



WARUM DER *MAURITIUS* EINE FABEL DES STRICKERS IST

Peter Hvilshøj Andersen-Vinilandicus¹

Abstract: Die anonyme Verserzählung von Mauritius von Craon ist eines der vielen Unika des Ambraser Heldenbuchs. Wegen der späten und unikalen Überlieferung hat der Text der Forschung immer große Schwierigkeiten bereitet. Die Handlung spielt in Frankreich und hat anscheinend einen historischen Franzosen zum Helden, der am Ende des 12. Jahrhunderts lebte. Die Verwandtschaft des deutschen Textes mit einem französischen Fabliau mit anonymen Gestalten hat zu der Annahme geführt, dass beide Erzählungen auf einer verlorenen französischen „Morisses-Dichtung“ beruhen. Doch entscheidende Argumente sprechen für eine Spätdatierung, die den *Mauritius* in die Schaffenszeit des Strickers rückt. Der bekannte Fabeldichter ist tatsächlich der Verfasser der Verserzählung und stellt sich durch eine kunstvolle Chiffre vor. Der *Mauritius* ist als verschlüsselte Huldigung an Kaiser Friedrich II. zu verstehen und beruht unmittelbar auf dem existenten Fabliau.

Schlüsselwörter: Mauritius, Craun, Maurice de Craon, Kaiser Friedrich II, Stricker

Abstract: The anonymous poem about Mauritius from Craon is one of numerous texts only known through the so-called Ambraser Heldenbuch. As this copy is late and unique, the poem has always caused research serious problems. The action takes place in France and the hero is apparently a historical French nobleman who lived at the end of the 12th century. The relationship between the German text and a French fabliau with anonymous characters has led to the belief that both narrations are based on a lost French “Morisses poem”. But decisive arguments speak in favour of a late dating moving the *Mauritius* into the Stricker’s time of composition. This well-known fabulist is actually the author of the poem and he reveals his name in an artistic cipher. The *Mauritius* can be interpreted as a coded homage to the emperor Frederic II and derives directly from the existent fabliau.

Keywords: Mauritius, Craun, Maurice de Craon, Emperor Frederic II, Stricker

Der Stricker ist einer der produktivsten Dichter des 13. Jahrhunderts. Bislang war er nur für seine Kleinepik und zwei Epen, den *Karl* und den *Daniel*, bekannt. Zur Kleinepik zählen gewöhnlich zwei Dichtungen mittlerer Länge, die *Frauenehre* und der *Amis*. Nur letztere Texte und die Großepen enthalten einen Dichternamen. Der Autor stellt sich in diesen vier Werken als „der Stricker“ vor.² Dieser sonderbare Name ist als Berufsbezeichnung gedeutet worden. Der Dichter soll nach dieser Interpretation ein „Seiler“ gewesen sein. Die Forschungswelt neigt allerdings dazu, das Stricken als „eine metaphorische Umschreibung des Dichtens zu deuten“ (Schilling 1994: 178). Doch eine konkrete Unterstützung für diese Interpretation enthalten die vier Texte mit Autorbenennung nicht. Die übrige „Strickeriana“ ist anonym und besteht aus etwa 160 Erzählungen unterschiedlicher Länge. Diese Texte sind mit erheblichen Zurechnungsproblemen verbunden, da sie dem Stricker nur von den Redaktoren einiger Sammelhandschriften zugeschrieben werden. In seinen zahlreichen Tierfabeln, Mären, Reden und geistlichen Texten verschweigt der Dichter selbst seine Identität.

Einige textimmanente Indizien legen nahe, dass der Stricker im Südosten tätig war. Die seltenen direkten Anspielungen auf zeitgenössische Begebenheiten und konkrete Ortschaften deuten auf Österreich als seinen „primären Wirkungsraum“ (Schilling 1994: 177) hin, aber in Wirklichkeit kommt das gesamte Donaugebiet in Frage (Ehrismann 1992: 12). Es steht jedoch fest, dass der Dichter nicht aus dem Südosten stammte. Die sprachgeographische Zuordnung seiner Werke weist in „das fränkische Gebiet“ (Schilling 1994: 177) oder „in das nördlich angrenzende südliche Rheinfranken“ (Ehrismann 1992: 11).³ Obwohl die Datierung der Einzelwerke erhebliche Schwierigkeiten bietet, besteht weitgehende Einigkeit über die Schaffenszeit des Strickers. Er hat seine etwa 54.000 Verse in dem Zeitraum 1220–1250 gedichtet. Die beiden Epen gehören nach allgemeiner Meinung zum Frühwerk.

Der Stricker ist mit Kaiser Friedrich II. (1194–1250) in Verbindung gebracht worden. Vor allem gilt der *Karl* als staufische Bearbeitung von Konrads *Rolandslied*. Der Autor wollte offensichtlich das Kreuzzugsprojekt des Kaisers unterstützen und scheint das umfangreiche Werk von ca. 11.000 Versen um 1220 geschrieben zu haben (vgl. Andersen 2004). Auch im *Amis* finden sich deutliche Anklänge an den Kaiser. Die fünf Fragen, die der Bischof dem Titelhelden stellt,⁴ sind zum Teil mit denjenigen identisch, die Kaiser Friedrich II. um 1230 seinen Hofastrologen Michael Scotus

unterbreitete. Der Stricker ist trotzdem nicht für seine Stauferfreundlichkeit bekannt. Eine Neuinterpretation des *Mauritius* (M)⁵ wird hoffentlich diese Sachlage verändern. Vieles spricht nämlich dafür, dass dieses oft missverstandene, hier erneut zu untersuchende „Werkchen“ als kunstvolle Huldigung des Strickers an Kaiser Friedrich II. zu verstehen ist.

Die anonyme Verserzählung von *Mauritius* gehört zu den zahlreichen Unika des Ambraser Heldenbuchs. In der berühmten, zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Hans Ried geschriebenen Handschrift steht der Text als zweites der 25 Stücke an prominenter Stelle. Er ist nach der *Frauenehre* des Strickers und vor Hartmanns *Iwein* eingetragen.

Was wird in den 1784 Versen erzählt? Die Dichtung beginnt mit einem längeren Prolog, in dem die Wanderung der personifizierten Ritterschaft von Griechenland über Rom nach Frankreich geschildert wird. Aus der Endstation dieser Wanderung stammt der Ritter *Mauritius* von Craon,⁶ der um die widerspenstige Gräfin von Beaumont⁷ wirbt. Nach einer vertraulichen Verhandlung gibt die Dame dem zudringlichen Werber nach und geht mit ihm einen durch Ringversenkung, Kuss und Umarmung besiegelten Vertrag ein. Sie verspricht dem Ritter, ihn nach bestem Vermögen zu belohnen, wenn er vor der Stadt (die nicht unbedingt mit Beaumont identisch ist) ein Turnier veranstaltet. Auf einem Wunderschiff begibt er sich bald über trockenes Land zum Kampfplatz. Am Anfang des Turniers tötet der Graf der Burg (der nicht unbedingt mit der Gräfin verheiratet ist) versehentlich einen Ritter und zieht sich dann zurück. Im Zweikampf besiegt *Mauritius* zehn Gegner und wird von der Zofe der Gräfin in eine Kemenate geführt. Hier erwartet ihn ein Prunkbett. Ermüdet schläft er im Schoß der Zofe ein und wird in dieser peinlichen Stellung von der Gräfin entdeckt. Sie beruft sich auf den Fehltritt des Ritters, um den Vertrag aufzusagen. Es kommt zu einer neuen Verhandlung zwischen Ritter und Dame. Doch die Gräfin besteht darauf, den versprochenen Lohn zu verweigern. Daraufhin dringt der Ritter mutwillig in ihre Schlafkammer ein. Hier hält ihn der Graf für das Gespenst des getöteten Ritters und fällt in Ohnmacht. In dieser vorteilhaften Situation zwingt *Mauritius* der Gräfin den vorenthaltenen Lohn ab, allerdings ohne Gewalt. Ohne jedes Anzeichen von Zärtlichkeit vollzieht er den Beischlaf im Ehebett neben dem ohnmächtigen Grafen. Nachdem er seinen Willen durchgesetzt hat, sagt er seinerseits den Vertrag durch Rückgabe des Rings auf und verlässt die Gräfin, offenbar für immer. In einer abschließenden Klage bereut sie ihr Verhalten und ermahnt dazu, ihr Schicksal als ein Warnbeispiel zu betrachten. So lässt sich die Erzählung bei einer normalen Lektüre verstehen.

