

Achtung, Rutschgefahr !
Zur Redewiedergabe im frühneuhochdeutschen,
frühneuniederdeutschen, mittelniederländischen, jiddischen und
neuhochdeutschen *Eulenspiegel*

Alexander Schwarz
Universität de Lausanne

RÉSUMÉ

Attention, on glisse. On glisse du discours rapporté direct au discours rapporté indirect et vice-versa, et parfois on ne sait plus où l'on est. Ce petit essai traite du phénomène du glissement grammatical dans différentes époques de l'allemand et du néerlandais ainsi qu'en Moyen Bas Allemand et en Yiddish. Ce texte s'intéressera moins aux systèmes linguistiques concernés mais plutôt à la succession d'étapes de la lutte perpétuelle entre l'auteur et ses personnages littéraires pour le pouvoir de dire et, dans notre cas, de faire rire.

Nu schweigt ain weil und redt nit vil

Und hört, was ich euch sagen wil ! (Wuttke 1998, p. 8)

Dieser Beginn eines Aufsatzes ist wohl etwas seltsam. Er passt nicht zum mönchisch-kontemplativen Kontext schriftlicher Produktion und Rezeption. Auch als Beginn eines Vortrages, als der er ursprünglich konzipiert und auch als *performance* aktualisiert worden ist, fällt er auf. Dann nicht so sehr als Umstand einer Anrede an sich, als in seinem Hinweis auf ein ungebührliches Verhalten der Zuhörer – das diese auch tatsächlich nicht an den Tag gelegt haben. Ein solcher Hinweis passt besser in den Kontext, aus dem das Zitat stammt, an den Anfang eines Nürnberger Fastnachtspieles des 15. Jahrhunderts. Da fällt uns dann hingegen der erste Punkt als ungewohnt auf, der Umstand einer Publikumsanrede an sich, die wir von unseren Theaterbesuchen nur dann kennen, wenn die Unpässlichkeit einer Schauspielerin oder eines Schauspielers mitgeteilt wird. Nun sind aber das 15. und 16. Jahrhundert in Europa, ist das Zeitalter der *Gutenberg Revolution* nicht nur eine Zeit seltsamer Theatersitten nicht nur unter sondern auch auf der Bühne, sondern insgesamt eine Zeit der Neuverteilung der Karten im Spiel der Medien.

Was mit einer Aufgliederung der Schriftlichkeit in Druck und Handschriftlichkeit beginnt, greift auf die Illustration und Illumination über und führt bald

zur paradoxen Situation eines Buchmarktes für Analphabeten – Analphabeten auch im Umgang mit Bildern (Schenda 1987). Die (zumindest zeitlich) damit einhergehende Ersetzung der Versepen durch Prosaromane unter den literarischen Bestsellern scheint den Abschied vom Vortrag der im Gedächtnis gespeicherten *oral poetry* zugunsten des Vorlesens schrifttypischer Prosa zu markieren. Das hat auch Folgen für das Verhältnis des Sängers zu seinen Helden. Dass sie nur durch seinen Mund sprechen können, drückt der Rhythmus und der Reim auch ihrer Worte aus. Durch die gebundene Rede sind sie an ihn gebunden. Ihre Kommunikation ist nur vermittelt durch die Kommunikation des Vortragenden mit seinem Publikum diesem zugänglich. Doch auch in ungebundener Sprache ist direkte Rede immer ein Stilmittel eines Autors. Andererseits haben Rhythmus und Reim zwar die Worte des Prologsprechers im Fastnachtspiel geprägt, doch hier ist trotzdem kein Autor im Raum (des Wirtshauses), auf den sie verweisen würden. Der Verfasser Hans Rosenplüt (zitiert in Wuttke 1998) schreibt, was Schauspieler pragmatisch (hier einmal im Sinne von nicht-fiktional) sagen / zum Sagen gebrauchen können. Es ist ein Merkmal gerade der Komödie der Frühen Neuzeit, dass sie gerade in Gestalt der Lustigen Person auf der Bühne an der Kopräsenz beider Kommunikationsebenen festhält, einmal der unter den Figuren und dann der mit dem Publikum, für die wir inzwischen unter dem Stichwort *Illusionstheater* das Flair verloren haben. Rosenplüt schreibt die eingangs zitierten Zeilen, um sich selbst – und damit den Prozess des Schreibens und das Produkt des Geschriebenen – auszulöschen und die nicht-fiktionale Kommunikationsebene fiktiven Aussagesubjekten und ihren nichtfiktiven Repräsentanten im wahrsten Sinne des Wortes in den Mund zu legen.

