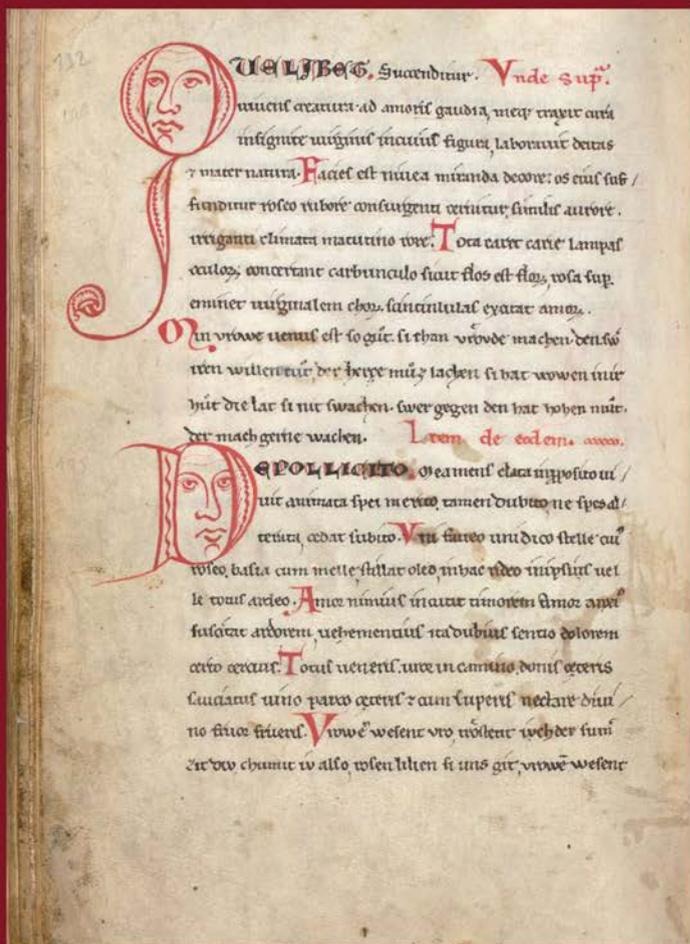


Parodie und Verkehrung

Formen und Funktionen spielerischer
Verfremdung und spöttischer Verzerrung in
Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit



V&R Academic

Encomia Deutsch

Band 3

Herausgegeben von

Andreas Bihrer und Timo Reuvekamp-Felber

im Auftrag des Vorstands der Deutschen Sektion der ICLS

Seraina Plotke / Stefan Seeber (Hg.)

Parodie und Verkehrung

Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung
und spöttischer Verzerrung in Texten des
Mittelalters und der Frühen Neuzeit

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 2198-5499

ISBN 978-3-8470-0664-0

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Wissenschaftlichen Gesellschaft Freiburg.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Carmina Burana: München, BSB, Clm 4660, fol. 68v

Inhalt

Seraina Plotke / Stefan Seeber Parodie und Verkehrung. Versuch einer Annäherung	7
Nikolaus Henkel Parodie und parodistische Schreibweise im hohen und späten Mittelalter. Lateinische und deutsche Literatur im Vergleich	19
Carmen Cardelle de Hartmann Parodie in der Sammlung. Eine parodistische Nachbarschaft in den ›Carmina Burana‹ (CB 89–90)	45
Seraina Plotke Polydimensionale Parodie. Verfahren literarischer Verkehrung im ›Helmbrecht‹ Wernhers des Gärtners	73
Stefan Seeber Grüße nach Eilenburg. Johannes Zschorns Vorrede zu seiner ›Aithiopika‹-Übersetzung (1559)	89
Eva von Contzen Die Lust am Lesen. Parodie in den Vorreden englischer Übersetzungen antiker Romane	111