Wegen der späten Überlieferung haben sich die Herausgeber des *Mauritius* große Freiheiten herausgenommen. Aus Misstrauen gegen Ried und die mutmaßlichen Kopisten der früheren Jahrhunderte haben sie den vorliegenden Text meist hemmungslos emendiert. Erst 2006 hat Hubertus Fischer in überzeugender Weise gezeigt, wie das Ambraser Heldenbuch eine erstaunlich verlässliche Abschrift bietet.⁸ Allem Anschein nach ist der *Mauritius* genau so originalnah, wie es bei der Aufzeichnung des *Nibelungenlieds* durch Ried nachweisbar der Fall ist.⁹ Es besteht sogar die Möglichkeit, dass Ried das nicht erhaltene Original abschrieb.

Nirgends beruft sich der Dichter auf eine fremdsprachige, geschweige denn französische Quelle.¹⁰ Nur im Prolog ist ganz allgemein von einer schriftlichen Vorlage die Rede.¹¹ Fest steht, dass ein französischer Parallelbericht von 253 Versen in einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist.¹² Es handelt sich um das Fabliau *Vom Ritter, der die Liebe seiner Dame wiedergewann*.¹³ Alle Figuren sind anonym, und wir erfahren nicht einmal den Adelstitel der umworbenen Dame. Der Franzose erklärt nur, die Ereignisse hätten sich „vor kurzem in der Normandie“ zugetragen.¹⁴ Das Fabliau hat in seiner Handlungsstruktur so viel mit der deutschen Verserzählung gemeinsam, dass eine unmittelbare Verwandtschaft über jeden Zweifel erhaben ist. Doch am Ende gehen die Texte völlig auseinander. In der Schlafkammer bewirkt der Ritter des Fabliaus durch eine listige Antwort, dass die Dame ihm in Anwesenheit ihres keineswegs ohnmächtigen Ehemanns den Fehltritt vergibt. Nachdem er die platonische Liebe seiner Dame wiedergewonnen hat, verlässt er sie ohne jede weitere Forderung.

Dem Franzosen geht es nicht um den Beischlaf, sondern um die raffinierte Schlafkammerburleske und um die Versöhnung. Mit seinem fröhlichen Fabliau erstrebt er keine Weltverbesserung. Er will unterhalten und erspart seinem Publikum jede lästige Moralpredigt. Die Liebe bringt die Dame keineswegs um ihr Ansehen und führt nicht zum Leid. Das typisch französische Fabliau ist ein erfreuliches Vaudeville mit Happy-End.

Im Epilog behauptet der Franzose, das Fabliau sei von Petrus Alphonsi als belehrendes Beispiel ersonnen worden.¹⁵ Es handelt sich um eine fiktive Quellenberufung, denn weder in der *Disciplina clericalis* noch in irgendeinem anderen Werk des Spaniers ist eine ähnliche Geschichte zu finden (vgl. Borck 1961: 503f).

In Ermangelung konkreter Anhaltspunkte lässt sich das Fabliau nur mit großer Unsicherheit datieren und lokalisieren. Der Umstand, dass der Text keine mundartlichen Charakteristika aufweist, spricht für eine Entstehung in der Region Centre. Diese

Lokalisierung wird von einem auffälligen Reim unterstützt.¹⁶ Eine Entstehung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist vorgeschlagen worden (Ziegeler 1987: 697).

Seit jeher versucht die Germanistik, von Frankreich aus in die deutsche Dichtung einzudringen, „weil nun einmal das westliche Volk in vielen Dingen, vor allem in dem ritterlich-höfischen Zeitalter über die Grenze hin Anregung und Vorbild gab“ (Rosenhagen 1924: 795). Beim *Mauritius* ist ein solches Vorgehen umso berechtigter, als die Handlung in Frankreich spielt und einen historischen Franzosen zum Helden hat. Kurz nach dem Erscheinen der Erstausgabe wurde der Ritter mit Maurice II. (um 1131–1196), Seigneur von Craon, identifiziert (Haupt 1857: 257f). Diese Identifikation ist bis heute niemals in Frage gestellt worden.

Der Lebenslauf des Franzosen ist urkundlich gut belegt. Die Herrschaft Craon 40 km nordwestlich von Angers war im 12. Jahrhundert von der Grafschaft Anjou lehnsmäßig und gehörte also damals zum Reich König Heinrichs II. Gegen 1170 heiratete der französische Lehnsmann die Witwe von Geoffrey IV. (um 1135–1170), Seigneur von Mayenne. Sie hieß Isabelle (1148–1220) und war eine Tochter von Galeran (1104–1166), Graf von Meulan,¹⁷ aber auch Seigneur von Beaumont-le-Roger¹⁸ im südlichen Teil der Normandie. Ihrem Mann gebar sie insgesamt sieben Kinder.¹⁹ Durch die Nachkommenschaft aus ihrer ersten Ehe ist diese „Gräfin von Beaumont“ Ahnin von Churchill, Ludwig XVII. und Lady Diana. Von einem eventuellen Seitensprung ihres zweiten Mannes schweigen die historischen Quellen.

Maurice II. von Craon war einer der treuesten Festlandvasallen des englischen Königs. 1189 rief ihn Richard Löwenherz an das Totenbett seines Vaters und nahm ihn zwei Jahre später auf dem verhängnisvollen Kreuzzug mit, der zu seiner eigenen Gefangenschaft führen sollte. Es ist unbekannt, ob Maurice II. etwa zu den Geiseln gehörte, die nach der Freilassung des Königs nach Deutschland gehen mussten. Es ist schließlich zu bemerken, dass Maurice II. ein Minnelied zugeschrieben wird.

Die Identifikation der Gräfin von Beaumont mit einer historischen Gestalt bietet mehr Schwierigkeiten. Es wird allgemein angenommen, dass es sich um die Frau von Richard (um 1137–nach 1199), Vizegraf von Beaumont-sur-Sarthe,²⁰ handelt. Die zunächst von Schröder (1913: 21) formulierte Hypothese fand fast ein Jahrhundert lang allgemeine Zustimmung (Rosenhagen 1924: 807; Thomas 1984: 327; Fischer 2006: 102) und ist erst vor kurzem bezweifelt worden (Andersen 2009a: 203).

Über die Vizegräfin, Lucie von L'Aigle²¹ (um 1145–nach 1217), ist so gut wie nichts bekannt. Einige Germanisten (Rosenhagen 1924: 807; Fischer 2006, 102) nennen

sie Isabella, doch nach den französischen Historikern hieß sie Lucie. Unter diesem Namen ist sie auch überall im Internet zu finden. Im fernen Deutschland wurde Lucie von Beaumont-sur-Sarthe anscheinend mit Isabelle von Beaumont-le-Roger verwechselt.

Die Identifikation der literarischen Figur mit der Vizegräfin beruht in erster Linie auf dem Umstand, dass Beaumont-sur-Sarthe nur knapp 100 km von Craon entfernt liegt, während Beaumont-le-Roger doppelt so weit weg liegt. Da das Geschlecht der Frau des historischen Maurice II. von Craon sich nach dieser Besitzung nannte, ist es jedoch naheliegend zu denken, dass die Gattin zu einer umworbenen Dame literarisiert wurde. Isabelle von Beaumont-le-Roger war viel bekannter als Lucie von Beaumont-sur-Sarthe. Als Grafentochter trug sie denselben hohen Titel wie ihre literarische Doppelgängerin, ihre postulierte Rivalin war nur Vizegräfin. Außerdem stimmt der Schauplatz des Fabliaus mit Isabelles normannischem Beaumont überein.

