

*Harald Haferland*

## Konzeptuell überschriebene Module im volkssprachlichen Erzählen des Mittelalters und ihre Auflösung

*Inhalt*

1. Der Episodenbegriff (S. 110)
2. Der Modulbegriff (S. 116)
3. Module im ›Wein‹, ›Tristan‹ und im ›Nibelungenlied‹ (S. 120)
4. Konzeptuelle Überschreibung von Modulen (S. 135)
5. Zeit, Raum und Situation. Auflösungserscheinungen  
modularen Erzählens (S. 143)
6. Übergangstexte. Kontingente Situationsfaktoren im ›Amadis‹ und  
in der ›Assenat‹ (S. 157)

Eingeladener Beitrag, publiziert im Mai 2018.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)  
<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)  
ISSN 2568-9967

Zur Beschreibung dreier Erzählabschnitte aus der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur grenze ich im Folgenden den Begriff des narrativen Moduls gegen den der Episode ab. Die als Module beschriebenen Erzählabschnitte der deutschen Literatur um 1200 erscheinen bei stringenter Einbindung in einen narrativen Nexus gleichzeitig als blockhaft und in sich geschlossen. Sie sind im Aufbau der zugehörigen Dichtungen versmäßig gut abgrenzbar und behandeln einen Ereignisteilverlauf, der aus den Dichtungen nicht hinwegzudenken ist; ohne diese Partien käme die Handlung nicht zustande. Dabei erscheinen sie allerdings leicht gegen die Handlung akzentuiert oder auch gegenläufig betont, sie verfolgen selbstständig eine eigene Thematik, führen eine signifikante Motivik ein, die über die Handlung hinausweist, oder lassen wenig plausibel erscheinende Volten im Handlungsverlauf und in der Figurenpsychologie erkennen. Der Fortlauf der Handlung wie auch das Erleben und Handeln der Figuren erscheinen untermotiviert, ad hoc und von hinten oder schließlich auch gar nicht motiviert. Als Module sind solche Abschnitte fast immer konzeptuell oder thematisch überschrieben, d. h. sie werden von Konzepten und Thematiken bestimmt, die in der jeweiligen Gattung oder auch schon in der mittelalterlichen Kultur eine vorgängige Rolle spielen. Hier sind sie als Gemeinplätze, Topoi, Motive, Schablonen, Rollenmodelle, Handlungsschemata, Ereignistypen u. a. m. vorformatiert und fließen so in das Erzählen ein. Die Grenze zwischen konzeptueller, thematischer, motivischer und/oder skriptartiger Bindung von Modulen ist fließend; ich werde darauf verzichten, hier Unterscheidungen festzuhalten. In der Geschichte des Erzählens von Romanen lösen sich Module oder Modulfolgen mitsamt ihren konzeptuellen Überschreibungen auf. In Korrelation damit steht eine Ausprägung von Zeitleisten entlang der Handlung sowie eine verselbstständigte Raumdarstellung; beides sorgt für die Etablierung eines unabhängigen narrativen Kontinuums, in das der Handlungsverlauf gebettet

wird. Wird dieses Kontinuum auch noch mit kontingenten Situationsfaktoren versehen, die etwas indizieren sollen, dann ist das mit Modulen in der hier vorgeschlagenen Bedeutung unverträglich. Erzählte Situationen werden dann als besondere Situationen ausgewiesen, in und aus denen heraus die Handlung als singulärer und kontinuierlich aufgebauter Verlauf zustande kommt.

## 1. Der Episodenbegriff

Der Episodenbegriff wird in der ›Poetik‹ des Aristoteles eingeführt und hat hier zwei oder drei voneinander unterscheidbare Bedeutungen. Aristoteles verwendet ihn zunächst nah an seiner Grundbedeutung (›Einfügung‹) und noch nicht konsequent und einheitlich terminologisch. So spricht er davon, dass Homer in der ›Ilias‹ ἐπεισόδια einfügt, die wichtige Informationen beinhalten und den Text auch zu unterteilen und zu gliedern erlauben (›Poetik‹ 23 [1459a35–37]).<sup>1</sup> Aristoteles' Beispiel hierfür ist der Schiffskatalog. Wenn Aristoteles über die Tragödie spricht, kann ›ἐπεισόδιον‹ auch einen zwischen Chorpartien eingeschobenen dialogischen Teil meinen. Es geht im Rahmen dieser ursprünglichen Begriffsverwendung noch nicht um einen insgesamt oder weitgehend episodischen Aufbau eines Plots (der aristotelische Begriff für ›Plot‹ ist μύθος), sondern um ein in einen narrativ oder dramatisch repräsentierten Handlungsverlauf eingeschobenes Stück Text, das im umgebenden Kontext vereinzelt dasteht. Dieser enge Episodenbegriff hat auch in die Sprache der Literaturwissenschaft Eingang gefunden.<sup>2</sup>

Daneben versteht Aristoteles aber auch eine Handlung, die aus relativ beliebig und ohne Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zueinander tretenden – nacheinander ein- bzw. hinzugefügten – Teilen besteht, in abwertender Weise als eine wenig zusammenhängende Folge von ἐπεισόδια (›Poetik‹ 9 [1451b33–1452a1]).<sup>3</sup> Daraus lässt sich ein (freilich nicht wie bei Aristoteles gleich abwertend verstandener) weiter Episodenbegriff ableiten, der auf die Struktur eines charakteristischen Erzählens abhebt,

soweit es nämlich aus einer Kette lose verbundener Episoden besteht.<sup>4</sup> Auch dieser weite Episodenbegriff ist in der Literaturwissenschaft verbreitet. Er wird unbefangen z. B. auf die ›Ilias‹, aber auch den ›Beowulf‹ und viele andere Heldendichtungen angewendet,<sup>5</sup> darüber hinaus auch auf einige Romantypen der Neuzeit wie den Schelmenroman, und er meint narrative Einheiten, die sich von ihrem Inhalt her voneinander abgrenzen lassen und zu einem vollständigen Text öfter nur lose aneinandergereiht oder zusammengesetzt werden (Hinweise bei Martínez 1996, S. 473). Tatsächlich sind Heldendichtungen oft aus solchen Episoden aufgebaut, wobei sich zwar eine Handlungschronologie ergibt, aber oft auch kein höheres Maß an Integration.