Ich wage mit anderen Worten die starke Behauptung, die *Gutenberg Revolution* habe auch dort Einfluss, wo es weder um Drucke – Rosenplüts Texte sind handschriftlich überliefert – noch letztlich um Bücher geht. Im Weiteren geht es mir aber um ein Korpus, in dem die schwächere Behauptung dieses Einflusses auf Druckproduktion und -rezeption kaum bestritten werden kann, um eine Reihe von Fassungen nämlich eines Kapitels aus einem der erfolgreichsten deutschen Prosaromane des frühen 16. Jahrhunderts, dem *Kurtzweilig lesen von Dyl Ulenspiegel*.

Das Eulenspiegelbuch, dessen älteste vollständig erhaltene Fassung ein Druck aus dem Jahr 1515 ist, Straßburg (S) bei Johannes Grüninger, erzählt in Wort und Holzschnittillustration knapp hundert Geschichten über einen seltsamen Vaganten, die es im 14. Jahrhundert ansiedelt. Dieser Druck und seine Nachfolger in vielen Sprachen stehen nicht für sich. Es gibt indirekte Spuren einer handschriftlichen und einer zwar erst viel später bezeugten, thematisch und formal aber gegenüber der Schriftlichkeit offenkundig autonomen mündlichen Erzähltradition. Und die Vorrede des Druckes S 1515 lädt ausdrücklich zur Reoralisierung ein nicht nur im Sinne des Vorlesens und Nacherzählens, sondern auch im Sinne des Neuerzählens weiterer (möglicher) Eulenspiegeleien (Lindow 1978, p. 8). Handgreiflicher sind die Spuren von Multimedialität und Polyphonie – beides gehört, wie wir sehen werden, zusammen – im Text selbst.

Wie jede größere komische Form (Schwarz & Roman 1998) verbindet auch das Eulenspiegelbuch Erzählteile und Dialogteile. Letztere sind in sprachlicher Komik obligatorisch (Kotthoff 2000) und auch hier so gewichtig, dass Hans Sachs ohne größere Texteingriffe Eulenspiegelgeschichten in Fastnachtspiele umschreiben konnte. Eine wichtige Rezeptionsform des 20. und auch schon 21. Jahrhunderts ist der Film. Gérard Philippe, Rainer Simon und Eberhard Junkersdorf haben die bekanntesten Eulenspiegel filme gemacht, das heißt hier, Oralität und Bildlichkeit (und Musik) verbunden. Im Prosaroman übernehmen die meisten Holzschnitte (es gibt typischerweise einen pro Geschichte), wenn auch nur schlaglichtartig, dieselbe Rolle wie das Bildmedium im Film und natürlich auch auf der Bühne, nämlich generell als Mittel der Erzählung und speziell als Sprungbretter für Situationskomik, während das Dialogische seinen Ort im (gedruckten) Wort hat. Dieses Dialogische zeichnet sich, wo es befreit ist von Rhythmus und Reim, die den Vortragenden und die Personen der Handlung aneinander ketten, durch die Entfaltung jener Mehrstimmigkeit aus, die Bachtin als eines der konstituierenden Merkmale des neuzeitlichen Romans im Gegensatz zum mittelalterlichen Epos herausgearbeitet hat (Bachtin 1986, p. 348).

Die prototypische Eulenspiegelgeschichte gruppiert zweimal zwei Dialogteile zwischen Eulenspiegel und seinem jeweiligen Opfer um eine nonverbale Handlung des für eine gewisse Zeit alleingelassenen Helden, die die Situationskomik beisteuert und wohl deswegen und wegen ihrer optischen Unverwechselbarkeit üblicherweise im Holzschnitt zur jeweiligen Historie dargestellt wird (Williams & Schwarz 2003, pp. 72-3, 92):

Episode 1 : Gespräch (genereller Vertrag wird geschlossen)

Episode 2 : Gespräch (spezieller Vertrag wird geschlossen)

Episode 3 : stumme und einsame komische Handlung

Episode 4 : Gespräch (über speziellen Vertrag)

Episode 5 : Gespräch (genereller Vertrag wird aufgelöst)

(evtl. Episode 6 : Nachspiel)

In der wohl bekanntesten Eulenspiegelhistorie, die erzählt, wie Eulenspiegel Eulen und Meerkatzen buk, wird der Held in Episode 1 als Bäcker Geselle eingestellt. In Episode 2 bekommt und akzeptiert er einige Tage später den Auftrag, des Nachts allein zu backen, fragt dabei aber, was er denn genau backen solle, was den Meister ziemlich ärgert. Er fragt zurück, was man denn üblicherweise backe, etwa Eulen oder Meerkatzen? In Episode 3 sieht man ihn – auch auf dem Holzschnitt – Eulen und Meerkatzen formen und in den Backofen schieben und so das Autorversprechen im Titel erfüllen, während der Bäcker schläft. – Ich spreche von Autor und nicht Erzähler, weil der Titel ein schriftliches, ja drucktypisches Element ist, während ein Erzähler Mündlichkeit fingiert (Weimar 1980).

