

Autologische Ordnungsaffordanzen in Strickers *Die irdenen Gefäße* und *Das Bild*

Abstract

Stricker's Middle High German texts *Die irdenen Gefäße* (*The Earthenware Vessels*) and *Das Bild* (*The Picture*) are characterized by the same central metaphorical connection between craft and poetry, that is, between an *artificium* imagined as tangible and the *artificium* of the narrative itself. While this connection has been conventional since antiquity, its compositional function for both texts, which can be described in terms of an autological affordance of order, goes far beyond conventional poetological reflection: The central metaphorical operation in Stricker's *Die irdenen Gefäße* on the one hand exposes gaps that derive either from the unused potential of the materiality of the clay vessels and that of the biblical *materia* or, quite the opposite, from the surplus of the transfer process. In *Das Bild*, on the other hand, the overabundance of order as a combination of the orders of the biblical *materia*, as well as that of the portrayed cleric's life and of the portrait itself, is embraced to such a radically exhaustive and ultimately destructive extent that the metaphorical operation threatens to end in collapse.

Keywords

Stricker, Medieval German Literature, Poetics, Parable, Order, Vessel, Picture

1. Ordnungsaffordanzen virtueller Gegenstände und Verfahren

Das Erzählen von virtuellen Kunstgegenständen gehört im Mittelalter wie schon in der Antike fest zum dichterischen Repertoire. Dabei dienen häufig aufwendige Ekphrasen – wie die Beschreibung des Achillesbildes in Homers *Ilias* oder die von Enites Pferd samt Sattelzeug in Hartmanns *Erec* – der Hervorbringung imaginativer Bilder in der Vorstellung der Rezipierenden.¹ Narrativierungen von Produktionsprozessen lassen sich hingegen in den meisten Fällen als poetologische Reflexion über die Herstellung des Textes lesen, insofern diese mit derjenigen des virtuellen *artificium* analogisiert werden kann. Gewissermaßen als diegetische Spiegelung der traditionellen *poeta faber*-

1 Zur Ekphrasis vgl. einführend Wandhoff 2003. – Für Anregungen zu diesem Aufsatz danke ich allen, die sich an der Diskussion auf der Tagung beteiligt haben, sowie besonders Daniela Wagner und Jan Stellmann für das kritische wie produktive Lektorat.

Metapher² wird so etwa mit den Teppichen Arachnes und Athenes in Ovids *Metamorphosen* zugleich am Text gewoben, während der Protagonist des *Prosa-Lancelot* im Zuge seiner Gefangenschaft bei Morgane seine eigene Geschichte als Freskenzyklus an die Gefängniswand malt und damit gleichsam verdoppelt.³ Eine dritte Möglichkeit, um die es im vorliegenden Beitrag anhand zweier hochmittelalterlicher Kurzerzählungen gehen soll, zeigt sich bei Texten, welche aus der virtuellen Materialität solcher Kunstgegenstände und deren Herstellung ihre eigene Vorlage beziehen, sich diese also im Sinne einer erzählstofflichen Potenz zunutze machen,⁴ um sie beim Verwirklichen im *artificium* narrativ zu duplizieren und beide – die Potenz des imaginierten Gegenstands sowie die im *artificium* realisierte – gegeneinander auszuspielen. Ausgangspunkt hierfür kann sowohl wie im ersten Fall eine Beschreibung des Gegenstands selbst als auch wie im zweiten eine der artistischen Praxis respektive der konkreten Fertigung des Gegenstands oder eine Kombination aus beidem sein.

Für mittelalterliches Erzählen vor dem Hintergrund christlicher Schöpfungs-theologie,⁵ das freilich auch eine Fülle an Ekphrasen und Produktionsanalogisierungen bietet, kommt dieser dritten Möglichkeit besondere Relevanz zu, da Dichten hier grundsätzlich nicht als Schöpfen (*creare*), sondern nur als Herstellen/Gestalten (*facere/fingere*) verstanden werden kann.⁶ Dichtung bedarf nach diesem Verständnis also einer explizit ausgestellten und – vor dem Hintergrund des seit Platon virulenten Vorwurfs der Lüge – zumindest mittelbar göttlichen Vorgängigkeit; ein Theologem, das sich auch in den neuplatonisch grundierten Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts niederschlägt,⁷ die Dichtung stets als Ausformung einer bestehenden *materia executata* („bereits

- 2 Vgl. konzis zur Imagination des dichterischen Produktionsprozesses im Kontext der *poeta faber*-Metaphorik Frick 2020, S. 219–228.
- 3 Vgl. unter diesem Aspekt zur Arachne-Episode Schmitz-Emans 2010. Zu Lancelots Bildkunst vgl. Ruberg 1998, der mit Blick auf die Schilderung des Malprozesses auf einen möglichen „Anklang an den Schöpfungsbericht“ (Ruberg 1998, S. 185) verweist. In diesem Kontext interessant ist auch die – am altfranzösischen Roman entwickelte, jedoch auf den deutschsprachigen Text grosso modo übertragbare – These von Wild, dass Lancelot, insofern er durch einen Freskenmaler inspiriert wird, der Darstellungen aus dem *Roman d'Enée* malt, dessen „durch ihre gelehrten Exempla ange-sehene Gattung der Antikenromane durch seine künstlerische Tätigkeit zu überbieten [versucht]“ (Wild 1995, S. 382).
- 4 Zu *materia* als Potenz in der mittelalterlichen Poetik vgl. Lieb 2005.
- 5 Vgl. dazu Wick 2021, S. 31–37.
- 6 Vgl. Kiening 2015, S. 12f. Die theoretische Unterscheidung wurde jedoch nur allzu regelmäßig poetisch unterminiert (vgl. Kiening 2015, S. 29–33) und ist daher – wie in der Einleitung zum Grundlagenband der *Anderen Ästhetik* aufgezeigt – in ästhetischer Praxis nur bedingt als stets trennscharfe Dichotomie zu denken (vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 13–15).
- 7 In seinen *Glosae super Platonem* bringt Wilhelm von Conches ein solches Verständnis vom menschlichen Werkschaffen – im Anschluss an den Kommentar des Calcidius zu Platons *Timaios* – auf die noch bei Thomas von Aquin gültige Formel: *Et sciendum quod omne opus uel est opus Creatoris, uel opus*