Parodie und Verkehrung. Versuch einer Annäherung*

I. Intertextuelles recycling?¹

Mit Blick auf die literarische Parodie ist nur eine Feststellung einfach: nämlich die, dass wir es mit einer außerordentlich komplexen Angelegenheit zu tun haben. In besonderem Maße ist die Parodie ein rezeptions- ebenso wie produktionsverhaftetes Phänomen. Sie kann nur ›funktionieren‹, wenn Prätext und Phänotext im intellektuellen Akt verknüpft werden, wenn der allgemeine Rahmen (u. a. das, was Julia Kristeva den Genotext nennt) bekannt ist.² Nicht zuletzt ist ebenfalls von Bedeutung, dass die parodistische Absicht der intertextuellen Relation erkennbar ist und als solche decodiert wird. Die Parodie gehört mithin zu den voraussetzungsreichsten literarischen Erscheinungen, und der Zugriff über die Metaebene der literaturwissenschaftlichen Betrachtung erweist sich gerade im Falle vormoderner Parodien als besonders intrikat – müssen doch, ausgehend allein vom Phänotext, die Bezüge auf den Prätext und den Rezepti-

* Dass dieses Buch in der vorliegenden Form erscheinen konnte, ist der ›Internationalen Gesellschaft für höfische Literatur‹ (ICLS, German Branch) zu verdanken, die den Band erfreulicherweise in ihre Reihe ›Encomia Deutsch‹ aufgenommen hat. Die ›Wissenschaftliche Gesellschaft Freiburg‹ hat diese Aufsatzsammlung durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss unterstützt, für den die Herausgeber herzlich danken.

- 1 Friedrich Wolfzettel: Parodie und Artusroman. Versuch einer Problematisierung, in: Ironie, Polemik und Provokation, hg. von Cora Dielt [u. a.], Berlin/New York 2014, S. 303–317, S. 305. Parodie als solche ist nicht auf literarische Erscheinungsformen beschränkt, sondern lässt sich »als umfassender kultureller Gestus« verstehen, der nicht nur sämtliche Kunstformen, sondern auch Sprechweisen, Mimik oder Gestik etc. betreffen kann (siehe dazu die programmatischen Überlegungen im Beitrag von Nikolaus Henkel im vorliegenden Band).
- 2 Zur Terminologie Kristevas sowie zu den Grenzen und Möglichkeiten der Anwendung ihrer Theorie auf mittelalterliche volkssprachige Texte vgl. Timo Reuvekamp-Felber: Literarische Formen im Dialog. Figuren der *matière de Bretagne* als narrative Chiffren der volkssprachigen Lyrik des Mittelalters, in: Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Generische Interferenzen in mittelhochdeutscher Epik, Minnesang und Mystik, hg. von Hartmut Bleumer/Caroline Emmelius, Berlin/New York 2011, S. 243–270 (die Parodie macht hierbei allerdings nur einen Teil der von Reuvekamp-Felber betrachteten intertextuellen Bezugnahmen aus und steht im größerem Kontext der Verweismöglichkeiten zwischen Texten).

onsrahmen rekonstruiert, der Bedeutungs- und Wirkungsraum der Parodie also erst erschlossen werden, was unter den Bedingungen der Alterität vormoderner Literatur³ bzw. unserer heutigen Perspektive auf diese Literatur⁴ eine eigene Herausforderung darstellt.

Dass dennoch eine »wachsende Konjunktur des Parodiebegriffs« zu bemerken ist,⁵ wie Friedrich Wolfzettel betont, hängt mit der Faszination zusammen, die diesem intertextuellen Kunstgriff eignet: Er bringt Kritik und Unterhaltung, Inhaltsbezug und Metaebene scheinbar mühelos zusammen und reizt die Rezipienten zu korrelationalen Überlegungen: Parodie als interaktive literarische Technik und als intertextuell hochgradig anspruchsvolles Verfahren ist eine Königsdisziplin der Literatur durch alle Zeiten,⁶ also weniger »intertextuelles recycling«⁷, sondern, um im Bild zu bleiben, im Idealfall ein *upcycling*, das in der Wiederverwendung bereits bekannter Stoffe, Gattungen, Motive oder Stile etwas Neues schafft: Schon das Beispiel der antiken »Batrachomyomachia«, die als Froschmäusekrieg die »Ilias« Homers parodiert, verdeutlicht, dass Parodien auch ein Eigenleben zu entwickeln vermögen. Es zeigt, inwiefern Parodien ein Mehrwert jenseits der Bezugnahme auf eine Vorlage, sei es ein konkreter Text oder eine ganze Gattung, eignen kann – in diesem Zusammenhang stehen etwa auch die immer noch regelmäßig aufgeführten Parodien Nestroys, von denen einige ihre Prätexte deutlich überlebt haben und die nun ein Eigenleben als Komödien führen.⁸ Sobald also Parodien mehr leisten als bloße »Verschie-