Aristoteles scheint nun auch noch einen weiteren, starken oder zumindest stärkeren Episodenbegriff anzusetzen, mit dem er narrative Partien zu fassen versucht, die einem kohärenten Plot, wie er sich in wenigen Sätzen skizzieren lässt, eine Ausführung in der Breite geben. Aristoteles umreißt hier in einem einzigen Satz die Handlung der ›Odyssee‹ und schließt dann: »alles übrige ist Ausgestaltung im einzelnen« (τα δ' ἄλλα ἐπεισόδια, ›Poetik‹ 17 [1455b15–23]). Es ist umstritten, wie dieser Episodenbegriff aufzufassen ist.<sup>6</sup>

In der Neuzeit ist der Begriff der Episode bevorzugt auf episches Erzählen bezogen worden:

›Selbständigkeit der Teile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus‹ [so Schiller (Brief an Goethe vom 21.4.1797, H. H.)]. Es entspringen daraus Bestandteile, welche von der Handlung nicht streng gefordert sind, und so ergibt sich die große Rolle, welche im Epos die Episode spielt. (Vischer 1923, S. 146.)<sup>7</sup>

Die vielfach und über weite Strecken durchgeführte episodische Struktur von Heldendichtungen wie schon der ›Ilias‹ verdankt sich dem Umstand, dass Taten eines oder mehrerer Helden kompiliert und in einen übergreifenden Rahmen gestellt werden.<sup>8</sup> Das kann ein Schlachtverlauf sein oder der Verlauf des Lebens eines Helden oder auch eine Folge von erzählenswerten Abenteuern mit einer strukturierten Reihung oder einer

Klimax.<sup>9</sup> In allen diesen Fällen tendiert episches Erzählen zur Reihung von Episoden. Eine berühmte Episode der ›Ilias‹ stellt z. B. das fünfte Buch mit der Aristie des Diomedes dar.<sup>10</sup> Diomedes zeichnet sich hier im Kampf gegen die Trojaner besonders aus. Schon Herodot (II 116) nennt diese Aristie als selbstständigen Erzählabschnitt.<sup>11</sup> So markant Diomedes hier auch im Schlachtgeschehen hervorragt: Es hätte ebenso gut auch ein anderer Held in den Vordergrund treten oder ein anderes Geschehen eingerückt worden sein können. Wenn Aristien ursprüngliche Erzähleinheiten der ›Ilias‹ bilden sollten, dann besaßen sie möglicherweise Eigenständigkeit schon vor dem Zustandekommen der ›Ilias‹ und konnten in ihren Text inseriert werden.<sup>12</sup>

Man findet in der Heldendichtung allerdings auch Episoden im engen Sinn, den Aristoteles dem Begriff zunächst gibt. So sind im ›Beowulf‹ einige Inserate auffällig, weil sie über Figurenrede(n) eingeschaltet sind<sup>13</sup>: so etwa der Finnsburgkampf und die Kämpfe gegen die Hadubarden (V. 1063–1159, 1199–2069). Der Finnsburgkampf ist auch in einem selbstständigen Text überliefert, so dass hier klar ist, dass eine vorhandene Erzählung abgewandelt in den ›Beowulf‹ aufgenommen und eingefügt wurde. Dies sind aber, ähnlich wie der Schiffskatalog oder etwa die Beschreibung von Achills Schild in der ›Ilias‹, recht kunstvoll eingebrachte Inserate. Daneben lässt sich für den ›Beowulf‹ auch der weite Episodenbegriff zur Anwendung bringen, wonach von drei Makro-Episoden auszugehen wäre (V. 64–1250, 1251–2199, 2200–3182).<sup>14</sup> Man kann sie weiter in Mikro-Episoden oder Mini-Plots unterteilen. Anwendbar erscheint also sowohl der enge wie der weite Episodenbegriff.

Das ›Gilgameschepos‹ erzählt das Leben seines Helden Gilgamesch, das durch dessen Furcht vor seiner Sterblichkeit bestimmt wird. Das ›Gilgameschepos‹ ist ähnlich wie ›Ilias‹ und ›Beowulf‹ aus Episoden zusammengefügt, von denen einige schon vorher unabhängig zirkuliert sein dürften.<sup>15</sup> So wie sie zusammengeführt wurden, könnten sie auch anders verbunden oder es könnten andere Episoden miteinander verbunden worden sein.

Ähnliches lässt sich für andere Traditionen epischen Erzählens beobachten.<sup>16</sup> Episodische Strukturen dürften ursprünglich generell einer oralen Welt angehören oder aus ihr stammen, in der das medial nicht erweiterte oder aufgestockte Gedächtnis ursprünglich natürliche Grenzen für die Komplexität und die Ausdehnung von Erzählungen setzt (vgl. Black/Bower 1979).<sup>17</sup> Schon Mythen (Lévi-Strauss 1973, S. 133–135 u. ö.) und Volkserzählungen<sup>18</sup> sind deshalb oft episodisch angelegt, und diese Weise des Erzählens lebt in der Heldendichtung nach oder konstituiert sich hier noch einmal neu.<sup>19</sup>

Allerdings gibt es einen übergreifenden Nexus doch schon in der ›Ilias‹, dem ›Beowulf‹, dem ›Gilgameschepos‹ und vielen anderen Beispielen anderer epischer Traditionen. Ohne Agamemnons böse Beleidigung Achills, Beowulfs heroische Hilfe für Hrothgar nach Grendels Überfall auf dessen Halle Heorot und ohne Gilgameschs Suche nach Unsterblichkeit käme die Handlung gar nicht in Gang und würden ihre Stationen auch nicht überbrückt, und es gibt dann jeweils weitere das Rahmenthema der Suche nach Unsterblichkeit aufnehmende und tragende Bestandteile. Unabhängig davon existiert aber gleichwohl eine starke Tendenz, den Plotrahmen jeweils episodisch aufzufüllen, und er erweist sich entsprechend als offen für die Aufnahme von angereichten Episoden.

In prominenten hochmittelalterlichen Erzähldichtungen ist dies nicht in vergleichbarer Weise der Fall: Sie sind in höherem Maße integriert. Den sogenannten klassischen Artusromanen Chrétienscher Provenienz und Prägung wie dem ›Erec‹, dem ›Yvain‹/›Iwein‹ und dem ›Conte dou Graal‹/›Parzival‹ liegt ein durchgehend stringenter Erzählplan zugrunde,<sup>20</sup> allerdings trifft man im zweiten Handlungsteil (beim ›Iwein‹ ab V. 3655–7780) auch auf längere episodische Partien, die anders gereiht sein könnten, ohne dass der Gesamterzählplan nennenswert tangiert wäre. Es könnten hier auch einige der Kampf- und Hilfeepisoden ausfallen. Dagegen ist der Gesamtplan aus Teilen zusammengesetzt, die nicht eigentlich als

Episoden bezeichnet werden können: Im ›Wein‹ ist Kalogrenants Erzählung von seiner Brunnenaventure ausschlaggebend für Iweins Wagnis derselben Aventure, deren Erfolg dann Artus mit seinem Hof ratifiziert. Iweins Turnierreise, seine Verstoßung durch Laudine mit anschließender Krise und dem langen Lauf seiner Rehabilitation bei Laudine bilden zusammen mit dem anfänglichen Erfolg einen zusammenhängenden hochintegrierten Plot. Dagegen stellen Episoden in Heldendichtungen in sich geschlossene Erzählabschnitte dar, die im Rahmen einer übergreifenden Handlung oft nur additiv gereiht werden.<sup>21</sup> Ihrer Reihung liegt keine strikte Funktionalität zugrunde, weil ihr kein Organisationsplan vorausgeht, der ihren Platz an genau der Stelle sichert, an der sie sich auch befinden (Martínez 1996, S. 471f.). Sie könnten vielmehr leicht auch ersetzt werden durch Episoden anderer Art oder mit einer anderen im Vordergrund stehenden Figur; und sie könnten einfach auch weggelassen werden, ohne dass man der verbleibenden Erzählung ansähe, dass ihr etwas fehlt.