behandelt') oder *illibata* („unberührt“) bestimmen.⁸ Die jeweilige Pointe der beiden im Folgenden untersuchten Texte des Strickers aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, *Die irdenen Gefäße* und *Das Bild*,⁹ liegt nun darin, dass sie ihre *materia* gewissermaßen selbst fingieren; allerdings nicht als vorgängige Geschichte, sondern als erzählte Vorgänge mit einer prozesslogischen beziehungsweise Dinge mit einer materiell-diagrammatischen Affordanz,¹⁰ einer im Sinne des SFB 1391 autologischen¹¹ Ordnungsaffordanz, aus der sie sich beim Ausbilden ihrer narrativen Struktur mimetisch bedienen und dabei die heterologische Ordnung der jeweils zugleich zugrundeliegenden biblischen *materia* unterlaufen.¹²

naturae, uel artificis imitantis naturam („Auch ist zu wissen, dass jedes Werk entweder ein Werk des Schöpfers ist oder eines der Natur oder eines von einem Werkmeister, der die Natura nachahmt“; Wilhelm von Conches: *Glosae*, 37, Übersetzung von mir, M.W.). Vgl. dazu Speer 1994, S. 953f., und Flasch 1965, S. 276f.

- 8 So heißt es in der *Ars versificatoria* des Matthaeus Vindocinensis: *Amplius, materia de qua aliquis agere proponet aut erit illibata aut ab aliquo poeta primitus executi. Si executi fuerit, iuxta tenorem poetice narrationis erit procedendum [...]. [16] Sequitur de materia illibata, in cuius executione usus precipue debet investigari, ut sicut se habent cotidiane actiones, verborum amminiculo similiter exprimantur, ut emphatica materie executio videatur rem materialiter informare, scilicet ut usui equipolleat audientia verborum.* („Des weiteren wird der Gegenstand, worüber einer zu handeln sich vornimmt, entweder unbehandelt oder von irgendeinem Dichter zuerst abgehandelt worden sein. Wenn er abgehandelt wurde, so hat man entsprechend dem Tenor der poetischen Erzählung fortzuschreiten [...]. Nun zum unberührten Gegenstand, bei dessen Ausführung die Lebenspraxis genau untersucht werden soll, damit die täglichen Handlungen, so wie sie erfolgen, gleichermaßen mit den verbalen Mitteln ausgedrückt werden, so daß die nachdrückliche Ausführung des Gegenstandes das Sujet stofflich auszustatten scheint, d. h. der Wortlaut der Lebenspraxis gleichwertig ist.“) Inklusive der Übersetzung zitiert nach Matthaeus: *Ars versificatoria*, 4,3 und 16 (S. 156f. und 164f.).
- 9 Einen Forschungsüberblick zur geistlichen Kleinepik bietet Eichenberger 2015, S. 5–11. Als kaum narrativ organisierte Texte sind beide im Gegensatz zu den in letzter Zeit vermehrt untersuchten geistlichen Beispielerzählungen von der Forschung noch kaum beachtet worden.
- 10 Zum Konzeptbegriff vgl. einführend Fox / Panagiotopoulos / Tsouparopoulou 2015.
- 11 Vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29.
- 12 Das Verfahren hat Ähnlichkeiten zur *allegoria* (vgl. dazu pointiert Mertens Fleury 2014, S. 122–125), zielt allerdings weniger auf einen zu erschließenden Sinn des Gegenstands und damit seine Überwindung als vielmehr auf seine poetische Vervielfältigung. Zum Verhältnis der Strickerdichtung zur mittelalterlichen Allegorese vgl. Hagby 2001, S. 221–230.

2. Der *deus artifex* und sein ‚Qualitätstest‘ – *Die irdenen Gefäße*

Betrachten wir zunächst Strickers knapp 170 Verse fassende Beispielerzählung *Die irdenen Gefäße* (= Str 151).¹³ Der Text beginnt wie folgt:

Ein kunic machet erdiniu vaz.	
daz chunde er und niemen baz.	
swaz er der haben wolde,	
der sin hus bedurfen solde,	
diu machet er mit sin selbes hand.	5
swenne er si hete gebrant,	
swelhez er danne ganz vant,	
daz uber guldet er zehant	
und machet ez also lobesam,	
daz ez sinem hus wol gezam.	10
swelhez er vant zebrochen,	
daz wart an im gerochen:	
daz hiez er werfen an die stat,	
da man ez in diu hulwen trat.	
dem chunege tut geliche	15
der groze got, der riche,	
der edel unt der werde.	
der machet uns von der erde.	
wir sin erdiniu vaz.	
(Str 151, V. 1–19)	

Ein König formte Gefäße aus Erde;	
Das beherrschte er und niemand besser.	
Was immer er davon haben wollte,	
derer sein Heim bedurfte,	
die formte er mit eigener Hand.	5
Jedes Mal, nachdem er welche gebrannt hatte,	
übergoldete er sofort ein jedes,	
das er heil vorfand,	
und vollendete es so lobenswert,	
dass es seinem Heim gut anstand.	10
Ein jedes, das er zerbrochen vorfand,	
das wurde dafür zur Rechenschaft gezogen:	
Das befahl er sogleich	
in den Morast zu werfen.	
Diesem König gleicht im Handeln	15
der große Gott, der mächtige,	
der edle und ehrenvolle,	
der uns aus Erde macht.	
Wir sind Gefäße aus Erde.	

13 Im Folgenden zitiert nach Stricker: *Die irdenen Gefäße* (Übersetzungen von mir, M. W.).

Nach der Art einer zweiteiligen Gleichnisrede beschreibt der Text in diesem ersten Teil einen regelmäßigen Ablauf, die Gewohnheit eines bestimmten Königs, und setzt im zweiten Teil Elemente davon in Analogie zu solchen einer Vergleichssphäre, dem Wirken Gottes und seinen Folgen für die Menschen:¹⁴ So wie der König mit seinen Tongefäßen verfährt, so handelt auch der Schöpfergott, dessen Werke wiederum ‚wir‘ sind, die nach dem zweiten Schöpfungsbericht ebenfalls erdgeformten Menschen.¹⁵