3 Die jüngere Debatte um den Wert und Inhalt des Alteritätsbegriffs können wir hier nicht fortführen – vgl. dazu die Sammelbände: Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, hg. von Anja Becker/Jan Mohr, Heidelberg 2012 (besonders den einführenden Beitrag der Herausgeber: Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts, ebd., S. 1–60); Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität, hg. von Manuel Braun, Göttingen 2014 (bes. den Beitrag des Herausgebers: Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv, S. 7–38).

4 Vgl. dazu Rüdiger Schnell: Alterität der Neuzeit: Versuch eines Perspektivenwechsels, in: Braun (Hg.), [Anm. 3], S. 41–94.

5 Wolfzettel [Anm. 1], S. 304.

6 Eine neue Grundlage für die Verbindung von allgemeiner Rezeptionstheorie und spezifischen Fragestellungen der Rezeption komischer bzw. parodistischer Texte ist durch die Arbeit von Marcus Willand gegeben, die allerdings selbst keinen Bezug zu Komik und Parodie herstellt: Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven, Berlin/New York 2014.

7 Wolfzettel [Anm. 1], S. 305.

8 Vgl. die immer noch grundlegende Arbeit von W. E. Yates: Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy, Cambridge 1972, bes. S. 96–120. Des Weiteren etwa: Susan Döering: »Es ist alles uralte, nur in anderer Gestalt«. Über die Vorlagen von Nestroys Werken, in: Vom schaffenden zum edierten Nestroy. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 28.–29. Oktober 1992, hg. von W. Edgar Yates, Wien 1994, S. 31–44; Jürgen Hein: Johann Nestroy und die Parodie im Wiener Volkstheater: Tradition und Modernität, in: Nestroy – Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 27–40.

bungsoperation[en]«,⁹ erweisen sie sich als Kunstwerke eigenen Rechts, mehr oder weniger eng verbunden mit dem Prätext, aber eigenständig.

Versucht man nun eine allgemeine Annäherung an Phänomene der Parodie zu leisten, dann lässt sich mit Blick auf die historisch wie generisch diversen Erscheinungsformen folgender gemeinsame Nenner herausdestillieren: Parodie changiert zwischen Gattung und Methode, sie funktioniert zuerst einmal nur auf der Basis eines intertextuellen Vorwissens, das Rezipient und Produzent teilen, und sie erfüllt als »autorisierte Transgression«¹⁰ Aufgaben, die im Spektrum von Kontrafaktur bis Travestie angesiedelt sind.¹¹ Sie bezieht kritisch Stellung zur *imitatio*, die sie betreibt,¹² insofern hat sie immer auch eine inhärent meta-poetische Funktion. Das macht ihre Faszination aus, bedeutet aber, dass sie, gerade als historisches Phänomen, die Rezipienten mitunter vor einige Verständnisprobleme stellt:

- Ist es richtig, einen Text oder eine Textpassage ›parodistisch‹ zu lesen, oder supponiert man den Konnex mit einem Prätext, der so gar nicht in Verbindung mit der vermeintlichen Parodie gebracht werden kann?
- Darf man prinzipiell jeden Text als »parodieverdächtig[!]« lesen?¹³
- Welche Rolle spielt Komik in der Parodie,¹⁴ welche Art von Lachen ist intendiert,¹⁵ so denn zum Lachen gereizt werden soll?¹⁶