Episoden erscheinen als besonders geeignete Kandidaten für ein Erzählen, das man paradigmatisches Erzählen genannt hat<sup>22</sup> und das eine syntagmatische Folge von – paradigmatisch jeweils ersetzbaren – Episoden voraussetzt. Hinter oder über einer Episode steht beim paradigmatischen Erzählen eine mental repräsentierte oder repräsentierbare Kolumne alternativer narrativer Möglichkeiten, wobei sie analog zu Flexionsparadigmen gedacht werden kann, aber nicht damit zu verwechseln ist.<sup>23</sup> Eine derartige Episode steht aber in einer Episodenkette, in der man die Episoden leicht austauschen und zur Not weglassen kann. Die Episodenkette kann, muss aber nicht immer einen ganzen Text dominieren, sondern kann ggf. auch nur Teile eines größeren Textes ausmachen, wie es vielleicht für den zweiten Handlungsteil des ›Wein‹ zutrifft. Paradigmatisches Erzählen ist dadurch gekennzeichnet, dass die – oder eine – vertikale Säule alternativer (und äquivalenter) narrativer Episoden auf die horizontale Achse des linearen Erzählens gekippt oder projiziert wird, so dass daraus eine

Episodenfolge entsteht. Die Verbindlichkeit ihrer Verkettung erscheint dabei minimiert.

Mittelalterliches Erzählen erfolgt zunächst vielfach episodisch, und Episoden begegnen in vielen narrativen Gattungen.<sup>24</sup> Das verhält sich im modernen Erzählen anders. Eher schon sind Filme (vgl. oben Anm. 19), Fernsehfilme bzw. -serien episodisch angelegt, wenn sie mit der Abgliederung von in sich geschlossenen Episoden auf Umstände der Rezeption Rücksicht nehmen (Karstens/Schütte 2010, S. 197–201, 209–212).<sup>25</sup> Episodischer Aufbau – nicht zu verwechseln mit einer Kapitelabgliederung, wie sie mit dem Buchdruck aufkommt (Wieckenberg 1969) – wird dagegen im modernen Roman oft, wenn auch sicher nicht immer und überall, vermieden. Er kann anstößig erscheinen, weil er keine narrative Abwechslung verspricht und mit einem komplexeren Plotaufbau nicht kompatibel ist (vgl. Haidu 1983). Moderne Leseerwartungen bevorzugen gegenüber einer Addition von Episoden ein kontinuierliches Fortschreiten der Handlung und einen übergreifenden Plot. Mittelalterliches Erzählen scheint dagegen in erheblich höherem Maß auf die Bildung von Episoden eingerichtet. Selbst wo ein integrierter Plot mit einer durchlaufenden, zusammenhängenden und schlüssig motivierten Handlung bewältigt wird, bildet es noch blockartige Einheiten, anstatt den Plot kontinuierlich durchzuerzählen.

Um die Evolution von Plots zu beschreiben, die zur Ausbildung blockartiger Einheiten führen kann, ist es unumgänglich, neben dem engen und weiten Episodenbegriff einen weiteren Begriff parat zu haben. Er sollte konstitutive Bestandteile von Plots benennen, die gleichwohl abgrenzbare narrative Einheiten bilden. Man spricht zwar auch hierfür oft einfach von Episoden, doch ist der Episodenbegriff, wie ihn Aristoteles in enger und weiter Verwendung geprägt hat, eigentlich nicht geeignet, um solche narrativen Einheiten zu erfassen. Es gibt aber noch eine andere terminologische Option: Da der Begriff des Moduls bereits schon einmal ins Spiel gebracht worden ist (Haidu 1983),<sup>26</sup> knüpfe ich hieran an.



## 2. Der Modulbegriff

Der Begriff des Moduls stammt aus der Fachsprache der Elektrotechnik und Datenverarbeitung. In der Elektronik versteht man darunter Bauelemente wie Halbleiter (Dioden, Transistoren usw.), die auf einem Modult Träger zu einem integrierten Schaltkreis verbunden werden. In der Datenverarbeitung versteht man unter modularer Programmierung eine Form der Programmierung, in der Anweisungsfolgen in Teilblöcken programmiert werden. Von hier aus ist der Begriff verallgemeinert auf den Aufbau von Geräten und von Organisationsstrukturen sowie auch auf andere Gegenstandsbereiche übertragen worden. In der Hirnforschung fasst man Module als Areale des Cortex auf, die bestimmte Funktionen erfüllen. An Hirnläsionen mit der Folge eines isolierten Ausfalls von Funktionen des Wahrnehmens, Erkennens und Sprechens lässt sich die lokale Zuordnung solcher Funktionen im Gehirn ablesen.

Jerry Fodor (1983) hat hieran die Konzeption einer modularen Organisation des Geistes geknüpft, die ebenso populär geworden ist, wie sie auch kontrovers diskutiert wurde. Fodor sieht Module durch eine Reihe von Merkmalen bestimmt: Sie sind Teile der neuronalen Architektur, deswegen kann diese auch lokale Läsionen erleiden. Sie arbeiten schnell und unterhalb der Bewusstseinsschwelle nach dem Vorbild einer automatisierten Befehlskette, auf die das Bewusstsein keinen Zugriff hat – so wie Halbleitermodule feste, unbeeinflussbare Eigenschaften aufweisen oder Daten bei der modularen Programmierung in abgeschlossene Einheiten zusammengefasst werden. Sie reichen nicht tief in den Aufbau kognitiver Fähigkeiten hinein, d. h. sie sind nicht mit höheren Erkenntnisfunktionen wie Urteilen, Schlussfolgern und Problemlösen betraut. Sie werden ontogenetisch ausgeprägt und bleiben spezifisch an bestimmte Bereiche etwa des wahrnehmungsmäßigen Inputs gebunden. Höhere Erkenntnisfunktionen erhalten keinen Zugriff auf sie (Fodor 1983, S. 47–101). Fodor hat nur Teilbereiche des Geistes als modular strukturiert betrachtet und besonders

auffällige Leistungen entsprechender Module insbesondere im Wahrnehmungssystem verortet. Bestimmte optische Täuschungen demonstrieren das denn auch recht schlagend: Die Müller-Lyer-Illusion, die zwei gleich lange Strecken unterschiedlich lang erscheinen lässt, je nachdem in welcher Ausrichtung zwei spitze Winkel auf die Enden beider Strecken aufgesetzt werden, zeigt, dass das Wahrnehmungssystem hier unabhängig und gegen bessere Einsicht durch Nachmessen arbeitet (Fodor 1983, S. 66 u. ö. Die Müller-Lyer-Illusion lässt sich leicht an Abbildungen und Beiträgen im Netz nachvollziehen). Offensichtlich ist es für die Wahrnehmung kaum möglich, sich mittels der Beeinflussung durch höhere Erkenntnisfunktionen auf eine korrekte Abschätzung der Streckenlängen umzustellen. Das entsprechende Modul der Verarbeitung von visuellem Input bleibt eingekapselt und nicht beeinflussbar: Die Wahrnehmung präsentiert die Strecken, von denen man weiß, dass sie gleich lang sind, immer wieder als ungleich lang.