Beim Schritt der Analogisierung drängt sich jedoch die Frage auf, wie es beim *deus artifex* („handwerklich schaffender Gott“) zum Ausschuss bei der Produktion kommen kann, von dem ja bereits der handwerklich begabte König nicht verschont blieb, der aber in der Übertragung – der biblisch verbürgten Vermessenheit der Frage zum Trotz (vgl. Is 45,9; Rm 8,20f.) – theologisch relevant und damit überaus heikel wird.¹⁶ Dass die Frage subtil artikuliert werden kann, liegt zum einen daran, dass auf Seiten des Handwerkerkönigs ein Bedürfnis nach schöpferischem Tun besteht (Str 151, V. 4), die implizit mit der nach der Ordnung der Grundsphäre abstrusen Verantwortlichkeit der Gefäße (Str 151, V. 12) zu korrelieren scheint. Letztere bildet für die Analogisierung allerdings ein notwendiges Pendant zur menschlichen Willensfreiheit, die ganz im Sinne des frühen Augustinus erst den Qualitätsunterschied zutage fördere,¹⁷ ohne dass sie für sich genommen als *agency* der Gefäße im Brennofen denkbar wäre. Zum anderen wird in der Grundsphäre also – wenn nicht ein unwahrscheinliches Versagen des vortrefflichen Töpfers oder eine noch weniger plausible, von ihm unabhängige Determination vorliegt – der mit der Materialität der Gefäße verknüpfte Zufall zur bestimmenden Kraft beim Brennen, was ein schiefes Licht auf die Vergleichssphäre wirft, zumal das menschliche Leben als Bewährungsprobe zunächst im Vergleich ausgespart bleibt.

Doch auch bei der nachgelieferten Unterscheidung von guten und schlechten Menschen in Analogie zu den entsprechenden Gefäßen und ihrer weiteren Behandlung, welche die Basis für den restlichen Löwenanteil des Textes bildet, bleibt das Autonomieproblem virulent. Während das Aussortieren der Gefäße durch den König nicht weiter

14 Zur Gattungsbestimmung der zweiteiligen Gleichnisrede, insbesondere in Abgrenzung zum verwandten Reimpaarbispiel, bei dem zum Vergleich ein Einzelfall erzählt und generalisiert wird, vgl. Holznagel 2003, S. 297–301, und Holznagel 2010, sowie ferner Holznagel 2006, S. 49–52, und Eichenberger 2015, S. 75f.

15 Vgl. Gn 2,7. Alle Angaben zur und Zitate aus der Bibel beziehen sich auf die zweisprachige Ausgabe: Biblia Sacra Vulgata.

16 Dieses Problem erwächst als Konsequenz daraus, dass „Gleichnisreden“ ihre spezifische „Schlagkraft [...] nicht nur dem Nachweis der mehr oder minder plausiblen Analogien zwischen Grund- und Vergleichssphäre [verdanken], sondern auch dem Umstand, dass der Einfluss des in der Grundsphäre Entwickelten das Bedeutungspotential des in der Vergleichssphäre Vorgeführten verändert, indem semantische Merkmale, die Phänomenen der Grundsphäre zugeschrieben werden können, systematisch auf die Vergleichssphäre übertragen werden“ (Holznagel 2010, S. 119).

17 Vgl. dazu kompakt Ottmann 2004, S. 21.

problematisiert wurde, beschreibt der Text nun in aller Ausführlichkeit, wie Gott durch Versuchungen und Proben

wil [...] nemen war,
 wer zebreeste oder ganz beste,
 wer belibe ode im abege,
 wen er mit eren zieren muge,
 vnd wer¹⁸ niht sinem huse tuge. 30
 (Str 151, V. 26–30)

[...] untersuchen will,
 wer zerbricht oder heil bleibt,
 wer bei ihm bleibt oder von ihm abfällt,
 wen er mit Ehren schmücken kann
 und wer seinem Heim nicht angemessen ist. 30

Die Beobachterposition Gottes zur Vermeidung der Theodizee, die den nötigen Raum für die aktiv ausgeübte Willensfreiheit lässt, ist an sich wenig verwunderlich und deckt sich mit der Passivität des Töpfers beim Brennvorgang. Die Akzentuierung weicht jedoch deutlich von der des alludierten Verses aus dem *Römerbrief* ab (Rm 9,21), der Gott für den ganzen Prozess in die Pflicht nimmt, um für die Unangemessenheit der Theodizee zu argumentieren. Der Stricker hingegen betont den mit dem Zufall des Brennvorgangs korrespondierenden Autonomiebereich des Menschen, indem er Gott nicht nur zum prüfenden Beobachter macht, sondern sogar seinen Einfluss auf das Ergebnis in Frage stellt.¹⁹ Immerhin scheint Gott hier weniger als Richter zu entscheiden, wen er bei sich haben will, als vielmehr im Sinne eines Güteprüfers zu testen, *wen er mit eren zieren muge* (Str 151, V. 29).

Der restliche Text ist dementsprechend klar zweigeteilt und beschreibt erst jene Menschen, die sich fromm und gottesfürchtig im ‚Qualitätstest‘ bewähren und dann gewissermaßen den Ausschuss bestehend aus all jenen, welche die Gebote nicht achten (Str 151, V. 100–103), im Angesicht von Leid in *desperatio* verfallen (Str 151, V. 113–118), sich an materielles Gut klammern (Str 151, V. 123–138) oder sich den weltlichen Freuden ausschweifend zuwenden (Str 151, V. 139–145). Betont wird dabei allerdings stets die göttlich-menschliche Koproduktion, deren Ergebnis vom Umgang des Menschen mit seiner Veranlagung abhängt. Dass zu diesen nach dem Leib-Seele-Dualismus eben auch Materielles wie ein schöner Körper (Str 151, V. 53–54) oder irdisches Gut (Str 151, V. 63;

18 Gegen den Lesetext der Edition (*der*) nach dem Gros der Varianten.

19 Eine vergleichbare Umkehr findet sich innerbiblisch etwa im Gleichnis vom verlorenen Schaf und dem von der verlorenen Drachme (vgl. Lc 15,4–10), bei denen – im Gegensatz zum anschließenden Gleichnis vom verlorenen Sohn (vgl. Lc 15,11–32) – in der Grundsphäre die initiale Handlung bei dem bzw. der Suchenden liegt und sich in der Vergleichssphäre auf den Büßer verschiebt.

139) gehört, lässt sich nur schwer mit der Grundsphäre verrechnen, denn vergoldet wird gegebenenfalls freilich die Seele (Str 151, V. 60–62), deren Umgang mit dem Materiellen den beobachtbaren Unterschied macht (Str 151, V. 55–59; 64–74; 140–160).