In Episode 4 kann der Meister am Morgen nicht verstehen, was sein Geselle da getan habe ; dieser aber begründet es mit dem Wortlaut des Auftrages aus Episode 2. In der als zweite Sequenz desselben Gespräches realisierten Episode 5 schließlich werden die Modalitäten der Vertragsauflösung festgelegt und diese vollzogen : Eulenspiegel muss den Teig bezahlen und gehen, wobei er die Eulen und Meerkatzen mitnehmen darf. Untypischerweise gibt es dann noch eine Episode 6, ein Nachspiel, in dem Eulenspiegel die scheinbar wertlosen Teigtiere am St. Nikolaustag zu wesentlich höheren Preisen verkaufen kann, als sie herkömmliches Gebäck erzielt, und damit den Bäcker, als er davon erfährt, ein zweites Mal ärgert.

Ich komme zur Stuhlganghistorie, die auch die meisten derjenigen Leser nicht kennen werden, die Eulenspiegel aus ihrer Jugendlektüre kennen. Ich benütze sie als Korpus meiner Untersuchung, weil es jene Geschichte ist, die sich bei der Lektüre des ganzen Buches auf die Formen der Redewiedergabe hin als am interessantesten erwiesen hat, und zwar sowohl in der Fassung von 1515 wie auch im Vergleich mit den anderen hochdeutschen und sonst südgermanischen Versionen des 16. Jahrhunderts. In der Insel-Ausgabe von Siegfried Sichtermann hat die Geschichte folgendes Aussehen :

- (1) *Die [16.] Historie sagt, wie Eulenspiegel in dem Dorf Peine einem kranken Kinde zum Scheißen verhalf und großen Dank verdiente.*

Recht bewährte Arznei scheut man zuweilen wegen eines kleinen Geldbetrages, und man muß den herumziehenden Händlern oft noch viel mehr geben. So geschah es einmal im Stift Hildesheim. (Episode 1) Dahin kam einst auch Eulenspiegel, und zwar in eine Herberge, deren Wirt nicht daheim war. Eulenspiegel war dort gut bekannt. Die Wirtin hatte ein krankes Kind. (Turn A) Eulenspiegel fragte die Wirtin, was dem Kind fehle und was es für eine Krankheit habe. (B) Da sprach die Wirtin : « Das Kind kann nicht zu Stuhl gehen. Könnte es zu Stuhl gehen, so würde es mit ihm besser werden. » (2) (C) Eulenspiegel sagte : « Da gibt es noch guten Rat. » (D) Die Frau sprach, wenn er etwas dazu tun könne und dem Kind hülfle, so wolle sie ihm geben, was er haben wolle. (E) Eulenspiegel sagte, dafür wolle er nichts nehmen, das sei ihm eine leichte Kunst : « Wartet eine kleine Weile, es soll bald geschehen. »

(3) Nun hatte die Frau hinten im Hof etwas zu tun und ging dorthin. Derweilen schi Eulenspiegel einen großen Haufen an die Wand – die weggehende Frau und den defäkierenden Titelhelden sieht man auf dem Holzschnitt –, stellte gleich des Kindes Kacksthlchen darüber und setzte das kranke Kind darauf. (4) Als die Frau wieder aus dem Hof zurückkam, sah sie das Kind auf dem Sthlchen sitzen und sprach : « Ach, wer hat das getan ? » Eulenspiegel sagte : « Das habe ich getan. Ihr sagtet, das Kind könne nicht zu Stuhl gehn, also habe

ich es darauf gesetzt. » Da wurde sie gewahr, was unter dem Stuhle lag, und sprach : « Ach, lieber Eulenspiegel, seht her, das hat dem Kind im Leibe gelegen ! Habt Dank, daß Ihr dem Kind geholfen habt ! » Eulenspiegel sagte : « Von dieser Arznei kann ich viel machen mit Gottes Hilfe. »

(5) Die Frau bat ihn freundlich, daß er auch sie diese Kunst lehre, sie wolle ihm dafür geben, was er haben wolle. Da sagte Eulenspiegel, daß er reisefertig sei. Wenn er aber wiederkäme, so wolle er sie diese Kunst lehren.