In der äußerst umfangreichen Diskussion der Annahmen von Fodor ist u. a. versucht worden, den Modulbegriff weniger eng zu fassen und darunter etwa nur eine funktionale Spezifikation kognitiver Prozesse zu verstehen, so dass der Aufbau kognitiver Funktionen insgesamt als modular bezeichnet werden kann (Barett/Kurzban 2006, S. 629). Auch der Übersprung des Begriffs in die Organisationswissenschaft hat zu einer Aufweichung der Bedeutung geführt. Eine Kernbedeutung bleibt aber weiterhin prägnant: Module sind Einheiten einer übergeordneten Architektur, die aus Elementen bestehen, die untereinander enger verbunden sind als mit den Elementen anderer Einheiten/Module. Zwischen Modulen bestehen also weniger Verbindungen als zwischen den Elementen innerhalb eines Moduls (Baldwin/Clark 2000, S. 63f.).

Will man den Modulbegriff in die Erzählforschung und Narratologie übernehmen, so lässt er sich auf zwei Ebenen ansetzen: einmal in Bezug auf die Textoberfläche sowie dann auf die Planung der erzählten Handlung durch einen Dichter. Erzählen kann den Inhalt eines Plots konstruieren,

indem es ihn zuschneidet und in narrative Einheiten verpackt, die enger miteinander verbunden sind als mit den umgebenden Einheiten. Dann lässt sich einerseits das Ergebnis, der Erzähltext, als modular gegliedert bestimmen oder andererseits die zur Gliederung angewendete kognitive Aktivität als modular angeleitet. Einmal begegneten dann Module – analog zu auf einem Modulträger zu einem Schaltkreis verbundenen elektronischen Bauelementen – auf der Textoberfläche; das andere Mal saßen Planungs-module als konzeptuelle Vorprägungen der erzählten Inhalte dahinter und wären quasi in Form modularer Programmierung vorgegeben.<sup>27</sup>

Narrative Module übernehmen funktional spezifizierte Teilaufgaben in einem Plot. Sie können deshalb nicht weggelassen werden, ohne den Plot zu zerstören. Dies trifft für Episoden nicht zu. Während sie in einer Kette leicht von ihrem Platz verrückt und vertauscht, aber auch ausgetauscht werden können, lassen sich Module in einer Plot-Architektur nur mit einer sehr geringen Abweichungstoleranz austauschen und schon gar nicht verrücken. Ohne die Module oder mit ihrer Ersetzung würde auch der Plot ein anderer Plot sein. Module sind deshalb keine Episoden und Episoden keine Module.<sup>28</sup> Ihre Unterscheidung ist *grosso modo* nicht schwer: Die auch in der Sprachwissenschaft für Wörter und Satzkonstituenten angewendete Ersatz- oder Austauschprobe lässt erkennen, ob der nach dem Austausch erhaltene Satz noch grammatisch ist (Duden 2005, S. 139f.). Bei der Austauschprobe kann es aber auch schon um Klassen von Wörtern oder Satzkonstituenten gehen. Dann steht nicht mehr die Relation der Grammatizität zur Debatte, sondern die einer semantischen Äquivalenz. Dies wiederum lässt sich für Texte verallgemeinern, und dann geht es um narrative Äquivalenz (vgl. Titzmann 1997) bzw. um alternative narrative Möglichkeiten oder Episodenparadigmen (vgl. oben Anm. 22). Was hierbei paradigmatisch austauschbar erscheint, gehört zur gleichen Klasse oder Kategorie von Episoden. Episoden lassen sich austauschen, ohne das narrative Syntagma zu beeinträchtigen, Module dagegen nicht oder nur mit einer stark eingeschränkten Abweichungstoleranz der vorgesehenen Bauteile.<sup>29</sup>

Einem Missverständnis ist dabei vorzubeugen: Module sind deshalb nicht gleich über Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit in einen Plot integriert, wie man es mit Aristoteles für eine gut aufgebaute Erzählung fordern könnte. Zuvor wäre zu klären, wohin Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zu rechnen sind: zur erzählten Welt oder zur Ebene des Erzählens? Es kann integraler Bestandteil eines Plots sein, dass in der erzählten Welt etwas absolut Unwahrscheinliches passiert – erzählte Kontingenz ist etwa im Aventiuren-Schema des Artusromans schon vorgeprägt und gehört überhaupt zum Lebenselixier des Romans. Wie immer man Wahrscheinlichkeit oder auch nur Notwendigkeit aber für die Ebene des Erzählens (um)bestimmt: Der Plot entscheidet letztlich, was unmittelbar zu ihm gehört, ohne dabei aristotelischen Ansprüchen an eine einheitliche, von der Theaterpraxis abgeleitete Handlung zu genügen und für alle seine Teile Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit auf der Ebene des Erzählten zu beanspruchen. Episodische Partien sind durch eine latente Absenz eines Plots bestimmt, modulare Partien durch seine Anwesenheit. Iweins Hilfs-aventiuren stehen unter einem nur schwachen Regime des Plots, sie sind im Prinzip austauschbar. Eine völlig unvorhersehbare Wendung kann auf der anderen Seite ein starkes Regime des Plots bedeuten.

Die Entstehung weltlichen Erzählens im Mittelalter muss einen höheren Organisationsgrad von Plots erst ausprägen.<sup>30</sup> Wenn die deutschsprachige Erzähldichtung des 12. Jahrhunderts unter der Vorherrschaft bestimmter Gattungen noch stärker episodisch geprägt ist (vgl. Haug 1984, Sp. 85f.),<sup>31</sup> so ändert sich das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Verbund mit der Ausprägung komplexerer Plots. Mit dem Erzählen in Modulen ergibt sich, anders als beim episodischen Erzählen, die Notwendigkeit einer stärkeren Verknüpfung der Teile zu einem integrierten Handlungszusammenhang. Dies erfordert narrative Motivierungsarbeit. Die Modularität des Erzählens wird daher besonders dort greifbar, wo die Abgeschlossenheit von Modulen mit Brüchen oder anderen Besonderheiten der Motivierung erkaufte wird. Dies sollen die folgenden Beispiele zeigen.