Wie dem auch sei, die traditionelle Germanistik hält es für unwahrscheinlich, dass ein Deutscher durch Anknüpfung an historische Franzosen eine Erzählung absichtlich fern von Rhein und Donau ansiedelte. Deshalb geht die Forschung ausnahmslos davon aus, dass ein deutscher Bearbeiter diese Lokalisierung einfach von einer verlorenen französischen Dichtung übernahm:

Vor diesem Gedicht, der Vorlage des deutschen M. v. C. (V), liegen also mindestens zwei in Frankreich verfaßte Vorstufen. (Rosenhagen 1924: 808 [Stammbaum: 810])

Daß der deutsche Dichter die Namen der dem französischen Hochadel angehörenden Personen seiner Quelle entnommen hat, gilt als sicher. (Borck 1961: 503)

Den eigentlichen Stolperstein einer jeden ‚Moriz von Craûn‘-Interpretation aber stellt das ungeklärte Verhältnis des deutschen Textes zu seiner afrz. Vorlage dar. [...] Sie aber ist verschollen. (Tomasek 1986: 255)

Quelle des MvC ist eine afrz. Erzählung, die heute verloren ist. (Klein 1999: 25)

Nimmt man eine direkte Dependenz der *Mauritius*-Vorlage vom Fabliau an, wofür das meiste spricht, ist der Übertragungsmodus mit nachträglicher Namensgebung evident. (Fischer 2006: 53)

Für die angenommene Quelle, die man sogar für eine lateinische Fassung gehalten hat (Paris 1894), gibt es in den Augen der Gelehrten fast keine obere zeitliche Grenze, es sei denn die Lebensdaten des Herrn von Craon. Da er in der deutschen Dichtung offensichtlich noch ledig ist, könnte die französische Vorlage „schon um oder gar vor 1170 entstanden“ sein (Thomas 1984: 327) und wäre damit einer der ältesten Minnetexte überhaupt. Für die Datierung der deutschen Bearbeitung bietet nur der Hinweis auf Heinrich von Veldeke einen unbestreitbaren *terminus post quem*.²² Die Anhänger der Frühdatierung setzen deshalb die Entstehung der deutschen Erzählung in die achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts an (z. B. Thomas 1984: 364). Sie halten im Allgemeinen den anonymen Dichter für Hartmanns Vorgänger.

Anstatt den vorliegenden deutschen Text ernsthaft unter die Lupe zu nehmen, haben sich allzu viele Interpreten mit ihrem französischen Gespenst herumgeschlagen. Man hat es zum Beispiel für eine politische Satire auf Maurice II. von Craon gehalten und damit dem deutschen Dichter jede Originalität abgesprochen. Eva Willms und ihre Mitverfasser halten „das Werkchen [...] für ein getreulich nach französischer Vorlage übersetztes Spottgedicht“ (1994: 148). Diese Interpretation geht auf Borck (1961) zurück. Im Umkreis des Hofes von Troyes wollte man angeblich das Haus Craon und das Haus Beaumont diffamieren.

Helmut De Boor verwechselte die deutsche Dichtung mit einer französischen Boulevardzeitung, wenn er von „eine[r] kleine[n] Skandalgeschichte aus den Kreisen des französischen Hochadels“ (1953: 146) sprach. Seinerseits erkannte Tomas Tomasek in Mauritius einen positiven Helden und vertrat deshalb den Standpunkt, dass der deutschen Erzählung eine „craonesische Hausdichtung“ (1986: 268) zugrunde liegt. Während er der „altfranzösische[n] Vorlage“ ganze 17 Seiten widmete (S. 260–276), tat er „die Leistung des deutschen Dichters“ in sieben Seiten ab (S. 276–283).

In der *Mauritius*-Forschung dürfte Fischer mit seiner Monographie einen Meilenstein gesetzt haben. Er hält zwar an der Vorstellung einer hypothetischen altfranzösischen Vorlage fest, befasst sich aber ausschließlich mit der vorliegenden deutschen Verserzählung. Er setzt sich entschieden für eine Spätdatierung ein und beruft sich in dieser Hinsicht insbesondere auf die Beschreibung des Wunderschiffs. 1235 heiratete Kaiser Friedrich II. Isabella von England (1214–1241), Tochter von Johann Ohneland. Sie war also die Enkelin König Heinrichs II. Die Braut erreichte nach dreitägiger Fahrt das Festland in Antwerpen an der Mündung der Schelde und reiste

durch Niederlothringen nach Köln, wo sie sechs Wochen verbrachte. Die Hochzeit wurde am 15. Juli in Worms mit großer Pracht gefeiert. Vier Könige, 11 Herzöge und 30 Grafen und Markgrafen wohnten der Vermählung und den Turnieren bei.

Eine zeitgenössische Chronik beschreibt, wie der Brautzug von Wunderschiffen begleitet wurde. Sie wurden von versteckten, durch seidene Decken verhüllten Pferden gezogen, so dass es aussah, als flögen die Schiffe durch die Luft.²³ Die weitschweifige Beschreibung des Wunderschiffs, auf dem Mauritius sich zum Turnier begibt, lehnt sich fast wörtlich an die Chronik an.

In der Dichtung kommen drei Stationen von Isabellas kontinentalem Reiseweg in umgekehrter Reihenfolge zum Ausdruck. Zunächst wird Köln durch einen geschickten Vergleich als das symbolische Ziel der Fahrt dargestellt.²⁴ Danach wird erklärt, wie die das Wunderschiff einhüllenden, scharlachroten Tücher aus Flandern geholt worden sind.²⁵ Endlich fragen sich die erstaunten Franzosen, wieso das Schiff weder die Maas noch den Rhein hinauffährt,²⁶ eine unverkennbare Anspielung auf die Landung an der Mündung der kleineren und weniger fahrbaren Schelde. Am eindeutigsten wird Isabellas Anreise durch die Bemerkung suggeriert, die Leute folgten dem Schiffsmann „wie einer Braut“.²⁷ Nach der symbolischen Verlagerung des Handlungsorts in den Nordosten muss der Dichter seinen verwirrten Leser daran erinnern, dass der Ritter in Wirklichkeit durch „Frankreich“ zieht.²⁸

Bei der Beschreibung des Wunderschiffs finden einige, der Chronik fremde Motive Aufnahme. Unter anderem sieht das Segel wie „eine lombardische Fahne“ aus.²⁹ Dieses Detail verweist auf Friedrichs Sieg über die Mailänder. Nach der Schlacht bei Cortenuova am 27. November 1237 erbeutete er den mailändischen Fahnenwagen und zog mit diesem von Elefanten gezogenen „Carroccio“ im Triumph in Cremona ein.

Da die Spätdatierung von zusätzlichen Motiven unterstützt wird, kann fortan als gesichert gelten, dass der *Mauritius* erst in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Friedrichs II. verfasst wurde. Obwohl Fischer sich nicht traut, einen *terminus ante quem* festzusetzen, scheint seine Vermutung, die Dichtung sei nicht „allzu lang“ (2006: 123) nach der Hochzeit von 1235 und dem Triumphzug von 1237 entstanden, durchaus plausibel zu sein. Aus dieser Spätdatierung zieht Fischer keinen neuen Schluss in Bezug auf die ausschlaggebende Quellenfrage.

Was den Titelhelden angeht, so stellt Fischer fest, dass dieser weitgehend entlastet wird. Er betrachtet Mauritius deshalb als einen vorbildlichen Helden. Seiner Neuinterpretation zufolge handelt es sich um eine antiklerikale Verherrlichung der von

der Kirche heftig bekämpften Ritterschaft. In der lächerlichen Darstellung des betrogenen, abergläubigen und von Gewissensbissen verfolgten Grafen sieht Fischer seine Deutung bestätigt: „Wer sich von Priestermärlein schrecken lässt, der bringt sich selbst um das Beischlafrecht. [...] Besser konnte der klerikale Drohdiskurs nicht ad absurdum geführt werden.“ (2006: 213)

Nach Fischer hat die Erzählung vor allem für Frauen Exempelcharakter, denn in ihrem Schlussmonolog erklärt sich die Dame selbst zum Warnbeispiel: „Der Dichter hat aus der Minnesünderin zugleich eine Minnezeugin gemacht. Sie zeugt dafür, wie elend, ja wie ‚tödlich‘ ein Leben ohne Minne ist. [...] Der Dichter lässt bei näherem Hinsehen die Frauen im Interesse der Männer sprechen“ (2006: 237f). Diese „durchgeführte höfische Exempeldichtung“ (2006: 238) sollte also den pruden Frauen beibringen, wie man einem Ritter seinen rechtmäßigen Liebeslohn bezahlt. Mit anderen Worten: der *Mauritius*-Dichter war ein Macho.