Wenn nun Gott einem von den ‚Guten‘ aus väterlicher *gunst* (‚Wohlwollen‘; Str 151, V. 76) eine *maisterliche chunst* (‚meisterhafte Kenntnis‘, ‚Fähigkeit‘, ‚Kunst‘ [im Sinne von *ars*]; Str 151, V. 75) verleihe und er diese zum *werben nach gotes gunste* (‚Streben nach Gottes Wohlwollen‘; Str 151, V. 78) nutze, so werde seine Seele *so wise / und chumt zesolhem prise, / daz si vert zehimelriche / und siht got ewichliche* (‚so weise und erlangt solch preiswürdige Beschaffenheit, dass sie ins Himmelreich aufsteigt und Gott in Ewigkeit schaut‘; Str 151, V. 79–82). Als Lohn für ihr lebenslanges Gotteslob *zieret* (‚schmückt‘, ‚veredelt‘; Str 151, V. 91) der Schöpfer sie so sehr, *daz sich niemen des enstat / daz diu vil werden gotes kint / gemacht von der erde sint* (‚dass niemand versteht, dass die herrlichen Gotteskinder aus Erde gemacht sind‘; Str 151, V. 94–96). Ein schlechter Mensch hingegen setze seine gottgegebenen Gaben regelrecht kunstvoll für allzu Irdisches ein, er *wil des haben zeiner chunst / daz er sich selben gwert / alles, des sin lip gert* (‚[er] will es zu einer ‚Kunst‘ erheben, dass er sich selbst alles gewährt, wonach sein Körper verlangt‘; Str 151, V. 146–148). Während der Text ausgerechnet im Kontext der *chunst* die elaborierteste Heilsprognose abgibt, schließt er mit der überaus pessimistischen Aussicht auf den Einzug der Schlechten ins Himmelreich, da sie im Leben nicht mehr Leid auf sich nehmen als jemand, der sich regelmäßig die Nägel und Haare schneidet (vgl. Str 151, V. 155–160).

Strickers *Die irdenen Gefäße* nutzt, so ließe sich vorab resümieren, die materielle Ordnungsaffordanz virtueller Dinge beziehungsweise die der virtuellen Produktion von *artificia* zu seiner Konstituierung, ohne dass sich deren Funktion im Analogisieren mit dem Gegenstand der Moralisierung erschöpft. Die Gleichnisrede berichtet nämlich nicht nur von einem König, der Gefäße verfertigt, deren Qualität sich in einem als von seinem Einfluss weitgehend unabhängig inszenierten Prüfungsvorgang beweisen muss, und überträgt diesen Vorgang auf die Vergleichssphäre der Arbeit des *deus artifex*. Vielmehr formt der Stricker beim vordergründigen Wiedererzählen biblischer *materia* im imaginierten Nachvollzug der göttlichen Produktion mit den Musterbeschreibungen guter und schlechter Menschen selbst exemplarische Gefäße von vergleichbarem ontologischem Status wie jene der biblischen Allegorie. Indem der Text über deren Gütegrad und die entsprechenden Qualitätsmerkmale Auskunft gibt, wird er gewissermaßen selbst zum Brennofen und sein Erzähler zum Töpfer, Qualitätsprüfer und Vergolder, der dabei freilich selbst als irdenes Gefäß zu imaginieren ist und hier womöglich auf die Absicherung seiner eigenen Vergoldung abzielt, wenn er sie sich nicht regelrecht herbeischreibt. Bei dieser für den Text zentralen metaphorischen Operation führt der Transfer ausgewählter Aspekte des Bildspenders, der sowohl rezeptionsseitig verlangt wie textseitig kanalisiert wird, jedoch nicht nur zu semantischen Überschüssen auf beiden Seiten und damit zu Interferenzen bei der Analogisierung. Insofern der Transfer

zugleich konstitutiv für die Struktur des Textes wirkt, werden für den Bildspender auch strukturelle Überschüsse bedeutsam. Als nicht kanalisierter Rest unterlaufen diese die eingangs ausgestellte, vordergründige Botschaft des Textes und führen zu einer intrikaten Überblendung von *rex artifex*, *deus artifex* und *poeta artifex* („handwerklich schaffender König, Gott und Dichter“).

3. *Das Bild* als implosive Verbindung

Kommen wir damit zu einem zweiten, mit knapp 190 Versen unwesentlich längeren Strickertext, bei dem sich mit Blick auf seine Komplexität jede Spekulation über eine Gattungszugehörigkeit von vornherein verbietet: *Das Bild* (= Str 80).²⁰

Swer bilde molen wil und chan,
 der vaehet an dem houbet an
 und malet also hin zetal,
 untz er gemalet uber al.
 die sich in geistlich leben 5
 mit dem libe habent gigegeben
 und sint aber mit dem mute
 in der werlde und bi dem gute,
 di²¹ malent sich sumeliche
 einem bilde vil geliche, 10
 daz hiebevur ein kunich sach;
 in einem troume daz geschach.
 (Str 80, V. 1–12)

Wer immer ein Bild malen will und es vermag,
 der fängt mit dem Kopf an
 und malt abwärts weiter,
 bis er alles gemalt hat.
 Die sich in ein geistliches Leben 5
 zwar physisch begeben haben,
 jedoch gedanklich
 im Weltlichen und bei weltlichem Gut sind,
 von denen malen sich etliche
 gleich einem Bild, 10
 das hiervor ein König sah;
 das geschah in einem Traum.

20 Im Folgenden zitiert nach Stricker: *Das Bild* (Übersetzungen von mir, M. W.).

21 Gegen den Lesetext der Edition (*da*) nach dem Gros der Varianten.

Dieser Strickertext beginnt mit einer ganz pragmatisch anmutenden Beschreibung eines Malvorgangs, die sich jedoch zugleich als Blaupause, als *bilde*, für die Ordnung des Textes lesen lässt: Wie um das horazische Dictum *ut pictura poesis* umzukehren, wird hier nämlich die rhetorische Beschreibungstechnik *a capite ad calcem* kurzerhand als Maltechnik für ein *bilde* ausgegeben, das narrativ im Anschluss gleich mehrfach realisiert werden wird. So erzählt der Text den Werdegang beziehungsweise ‚malt‘ das Sittenportrait eines exemplarischen Novizen, der sich geistig nicht vom Weltlichen trennen kann und daher sich respektive seinen Lebenslauf so entwirft, so ‚malt‘, dass er wiederum einem *bilde*, einem konkreten Traumbild eines nicht weiter im Text erwähnten Königs gleicht.