### 3. Module im ›Iwein‹, ›Tristan‹ und im ›Nibelungenlied‹

Nachdem Iwein verabsäumt hat, von einer einjährigen Turnierfahrt verabredungsgemäß zu seiner Ehefrau Laudine zurückzukehren, kommt seine frühere Helferin Lunete an den Artushof, klagt ihn öffentlich des Wortbruchs und Verrats an und kündigt im Namen Laudines die Ehe auf, indem sie Iwein den Ehering zurückbringt. Ein ganzes Bündel von Beweggründen stürzt Iwein daraufhin in einen haltlosen Zustand: der Ehrverlust durch die öffentliche Schmähung, die dadurch ausgelöste Scham, die ungeachtet seiner ansonsten vorhandenen Zuverlässigkeit zu spät kommende Selbsteinsicht, der Verlust seines mit der Ehe schnell erworbenen Besitzes und auch die Sehnsucht nach der verlorenen Frau lassen ihn seiner selbst verlustig gehen. Er verlässt den Ort dieser demütigenden Schande und des Verlusts Hals über Kopf und stiehlt sich heimlich davon. *Er verlôs sin selbes hulde* (›Iwein‹, V. 3221) heißt es mit der Flucht aus der Gesellschaft: ›er konnte sich selbst nicht mehr ertragen‹ (oder: ›er verlor das Bewusstsein seiner selbst‹?). *Zorn* und *tobesuht* schießen ihm ins Hirn (V. 3233f.), als handle es sich um den Ausbruch einer körperlichen Krankheit,<sup>32</sup> und dies bedeutet endgültig den Wechsel in einen neuen, anderen Zustand: Er reißt sich die Kleider vom Leibe und entledigt sich mit den Kleidern aller Zivilisationschichten. Nackt läuft er in den Wald und die Wildnis (V. 3237f.). Hier denkt er nur noch an sein Überleben, hat seinen höfischen Anstand vergessen und stiehlt die Waffen eines Edelknappen, um damit Tiere zu erlegen, deren rohes Fleisch er aus Hunger isst. Aus einem Zustand der Kultur fällt Iwein in einen Zustand der Natur und der Zivilisationslosigkeit (vgl. Quast 2001, S. 113f., 122f.). Auch sein Körper trägt bald alle Zeichen der Verwilderung, seine Haut verliert ihre helle Farbe und wird schwarz.<sup>33</sup> Ein Einsiedler macht ihn zahm, indem er ihm Brot und Wasser spendet, und langsam entspinnt sich ein elementarer Tauschverkehr zwischen beiden, ohne dass sie sich etwas zu sagen hätten.

Iwein hat seinen Verstand, ja seine Identität verloren, denn eine vollständige Amnesie sorgt dafür, dass er nichts mehr von sich und seinem

bisherigen Leben weiß. Jede Erinnerung ist verfliegen, und es gibt keinerlei Situationsreste, die bewahrt werden und sein Leben als einen zusammenhängenden Verlauf erscheinen lassen.<sup>34</sup> Dieser Fall aus der höfischen Sozialität wie auch aus dem Selbst<sup>35</sup> lässt sich nach einiger Zeit nur mit einem feinfühligem Arrangement rücksichtnehmender Hilfe rückgängig machen: Drei adlige Damen finden ihn schlafend, von denen eine ihn zufällig an einer vernarbten Wunde als Iwein erkennt.<sup>36</sup> Sie wird dann mit einer Heilsalbe zu ihm geschickt, mit der sie ihn am ganzen Körper einsalbt. Außerdem legt sie ihm Kleidungsstücke hin. Um ihn die *schämelichiu schande* seines Zustandes (V. 3490) nicht spüren und ihm auch die Verursachung dieses Zustandes nicht gleich wieder zu Bewusstsein kommen zu lassen, zieht sie sich diskret zurück. Nach dem Erwachen konfiguriert sich mit der Wirkung der Salbe seine Erinnerung neu, freilich so, dass ihm sein ritterliches Vorleben als bloßer Traum erscheint. Das Anlegen der Kleidungsstücke lässt ihn ein Stück weiter in die alte Lebensform zurückkehren, und als die Dame wie zufällig mit einem prächtig gesattelten und gezäumten Pferd vorbeikommt und ihn mit auf die Burg ihrer Herrin nimmt, kann er sich dort die angenommene Schwärze (die *wilde varwe*, V. 3696) vom Leib waschen und wird mit Pferd und Rüstung ausgestattet. Sein Selbstverlust ist beseitigt, das narrative Modul, das mit der verspätet beendeten Turnierfahrt begann, abgeschlossen.

Alsbald bewährt er sich in einer Hilfsaventure für die Damen, und die dabei gewonnene Ehre (V. 3785f.) kann nun wiederum seine durch die Schande hervorgerufene Selbstaussgrenzung aus der Gesellschaft beseitigen helfen.<sup>37</sup> Als er dann noch einmal zum Ort der Brunnenaventure gelangt, erinnert er sich auch wieder an die Auslösesituation seines Wahnsinns und den Verlust Laudines (V. 3923–3943). Damit ist der alte Iwein wieder vollständig in ihn zurückgekehrt, und seine körperliche und geistige Integrität ist wiederhergestellt,<sup>38</sup> nicht indes seine soziale. Zu einer vollständigen Rehabilitation in der Öffentlichkeit muss er sich noch weiter mühen.

Das genannte Modul ist als ›Iweins Wahnsinn‹ bekannt (V. 3029–3702),<sup>39</sup> und die Forschung hat gezeigt, dass Hartmann hier eine Krankheitssymptomatik mitsamt den zeitgenössischen Behandlungsmethoden exemplifiziert.<sup>40</sup> Er hält sich an Chrétien's ›Yvain‹, wo Yvain der Schwindel (*torbeillon*, V. 2804) ins Hirn steigt, so dass er der Raserei (*rage*) verfällt und von *melancolie* (›Yvain‹, V. 3005) ergriffen wird.<sup>41</sup> Mir geht es um den diskontinuierlichen Übergang von einer beschämenden und schmerzlichen Erfahrung, von Bereuen und dem ganzen Bündel an weiteren Beweggründen hin zum totalen Gedächtnis- und Selbstverlust bei Iwein. Der abrupte Zustandswechsel scheint mir auffällig: Ist es wahrscheinlich, dass gravierende Umstände – von einer historischen Spezifität psychischer Zustände und ihrer Veranlassungen (z. B. *schande* vs. *êre*) abgesehen – umgehend einen totalen Selbstverlust herbeiführen und eine neue Persönlichkeit hervortreiben? Nicht weniger unwahrscheinlich ist das Arrangement, das den höfisch-ritterlichen Iwein wieder in seinen Körper zurückbringt. Nicht nur hier hat Hartmann erkennbar abgemildert: Nur ruckweise und über die Traumeinbildung, die Chrétien nicht kennt, lässt er Iwein wieder zu sich finden. Auch schon Iweins anfallsmäßigen *slac sîner êren* (V. 3204) mit dem Auftritt Lunetes am Artushof hat Hartmann sorgfältiger als Chrétien vorbereitet, indem er Iwein hier bereits vorher für einen Augenblick seiner selbst verlustig gehen lässt: Ihm tritt nämlich noch vor Lunetes Eintreffen sein von Gawein mitverschuldetes Fehlverhalten – die versäumte rechtzeitige Rückkehr zu Laudine – so nachhaltig zu Bewusstsein, dass er seine Umgebung nicht mehr wahrnimmt und schweigend dasitzt, *als er ein tôle wære* (V. 3095).<sup>42</sup>