Mit dieser überzeugenden Interpretation hat Fischer das Verständnis der Erzählung erheblich gefördert und die Spätdatierung mit gewichtigen Argumenten unterstützt. Doch der rätselhafte Text wirft immer noch viele Fragen auf. Zunächst ist die Quellenlage erneut zu erörtern. Danach soll auf eine unbeachtete Stelle fokussiert werden, wo der Dichter seinen Namen durch eine kunstvolle Chiffre verrät.

Die französische Onomastik, die nur in der deutschen Dichtung auftaucht, ist das einzige Indiz für die Existenz der gespenstischen gemeinsamen Quelle, mit der die Forschung seit 100 Jahren operiert. Es handelt sich in erster Linie um den Namen Mauritius und die Ortschaften Craon und Beaumont. Sehen wir von der Onomastik ab, so drängt sich die Frage auf, ob nicht die deutsche Erzählung aus dem konkret greifbaren Fabliau hervorgegangen ist. Diese Annahme wird durch Fischers Spätdatierung und die äußerst einfache Überlieferungslage unterstützt. Wenn zwei Texte miteinander verwandt sind, spricht die wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit für die Abhängigkeit des einen von dem anderem und gegen den Verlust von einer gemeinsamen Quelle.

Leider postuliert die Forschung in solchen Fällen immer wieder verlorene gemeinsame Vorlagen, anstatt das Puzzle auf der Grundlage der existenten Texte zu lösen. Das Paradebeispiel für literarische Geisterbeschwörung liefert die traditionelle Nibelungenforschung, die niemals eine sagengeschichtliche Lösung ohne zahllose unbelegte mündliche oder schriftliche Vorstufen ersonnen hat.³⁰ Es wäre wünschenswert, dass die Forschung künftig darauf verzichtet, mit einer altfranzösischen

„Morisses-Dichtung“ zu operieren. Der *Mauritius* ist stattdessen unmittelbar mit dem existenten Fabliau zu konfrontieren.

Ein entscheidendes historisches Ereignis, das ein für alle Mal die Spätdatierung unter Beweis stellt, ist bislang der Forschung entgangen. Um 1244 oder einige Jahre früher (Lachaud 2012: 472) wurde Maurice IV. von Craon (um 1213–1250), Enkelsohn von Maurice II., durch seine Ehe mit Isabelle de la Marche (um 1224–1300) mit Kaiser Friedrich II. verschwägert. Die Braut war die Halbschwester der gleichnamigen Kaiserin. Ihre Mutter, Isabella von Angoulême (um 1188–1246), hatte in ihrer ersten Ehe mit König Johann Ohneland fünf Kinder bekommen, darunter Heinrich III. und Isabella von England, in ihrer zweiten Ehe mit Hugo X. von Lusignan (1200–1249) neun weitere, darunter Isabelle de la Marche. Das Interesse des *Mauritius*-Dichters an der Herrschaft Craon ist höchstwahrscheinlich auf die neue Schwägerin des Kaisers zurückzuführen.

Im Folgenden werden wir uns auf das Ende konzentrieren, wo der *Mauritius* und das Fabliau entschieden auseinander gehen. Fischer hat uns schon erklärt, was der deutsche Dichter geändert hat. Der Franzose schrieb eine heitere Dichtung für ein unterhaltungsbedürftiges Publikum, der Deutsche eine Moralpredigt für widerspenstige Frauen. Diese strenge Botschaft ist zum Glück mit Humor und herrlichen Doppeldeutigkeiten vereinbar.

Die schattenhafte Zofe, die im Fabliau nur als Botin und Wegweiserin auftritt, gewinnt in der deutschen Dichtung in singulärer Weise an Konsistenz. Im *Mauritius* schläft der müde Ritter nicht mehr auf kaltem Boden ein, sondern legt seinen Kopf (*houbet*) nach netter Einladung in den Schoß des Fräuleins.³¹ Das geschieht im Prunkbett, das für das Stelldichein bereitsteht. Bei frommen Interpreten hat die reizvolle Szene Pietà-Assoziationen geweckt,³² der Autor dieser Zeilen stellt sich etwas anders vor. Wenn ein Mann in der Literatur mit einer Frau schläft, hat er im Allgemeinen nicht sehr viel mit einem schnarchenden Holzscheid gemeinsam. Wir brauchen bloß *houbet* metaphorisch als ‚Eichel‘ zu deuten,³³ so unternimmt der Ritter einen ganz konkreten Geschlechtsakt. Er legt ja dieses *houbet* in den Schoß der Zofe. Bei einer unanständigen Interpretation des besprochenen Körperteils wird die heftige Reaktion der Gräfin erheblich besser motiviert.

Die Schlusszene, die in jeder Einzelheit auf den genialen deutschen Dichter zurückgeht, ist ein Meisterstück. Nach dem Turnier und vor der Affäre mit der Zofe hat der Ritter die Riemen an einer seiner Eisenhosen abgeschnürt, er hat sie „entstrickt“.³⁴

Wenn er gegen das Verbot der Gräfin mit offener Hose in die Schlafkammer einbricht, erfahren wir, um welches Bein es sich handelt. Der Graf wacht auf, weil er hört, wie die Hose am *gerehten* Bein über den Estrich rasselt.³⁵ Dieses zweideutige und auffällige Adjektiv ist als „gerade“ zu verstehen, das *bein* als Metapher für den tragenden Teil des erwähnten *houbet*. Wie ein brünstiger Löwe³⁶ tritt der Ritter bei voller Erektion in die Schlafkammer. Ein zimperlicher Germanist hat das Benehmen des Helden hier zu Recht als „grob unhöflich und ungezogen“ (Reinitzer 1999: 136) beschrieben.³⁷

Der Graf erschrickt verständlicherweise und hält den Ritter für den Teufel. Dann hat er einen merkwürdigen Unfall:

*der wirt von der vorhte erschrac / und spranc uf dâ er lac, / als im ditz wunder
erschein [,] / und stiez im an ein schinbein, / daz er alle die naht / lac in sîner
âmaht. (M 1575–1580)*

Klein übersetzt: „Der Burgherr fuhr vor Angst hoch / und sprang vom Bett auf, in dem er gelegen hatte, / als ihm diese wundersame Gestalt erschienen war, / und stieß sich an sein Schienbein, / so daß er die ganze Nacht / ohnmächtig dalag.“ (1999: 133–135) Dieser Übertragung liegen mehrere Missverständnisse zugrunde. Zunächst ist im Originaltext Reinitzers Komma zu streichen, so dass *ditz wunder*, das heißt Mauritius, als Subjekt von *stiez* gedeutet werden kann.

Der Graf fällt in Ohnmacht, aber stößt sich nur anscheinend am Schienbein. Eine solche Verletzung kann keine Bewusstlosigkeit verursachen. Das zweideutige Dativpronomen *im* wird hier nicht reflexiv benutzt, wie von Klein vermutet.³⁸ Ganz im Gegenteil verwundet der Ritter seinen Rivalen an dem „Schienbein“, dem scheinbaren Bein. Der Graf wird mit anderen Worten um seine Gemächte gebracht. Im Fabliau hat der Ritter ein Schwert gezogen,³⁹ im *Mauritius* muss der Leser das Unbeschriebene und Unbeschreibbare selbst erraten.