(6) Er sattelte sein Pferd und ritt gen Rosenthal. Doch kehrte er wieder um, ritt wieder auf Peine zu und wollte hindurch reiten nach Celle. Da standen halbnackte Bankerte vor der Burg und fragten Eulenspiegel, welchen Weg er daherkäme. Eulenspiegel sprach : « Ich komme von Koldingen. » Denn er sah wohl, daß sie nicht viel anhatten. Sie sagten : « Höre, wenn du von Koldingen kommst, was läßt uns der Winter sagen ? » Eulenspiegel sprach : « Der will euch nichts sagen lassen, er will euch selber ansprechen. » Und er ritt weiter und ließ die halbnackten Buben stehn. (Sichtermann 1978, pp. 117-119)

Vergleichen wir diese Geschichte zunächst makrostrukturell mit der Eulen-und-Meerkatzen-Story, so fällt als erstes die erneute atypische Fortsetzung (6) an einem anderen Schauplatz auf, hier auf offener Straße. Sodann sind die vier Dialogpartien wiederzufinden, die auf bloß zwei kurze durch die ebenfalls kurze Abwesenheit der Wirtin (3) getrennte Gespräche verteilt sind. Bei Kenntnis des Prototyps erkennt man auch die Entsprechung zum generellen Vertrag am Anfang des ersten Gesprächs ((1) : Eulenspiegel interessiert sich für das Wohlergehen des Kindes, und auf dieses Interesse lässt die Wirtin sich ein) und dessen Kündigung am Schluss des zweiten ((5) : Die Wirtin wünscht eine dauerhafte Lösung der gesundheitlichen Probleme ihres Kindes, doch Eulenspiegel verabschiedet sich und vertagt weitere Dienstleistungen auf einen folgenden Besuch). Die drei mittleren Episoden liegen in völlig prototypischer Form vor : (2) Eulenspiegel verspricht Abhilfe, (3) vollzieht in Abwesenheit der Wirtin eine situationskomische Handlung, die auch hier der Holzschnitt zeigt, und (4) diskutiert danach mit der Wirtin sein Handeln und dessen Folgen. Das zweite Gespräch zwischen Eulenspiegel und der Wirtin gewinnt seine Sprachkomik durch den jetzt aufgedeckten Doppelsinn von « zu Stuhl gehen », der durch die unterschiedlichen Präsuppositionen der Wirtin und Eulenspiegels aktualisiert wird. Auffällig und atypisch ist dabei, dass diesmal der Leser oder Hörer auch noch am Schluss mehr weiß als die Wirtin, die Eulenspiegels nonverbales Handeln nicht korrekt deutet und deshalb – im Gegensatz zum Braunschweiger Bäcker – zufrieden mit seiner (zudem noch kostenlos, aber dieser Unterschied zur Bäckergeschichte kann hier nicht unser Thema sein) erbrachten Leistung ist. Das Kind bekommt in dieser Geschichte nicht das Wort, bleibt in der Polyphonie

merkwürdig stumm, vielleicht wegen seines Alters, vielleicht wegen seiner Krankheit.

Umso sprechender ist die Polyphonie einerseits des schreibenden Autors und andererseits « seiner » sprechenden Figuren.

Die in den Roman (in welcher Form auch immer) eingeführte Redevielfalt ist *fremde Rede in fremder Sprache*, die dazu dient, die Autorintentionen gebrochen zum Ausdruck zu bringen. Das Wort dieser Rede ist ein besonderes *zweistimmiges* Wort. Es dient zwei Sprechenden auf einmal und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus : die direkte Intention der sprechenden Romanfigur und die gebrochene des Autors. In einem solchen Wort findet man zwei Stimmen, zwei Sinngebungen und zwei Ausdrucksweisen. (Bachtin 1986, p. 151)