Ungeachtet seiner Glättung hervorstehender Ecken und Kanten sieht Hartmann sich im Anschluss an Chrétien gefordert, ein Erzählkonzept zu verfolgen, das eine signifikante Folge von Zuständen (bzw. von Handlungen und Ereignissen) vorsieht: 1. die öffentliche Aufkündigung von Liebe und Ehe durch Laudine bzw. ihre Botin Lunete nach Iweins Fristversäumnis, 2. das Eintreten des Gedächtnis- und Selbstverlusts auf Seiten

Iweins mit der Folge einer totalen Änderung seines Verhaltens nach seiner Flucht aus der Gesellschaft, 3. die stückweise voranschreitende Rückkehr Iweins in sein vorheriges Leben. Sicher wird Iweins ›Wahnsinn‹ durch die komplexe Motivlage Iweins erklärt, aber das Ausmaß der Folgen überschreitet dennoch das, was man angesichts einer derartigen Motivlage und Verfasstheit erwarten möchte. Man fasst die Partie als heutiger Leser wohl als überakzentuiert auf. Natürlich weiß man, dass man in eine desolante Verfassung gestürzt werden kann; man hat wohl auch schon von Psychosen gehört, die ihre Opfer veranlassen, sich nackt zu exponieren. Auch können einen Verlufterfahrungen in den Suizid treiben. So etwas liegt hier nicht vor, und insofern gewinnt man den Eindruck einer illustrativen Überreibung durch Chrétien und Hartmann. Es wird ein Krankheitskonzept auserzählt, wie es sich zugespitzter kaum gestalten lässt.

Ich glaube indes nicht, dass die zeitgenössischen Hörer das Ungewöhnliche und Übertriebene dieses Wechsels im gleichen Maße empfunden haben. Und auch wenn Hartmann sich beim Wiedererzählen offensichtlich an einigen Ecken und Kanten gestoßen hat: auch er erzählt den Wahnsinn Iweins erneut. Zuspitzungen mit illustrativen Zügen werden im mittelalterlichen Erzählen eher gesucht als vermieden. Erst die Gewöhnung an ein kontinuierlich aufbauendes und kleinformig motivierendes Erzählen führt dazu, dass ein derartiger prononcierter Zustandswechsel irritiert. Erzähler der Vormoderne müssen sich allerdings grundsätzlich nicht die Mühe machen, Stück für Stück und aus kleinsten Umständen heraus plausibel nachvollziehbar darzustellen, wie es von einem Zustand zu einem signifikant anderen Zustand kommt. Stattdessen ist der eine Zustand da – und dann ist der andere Zustand da. Auch wenn einer dieser Zustände den anderen herbeiführen soll, werden die einander ablösenden Zustände – oft psychologische Zustände von Figuren – gern so stark profiliert, dass ein fließender Übergang von einem zum anderen darüber vernachlässigt wird.

Natürlich sind dies Beobachtungen, die nur von einem modernen oder an moderner Literatur geschulten Leser getätigt werden dürften und die



also einen Leseindruck voraussetzen, der selbst historisch zu verorten ist. Die Beobachtungen sind perspektivisch vorvereinnahmt und deshalb methodisch prekär. Wenn im Mittelalter so erzählt wird, dass von heute aus gesehen zugespitzte Zustände dem Anschein nach unvermittelt und nicht kontinuierlich aufeinander folgen, so sieht man das nur, weil man heute in ein anderes Erzählen und wohl auch in eine andere Weltwahrnehmung sozialisiert ist. Insofern ist eine Beschreibung geboten, die die eigene Perspektive, die eigenen Erzähl- und Lesegewohnheiten mitbeschreibt und beides verstehen hilft: die Herstellung von Kontinuität im modernen Erzählen und wie es dazu gekommen ist und im Kontrast dazu das unvermeidliche Erzeugen von Diskontinuität im mittelalterlichen Erzählen.

Die folgenden Überlegungen sind darauf gerichtet, Beobachtungen, die schon Clemens Lugowski (1976 [zuerst 1932]) in unmittelbarer Textarbeit an Erzähltexten der Frühen Neuzeit gemacht hat, zu reformulieren und – auch für das Mittelalter – zu verallgemeinern. Lugowski hat seinerseits stark vom (voreingenommenen) Leseindruck des modernen Lesers her argumentiert.<sup>43</sup> Dazu müsste man wissen, was Lugowski gelesen und als Vergleichsfolie im Kopf hat, um seinen Leseindruck mitvollziehen zu können. Ein Nachvollzug würde auf umfangliche Stellenvergleiche von Romanen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts mit solchen der Frühen Neuzeit und des Mittelalters hinauslaufen, und es käme dabei u. a. auch heraus, dass Lugowski eine Reihe von Gattungen des modernen Romans gar nicht mit in Betracht zieht und vielleicht auch einmal Äpfel mit Birnen vergleicht. Bewegt man sich jedoch auf einer hinreichend allgemeinen Ebene, so dürften sich viele seiner Beobachtungen dennoch halten und einem globalen Unterschied zwischen modernem und vormodernem Erzählen zurechnen lassen. Dabei ist es aber relevant zu benennen, mit welchen Unterschieden hier systematisch zu rechnen ist.

So hat Lugowski u. a. eine eigentümliche Profilierung psychologischer Zustände, wie Chrétien und Hartmann sie an Yvain/Iwein vornehmen, beobachtet, und zwar auch hier aus dem Kontrast zu einem Erzählen heraus,

das psychische Prozesse in kleinteiliger Ausfaltung und Feinauflösung darbietet. Es heißt bei ihm, eine Figur werde in den von ihm untersuchten Texten von einem signifikant eintretenden Zustand ›gehabt‹ und habe ihn nicht. Das schließt er etwa aus der Darstellung von Liebe in Boccaccios ›Dekameron‹, das er als einen Schwellentext versteht, in dem überkommene und auch schon moderne Erzählweisen nebeneinanderstehen. Dem Leseindruck nach liebten die Figuren hier aber (noch) nicht, sondern würden von der Liebe gehabt – die von Lugowski eingeführte, etwas befremdlich lautende, aber nah an der Lektürewirkung gehaltene Kategorie ist das ›Gehabtsein‹.<sup>44</sup> Er will damit sagen, dass es keinerlei narrative Rücksicht darauf gibt, wie sich Liebe oder andere psychische Zustände entwickeln oder atmosphärisch einstellen und wie sie sich individuell darstellen. Vielmehr sind sie da, wenn sie da sein sollen. Entweder handelt es sich in der Vormoderne um einen anderen Erfahrungsmodus von Liebe als heute, oder ›dieselbe‹ Erfahrung wird narrativ anders dargestellt; wenn man denn beides überhaupt voneinander trennen kann. Liebe zu haben bzw. zu lieben geht dagegen heute aus einer Menge besonderer Umstände hervor, von denen wir spätestens mit dem Aufkommen des realistischen Romans im 19. Jahrhundert erwarten, dass sie anhand eines besonderen Falls erzählt werden. Doch daran ist das vormoderne Erzählen nicht interessiert; hier ist die Liebe in der Regel ein Erfordernis des Plots und immer eine allgemeine Macht, und also wird eine Figur von ihr – als einer übergeordneten und immer gleichen Instanz<sup>45</sup> – gehabt. Den Betroffenen geht es mit der Liebe – nicht, was den Ereignisverlauf, wohl aber, was ihr Betroffensein anbetrifft – immer gleich. Das gilt nicht nur für die Liebe, sondern ähnlich auch für andere Affekte. Und deshalb kann man mit ebenso großem Recht von Iwein sagen, dass er vom Wahnsinn gehabt und von der *tobesucht* besessen wird.