Allem Anschein nach stirbt der Graf an seiner Kastration. Die Forschung hat sich über den Epilog gewundert: „Warum die Verlassene ihrem Ritter sehnsuchtsvoll nachtrauert, bleibt [...] unerfindlich.“ (Borck 1961: 497) Man hat dabei oft übersehen, dass der Graf in der Schlusszene spurlos verschwunden ist. Die einsame Gräfin sehnt sich offenbar nach einem Verstorbenen, daher die Trauer. In der Schlafkammer ist sie sich noch über das Schicksal des Grafen im Unklaren:

*daz waz ein michel wunder, / daz siu erwiste an der nôt / ir man lebete oder
wære tôt / sie getorste zuo im niht komen. / ir hâte der <...> benomen / beide
witze und sin. (M 1588–1593)*

Klein übersetzt: „Das war unerhört, / daß sie in dieser Notlage nicht einmal wußte, / ob ihr Mann lebte oder tot war. / Sie wagte nicht, zu ihm zu gehen: / Der Spuk [!] hatte sie / um Sinn und Verstand gebracht.“ (1999: 135) Im Originaltext wird die Lücke in ihrer Ausgabe mit *zouber* ergänzt, eine Korrektur, die auf Schröder zurückgeht. Das fehlende Wort war eher *slac* für Schwert- und Schicksalsschlag oder vielleicht sogar *snit* für Verschneidung.

Alle Überlegungen zum Schlussteil des *Mauritius* unterstützen die Annahme, dass der Dichter das vorliegende platonische Fabliau mit Erotik spickte, einerseits um der Frau den ihr gebührenden Platz gegenüber Ehemann oder Liebhaber zu zeigen, andererseits um den Titelhelden als leistungsfähigen Casanova zu verherrlichen.

Seine Erzählung ist anonym überliefert und enthält auf den ersten Blick keine Auskunft über Verfasser und Auftraggeber. Doch die moralische Schlusszene hätte Fischer beinahe auf die Spur des Dichters gebracht. Fischer deutet das Ende als Strafe für die regelverletzende Dame: „Ausgeschlossen vom Leben der höfischen Gesellschaft, stirbt ihr das eigene Leben ab, wird begraben hinter Mauern.“ (2006: 233) Er übersieht bloß, dass das Schicksal der Gräfin in auffälliger Weise an dasjenige der eingemauerten Frau in der bekannten Fabel des Strickers erinnert.⁴⁰

Mundartliche Überlegungen legen nahe, dass der Dichter des *Mauritius* „zwischen Straßburg und Worms, diesseits und jenseits des Rheins“ (Schröder 1913: 7) beheimatet war. Diese Heimat ist auch etwas weiter nördlich „im Rheinfränkischen, jedenfalls in Mitteldeutschland, nicht im alemannisch/mitteldeutschen Grenzgebiet“ (Reinitzer 2000: xi) lokalisiert worden. Für den Stricker verweisen sprachliche Indizien, wie bemerkt, in genau dieselbe Richtung.

Die fortan gesicherte Entstehung des *Mauritius* um 1240 fällt in die Schaffenszeit des Strickers. Besonders mit dem antiklerikalen *Amis* weist der *Mauritius* auffallende Gemeinsamkeiten auf. Beide Helden betrügen ihre Gegner in ähnlicher Weise, der englische Pfaffe mit seinen unsichtbaren Bildern,⁴¹ der französische Ritter mit seinen unsichtbaren Pferden. Die Betrogenen glauben in beiden Erzählungen, dass sie Wunder sehen. In Wirklichkeit benutzen *Amis* und *Mauritius* nur ganz natürliche Methoden. Sie sind nüchterne Rationalisten und meisterhafte Zauberkünstler – wie ihr gemeinsamer

Schöpfer, der den Aberglauben seiner Zeitgenossen und der modernen Interpreten in hervorragender Weise an den Pranger stellt.

In Bezug auf die Verfasserfrage erübrigt es sich, weitere Vergleiche zwischen dem *Mauritius* und dem sonstigen Oeuvre des Strickers anzustellen, denn der schlaue Dichter verrät uns an einer entscheidenden Stelle seinen Künstlernamen und gibt uns den Schlüssel zu dessen Verständnis.

Der *Mauritius* ist zu Recht als Minnelehre gedeutet worden, aber niemand hat die vier geschilderten Spielarten der Liebe erkannt. Der Titelheld ist der selbstsichere Casanova-Typ, die Zofe die verführerische Eva. Beide Epikureer genießen ohne moralisches Bedenken die sinnlichen Lebensfreuden. Die Gräfin und der Graf vertreten ihrerseits die Enthaltbarkeit und führen den sitzamen Lebensstil so weit, dass sie offenbar nicht einmal Sex haben. Wenn kein brünstiger Besucher für Abwechslung sorgt, wird in der düsteren Schlafkammer allem Anschein nach nur geschlafen, und zwar im eigentlichen Sinne.⁴²

Im *Mauritius* ist die Tiersymbolik allgegenwärtig, besonders bei der Beschreibung des Prunkbets. An dessen Holzpfoften sind vier zusammengenähte Leopardenhäute befestigt. Über dem Bett bilden sie also eine zusammenhängende Leinwand mit vier Feldern. Die sonderbare Ausschmückung wird in den folgenden Versen geschildert:

*und was gestricket dar an / vier liebarten hiute / (ditz machtent rîche liute) /
enmitten zesamene gezogen. (M 1124–1127)*

Klein übersetzt: „Und darüber waren / die Felle von vier Leoparden gebreitet / (das machen reiche Leiche so), / in der Mitte zusammengenäht“ (1999: 109), aber die Leopardenhäute sind zweideutig. Sie bezeichnen auch buchstäblich „die vier Liebarten von heute“, die am Beispiel von vier mächtigen Leuten veranschaulicht werden. Der *Mauritius* ist eine umgekehrte Tierfabel, in welcher die Menschen sich wie zahme und wilde Tiere benehmen. Die Leinwand erinnert an die unsichtbaren Bilder, die Amis dem König von Frankreich beschreibt. In beiden Fällen spielt die Szene an demselben Ort fern von der mutmaßlichen Heimat des Dichters. Im *Mauritius* setzt sich der Stricker nicht als Maler in Szene, sondern als göttlicher Schmied, denn die vier Häute sind an das Holz von Vulcanus gebunden oder – um das aufschlussreiche Wort des Dichters zu benutzen – „gestrickt“. Nach den beiden Großepen und dem *Amis* hatte der Stricker

genug Ruhm erworben, um seinen Künstlernamen durch eine Chiffre verständlich zu machen.

An der Herstellung des Prunkbetts hat sich auch eine Frau beteiligt:

*dar obe lac ein kulner dâ, / (ich wæne, frou Cassandrâ / nie bezzer werc gemæhte
[Hs. geworchte] / oder dehein ir geslâhte [Hs. geslachte]) / und des selben ein
declachen. (M 1135–1139)*

Klein übersetzt diesmal ganz korrekt: „Darüber lagen da eine Steppdecke / – ich glaube, die Dame Cassandra / hat nie eine bessere Arbeit angefertigt / oder irgend jemand aus ihrem Geschlecht –, / und von derselben Qualität eine Zudecke.“ (1999: 109) Die gefütterte Steppdecke ist also Kassandras Werk. Es ist kein Vergleich. Das über die angenehme Steppdecke ausgebreitete Decklaken⁴³ muss mit den zusammengenähten Leopardenhäuten identisch sein. Derjenige, der zu Kassandras Geschlecht gehört, ist also der sonst virile Stricker. Er schlüpft an dieser Stelle in eine Frauenrolle und identifiziert sich mit der vergeblichen Warnerin aus Troja, die seit Gottfried⁴⁴ für ihre Webkunst berühmt war. Amis' geheimnisvoller Herkunftsort *Tramis*⁴⁵ verweist in ähnlicher Weise auf Kassandras und des Strickers Tätigkeit. In diesem sonst unbelegten Ortsnamen ist Gottfrieds *Tamise*⁴⁶ mit der französischen Vokabel *trame* („Gewebe“)⁴⁷ verstrickt worden.

In einer früheren Publikation interpretierte ich den *Mauritius* als Schlüsselroman und sah den Titelhelden als eine kodierte Darstellung des Kaisers (Andersen 2009a). Von Maurice von Craon stammt eigentlich nur die Onomastik. Es ist dabei zu beobachten, dass die Stadt des Franzosen im Original vermutlich *Crun* oder *Crown*⁴⁸ buchstabiert wurde, so dass der Name lautlich in die Nähe von „Krone“ rückt, besonders auf Englisch. Vielleicht brachte die englische Kanzlei den Stadtnamen *Creon* in Verbindung mit *crûn*, der früheren Schreibung für *crown*.⁴⁹ Endlich entfernt sich die Hauptfigur durch die durchgängige Schreibung *Mauritius* vom historischen Franzosen. Der mittelalterliche Leser wird sich dabei an den Heiligen Mauritius erinnert haben, der als Reichspatron verehrt wurde.