In den mich hier beschäftigenden Sprachen gibt es grundsätzlich zwei Arten der « eingeführten Redevielfalt » oder Redewiedergabe, die direkte und die indirekte (Behaghel 1928, p. 695). Erstere ist an Verweisen auf den Sprecher in der 1. Person und den Hörer in der 2. Person erkennbar plus dem Verb im Indikativ oder einer konventionalisierten Modal-Ersatzform, zusätzlich gegebenenfalls durch graphische und durch Mündlichkeitssignale (Anführungszeichen, Modalpartikeln), letztere durch Verweise auf Sprecher wie Hörer in der 3. Person plus das Verb im Konjunktiv sowie durch das Fehlen der weiteren Signale direkter Rede. Gegen Bachtin würde ich ihnen, wie schon ihre Namen nahelegen, Unterschiede in der Direktheit vs. Indirektheit oder Gebrochenheit der Autor- resp. Figurenintentionen zuschreiben. Mit direkter Rede verbindet sich die Vorstellung von konzeptueller Mündlichkeit, Eigengewicht der sprechenden Figuren, *foregrounding* und Anschaulichkeit des Erzählgeschehens sowie eines Wirkungsanspruchs auf die Emotionen des Rezipienten – der manchmal mit dem tragischen Genre in Zusammenhang gebracht worden ist. Mit indirekter Rede verbinde ich dagegen die Vorstellung von konzeptueller Schriftlichkeit, Dominanz des Autors oder Erzählers, *backgrounding* und Distanzierung des Erzählgeschehens sowie einen Wirkungsanspruch auf den Verstand des Rezipienten – der manchmal mit dem komischen Genre in Zusammenhang gebracht worden ist. Allerdings mahnt schon Behaghel, « eine völlig strenge Scheidung zwischen der direkten und der indirekten Rede [werde] für die ältere Zeit nicht möglich sein » (Behaghel 1928, p. 703).

Die Arten der Redewiedergabe in den beiden Gesprächen und ihren vier Sequenzen sollen hier im Vergleich der Fassungen verfolgt werden. Die Frage, die mich dabei interessiert, lautet, ob sich Unterschiede zwischen verschiedenen Fassungen des Eulenspiegelbuches in Unterschiede der Bereitschaft der impliziten Autoren und Erzähler übersetzen lassen, den *turn* und die mit der Sprecherrolle verbundene Macht an die fiktiven Personen abzutreten. Da Eulenspiegel nicht erst bei Sachs sondern auch im Prosaroman in den Kontext der Lustigen Figur mit ihrer Bühnenaffinität zum Publikum gestellt werden kann (Herz 1994, p. 722 ; Fassbind-Eigenheer 1987, p. 83), interessiert mich zweitens besonders, ob es Unterschiede in der Stimmhaftigkeit des Titelheldens und der seiner Mit- oder eher Gegenspieler gibt. Wer über einen Außenseiter schreibt, so die – freilich für die Zeit seit der Aufklärung

entwickelte – Arbeitshypothese, sympathisiert *nolens* oder *volens* mit ihm (Bennholdt-Thomsen 1979). Daraus folgt nicht zwingend, dass er ihm eher *qua* direkter Rede das primäre Rederecht einräumt, doch die Frage, ob er es tut, sollte man stellen. Der allfällige Kampf zwischen Eulenspiegel und dem Autor wäre vor dem skizzierten Hintergrund einer um die Verfügung über die Komik der Texte.

Was nun die beiden Gespräche in der Geschichte angeht, so erscheint das zweite mit seiner doppelten Lesart des Zu-Stuhl-Gehens als derart anspruchsvoll, dass es nicht überrascht, wenn dabei Wert auf die Eindeutigkeit der Formen der Redewiedergabe gelegt worden ist. Wir finden in diesem 2. Gespräch (in Episoden 4 und 5 also) sowohl direkte als auch indirekte Rede, und zwar nicht auf die beiden sprechenden Personen der Handlung verteilt, sondern auf die beiden Episoden. In der dramatischeren Episode 4 unterstreicht direkte Rede die Anschaulichkeit (und Anrühigkeit), während in der Antiklimax von Episode 5 der Autor seine Präsenz markiert und damit auch seine Meisterschaft reklamiert – und wir finden all dies in identischer Verteilung in allen Fassungen, die ich angesehen habe. – Im Gegensatz dazu überlässt er Eulenspiegel und den armen Knaben die direkte Rede und darin ihren billigen Wettkampf in Schlagfertigkeit in der Appendix-Episode (6).

Anders sieht es im ersten Gespräch aus, auf das ich mich deshalb im Weiteren konzentrieren werde. – Während ich Sichtermann (1978) diplomatisch wiedergegeben habe, suche ich bei den alten Fassungen Lesbarkeit mit Präzision in der Verwendung von Satzzeichen, Majuskeln und Absätzen zu verbinden.