-
- 9 Vgl. dazu Jörg Robert: Nachschrift und Gegengesang. Parodie und *parodia* in der Poetik der Frühen Neuzeit, in: ›Parodia‹ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit, hg. von Reinhold F. Gleis/Robert Seidel, Tübingen 2006, S. 52f. (mit Bezug auf Henri Estienne).
- 10 Jaqueline Berndt: Parodie, in: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag, hg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar 2006, S. 288.
- 11 Theodor Verwey und Gunther Witting sehen die Parodie im Gegensatz zur Kontrafaktur »in der Komisierung der Vorlage« erschöpft und im Gegensatz zur Travestie durch die stilistische Adaptation ausgezeichnet (Theodor Verwey/Gunther Witting: Parodie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3., neubearb. Aufl., Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, S. 23–27, hier S. 24). Die Grenzen sind allerdings fließend, da die Komik im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption außerordentlich vielschichtig ist und keinesfalls als poetologische Konstante epochenunabhängige Valenz beweist (zur Problematik von Komik mit Blick auf die mittelalterliche volkssprachige Literatur vgl. z. B. Sebastian Coxon: *Laughter and narrative in the later Middle Ages: German comic tales 1350–1525*, London 2008). Gérard Genette wiederum verwendet einen sehr engen Parodiebegriff, den er von verwandten Typen wie dem Pastiche, der Travestie oder der Persiflage abgrenzt (vgl. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, dt.: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1993, S. 9–47).
- 12 Peter Stocker: Parodie, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, hg. von Gert Ueding, Darmstadt 2003, Sp. 637–649, hier Sp. 637.
- 13 Wolfzettel [Anm. 1], S. 306.
- 14 Zur Komik der Parodie in mittelhochdeutschen Texten vgl. z. B. Ariane Mhamood: Komik als Alternative. Parodistisches Erzählen zwischen Travestie und Kontrafaktur in den ›Virginal- und ›Rosengarten‹-Versionen sowie in ›Biterolf und Dietleib‹, Trier 2012, S. 15–26.

- Differiert das intendierte Lachen von einer eventuell in der Vorlage vorgefundenen Komik und wie steht es zu ihr in Bezug?
- Wie lässt sich die Parodie metapoetisch, aber auch kulturhistorisch verorten, welche Bedeutung kommt ihr in der intertextuellen Spannung zu, die sie mit ihrem Bezugspunkt, sei es ein Einzeltext oder eine Gattung, erzeugt?¹⁷
- Wie ist der rezeptionstheoretische Rahmen der Parodie beschaffen,¹⁸ in dem sie sich bewegt und der von den Hörerinnen und Leserinnen per definitionem immer mehr als nur das Erfassen und die Kenntnis des einen Textes verlangt, wenn die Parodie als solche erkannt werden und gelingen soll?

Diese Fragen erhalten zusätzliche Virulenz dadurch, dass der Begriff der ›Parodie‹ keineswegs als überzeitlich konstante terminologische Setzung zu verstehen ist. Ebenso wie heute keine einheitliche Begriffsbestimmung vorliegt,¹⁹ ist die Parodie durch die Jahrhunderte immer wieder neu akzentuiert und programmatisch verschieden aufgefasst worden: Die lateinischen Rhetoriken übernehmen das griechische Fremdwort bzw. trennen nicht scharf zwischen *parodia* und *imitatio*,²⁰ im Mittelalter fehlt der Parodiebegriff in den gängigen Poetiken völlig, ohne dass deshalb das Phänomen als solches unbekannt gewesen wäre, und in der Renaissance-Poetik wird zuerst der Charakter als »Inversions- und Komplementärgattung«²¹ zu Epos und Drama betont.