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, diese Interpretation im Einzelnen zu wiederholen. Es sei bloß erwähnt, dass der Vertrag zwischen Ritter und Dame als Ehe gedeutet werden kann. Nichts spricht dagegen dafür, dass der Graf wirklich mit der Gräfin verheiratet ist. Nach dieser Deutung verbringt der Ritter den

ersten Teil seiner Hochzeitsnacht zusammen mit einer Geliebten und ertappt dann seine Braut zusammen mit einem Ehebrecher. Als rechtmäßiger Gatte kastriert er den Rivalen und sperrt dann seine untreue Frau ein, und sie bereut ihre Missetat im Nachhinein mit aufrichtigem Herzen. Im Porträt der Gräfin verschmilzt Isabella von England mit ihrer Vorgängerin. Als Kaiser Friedrich 1225 das Kind Isabella von Brienne (um 1212-1228), Königin von Jerusalem, heiratete, verbrachte er nachweislich die Hochzeitsnacht in den Armen der Cousine seiner Braut. Die reizvolle Anais von Brienne, die der Kaiser in einem berühmten Minnelied als die „Blume von Syrien“ lobte, scheint Patin für die Zofe gestanden zu haben. Was die Gräfin von Beaumont betrifft, so sei hier nur daran erinnert, dass Isabelle von Beaumont-le-Roger, Isabelle de la Marche, Isabella von England und Isabella von Brienne Namensschwwestern waren und trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft alle vier dieselbe Muttersprache hatten, und zwar Französisch.

Diese Sprache beherrschte auch der Stricker. Mindestens fünfmal hat er auf französische Vorlagen zurückgegriffen. *Das Schneekind*, *Die drei Wünsche*, *Der begrabene Ehemann*, *Der kluge Knecht* und die vierte Episode im *Amis*, die sogenannte „die Heilung der Kranken“ (V. 798–924), beruhen unmittelbar auf *L'Enfant de neige*, *Les quatre Sohais de saint Martin*, *Le Vilain de Bailluel*, *Le povre Clerc* und *Le Vilain Mire* (vgl. Corbellari 2005: 31).

In einem einsichtsvollen Aufsatz werden die vier letzten Bearbeitungen von Patrick Del Duca mit den französischen Vorlagen konfrontiert. Folgende Befunde des französischen Altgermanisten beziehen sich auf die vom Stricker herangezogenen Fabliaus:

Was bei der Untersuchung dieser vier Fabliaus erstaunt, ist der Umstand, dass sie alle eine unwahrscheinliche Situation inszenieren. [...] Das Szenario setzt einen Betrüger in Szene. [...] Die Lüge wird bewundert.⁵⁰

Es springt ins Auge, dass diese Befunde alle auf das Fabliau *Vom Ritter, der die Liebe seiner Dame wiedergewann* zutreffen. Weiterhin beschreibt Del Duca, wie der deutsche Bearbeiter seinen französischen Rohstoff veredelt:

Die Kunst des Strickers besteht in Wirklichkeit darin, das Unwahrscheinliche zu rationalisieren. [...] Wir fühlen uns verpflichtet, die radikale Originalität dieses Autors zu unterstreichen. [...] Der Stricker behebt alle Mängel des Fabliaus. [...]

Die Problematik dieses Fabliaus [*Der begrabene Ehemann*] ist ganz verschieden von derjenigen des *Vilain de Bailluel*: es geht nicht mehr um ein regelrechtes Spiel mit der realen Welt, um eine Infragestellung der Sinne des Ehemanns, sondern um einen Machtkampf innerhalb des Ehepaars.⁵¹

Alle Aussagen – und ganz besonders die letzte – lassen sich unmittelbar auf den *Mauritius* übertragen, obwohl es sich bei dieser Fabel in noch höherem Grad als bei den von Del Duca untersuchten Texten um eine eigenständige Bearbeitung handelt. Der Stricker ist kein sklavischer Übersetzer, kein unpersönlicher Vermittler französischen Kulturguts. Er ahmt nicht seine Vorgänger nach, sondern distanziert sich eher von ihnen, es sei von Lamprecht im Prolog des *Daniel* oder von Konrad im Prolog des *Karl*. Auch Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue versetzt er verschleierte Seitenhiebe, besonders im *Mauritius*. Der Stricker kann sich mit vollem Recht darauf berufen, die deutsche Literatur erneuert zu haben.⁵²

Abschließend muss auf eine zusätzliche Fabel des Strickers eingegangen werden, da sie die schlüpfrige Deutung des Worts *houbet* unterstützt (vgl. Andersen 2009c: 7f). Der Stricker gilt gewöhnlich als anständiger Dichter, und es ist richtig, dass er systematisch auf das Minnemotiv verzichtet. Der Verzicht geht so weit, dass er den Artusritter Daniel durch die Onomastik in gewisser Hinsicht zu einem Eunuchen macht.⁵³ Wie im *Mauritius* schimmern versteckte Anspielungen auf die Sexualität jedoch regelmäßig durch. In der Erzählung, die unter dem Titel *Der nackte Ritter* bekannt ist, wird ein anonymer Mann von einem gastfreundlichen Wirt empfangen. Der durchnässte Gast friert bei der Ankunft, aber die Kälte zieht sich rasch zurück, als der Mann beim Empfang von der Frau und den drei Töchtern des Wirtes geküsst wird. Am Tisch wird der Mann neben die Töchter platziert, und das Feuer lodert so heftig, dass dem Gast „der Schweiß von der Stirn herunterrann“, so ein Übersetzer (Ehrismann 1992: 117). Es stellt sich bald heraus, dass der Mann unter seinem Obergewand ganz nackt ist. Die jungen Damen erschrecken, als ihm der Mantel schließlich abgezogen wird. Was sie da genau entdecken, wird nicht erklärt. Vielleicht sehen sie den „Schweiß“, der wegen des auflodernden Feuers von einem ganz anderen Körperteil als der Stirn heruntergeronnen ist. Der Stricker benutzt nämlich hier dasselbe Wort wie im *Mauritius*, und zwar *houbet*.⁵⁴ In Sachen Frivolität steht der Stricker den unsittlichen Franzosen in nichts nach.

Bibliographie

- ANDERSEN Vinilandicus, Peter Hvilshøj. L'innovation dans le *Karl* de Stricker. In: BUSCHINGER, Danielle & ders. (ed.). *Charlemagne dans la réalité historique et la littérature. Actes du Colloque de Saint-Riquier (13 et 14 décembre 2003)*. Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2004 (= *Medieuales* 36), pp. 1–13.
- _____. Hubertus Fischer, *Ritter, Schiff und Dame. Mauritius von Craûn: Text und Kontext*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006. 311 S., *Le Moyen Age*, 2006, pp. 707f.
- _____. Mourir dedans ou dehors, voilà la question. Quelques réflexions sur la légende des Nibelungen, *Etudes Médiévales*, 9–10 (2008), pp. 30–41.
- _____. Mauritius oder der Kaiser mit unsichtbarer Kron', *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, 18, 2009a, pp. 197–210.
- _____. Der lautlose Weg zur Walküre: von *Nibelungenlied* zu *Prosaedda*, *Brathair*, 9,1, 2009b, pp. 129–158. In: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/486>
Zugriff am 23.03.2014
- _____. Sous-entendus érotiques dans le *Chevalier nu* du Stricker. In: BUSCHINGER, Danielle (ed.). *Erotisme et sexualité. Actes du colloque international des 5, 6 et 7 mars 2009 à Amiens*. Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2009c (= *Medieuales* 47), pp. 1–8.
- BORCK, Karl-Heinz. Zur Deutung und Vorgeschichte des ‚Moriz von Craûn‘, *Deutsche Vierteljahrschrift*, 35, 1961, pp. 494–520.
- CORBELLARI, Marianne Derron & Alain. *Le Stricker. Amis le Prêtre (Der Pfaffe Amis). Roman du XIII^e siècle. Traduit du moyen-haut-allemand*. Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2005 (= *Medieuales* 37).
- DE BOOR, Helmut. *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170–1250*. München: Beck, 1953.
- DEL DUCA, Patrick. Le Stricker et ses sources françaises. Art narratif et intention didactique. In: KASTEN, Ingrid & al. (ed.). *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Age*. Sigmaringen: Thorbecke, 1998 (= *Beihefte der Francia* 43), pp. 229–244.
- EHRISMANN, Otfried (ed.). *Der Stricker. Erzählungen, Fabeln, Reden. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam, 1992 (= UB 8797).
- FISCHER, Hubertus. *Ritter, Schiff und Dame. Mauritius von Craûn: Text und Kontext*. Heidelberg: Winter, 2006.