Dieses *bilde* geht zurück auf die biblische Erzählung von Nebukadnezars Traum von den Weltreichen, in welchem dem König eine Statue mit goldenem Haupt, silberner Brust und Armen, bronzene Bauch und Lenden, eisernen Schenkeln und eisernen Füßen erscheint, die von einem Steinschlag zerstört wird, ehe der ohne menschliches Zutun bewegte Stein zu einem allumfassenden Berg wird (Dn 2,31–35). Nachdem die Deuter des Königs gescheitert sind, lässt er Daniel kommen, der ihm den Traum auslegt: Die Teile der Statue stehen für die Abfolge der vier Weltreiche und ihre unterschiedlichen Qualitäten, der Stein für das Reich Gottes, das die übrigen Reiche zerstört und selbst ewig bestehen bleibt (Dn 2,35–47).²²

So wie Daniel das Traumbild in der Bibel zunächst beschreibt, wird es auch im Strickertext *a capite ad calcem* vorgestellt:

dem waz daz houbet guldin,	
daz ez niht schoner mohte sin;	
brust und arm warn silber gar	15
und warn ouch da von wol gevar;	
der bouch was erin uber al;	
diu bein warn hin zetal	
von ysen also herte,	
dc ez sich brechens wol werte;	20
die füeze warn von erde.	
(Str 80, V. 13–21)	

Dem [Traumbild, M. W.] war der Kopf aus Gold,	
sodass er nicht schöner sein konnte;	
Brust und Arme waren ganz aus Silber	15

22 Ohne eine neue Erzählung zu formen, nutzt auch Daniel für seine Auslegung in der virtuellen Materialität der Statue angelegte Deutungsangebote, wobei diese regelrecht für die Allegorese zugeschnitten scheint. Ein Rest bleibt allenfalls mit Blick auf ihren kaum für die Deutung in Anschlag genommenen Anthropomorphismus. Vgl. zum mittelalterlichen Traumerzählen sowie insbesondere zu poetologischen Träumen im *Reinfried von Braunschweig* und im *Apollonius von Tyrland* Wittchow 2020, S. 584–624. Zu den Träumen Nebukadnezars in Letzterem vgl. Wittchow 2020, S. 600–612.

und waren auch daraus gemacht;
 der Bauch war ganz ehern;
 die Beine waren abwärts
 aus so hartem Eisen,
 dass sie nur schwer gebrochen werden konnten; 20
 Die Füße waren aus Erde.

Die in der Rhetorik traditionelle vertikale Ordnung der Körperbeschreibung, die in der linearen Zeitlichkeit der Erzählung realisiert wird, also in der Abfolge der Beschreibung der Körperteile, verbindet sich im *bilde* zunächst mit einer zweiten Ordnung, der Hierarchie der evozierten Materialien, die zugleich eine moralische Abstufung – von Gold nach Erde – impliziert.²³ Diese Verbindung wiederum dient sowohl als *bilde*, als Blaupause, für das ‚Selbstportrait‘ des Novizen wie für die folgende Erzählung (sofern man von einer solchen überhaupt sprechen kann), in der geschildert wird, *wi er dem bilde werde / geliche an sinem lebene* („wie er dem Bild mit seinem Leben gleich wird“; Str 80, V. 22f.). Für dieses *gelichen*, dieses kanalisierende Analogisieren, das eigentlich Teil des Auslegungsprozesses ist,²⁴ das der Text jedoch in die *narratio* verlagert, ist es wiederum nötig, die körperlich-räumliche und die materiell-moralische Ordnung mit einer dritten zu verknüpfen, die ihr strukturelles Vorbild in der heilsgeschichtlichen Traumdeutung Daniels findet: der zeitlichen Ordnung der exemplarischen *vita* eines zunehmend weltverfallenen und entsprechend verkommenen Novizen.

Die Zeitlichkeit der *vita* wiederum findet ein zusätzliches Vorbild in der Zeitlichkeit der *descriptio*, die rhetorisch geordnet in begrenzter Erzählzeit zu realisieren ist und zu Beginn des Textes selbst mit der Zeitlichkeit des Malens eingeführt wird. Auf diese Weise werden die Malzeit, die Erzählzeit und die Lebenszeit des Klerikers, also die erzählte Zeit des Textes, so stark miteinander verbunden, dass sie zum Ende hin gar

23 Die vertikale Ordnung im Strickertext wird durch vereinfachende Modifikationen gegenüber dem biblischen Text noch verstärkt. So sind dort beispielsweise die Füße nicht einfach *von erde*, sondern „ein Teil der Füße aus Eisen, ein Teil aus Ton“ (Dn 2,33). Zur moralischen Bewertung der Materialien vgl. Reudenbach 2002 sowie den Beitrag von Stefania Cecere in diesem Band, S. 167–184.

24 So arbeitet Ragotzky 1981, S. 182, für die zu den Gleichnisreden in dieser Hinsicht analog funktionierenden *bispiel* heraus: „Der Vorgang der Auslegung ist in den meisten Bispeln auch terminologisch bewußt gemacht: Im Zusammenhang der Auslegung tauchen die Begriffe *gelichen*, *bezeichnen* bzw. *bediuten* oder *meinen* auf. [...] Mit *gelichen* ist die Zuordnung von Eigenschaften der Gegenstände des Bildteils zu Eigenschaften der Gegenstände, auf die sich die Auslegung bezieht, gemeint. Beide Gegenstandsbereiche gehören verschiedenen Ordo-Bereichen an. Durch die Ähnlichkeit von Eigenschaften bzw. Relationen zwischen den Eigenschaften wird das analoge Verhältnis der Ordo-Bereiche erkennbar. Die Ähnlichkeit ist die Voraussetzung dafür, daß die Gegenstände des Bildteils zum Zeichen für die Gegenstände der Auslegung werden können. Sinn des *gelichens* ist es also, den Zeichencharakter des Bildteils und damit den Ordo-Charakter der Zeichen zu verdeutlichen.“