Damit der Erzählplan des ›Iwein‹ zustande kommt, muss Iwein nun zwar nicht zwingend wahnsinnig werden, aber er muss in irgendeine Art

von Krise geraten. Dadurch ist das Modul bestimmt, das durch den Wahnsinn nur weitergehend ›überschrieben‹ ist. Man kann zwar Iweins Wahnsinn aus der Handlung des ›Iwein‹ hinwegdenken, nicht aber seine Krise, wenn man sich nicht eine ganz andere Geschichte und einen anderen Plot dazu vorstellen will. Der ›Iwein‹ ist deshalb in höherem Maße narrativ integriert, als es die eher episodisch aufgebauten Heldendichtungen sind, von denen oben die Rede war.

Ein anderes Beispiel, das ganz anders gelagert ist: Tristans zweite Irlandfahrt. Wenn man den gesamten Handlungsverlauf von hinten betrachtet, dann muss Marke Isolde als Frau gewinnen, damit die ehebrecherische Liebeshandlung mit Tristan und Isolde zustande kommen kann. Dies muss aber entsprechend vorbereitet werden.<sup>46</sup> Von vorn betrachtet konstruiert Gottfried bzw. Thomas von Britanje, dem Gottfried seine Vorlage verdankt, den Handlungsverlauf dazu folgendermaßen: Tristan wird von einer im Kampf gegen Morold empfangenen, schwärenden Wunde durch die medizinischen Fähigkeiten der irischen Königin – der Schwester Morolds – geheilt und erzählt, aus Irland zurückgekehrt, am Markhof von der wunderbar schönen Königstochter Isolde (V. 8257–8304). Die Erzählung bohrt sich in das Gedächtnis des Hofes, alle sind beeindruckt von ihr und Tristan sehr gewogen.

küene unde hof, die wâren dô  
ze sinem willen bereit,  
biz sich diu veige unmüezekeit,  
der verwâzene nît,  
der selten iemer gelît,  
under in begunde üeben,  
der hêrren vil betrüeben  
an ir muote und an ir siten,  
daz si in der êren beniten  
unde der werdekeite,

die der hof an in leite  
und al daz lantgesinde.  
(>Tristan<, V. 8320–8331)

Die positive Einstellung des Markehofs Tristan gegenüber verkehrt sich hier unvermittelt ins Gegenteil (vgl. zu dieser Kippbewegung auch Lieberich 2014, S. 218f.). Hass oder Neid wird dabei als ein selbsterzeugender sozialer Effekt dargestellt, ohne dass man einen bestimmten Verursacher genannt bekäme oder nennen könnte. Der Neid entsteht als etwas, das unter den Beteiligten als abstrakte Macht emergiert. Nachdem die Stimmung einmal gekippt ist, kommen konkrete Überlegungen ins Spiel: Tristan hatte ja als einziger Markes Feind Morold anzugreifen gewagt, ihn getötet und die im Kampf erlittene Verwundung auch noch erfolgreich heilen lassen. Diesen Coup sieht man nun mit Misstrauen. Lange schon ist er auch der Favorit am Hof Markes und vorgesehen für die Herrschaftsnachfolge; Marke hatte ihn ohne eigene Eheambitionen dazu bestimmt (V. 5150–5169). Das fällt nun negativ ins Gewicht, Tristans Erfolgssträhne erregt Missfallen. Man missgönnt und neidet ihm die Bevorzugung und schlägt überraschend und im Widerspruch zu den früheren Planungen vor, Marke solle doch eine Ehefrau nehmen: nämlich Isolde. So könnte Tristan auf das Himmelfahrtskommando der Werbung um Isolde nach Irland geschickt werden. Ein Himmelfahrtskommando ist es deshalb, weil Irland Cornwall nach Tristans Kampf gegen Morold zum Feind erklärt hat.

Der Neid der Hofgesellschaft wird also in dem Augenblick virulent, in dem er die Werbungsfahrt motivieren soll, und er setzt den ganzen folgenden Handlungsverlauf in Gang. Das scheint Gottfried nicht anders zu erzählen, als es schon in seiner weitgehend verlorenen Vorlage, bei Thomas von Britanje, gestanden haben dürfte,<sup>47</sup> nur dass Gottfried den Stimmungsumschwung von einem Vers zum anderen stark profiliert. Wenn bisher niemand etwas gegen Markes Bestimmung seines Neffen zu seinem Nachfolger einzuwenden und auch Tristans beispiellose Erfolgsgeschichte keinen

Anstoß erregt hatte,<sup>48</sup> so regt sich der Neid deshalb, weil er jetzt handlungsfunktional wird. Der Hörer bekommt einen Eindruck davon vermittelt, wie Neid aus dem Nichts entstehen kann. Der heutige Leser sieht dabei das Handlungsskelett durchschimmern.

Auch diese Art der Handlungsmotivierung hat Lugowski beschrieben und als Motivation von hinten bezeichnet (Lugowski 1976, S. 66–81).<sup>49</sup> Am ›Tristan‹ fallen im Übrigen öfter von hinten motivierte Erzählzüge auf: Damit Tristan an Markes Hof gelangt, muss er von Kaufleuten entführt werden, ein Sturm muss die Kaufleute dazu bringen, ihn auszusetzen, und er muss sich heil an Land retten usw.<sup>50</sup> Ganz zutreffend ist eine solche Analyse hier allerdings nicht, denn für ihre Entführung haben die Kaufleute einen guten Grund: Sie betrachten Tristan als Verkaufsgegenstand, für den man viel Geld verlangen kann. Also ist ihr Handeln gut motiviert. Dennoch sieht man, wenn man mit der Handlung weitergegangt ist, leicht den Grund für die Konstruktion durchscheinen: Gottfried dichtet den Kaufleuten solche Absichten an, um die Entführung zu motivieren. Eine regelrechte Motivation von hinten lässt dagegen etwas ohne Weiteres geschehen, damit wiederum etwas Anderes zustande kommen kann.<sup>51</sup> So ist es hier nicht; Gottfried minimiert als einer der versiertesten Erzähler des Mittelalters den Eindruck unzureichender Motivierung der Handlung nach Kräften.<sup>52</sup>

Während Iweins Wahnsinn und vergleichbare Formen des Gehabtheins untermotiviert erscheinen, ist der plötzlich eingeführte Neid im ›Tristan‹ ebenso wie das eben genannte Kalkül der Kaufleute eher ad hoc motiviert. Der Neid motiviert ja schließlich durchaus die Werbungsfahrt, über die Tristan sich ihm zu entziehen sucht; was man vielleicht vermisst, ist eine Motivation von längerer Hand, die den Neid seinerseits motiviert. Gottfried hätte ihn schon vorher einführen und enger mit der Handlung verzahnen können. Soweit geht seine Motivierungsarbeit nicht, und auch der Stoff begrenzt seine dichterische Handlungsfreiheit. Eine Motivation von hinten umgeht er wie schon Thomas, eine Ad-hoc-Motivation hilft indes beiden aus der Klemme. Eine Ad-hoc-Motivation liegt immer dann vor, wenn das

Motivierende erst in dem Moment eingeführt wird, in dem es auch (s)eine narrative Funktion erfüllen soll. Eine Motivation von hinten liegt dagegen dann vor, wenn etwas, das dem späteren Verlauf dient, ohne weiteres geschieht.