- HAUPT, Moriz & LACHMANN, Karl (ed.). *Des Minnesangs Frühling*. Leipzig: Hirzel, 1857.
- KLEIN, Dorothea (ed.). *Mauricius von Craûn. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam, 1999 (= UB 8796).
- LACHAUD, Fabrice. *La structure familiale des Craon du XI^e siècle à 1415. Le concept lignager en question*. Dissertation. Bordeaux 2012. In: <http://www.theses.fr/2012BOR30003/document>. Zugriff am 23.03.2014.
- MASSON, Georgina. *Das Staunen der Welt. Friedrich II. von Hohenstaufen. Aus dem Englischen übertragen von Irmgard Kutscher*. Tübingen: Rainer Wunderlich, 1958.
- NOOMEN, Willem & Nico van den Boogard (ed.). *Nouveau recueil complet des fables*. Tome VII. Assen: van Gorcum, 1993.
- PARIS, Gaston. [Rezension zu Schröder 1894], *Romania*, 23, 1894, pp. 466–474.
- REINITZER, Heimo. *Mauritius von Craûn. Kommentar*. Stuttgart: Steiner, 1999 (= Zeitschrift für deutsches Altertum, Beiheft 2).
- REINITZER, Heimo (ed.). *Mauritius von Craûn*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- ROSENHAGEN, Gustav. Deutsches und Französisches in der mittelhochdeutschen Märe ‚Moriz von Craûn‘, *Deutsche Vierteljahrschrift*, 2, 1924, pp. 795–815.
- SCHILLING, Michael (ed.). *Der Stricker. Der Pfaffe Amis. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam, 1994 (= UB 658).
- SCHRÖDER, Edward (ed.). *Zwei altdeutsche Rittermæren. Moriz von Craon. Peter von Staufenberg*. Berlin: Weidmann, 1894. ²1913.
- THOMAS, Heinz. Zur Datierung, zum Verfasser und zur Interpretation des ‚Moriz von Craûn‘, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 103, 1984, pp. 321–365.
- TOMASEK, Tomas. Die mhd. Verserzählung ‚Moriz von Craûn‘. Eine Werkdeutung mit Blick auf die Vor-Geschichte, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 115, 1986, pp. 254–283.
- WILLMS, Eva & al., Der ‚Moriz von Craûn‘ als politische Satire. Eine alte These – neu begründet, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 44, 1994, pp. 129–153.
- ZIEGELER, Hans-Joachim. Moriz von Craûn. In: Karl RUH & al. (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. 6. Bd. Berlin / New York: de Gruyter, 1987, pp. 692–700.
- ZWIERZINA, Konrad. Mittelhochdeutsche Studien, 9, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 44, 1900, pp. 345–406.

¹ Professor der älteren deutschen Literatur und Geschichte, Université de Strasbourg, Département d'Etudes Allemandes, 22 rue René Descartes, F-67084 Strasbourg Cedex, E-Mail: andersen@unistra.fr.

² *Karl* (V. 116), *Daniel* (V. 16), *Amis* (V. 39), *Frauenehre* (V. 138).

³ Die grundlegende Untersuchung ist noch Zwierzina 1900.

⁴ V. 101–180. Vgl. Schilling 1994: 8–14.

⁵ Zitiert nach Reinitzer 2000. Die handschriftlichen Lesarten werden angegeben, wenn sie dem von Reinitzer hergestellten Text vorzuziehen sind.

⁶ Hans Ried schreibt *Krawn* (V. 272), *Eraûn* (V. 621) und *Craûn* (V. 825). Bekanntlich entspricht der nhd. Diphthong *au* entweder dem mhd. Monophthong *û* oder dem mhd. Diphthong *ou*. In der Erstausgabe (1850) entschied sich Hans Ferdinand Maßmann für die erstere Lösung und vermutete die mhd. Form *Erun*, weil der Ortsname im Reim mit mhd. *garzûn* (*eraûn* : *garsaûn*) und mhd. *rûn* (*craûn* : *raûn* = ‚Raum‘) gebunden ist. Maßmann bezog nicht den Namen auf eine konkrete Stadt. Moriz Haupt entdeckte bald, dass mit der Stammburg des Ritters Craon im Departement Mayenne gemeint ist. Deshalb spaltete er den Diphthong in seiner eigenen Ausgabe (1871) in zwei Vokale und schrieb *Krâûn*. Spätere Herausgeber verzichteten auf den ersten Zirkumflex und schrieben *Craûn*. Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts hieß die Stadt in kontinentalen Urkunden *Credone* auf Latein und *Creon* auf Französisch. Die englische Kanzlei benutzte dagegen systematisch entstellte Formen wie *Croun* und *Crohun*. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts setzte sich in den französischen Urkunden die gegenwärtige Schreibung durch. Das Original des *Mauritius* kann also nicht die von Haupt vermutete Lesart gehabt haben. Rieds Schreibung geht entweder auf mhd. *Crûn* oder *Croûn* (oder zur Not *Crohûn*) zurück und ist mit anderen Worten letzten Endes von einer der entstellten Formen der englischen Kanzlei abhängig.

⁷ Ihre Stadt wird nur einmal erwähnt (V. 268), und zwar in Reimstellung mit mhd. *stunt* (*stûnd* : *beamûnt*). Das Original hatte also *Beamunt*.

⁸ „Oft ist die unikale Überlieferung in der Handschrift des *Ambraser Heldenbuchs* besser als der bessernde philologische Eigensinn; meist ist der Wortlaut klarer als die Übersetzungen.“ (Fischer 2006: 7-8) Zur Vorlagentreue, vgl. Klein 1999: 13-16. Siehe auch meine eigene Rezension (Andersen 2006).

⁹ Das *Nibelungenlied* und die *Klage* stehen an 10. und 11. Stelle in der Sammlung. Vieles spricht dafür, dass Ried beim *Mauritius* eine Vorlage des 13. Jahrhunderts

pedantisch treu kopierte und dass diese Vorlage „aus dem Entstehungsgebiet der Erzählung selbst stammte.“ (Klein 1999: 10)

¹⁰ Im Epilog bedauert er die Armut der deutschen Sprache und deutet damit an, dass er übersetzt. Der Vers *teu^echte jung oder Arn* (M 1778) wird gewöhnlich als Entstellung von *tiutsche zunge diu ist arm* gesehen.

¹¹ M 6-8: *wir hoeren an den buochen lesen / wâ man ir [i.e. der ritterschaft] von erste began / und war sie sider bekam.*

¹² Bern, Burgerbibliothek, 354, Bl. 160b–162c. Es handelt sich um eine Sammlung von 41 Fabliaus. Die fragliche Erzählung, die nur in der Berner Handschrift überliefert ist, hat die Romanistik zu keiner eingehenden Studie angeregt.

¹³ *Du chevalier qui recovra l'amor de sa dame*. Das Fabliau (F) wird nach Noomen (1993: 247–253) zitiert. Diese Edition wird in Reinitzers Edition von einer deutschen Übertragung ergänzt (2000: 97–111).

¹⁴ F 5: *N'a pas lonc tans en Normandie.*

¹⁵ F 247f: *Pierres d'Anfol, qui ce fablel / Fist et trova premieremant.*

¹⁶ Es handelt sich um den wenig beweiskräftigen Reim *vistemant : demant* (F 137f), vgl. Willem Noomen 1993: 241.

¹⁷ Im Departement Yvelines, unweit Paris.

¹⁸ Im Departement Eure, 15 km östlich von Bernay. Beaumont-le-Roger ist heute ein kleiner Fleck.