nicht mehr zu trennen sind. Begünstigt wird diese Textbewegung von der semantischen Unschärfe der zentralen Begriffe *gelîchen*, *bilde* und *malen*. Während *gelîchen* zwischen ‚gleich sein‘, ‚gleich machen‘ und ‚vergleichen‘ oszilliert, kann *bilde* unter anderem ein ‚Werk‘, eine ‚Gestalt‘, aber auch ein ‚Vorbild‘, ‚Beispiel‘ oder ‚Gleichnis‘ bezeichnen und *malen* neben ‚Zeichen-Machen‘, ‚Zeichnen‘ und ‚Färben‘ auch auf das geistige Entwerfen und sogar das Schreiben verweisen. Die daraus resultierende Offenheit der Relationen der erzählten Entitäten zueinander und ihres jeweils unsicher-wechselhaften ontologischen Status erlaubt nicht nur den Zusammenfall ihrer zeitlichen Ordnungen, sondern führt auch dazu, dass die Verbindung der Entitäten selbst immer wieder implodiert.

So heißt es gegen Anfang der *narratio*, dass das *geistlich leben* (‚Ordensleben‘; Str 80, V. 30) des Klerikers, der sich beim Eintritt noch Mühe gibt, *ein guldin houbet* (‚ein goldenes Haupt‘; Str 80, V. 31) hat, während er später etwas weniger ambitioniert handelt, *sit er sin arm und sin brust / dem silber machet gelich. / also vil hat er gebosert sich / also silber wider golt ist* (‚da er seine Arme und seine Brust dem Silber gleich macht, hat er sich so weit zum Schlechten gewandelt, wie Silber im Vergleich zu Gold weniger wert ist‘; Str 80, V. 56–59).²⁵ Nicht nur wechselt hier der Empfänger im metaphorischen Prozess vom *leben* des Klerikers zu seinem – möglicherweise gemalten – Körper, auch die Begründungsrichtung wird umgekehrt: Das fromme Leben resultiert in Vergoldung, während die Versilberung zu moralisch inferiorer Handlung führt. Unmittelbar auf die zitierte Stelle folgt ein erneuter Bezugswechsel:

so darnach in churcer frist,	60
daz er den bouch malen wil,	
so gedenchet er: „ich han so vil	
umbe min sunde geweinet,	
ich han mich wol gereinet.	
[...]	
swie vil der tievel chunne,	70
ich wil nimmer in sinen drouch.“	
daz wirt ein erin bouch,	
den er mit dem mute machet.	
swenne er sich also swachet,	
daz er der sele an angest wirt	75
und vorht und riwe verbirt,	
so ist sin leben und sin sin	
als bose, als chopfer und zin	
wider golt und wider silber sint.	

(Str 80, V. 60–79)

25 Alternativ könnte man *sit* auch temporal auffassen und übersetzen: ‚während er seine Arme und seine Brust dem Silber gleich macht, hat er sich so weit zum Schlechten gewandelt, wie Silber im Vergleich zu Gold weniger wert ist‘. In diesem Fall läge statt einer Kausalbeziehung nur eine Koinzidenz vor, die aus teleologischer Perspektive jedoch weit entfernt vom bloßen Zufall ist.

Kurz darauf, als er
den Bauch malen will, 60
denkt er doch: „Ich habe so viel
wegen meiner Sünde geweint,
dass ich mich gereinigt habe.
[...]
Was der Teufel auch immer vermag, 70
ich gehe niemals in seine Falle.“
Das wird ein eherner Bauch,
den er mit seiner Haltung herstellt.
Immer wenn er sich so gehen lässt,
dass seine Seele die Angst verliert 75
und Furcht und Reue aufgibt,
dann sind sein Leben und sein Trachten
so minderwertig, wie Kupfer und Zinn
es gegenüber Gold und Silber sind.

An dieser Stelle wird zunächst wieder die strukturgebende Metapher des Malvorgangs aufgegriffen und diesmal – anders als beim *gelich machen* von Armen und Brust – eben nicht als bewusster Vorgang beschrieben, der sich auf sein Leben auswirkt, sondern umgekehrt als Effekt seines zunächst im Geiste vollzogenen Lebenswandels. Eine solche Inszenierung des als Akt der *narratio* realisierten deutenden Analogisierens als Hervorbringung des Gegenstands geht freilich über die Allegorese des biblischen Prätexts weit hinaus.

Auch bei der Gestaltung der Beine, die gleich zweimal beschrieben wird, ist sein Lebenswandel wirkursächlich beteiligt, allerdings bei der zweiten Beschreibung auch nur mittelbar, indem er ihn bei seinem Malen beeinflusst:

nu merchet rehte von den zwein,
wie er sinem lebene diu bein
zehertem ysen bringet:
so er zelucel ringet 90
umbe siner sele genesen.
[...]
sines starchen mutes wirt so vil, 130
daz er vaste stet und ebene
und malet sinem lebene
zwei starchiu ysen hertiu bein.
(Str 80, V. 87–91 und 130–133)

Nun nehmt von den Zweien wahr,
 wie er seinem Leben die Beine
 zu hartem Eisen werden lässt,
 indem er sich zu wenig 90
 um sein Seelenheil kümmert.
 [...]
 Seine Überzeugung wird so stark, 130
 dass er fest und ebenmäßig steht
 und seinem Leben
 zwei starke, eisenharte Beine malt.

Die Verquickung von exemplarischem Leben (also *bilde*) und seiner Beschreibung (ebenfalls *bilde*) findet ihren ersten Höhepunkt beim Gestalten der Füße, das wieder ähnlich wie bei der Versilberung von Brust und Armen einen Einfluss auf sein Leben hat, statt von seinem Lebenswandel beeinflusst zu sein:

daz leben dunchet in suezze,
 unz daz er die fuezze
 mit der erde malen beginnet, 145
 daz er solhe unchraft gewinnet
 vor alter oder vor siecheit.
 (Str 80, V. 143–147)

Das Leben scheint ihm süß,
 bis er die Füße
 mit Erde zu malen beginnt, 145
 so dass er so schwach wird
 von Alter und Krankheit.