Besonders der Blick in die betreffenden Lexika im Wechsel vom 18. zum 19. Jahrhundert verdeutlicht, wie wenig auch für den Bereich der jüngeren

15 Stocker [Anm. 12], Sp. 638 differenziert z. B. zwischen einer »an sich« komischen Imitation und der satirischen Bezugnahme auf die Vorlage. Generell ist die *aptum*-Verletzung das zentrale Phänomen der Komisierungsoption, was von Verweyen/Witting [Anm. 11], S. 23f. als »Untererfüllung und/oder Übererfüllung« der Ansprüche der Vorlage konkretisiert wird. Hinzuzufügen wäre dabei jedoch, dass das *aptum* nicht nur in der Vorlage, sondern vor allem auch im Auge des Betrachters zu suchen ist.

16 Einen allgemeinen Versuch, die Poetik des Lachens für die mittelhochdeutsche Literatur zu erarbeiten, unternimmt Stefan Seeber: Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200, Berlin 2010.

17 Robert [Anm. 9], S. 47–66.

18 Vgl. zum besonderen Fall der ironisierten Rezeptionssituation der Parodie die Ausführungen von Margaret A. Rose: Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit, Bielefeld 2006, S. 23.

19 Begriffsbestimmungen bieten neben Verweyen/Witting [Anm. 11] und Genette [Anm. 11] etwa Simon Dentith: Parody, London 2000; für den mittellateinischen Bereich grundlegend Paul Lehmann: Die Parodie im Mittelalter, München 1922, außerdem Martha Bayless: Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition, Ann Arbor 1996; für den englischen Bereich, mit dezidiertem Blick auch auf moderne Parodien Louise D’Arcens: Comic Medievalism. Laughing at the Middle Ages, Cambridge 2014. Verweyen hat seine Erlanger Vorlesungen zur Parodie, ergänzt um umfangreiche bibliographische Hinweise, online zur Verfügung gestellt: http://www.erlangerliste.de/vorlesung/parodie_0.html.

20 Stocker [Anm. 12], Sp. 642.

21 Ebd.

Theorie eine Einheitlichkeit der Parodievorstellung gegeben ist: Johann Georg Sulzer betont 1774 die moralische Gratwanderung der Parodie, die idealiter gegen den »pedantischen Fanatismus« eingesetzt werden kann, de facto aber oft genug hohe Kunst erniedrigt und deshalb den »Leichtsinn« befördert.²² Ignaz Jeitteles geht 1839 in eine ähnliche Richtung, wenn er der Parodie etwas »Neidisches und Verkleinerndes« unterstellt und sie dem »negative[n] Princip« zuordnet.²³ Zugleich thematisiert Jeitteles jedoch Fragen der Angemessenheit, also des *aptum* und der Grenzen und Lizenzen parodistischer Komik, wenn er betont: »Verwerflich sind nur Parodie und Travestie, wenn sie die Gränzen des Lächerlichmachens durch Nachspotten und Verdrehen überschreitend, verletzen.«²⁴ Dadurch wird der Arbeitsrahmen der Parodie als komischer Textsorte im Bereich der allgemeinen Theorie der Komik und des *ridiculum* angesiedelt, wie es schon in der antiken Konzeption des Harmlosigkeitspostulats angelegt war.²⁵ So erhält die Parodie eine eigene Legitimation als komische Dichtung jenseits des von Sulzer monierten Leichtsinns. Wilhelm Hebenstreits Wörterbuch betont nur vier Jahre nach Jeitteles im Gegenzug, dass Komik zwar häufig mit der Parodie verbunden sei, ihr aber nicht zwingend zugehöre: »Der zur Umgestaltung gewählte Inhalt kann nun zwar ein ernster oder komischer Stoff, mithin auch die Parodie selbst ein ernstes oder komisches Gedicht seyn.«²⁶ Wo Jeitteles aktuelle Verwendungsräume öffnet, konzentriert sich Hebenstreit zudem auf die griechische Vergangenheit, der eigenen Zeit spricht er nur wenige »gelungene Versuche«²⁷ in dieser Hinsicht zu. Bedenkt man zudem, dass mit Jean Pauls ›Vorschule der Ästhetik‹ der Konnex zwischen schaffendem Dichter und Werk als wesentliches Element in die Bestimmung der Parodie einfließt, so erweitert sich das Feld der theoretischen Betrachtung um die »Humoristik des Ich« und wird die Komik der Parodie um den Selbst- und Weltbezug des Autors bereichert sowie mit zusätzlicher Komplexität versehen.²⁸

22 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweiter Theyl, Leipzig 1774, S. 878f., hier S. 879.