¹⁹ Drei Töchter und vier Söhne (Thomas 1984: 326).

²⁰ Im Departement Maine. Die Vizegrafen von Beaumont-sur-Sarthe werden auch Vizegrafen von Maine genannt (oder von Beaumont-au-Maine).

²¹ Im Departement Orne, 40 km südlich von Beaumont-le-Roger.

²² M 1160: *von Veldeke meister Heinrich.*

²³ *Naves, quasi remigantes per aridam, equis absconditis et tectis sericis coopertoriis illas trahentibus* (Fischer 2006: 108).

²⁴ M 638–641: *sîn gestelle daz was ein wagen, / lîhte getræmet / unde also schif geschræmet / daz ze Kölne solde fliezen.*

²⁵ M 657–659: *Ze Flander er hâte / nach rôtem scharlâte / einen karrich gesant*. In ihrer prächtigen Garderobe besaß Isabella „scharlachrote, mit Rehfell besetzte Roben“ und „einen scharlachroten, mit grauem Eichhörnchenfell geschmückten Rock“ (Masson 1958: 269). Der Karren, der aus Flandern Scharlachtuch holt, verweist also

metaphorisch auf das historische Wunderschiff, das die scharlachrote Prinzessin nach Köln brachte.

²⁶ M 688: *hie enist diu Mâse noch der Rîn.*

²⁷ M 747f: *da volgeten ime die liute / reht als einer briute.*

²⁸ M 755f: *alsô ritterliche / vuor er durch Frankrîche.* Köln liegt allerdings in dem alten Frankenreich Karls des Großen.

²⁹ M 738: *ein lampartischer vane.*

³⁰ Geht man davon aus, dass die vielfältige skandinavische Überlieferung in ihrer Gesamtheit vom *Nibelungenlied* abhängig ist und also im 13. Jahrhundert entstanden ist, so ist jede stemmatische Schwierigkeit auf einmal behoben. Die frühchristlichen Sagenfiguren Sigurd und Gunnar, die auf älteren Felsenritzungen und auf Kirchenportalen abgebildet sind, verschmelzen nach der rationalen Philologie erst in Snorris *Edda* mit den Helden des *Nibelungenlieds*. Erst diese Prosa diente als Vorlage für die im Codex Regius überlieferten Heldenlieder, die nach allgemeiner Meinung in die dunkelste Urzeit zurückreichen, eine Hypothese, die sich hauptsächlich auf die archaisierende Sprache der Lieder stützt, vgl. Andersen 2008 und 2009b.

³¹ M 1245–1247: *Do legete er sîn houbet, / als si im hâte erlobet, / in ir schôz und slief zehant.* Klein übersetzt: „Da legte er sein Haupt, / wie sie es ihm erlaubt hatte, / in ihren Schoß und schlief sofort ein.“ (1999: 115)

³² Beim mittelalterlichen Publikum war das nicht der Fall: „Solche Bildwerke gab es noch nicht.“ (Fischer 2006: 179)

³³ In den Wörterbüchern scheint diese Bedeutung freilich nicht belegt zu sein. Frage ist, ob dieser Teil der männlichen Anatomie bei anderen mittelalterlichen Autoren überhaupt Erwähnung findet. Als „Spitze“, als „das äußerste“ (Lexer) kann *houbet* auf jeden Fall leicht als „der vorderste Teil des männlichen Gliedes“ (Duden) (miss)verstanden werden.

³⁴ M 1074f: *do enstricte er die riemen / an dem einen beine.* Klein übersetzt: „Darauf löste er die Riemen / an einem der Schenkel.“ (1999: 115)/

³⁵ M 1549–1551: *sîner hosen eine / an dem gerehten beine / erklanc ûf den esterich.* Klein übersetzt: „Seine Eisenhose / am rechten Bein / klirrte auf dem Fußboden.“ (1999: 133)

³⁶ M 1537: *als ein lewe nâch der spîse.*

³⁷ Die komische Bemerkung ist scharf kritisiert worden (Fischer 2006: 159).

³⁸ Ried schreibt *sich*. Reinitzer emendiert (ohne Angabe im Apparat) zu *im*, weil er das Dativpronomen *sich* für ein nhd. Phänomen hält. Diese Korrektur ist plausibel.

³⁹ F 195: *Et tint s'espee tote nue*.

⁴⁰ Ediert in Ehrismann 1992: 120–143.

⁴¹ V. 496–798 (Schilling 1994: 30–49).

⁴² M 1539: *dâ sliefen sie beide* [als Mauritius wie ein Löwe in die Schlafkammer schlich]. M 1546: *dar nach slief er über lanc* [nach mehreren Alpträumen]. Von Zärtlichkeiten ist hier keine Spur zu finden.

⁴³ Mit einem *declachen* deckt man sich gewöhnlich zu, während man auf dem gepolsterten *kulter* (< afrz. *coultre* < lat. *culcit(r)a*, „Matratze“ oder „Kissen“) liegt oder sitzt.

⁴⁴ Vgl. *Tristan*, V. 4950–4972. Das Prunkbett hat auch eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Kristallbett der Minnegrotte (vgl. V. 16713–16723). Auf beiden Betten wird der Göttin Minne ein Opfer gebracht.

⁴⁵ V. 44–46: *Er het haus in engelnlant / in einer stat, die hiez zu Trameys, / und hiez der pfaffe Ameis* (Schilling 1994: 6). Wegen der Reimstellung ist **Tramis* ohne großes Risiko zu rekonstruieren. Das Land *engelnlant* ist vielleicht als „Land der Engel“ zu verstehen!

⁴⁶ V. 15348: *bischof von Thamise*. Die *Amis*-Kommentatoren haben auf diese Gottfried-Stelle hingewiesen und beide Dichter zu oft für schlechte Geographen gehalten (z.B. Corbellari 2005: 26).

⁴⁷ Oder mit dem entsprechenden lateinischen Wort *trama*.

⁴⁸ Zu dieser Schreibweise, siehe vgl. Anm. 5.

⁴⁹ Ähnlich wie auf Deutsch entwickelte sich der englische Monophthong *û* zu einem Diphthong. Der sog. *Great Vowel Shift* fand erst im 15. Jahrhundert statt und hat deshalb keinen Einfluss auf die Schreibung *Croun* gehabt.

⁵⁰ „Ce qui surprend à la vue de ces quatre fabliaux est qu'ils mettent tous en scène une situation invraisemblable [...]. Le scénario met en scène un trompeur [...]. Le mensonge est admiré.“ (Del Duca 1998: 230, 232, 235)

⁵¹ „Tout l'art du Stricker est en fait de rationaliser l'invraisemblable [...]. Nous nous devons de souligner l'extrême originalité de cet auteur [...]. Le Stricker remédie ici à toutes les insuffisances du fabliau [...]. L'enjeu de ce fabliau est tout à fait différent de celui du 'Vilain de Bailluel': il n'est plus question d'un véritable jeu avec le monde réel,

d'une mise en incertitude des sens du mari, mais d'une lutte de pouvoir au sein du couple.“ (Del Duca 1998: 235, 236, 238)

⁵² Vgl. *Karl* (V. 115-118): *Diz ist ein altez maere. / nu hât ez der Strickaere / erniuwet durch der werden gunst, / die noch minnent hovelîche kunst.* (,Dies est eine alte Erzählung. Nun hat sie der Stricker erneuert, um die Gunst der Edlen zu erringen, die noch höfische Kunst lieb haben.‘)

⁵³ In der Bibel wird in recht unverkennbaren Wendungen angedeutet, dass Daniel bei seiner Einstellung zum Lehrer und Traumdeuter vom Kämmerer des Königs verschnitten wird (Dn 1). Ein zimperlicher Übersetzer aus Eisleben nahm sich eine gewisse Freiheit heraus, als er *Asphenez præpositus eunuchorum* mit „Aspenas der oberste Kämmerer“ wiedergab. Der Verfasser des *Daniel* hatte natürlich die Bibel im lateinischen Original gelesen.

⁵⁴ V. 27–29: *des wart in allen sô heiz, / das in vor hitze der sweiz / von dem houbete nider ran* (Ehrismann 1999: 116).