Bei Sichtermann beginnt es in Eulenspiegels *turn* (A) so, wie das zweite Gespräch mit seinem letzten *turn* endet, mit indirekter Rede – *Eulenspiegel fragte die Wirtin, was dem Kind fehle und was es für eine Krankheit habe*. Der Autor behält also zunächst die Fäden in der Hand. Der folgende Austausch (B, C) ist in direkter Rede, die Abwechslung schafft und am Schnittpunkt von Episode 1 und 2 einen emotionalen Höhepunkt markiert. Die anschließenden Abmachungen (D, E) sind dann wieder in indirekter Rede – mit einem *slipping* von indirekter in direkte in Eulenspiegels Schlussworten : *Eulenspiegel sagte, dafür wolle er nichts nehmen, das sei ihm eine leichte Kunst : « Wartet eine kleine Weile, es soll bald geschehen. »* Die direkte Rede unterstreicht den überraschenden kommissiven Sprechakt und schafft Anklänge an die Worte Jesu vor seinem ersten Wunder bei der Hochzeit zu Kana (Michel & Schwarz 1977). Der Autor muss offensichtlich, um selbst Erfolg zu haben, Eulenspiegel nicht nur einen Plan sondern auch eine Stimme zuerkennen.

So stolz ich am Anfang auf diesen Fund war, so wenig interessiert er mich inzwischen. Vergleichen wir nämlich Sichtermanns Vorlage, den Druck Straßburg 1515, damit, so ist ausgerechnet (E) der einzige *turn*, der gleich zu interpretieren ist wie bei Sichtermann, nämlich eben als *slipping* von indirekter zu direkter Rede. Das Gespräch beginnt in (A) mit indirekter Rede, in die aber eine Mündlichkeits- und damit Direktheitspartikel *doch* eingelassen ist : *Da fraget Ulenspiegel die würtin waz doch dem kind gebrest / vnd was es für ein kranckheit het.* (S 1515, XXIrf.) Uneindeutig, wenn auch diesmal eher auf Seiten der direkten Rede, ist der Schluss von (B) : *möchte es nur zuo stuol gon so würd es besser mit im*. Dasselbe gilt für (C), Eulenspiegels Antwort : *Ulenspiegel sprach dem wer noch guot rat zuo thun*. Der

Konjunktiv kann in beiden Fällen indirekte Rede oder Potentialität in direkter wie indirekter Rede signalisieren. Am allerunklarsten sind die Worte der Wirtin in (D), *Die frau sprach hilff er im sie wolt im geben waz er wolt*. Hätten wir *hülff*, so hätten wir von Anfang an indirekte Rede, wie in der Leipziger Reclams-Ausgabe, wo es an dieser Stelle heißt : *Die Frau sprach, könnt er etwas darzu, und hilf dem Kind, sie wollt ihm geben, was er wollt*. (Jäckel 1985, p. 27)

Die Stuttgarter Zitierausgabe des Textes, ebenfalls bei Reclam, greift zu einem *slipping* von direkter zu indirekter Rede : « *Hilff er ihm.* » *Sie wolt ihm geben, waz er wolt*. (Lindow 1978, p. 50) Diese seltenere Form des *slipping* kommt (sonst) im Eulenspiegelbuch nur ein einziges Mal vor, in der 60. Historie :

- (2) *Ulenspiegel sprach von der bezalung haben ir mir nit gesagt / sunder ir sagten ob ich nit etwas wolt mit mir nemen / vnd het in gewissen vff den braten das er den mit im nemen solt zuo huß / das wolt er beweisen mit seim nachburen / die dar bei stunden.* (S 1515, LXXXIVv)

Schwerer wiegt als Einwand gegen diese Lösung der Zitierausgabe der Umstand, dass die Anrede *er* in der dritten Person ein Anachronismus frühestens aus dem 17. Jahrhundert ist (Grimm 1862, sp. 688).

Auch an den anderen Stellen vereindeutigen die beiden modernen Ausgaben, wozu sie die Anführungszeichen allerdings auch zwingen. Wie bei Sichtermann geht es auch hier jeweils mit indirekter Rede in (A) los, um in (B) in die direkte zu wechseln. Uneinigkeit herrscht dann in (C) : Lindow hat direkte : « *Dem wär noch gut Rat zu thun* », Jäckel trotz zweier Mündlichkeitspartikeln indirekte : *dem wär noch wohl gut Rat zu tun* – wie wir, ich betone es noch einmal, ausschließlich an den Anführungszeichen respektive ihrem Fehlen erkennen können.

Die Anführungszeichen erlauben eine erste Bestätigung unserer Hypothese mediengeschichtlicher Spuren in den Versionen. Sie markieren fiktive Mündlichkeit in der Schriftlichkeit – wir haben uns soweit von der Zeit des Umbruchs und der Unsicherheit seit der *Gutenberg Revolution* entfernt, dass in den Köpfen der alphabetisierten Editoren und ihrer Leserschaft die schreibenden Autoren wieder die Herrschaft über ihre sprechenden Figuren und deren Rede gewonnen haben. Offen bleibt die Deutung der dominierenden Uneindeutigkeit im Straßburger Druck von 1515. Sehen wir uns die drei hochdeutschen Fassungen des 16. Jahrhunderts an, in denen ich die deutlichsten Unterschiede zu S 1515 gefunden habe, so ist die Tendenz zur Eindeutigkeit evident. Das *slipping* am Schluss ist überall erhalten geblieben, in (D) hingegen haben Texte Erfurt 1532 und Frankfurt 1549 eindeutig indirekte Rede mit *Die frau sagt (sprach) / hülff er yhm, so wolt sie yhm (sie wolt im) geben was er wolt*, Eisleben 1594 dagegen hat eindeutig direkte mit *helfft jr jm / ich wil euch geben was jr wolt*.

