das jedoch keine Degradierung derselben anstrebt. Vielmehr werden in diesem Spiel grundlegende Voraussetzungen des Erzählens und der Wissensaneignung erst herausgestellt und durch Komik sinnlich erfahrbar gemacht.

Die poetische Dunkelheit Schwarzer Komik wird durch kalkulierte Sinnirritation erzeugt. Sie setzt auf mehreren Ebenen an und reflektiert dabei die basalen Voraussetzungen eines narrativen Sinns. Die Integration dieser Irritationselemente in den jeweiligen Text kann als Reflexion jenes Mechanismus gefasst werden, den Luhmann mit dem Begriff des *re-entry* beschreibt und der mit der Beobachtung notwendig verknüpft ist:

Und darin liegt auch (wenngleich dies nicht ausgearbeitet werden muß), daß die Form des Beobachtens schon ein *re-entry* der Form in die Form impliziert, weil die benutzte Unterscheidung die Unterscheidung von Unterscheidung und Bezeichnung voraussetzt. Die Unterscheidung ist immer schon in sich selbst hineincopiert als Unterscheidung, die sich von der Bezeichnung unterscheidet, die sie ermöglicht.<sup>36</sup>

Die oben nachgezeichneten Irritationsstrategien können als *re-entry* eben jener Elemente aufgefasst werden, die im Zuge einer Komplexitätsreduktion durch Narrativierung eigentlich gerade ausgeschlossen werden müssten. Durch die In-

---

35 Dicke 1999, Sp. 1270.

36 Luhmann 1999, S. 102.

tegration dieser Irritationselemente werden die Möglichkeiten der Sinnerzeugung zuerst sichtbar. So verdeutlicht die Analyse der Mären *ex negativo*, welche Qualitäten ein narratives Ereignis aufweisen muss, um dem berichteten Geschehen jenes Quantum an Sinn zu verleihen, das es zu einer Geschichte werden lässt. Sinnirritation wird aber gerade nicht in Abkehr von diesem Wissen, sondern auf der Grundlage seiner Zuspitzung erzeugt.

Poetische Dunkelheit wird in den diskutierten Texten als konkretisierte Metapher auf der Figurenebene lebendig: Die betrogenen Ehemänner führen das Beobachterdilemma als vermeidbares Defizit vor, als sehende Blindheit, die mit selbstgewählter Dummheit gleichzusetzen ist. Der blinde Fleck der jeweiligen Beobachtung führt zu fortwährenden Fehleinschätzungen der innerdiegetischen Wirklichkeit und dadurch zu einer immensen Komplexitätssteigerung, die Betrug, Gewalt und Zerstörung erst ermöglicht. Dass hiervon nicht nur die Figuren auf der Handlungsebene betroffen sein können, sondern ebenso der Erzähler auf der diskursiven Ebene, der für die Vermittlung des narrativen Sinns in besonderer Weise verantwortlich ist, zeigt die Unzuverlässigkeit des Erzählers im Märe vom *Wirt*.

Die partielle Übernahme von Elementen aus Luhmanns Systemtheorie erwies sich als hilfreich, um narrative Dynamiken zu beschreiben und das Besondere der Abweichung klarer zu fassen. Denn da narratologische Begrifflichkeiten auf alltagssprachliche Ausdrücke, wie ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘ und ‚Ereignis‘, angewiesen sind, laufen sie stets Gefahr ihren terminologischen Gehalt einzubüßen. In der Folge fällt die Unterscheidung zwischen narrativen und nicht-narrativen Elementen sehr viel schwerer. Und mit fehlenden Abgrenzungsmöglichkeiten lässt sich wiederum nichts beobachten. Systemtheoretische Überlegungen zwingen zu Reduktion, sie setzen klare Begriffe und Oppositionen voraus. Ihr Gegenstand vermag den angesetzten Strukturen zwar wesensgemäß gut auszuweichen, als idealtypische Modellbildung sind sie deswegen jedoch umso hilfreicher, das Besondere, das Abweichende, letztlich das Ästhetische des Narrativen zu beschreiben.