Von einer Kausalität, die das Material der Füße begründen könnte, ist hier explizit keine Rede, dafür wird allerdings umgekehrt sehr deutlich, wie sich die begonnene letzte Etappe im Malprozess auf die damit relationierte letzte Etappe seines Lebens auswirkt. Kraftlos gibt er sein missbrauchtes Amt auf und zeigt auch im Angesicht des Todes seinem Beichtvater gegenüber keinerlei Reue, was direkt zu seinem Tod überleitet:

wie gelich im danne geschiht,
 sam ouch dem bilde geschach:
 daz stiez ein stein, daz ez zebrac.
 also stoezzet in der tot nider.
 (Str 80, V. 160–163)

Wie ähnlich es ihm dann ergeht,
 wie es auch dem *bilde* geschah:
 Das traf ein Stein, so dass es zerbrach.
 So wirft ihn der Tod nieder.

Vordergründig scheint der Impuls für das Ende des Klerikerlebens, das mit dem seiner *vita* zusammenfällt, weder von ihm noch direkt von der Ordnung des *bilde* auszugehen. Man könnte stattdessen meinen, sie rühre von einem narrativen Überschuss, insofern ein scheinbar zufälliger und wie im biblischen Prätext intern nicht weiter motivierter Steinschlag, quasi als in die Diegese einbrechende materialisierte *materia*, das *bilde* zerstört und damit die Vorlage für den Tod des Klerikers schafft.²⁶ Doch auch wenn die Kausalität hier umgedreht scheint, auf *histoire*-Ebene also, sofern man hier überhaupt von einer *histoire* sprechen kann, die Zerstörung des *bilde* den Tod des Klerikers nach sich zieht, ist es konzeptuell genau andersherum: Der Tod ist nämlich primär ein Teil der zeitlichen Ordnung seines Lebens, die auf das wesentlich räumlich-stofflich organisierte *bilde* übergreift, das zwar in die Brüche gehen kann, aber für sich nicht notwendig sterben muss (anders als der Kleriker und mit ihm die Erzählung von seinem Leben, die notwendig zu Ende gehen muss). Die Pointe wäre nun, dass die Zerstörung des *bilde*, die von der Begrenztheit als Element der zeitlichen Ordnung des Klerikerlebens wie jener der Erzählung rührt, allererst das Ende bedingt, die Wirkung im Zuge einer zerstörerischen *Mise en abyme* also zugleich Ursache ist und zugespitzt formuliert der Kleriker, sein *bilde* und die Erzählung von beidem – trotz der am Ende (als diskursiver Rettungsversuch?) differenzierend betonten Vergleichs- und eben nicht Gleichsetzungslogik – so sehr in eines fallen, dass der Steinschlag,²⁷ den der nahende Tod des Klerikers auslöst, alle drei auf einen Streich ausräumt.²⁸

4. Fazit

Die beiden untersuchten Strickertexte eint zunächst die zentrale metaphorische Verbindung von Handwerk und Dichtung, also von einem als plastisch inszenierten *artificium* und dem *artificium* der Erzählung selbst. Diese Verbindung ist zwar an sich seit der

26 Auch das Traumbild Nebukadnezars wäre nicht notwendig zu zerstören gewesen (vgl. Dn 2,34) – die Notwendigkeit ergibt sich erst aus der heilsgeschichtlichen Deutung (vgl. Dn 2,44 f.).

27 Erstaunlicherweise fehlt jeder Hinweis auf das – im Buch *Daniel* als die Ausbreitung des Reiches Gottes gedeutete – Anwachsen des Steines zum Berg und damit, wenn man das vom Stricker modifizierte Traumbild entsprechend der Bibel heilsgeschichtlich ausdeutete, die Perspektive auf das Himmelreich. Die Verknappung wirkt nur deshalb nicht so drastisch, weil der (zufällige?) Steinschlag mit der Notwendigkeit des Todes und gerade nicht als direkter göttlicher (Straf-)Akt gedeutet wird.

28 Im Epimythion wird nun einerseits vor der *diepheit* (Str 81, V. 167) eines nach Ämtern strebenden Klerikers und andererseits davor gewarnt, einen solchen gewähren zu lassen, denn *swa ein diep den andern hilt, / da enweiz ich niht, welher me stilt* (Str 81, V. 185 f.: ‚wo immer ein Dieb den anderen deckt, da weiß ich nicht, welcher von beiden eher stiehlt‘). Damit ist die Duplizierung und schließlich sogar die Ununterscheidbarkeit – lasterhafter Kleriker / *bilde* – zumindest strukturell aufgenommen.

Antike konventionell, ihre kompositorische Funktion für die Texte, die sich mit dem Begriff der Ordnungsaffordanz beschreiben lässt, geht jedoch über eine konventionelle poetologische Reflexion weit hinaus: So legt die zentrale metaphorische Operation in den *Irdenen Gefäßen* vor allem Leerstellen offen, die entweder vom nicht genutzten Potenzial der Materialität der Tongefäße wie der biblischen *materia* oder umgekehrt vom Surplus des Transferprozesses rühren. In Strickers *Bild* hingegen wird das Überangebot an Ordnung, zu dem neben der biblischen *materia* eben auch die zeitliche Ordnung des Klerikerlebens und die nur partiell damit vereinbare räumlich-stoffliche des *bilde* beitragen, in einem so radikal-erschöpfenden und schließlich destruktiven Ausmaß angenommen, dass im Verlauf des Erzählprozesses sogar die Trennung zwischen der Ebene des Bildes und derjenigen seiner Auslegung vollständig zu kollabieren droht.