Wie sind in diesem Lichte die Verhältnisse in Straßburg 1515 zu beurteilen ? So verlockend es wäre, dem Autor eines Romans, der vom listigen Ausnützen der

sprachlichen Mehrdeutigkeit handelt, bei den mehrdeutigen Formen der Redewiedergabe Absicht zu unterstellen, so wenig wahrscheinlich ist das. Immerhin aber konnte offenkundig in einer Zeit des Kampfes um den *turn* oder gar um die Stimme, ausgelöst durch die *Gutenberg Revolution*, eine Häufung von Unklarheiten auf dem Schlachtfeld dieses Kampfes den Korrektor passieren, ohne beanstandet zu werden. Das legt den Schluss nahe, dass der Kampf schlicht noch nicht entschieden war und der Vorleser seine Stimme mal den Figuren der Handlung, mal dem Autor als Erzähler geben konnte, ohne dass dabei ein System oder eine unterschiedliche Behandlung Eulenspiegels und der anderen Romanfiguren erkennbar werden mussten. Mit den Jahrzehnten scheinen dann der Druck und die Schriftlichkeit ihr Recht gefordert zu haben, welches ein Recht der Eindeutigkeit ist, deren endgültigen Triumph die Anführungszeichen seit dem 19. Jahrhundert verkünden.

Das Eulenspiegelbuch ist seit dem 16. Jahrhundert aus dem Hochdeutschen in viele Sprachen übersetzt worden. Drei nahe verwandte Sprachen, das Niederdeutsche, aus dem der Roman vielleicht auch ursprünglich hervorgegangen ist, das Niederländische und das Jiddische, sollen hier zum Schluss schlaglichtartig beleuchtet werden.

Der mittelniederdeutsche Text behebt die Uneindeutigkeit in (A) durch Tilgung der Direktheitspartikel *doch* : *Ulenpiegel vraegd die wirtyn wat dem kynd gebrech / wat id vur eyne krencde het*, lässt aber in (B) und (C) das *wail* stehen :

- (3) B : *künd id zo stoil gain / so würd id wail besser mit jm.*
 C : *Ulenpiegel sacht / dem wer wail guot rait zo doin*
 (Eyn kurtzwylich 1533, C1)

Auch hier finden wir am Schluss in (E) das *slipping*. Die älteste mittelniederländische Version, Antwerpen nicht vor 1519, hat eine bemerkenswerte Systematik : Eulenspiegel beginnt indirekt, um dann endgültig und ohne jedes *slipping* ins direkte Register zu wechseln. Die beiden *turns* der Wirtin werden mit Punkt und Großbuchstaben eingeleitet und sind zwei kunstvolle direkte Konditionalsätze :

- (4) B : *die vrouwe seyde. Conde dat kint ten stoele gaen het soude genesen.*
 D : *Doen seyde die weerdinne. Condy dat kint helpen ic sal u gheven wat u belieft.* (Gheeraedt 1986, p. 115)

Die neuniederländische Übersetzung derselben Ausgabe ändert daran nichts, verstärkt aber die Signale einer spontanen Mündlichkeit mit Partikeln, wie *wel* in (B) und *maar* in (D) und mit Kolloquialismen, wie *wat je maar wilt* für im alten Text *wat u belieft*. In den heutigen Niederlanden ist offensichtlich die Symbolfigur Eulenspiegel deutlich wichtiger als ein anonym Autor oder Übersetzer.