23 Ignaz Jeitteles: Aesthetisches Lexikon enthaltend Kunstphilosophie, Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater, Zweiter Band, Wien 1837, S. 167–169, hier S. 168.

24 Ebd., S. 169.

25 Harmlosigkeit als Voraussetzung des Verlachens wird betont etwa bei Aristoteles, Poetik, 1449a, 5 mit Fokus auf die Sache. Cicero, De oratore II, 237 hingegen vollzieht den entscheidenden Perspektivenwechsel und verortet die Harmlosigkeit im Auge des Betrachters, macht sie also vom Publikum, nicht von der Sache selbst, abhängig.

26 Wilhelm Hebenstreit: Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache, Wien 1843, S. 540f., hier S. 540.

27 Ebd.

28 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: Ders.: Sämtliche Werke, Abt. 1, Bd. 5, hg. von Norbert Miller, München 1963, § 34 (Humoristische Subjektivität), S. 136.

Uns ist es aus diesen Gründen nicht um eine klare Abgrenzung von mittelalterlicher bzw. frühneuzeitlicher gegen neuzeitliche oder antike Parodie zu tun, und wir möchten auch über eine grundsätzliche Basisdefinition hinaus keine endgültige Festlegung dazu treffen, wie Parodie terminologisch zu fassen ist. Der vorliegende Band will stattdessen mit seinen Textanalysen neue Schlaglichter werfen, um das vielschichtige Bild von Parodie und Verkehrung in der Vormoderne zu ergänzen und zu verfeinern. Schwerpunkte liegen dabei auf dem Verhältnis von lateinischer und deutschsprachiger Lyrik, den ›Carmina Burana‹, der mittelhochdeutschen Versepiik sowie auf der frühneuzeitlichen Vorredenpoetik im Deutschen und im Englischen. Der Blick soll auf die Differenzen, aber auch die Ähnlichkeiten der Parodiemodelle und -vorstellungen gelenkt werden, wie sie sich in den einzelnen Beispielen zeigen.

II. Zu den Beiträgen des Bandes

Auf der Basis programmatischer Überlegungen zur Parodie analysiert Nikolaus Henkel die unterschiedlichen Bedingungen und Möglichkeiten parodistischen Schreibens in lateinischer und deutschsprachiger Lyrik des Mittelalters. Ausgehend von der Prämisse, dass Parodie als »Verfahren mit Distanzmarkierung« zugleich ein »kulturelle[r] Akt« ist, der »die Verständigung über die konstituierenden Merkmale parodierender Verfahren« beinhaltet, befasst sich Henkel mit den unterschiedlichen »Verständigungsgemeinschaften« des Latein und der Volkssprache. So liefert die weite Verbreitung und Jahrhunderte überdauernde Bekanntheit der Mariensequenz ›Verbum bonum et suave‹ eigene, spezifisch auf den geistlichen Rezeptionszusammenhang zugeschnittene Parodiemöglichkeiten, während die Parodien auf den Sangspruch Walthers von der Vogelweide (durch Ulrich von Singenberg) und auf die Gattung des Tagelieds (bei Steinmar) unter ganz anderen Verstehensvoraussetzungen entstehen, was den räumlichen und zeitlichen Verbreitungsgrad der Vorlage und ihre Bekanntheit betrifft. Parodie wird damit als literarisches Verfahren erkennbar, das der jeweiligen individuellen Zuspitzung und Vereindeutigung des Verwendungszusammenhanges bedarf, um wirksam zu werden: Übergreifende Theorien, so das Ergebnis, können spezifische Phänomene wie eine Tageliedparodie Steinmars nicht vollständig erfassen.