Die aufgezeigten Spannungen in beiden Texten rühren daher, dass sie sich zwar traditionell an biblischer *materia* bedienen, diese jedoch narrativ an autologische virtuelle Ordnungsmuster koppeln, die von der Stofflichkeit imaginierter Gegenstände und vor allem imaginierter handwerklicher Praxis – zum Teil im Rekurs auf kulturell verankerte Materialesemantiken (wie die Wertigkeit der Metalle) – abstrahiert sind und mit der vorgängigen, heterologischen Ordnung der biblischen *materia* konkurrieren. Die im Übertragungsprozess kaum eingehegte Kontingenz des Brennens im Ofen wie die irritierende Wechselwirksamkeit zwischen Traumbild, als *artificium* imaginiertem *bilde* und Klerikerleben führen als Beispiele eingelöster Ordnungsaffordanz gleichermaßen dazu, dass der in der *materia* als Potenz vorhandene Sinn im Rekurs auf eine gegen den poetischen Umgang widerständige und gerade darin ästhetisch produktive Materialität veruneindeutigt wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Biblia Sacra Vulgata = Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Matthaeus: Ars versificatoria = Matthaeus Vindocinensis: Ars versificatoria. Text nach der Ausgabe von Franco Munari, übersetzt und mit Anmerkungen und einer Einleitung versehen von Fritz Peter Knapp, Stuttgart 2020 (Relectiones 8).
- Stricker: Das Bild = Stricker: Das Bild, in: Die Kleindichtung des Strickers in 5 Bde., hg. von Wolfgang Wilfried Moelleken, Gayle Agler-Beck und Robert E. Lewis, Bd. 3,2: Gedicht Nr. 72–104, Göttingen 1975 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 107), S. 250–260.
- Stricker: Die irdenen Gefäße = Stricker: Die irdenen Gefäße, in: Die Kleindichtung des Strickers in 5 Bde., hg. von Wolfgang Wilfried Moelleken, Gayle Agler-Beck und Robert E. Lewis, Bd. 5: Gedicht Nr. 139–167 und Nachwort, Göttingen 1978 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 107), S. 143–152.

Wilhelm von Conches: *Glosae* = Guillelmus de Conchis: *Glosae super Platonem*, hg. von Edward A. Jeau-neau, Turnhout 2006 (*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis* 203).

Sekundärliteratur

- Eichenberger 2015 = Eichenberger, Nicole: *Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters*, Berlin/Boston 2015 (Hermaea. Neue Folge 136).
- Flasch 1965 = Flasch, Kurt: *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in: Kurt Flasch (Hg.): *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*. Festgabe für Johannes Hirschberger, Frankfurt a.M. 1965, S. 265–306.
- Fox/Panagiotopoulos/Tsouparopoulou 2015 = Fox, Richard/Panagiotopoulos, Diamantis/Tsouparopoulou, Christina: *Affordanz*, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1), S. 63–70.
- Frick 2020 = Frick, Julia: *Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz. Kürzung als Instrument der Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion*, in: Birgit Zacke/Peter Glasner/Susanne Flecken-Büttner/Satu Heiland (Hgg.): *Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter*, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Themenheft 5), S. 219–244. DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H202033 (letzter Zugriff: 8. November 2022).
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Hagby 2001 = Hagby, Maryvonne: *man hat uns für die warheit ... geseit. Die Strickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer ‚narrationes‘ des 12. und 13. Jahrhunderts*, Münster 2001 (*Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit* 2).
- Holznagel 2003 = Holznagel, Franz-Josef: *Verserzählung – Rede – Bîspel: Zur Typologie kleinerer Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts*, in: Christa Bertelsmeier-Kierst/Christopher Young (Hgg.): *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300*. Cambridge Symposium 2001, Tübingen 2003, S. 291–306.
- Holznagel 2006 = Holznagel, Franz-Josef: *Gezähmte Fiktionalität. Zur Poetik des Reimpaarbispels*, in: Emilio González/Victor Millet (Hgg.): *Die Kleinepik des Strickers. Texte, Gattungstraditionen und Interpretationsprobleme*, Berlin 2006 (*Philologische Studien und Quellen* 199), S. 47–78.
- Holznagel 2010 = Holznagel, Franz-Josef: *Inszenierte Vergleiche und metaphorisches Verstehen. Zur Poetik der mittelhochdeutschen Gleichnisrede*, in: Matthias Junge (Hg.): *Metaphern in Wissenskulturen*, Wiesbaden 2010, S. 109–122.
- Kiening 2015 = Kiening, Christian: *Literarische Schöpfung im Mittelalter*, Göttingen 2015.
- Lieb 2005 = Lieb, Ludger: *Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ‚Wiedererzählens‘*, in: Joachim Bumke/Ursula Peters (Hgg.): *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2005 (*Zeitschrift für deutsche Philologie* 124, Sonderheft), S. 356–379.
- Mertens Fleury 2014 = Mertens Fleury, Katharina: *Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter*, Würzburg 2014 (*Philologie der Kultur* 9).
- Ottmann 2004 = Ottmann, Henning: *Geschichte des politischen Denkens. Von den Anfängen bei den Griechen bis auf unsere Zeit*, Bd. 2: *Römer und Mittelalter*, Teilbd. 2: *Das Mittelalter*, Stuttgart/Weimar 2004.

- Ragotzky 1981 = Ragotzky, Hedda: Gattungserneuerung und Laienunterweisung in Texten des Strickers, Tübingen 1981 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 1).
- Reudenbach 2002 = Reudenbach, Bruno: „Gold ist Schlamm“. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel (Hgg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen 1), S. 1–12.
- Ruberg 1998 = Ruberg, Uwe: ‚Lancelot malt sein Gefängnis aus‘. Bildkunstwerke als kollektive und individuelle Memorialzeichen in den Aeneas-, Lancelot- und Tristan-Romanen, in: Wolfgang Frühwald/Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hgg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Kolloquium Reisenburg, 4.–7. Januar 1996 (Wolfgang Harms zum 60. Geburtstag gewidmet), Tübingen 1998, S. 181–194.
- Schmitz-Emans 2010 = Schmitz-Emans, Monika: Arachne im Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text, in: Alexander Honold/Ralf Simon (Hgg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*, München 2010 (eikones), S. 251–271.
- Speer 1994 = Speer, Andreas: *Kunst und Schönheit*. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg/Andreas Speer (Hgg.): *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter* (Albert Zimmermann zum 65. Geburtstag), 2 Bde., Berlin/New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln 22/2), Bd. 2, S. 945–966.
- Wandhoff 2003 = Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3).
- Wick 2021 = Wick, Maximilian: Kosmogenetisch erzählen. Poetische Mikrokosmen in philosophischer und höfischer Epik des Hochmittelalters, Berlin 2021 (Mikrokosmos 88).
- Wild 1995 = Wild, Gerhard: Lancelot und die Antike, in: Danielle Buschinger/Michel Zink (Hgg.): *Lancelot – Lanzelet. Hier et Aujourd'hui*, Greifswald 1995 (Wodan 51), S. 381–387.
- Wittchow 2020 = Wittchow, Britta Maria: Erzählte mediale Prozesse. Medientheoretische Perspektiven auf den *Reinfried von Braunschweig* und den *Apollonius von Tyrland*, Berlin/Boston 2020 (Trends in Medieval Philology 37).