Zum Schluss ein Blick auf eine der jiddischen Volksbuch-Transkriptionen der Zeit um 1600, die einzige, wie der Herausgeber anmerkt, in der eine Taufe stattfindet (Howard 1991, p. XII). Das ist allerdings nicht sehr erstaunlich, denn Eulenspiegels dreifache Taufe – über dem Taufbecken, im schmutzigen Wasser, in das die

besoffene Amme mit ihm gefallen war, und dann zu Hause im Waschzuber – stellt eher eine Verhöhnepiegelung als eine Zelebration christlicher Rituale dar. Doch auch die berühmte nicht-konjunktivische Verbform aus (D) hat die jüdische Zensur passiert : *die frau sagt hilft er ihm*, lesen wir da, *sie wolt ihm geben was er wolt* mit einem durch die hier mögliche Er-Anrede denkbaren *slipping* von direkter in indirekte Rede, sodass unser letzter Text in all seiner Einfachheit mit jenem doppelten *slipping* schließen würde, das dann wieder Lindow 350 Jahre später in die Geschichte hinein lesen wird. Denn Eulenspiegel, der das letzte Wort hat, rutscht auch in dieser Fassung darauf : *eulespiegel sagt dar für nem er nichts. es wer ihm ein leichte kunst. ruhet ein kleine weil. es sol bald geschehen.*

Ich aber möchte schließen mit dem Fazit für mein Korpus, dass darin die zunächst chaotische Redewiedergabe nur dann *slippery* ist, wenn wir von der Erwartung einer Eindeutigkeit der formalen Bedeutung ausgehen. Die Frühe Neuzeit hatte diese Eindeutigkeit nicht – wie ich behaupten wollte, in Zusammenhang mit der Medienverschiebung (wenn Sie einem Sprachgeschichtler diesen Kalauer nachsehen) –, und sie hatte sie offensichtlich auch nicht nötig.

Und dann noch an den Organisator Jürg Schwyter gewandt :

Lieber wirt, also hab wir volbracht

Unser kuorczweil euch zu ern.

Got sol euch all eur gut mern ! (Wuttke 1998, p. 7)

© Alexander Schwarz 2005

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHTIN, M. M. (1986). *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin & Weimar : Aufbau.
- BEHAGHEL, O. (1928). *Deutsche Syntax* (vol. III), Heidelberg : Winter.
- BENNHOLDT-THOMSEN, A. (1979). *Der "Asoziale" in der Literatur um 1800*, Königstein : Athenäum.
- Eyn kurtzwylich lesen van Tyel Ulenspiegel* (1533). Köln : Kruffter.
- FASSBIND-EIGENHEER, R. (1987). « Eulenspiegel semiotisch – semiotische Eulenspiegeleien », *Eulenspiegel-Jahrbuch* 27, pp. 79-87.
- GEERAEDTS, L. (éd.) (1986). *Het volksboek van Ulenspiegel*, Kapelle : De Nederlandsche Boekhandel.
- GRIMM, J. & GRIMM, W. (1862). *Deutsches Wörterbuch* (vol. III), Leipzig : Hirzel.
- HERZ, J. (1994). « Der lustige Musikant », in P. Csobádi et al. (éds.), *Die lustige Person auf der Bühne*, Salzburg : Ursula Müller, pp. 721-731.
- HOWARD, J. A. (éd.) (1991). *Fortunatus*, Würzburg : Königshausen & Neumann.

- JÄCKEL, G. (éd.) (1985). *ein kurzweilig lesen von till eulenspiegel*, Leipzig : Reclam.
- KOTTHOFF, H. (2000). « Konversationelle Parodie », *Germanistische Linguistik* 153, pp. 159-186.
- LINDOW, W. (éd.) (1978). *Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel*, Stuttgart : Reclam.
- MICHEL, P. & SCHWARZ, A. (1977). *unz in obanentig*, Bonn : Bouvier.
- S 1515 : *Ein kurzweilig lesen von Dyl Ulenspiegel*, (1515). Straßburg : Grüninger.
- ŠCHENDA, R. (1987). « Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern », *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 12, pp. 82-106.
- SCHWARZ, A. & ROMAN, S. (1998). « How to Do Funny Things With Words », in B. Fleith et al. (éds.), *Festschrift Karl-Ernst Geith*, Göppingen : Kümmerle, pp. 325-343.
- Seltzame und Wunderbarliche Historien / Tyl Ulenspiegels* (1549). Frankfurt : Herman Gülffrich.
- SICHTERMANN, S. (éd.) (1978). *Till Eulenspiegel*, Frankfurt : Insel.
- Von Vlenspiegel* (1532). Erfurt : Melchior Sachse.
- Vlenspiegel* (1594). Eisleben : Andreas Petris Erben.
- WEIMAR, K. (1980). *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*, München : Francke.
- WILLIAMS, G. Sch. & SCHWARZ, A. (2003). *Existentielle Vergeblichkeit. Verträge in der Mélusine, im Eulenspiegel und im Dr. Faustus*, Berlin : Erich Schmidt.
- WUTTKE, D. (éd.) (1998). *Fastnachtspiele des 15. Und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart : Reclam.