Carmen Cardelle de Hartmann nutzt die sorgfältige Anlage des Codex Buranus durch einen bewusst arbeitenden Redaktor für ihre kontextuelle Analyse.²⁹ Ausgehend von der Vorliebe der Handschrift für die paarweise Über-

29 Vgl. auch die im selben Kontext stehende Studie: Carmen Cardelle de Hartmann: Parodie in den ›Carmina Burana‹, Zürich 2014.

nahme von Gedichten aus den Quellen widmet sie sich dem Textpaar 89 und 90 als »parodistischer Nachbarschaft«. Die beiden Texte stehen, so Cardelle de Hartmann, in einem gezielt evozierten parodistischen Sinnzusammenhang, der das zweite Lied als »Gattungskorrektur« des ersten erweist. So gibt der Codex Einblick in das Textverständnis seines Redaktors, dem die Parodie als rezeptionssteuernde Funktion der Textorganisation dient, wobei sich die konsekutivelesende Rezeption als Zielform herauskristallisiert.

Seraina Plotke nimmt die Verserzählung ›Helmbrecht‹ Wernhers des Gartenaere in den Blick. Diese in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datierte Reimpaardichtung ist intertextuell vielseitig mit der Literatur der höfischen Klassik verknüpft, sie ruft zentrale Muster des Erzählens sowie Motive epischer wie lyrischer Stofftraditionen der Zeit auf und setzt sich zu ihnen in Beziehung. Plotke dokumentiert, wie ernsthafte Transformation vorgängiger Textmodelle mit spöttischem Spiel zusammengeht, indem Wernher umfassende Verarbeitung einerseits und punktuelle Allusion andererseits kombiniert. Aufgrund der Korrelation von inhaltlicher und stilistischer Parodie wird im ›Helmbrecht‹ letzten Endes eine Mehrstimmigkeit greifbar, die im Oszillieren zwischen den verschiedenen Ebenen der Darstellung und des Stils eine hybride Gesamtkonstruktion erschafft.

In zwei thematisch eng miteinander verknüpften Beiträgen beschäftigen sich Stefan Seeber und Eva von Contzen mit den Funktionen der Vorrede für die volkssprachigen Übersetzungen antiker Romane im 16. Jahrhundert. Seeber widmet sich der ›Aithiopika‹-Übertragung Johannes Zschorns (gedruckt 1559), die gängige Vorredentopik der Zeit parodiert: An die Stelle prominenter Widmungsempfänger treten Verwandte des Übersetzers, anstatt poetologischer Reflexion über Wert und Struktur des Werkes finden sich biographische Einlassungen Zschorns. Wie Seeber zeigt, setzt der Text ein metapoetisches Ausrufezeichen: Er entkernt die Vorrede, beraubt sie ihres topischen Erwartungshorizonts und setzt in seiner banalen Reduktion auf biographische Bezüge neue Schwerpunkte – der unvergleichliche spätantike Roman wird gewöhnlich gemacht und so einem Publikum nahegebracht, das mit derartigen Erzähltexten bis dahin nicht vertraut ist, die Art der von Zschorn gepflegten Vorrede aber durchaus kennt, etwa von seinem Zeitgenossen Wickram.

Eva von Contzen weitet den Fokus auf englische Übertragungen antiker Epen und Romane. Sie skizziert in einem ersten Schritt die Konventionen der Vorrede anhand von Epen-Übersetzungen des späten 16. Jahrhunderts. Diese auf *gravitas* und Erhabenheit ausgerichteten Paratexte werden in einem zweiten Schritt mit den Vorreden diverser Liebes- und Abenteuerroman-Übertragungen kontrastiert. Von Contzen arbeitet eine grundlegend parodistische Anlage der betreffenden einleitenden Texte heraus, die apologetischen Charakter hat: Die englischen Übersetzungen werden vorgeblich als ungeschliffen taxiert, allzu