Kurzschrittige Ad-hoc-Motivierungen sind in der mittelalterlichen Erzähldichtung sehr verbreitet. Sie ziehen einen motivierenden Umstand aus der Tasche, um zum erforderten/erwünschten Ziel oder Teilhandlungsergebnis zu gelangen. Eher selten werden die Dinge von langer Hand vorbereitet, so dass dem heutigen Leser immer wieder kurzatmige Erzählzüge auffallen, die der unmittelbaren Motivierung dienen. Der Neid der Hofgesellschaft im ›Tristan‹ wird ebenso unvermittelt thematisiert, ja allzu plötzlich ausgespielt, wie denn auch andernorts der Neid von Konkurrenten ad hoc herbeibeordert wird, um eine Komplikation herbeizuführen, die den Handlungsfortgang bestimmt: so etwa bei Heinrich, dem Pfalzgrafen vom Rhein, im ›Herzog Ernst‹, der Ernst bei Kaiser Otto verleumdet (›Herzog Ernst‹, V. 627–902; vgl. Ebel 2000, S. 193f.), oder auch bei Ritschier im ›Engelhard‹ Konrads von Würzburg, der Engelhard beim König verrät (›Engelhard‹, V. 1653–1690),<sup>53</sup> u. ö.

Neben unter-, von hinten und ad-hoc-motivierten Erzählzügen sind im mittelalterlichen Erzählen öfter Motivationsbrüche – insbesondere in der Figurendarstellung – beobachtet worden. Recht auffällig ist z. B. Siegfrieds Auftreten in Worms in der dritten Aventure des ›Nibelungenliedes‹.<sup>54</sup> Siegfried will nach Worms, um dort um Kriemhild zu werben. Dazu richtet er sich auf ein Kräftemessen am Wormser Hof ein, da er auch bisher Gewaltpolitik betrieben hat: Er *versuochte vil der rîche durch ellenthaften muot* (›Nibelungenlied‹ 21,2) heißt es, und auch zuhause will er keine Unruhe dulden: *doch wold er wesen herre vür allen den gewalt / des in den landen vorhte der degen küen unde balt* (43,3–4). So traut Siegfried sich auch zu, den Wormser Fürsten Leute und Land mit Gewalt zu nehmen (Str. 55). Gegen die Zweifel seines Vaters an einem Erfolg solcher Gewalt (57,1) besteht er auf Gewalt durch *sîn eines hant* (59,1) – ein Heros wie

Siegfried ist dadurch charakterisiert, dass er allein und ohne Heeresmacht handelt (Str. 59, vgl. Schulz 2010, S. 346f.). Die ihn begleitenden elf Recken sind nur symbolische Begleiter, *aleine ân alle helfe* hat Siegfried nach Hagens Bericht gegenüber den Königen in Worms schon den Nibelungenhort erkämpft (88,1). Heroische Gewalt scheint sich zu verselbstständigen, denn als Siegfried in Worms eintrifft, ist von einer Werbung um Kriemhild nicht mehr die Rede. Vielmehr will Siegfried dem Wormser König Gunther auf einmal seinen ganzen Besitz, *lant unde bürge*, abtrotzen (Str. 110) und offenbar gleich wieder (mit Kriemhild?) zurückreiten (Str. 76). Die Herausforderung und Gewaltandrohung scheint zunächst auf die Aneignung Kriemhilds bezogen,<sup>55</sup> unterdrückt aber gleichzeitig die Möglichkeit, dies offen zur Sprache zu bringen.<sup>56</sup> Doch schon die etwas weltfremde Anmutung, im Fürstenzweikampf das Reich in Worms gewinnen zu wollen, ist eigenartig – in der ›Nibelungenklage‹ wird sein Verhalten als *übermuot* bewertet (V. 38f. Ähnlich schon das ›Nibelungenlied‹ 68,2) –, eigenartig ist aber allemal der Umstand, dass Siegfried Kriemhild auch im Folgenden gar nicht mehr erwähnt.<sup>57</sup> Nur mit Mühe gelingt es zunächst Gernot, ihn von seiner Zweikampfforderung abzubringen und zu besänftigen. Bei Gernots Worten kommt Siegfried Kriemhild zwar wieder in den Sinn (123,4), doch er bringt eine Werbung nicht vor – Indiz vielleicht dafür, dass er sich zwar auf Gewalt versteht, aber nicht auf Braut- und Minnewerbung.

Er hält sich dann ein ganzes Jahr am Wormser Hof auf (138,2) und führt in dieser Zeit einen erfolgreichen Feldzug gegen kriegsversessene Sachsen und Dänen an. Danach will er wieder zurück nach Xanten (Str. 258). Gunther bittet ihn um Kriemhilds willen zu bleiben – obwohl er von Siegfrieds ursprünglicher Absicht eigentlich nichts wissen kann<sup>58</sup> –, und erst daraufhin *gedâht er* [Siegfried] *noch bestân, / ob er si gesehen möhte* (260,1f.). Daraus scheint Gunther zu schließen, dass Siegfried *sîne swester trûte* (272,3), und so kommt es zur ersten Begegnung auf dem Siegesfest nach dem Feldzug gegen die Sachsen und Dänen (Str. 291–304), nachdem Siegfried zuvor noch einmal zweifelt, ob seine Wünsche sich überhaupt

noch erfüllen können (285,1f.). Noch vor der ersten Begegnung mit Kriemhild zeigen sich Minnesymptome an Siegfried (285,4). Während der Tage des Fests kommt es dann zu regelmäßigen Begegnungen, doch als die Festteilnehmer abreisen, will auch Siegfried abreisen: *Urloup dô nemen wolde Sivrit, der helt quot. / er trûwete niht erwerben, des er dà hête muot* (320,1–2). Er glaubt nicht mehr, Kriemhild erwerben zu können. Giselher überredet ihn indes zu bleiben, und er bleibt wegen der Schönheit Kriemhilds und bezwungen durch seine Minne zu ihr (Str. 324), ohne aber noch etwas zu unternehmen. Eine Vorausdeutung geht dahin, dass er um dieser seiner Minne willen den Tod finden werde (324,4).

Betrachtet man diesen Handlungskamm, so wird Siegfried in diesem einen Jahr der über seine Gewaltausübung gesicherten Herrschaft in Xanten entfremdet und in das konstitutionelle Wormser Herrschaftssystem eingebunden. Was Kriemhild anbetrifft, kann er sich aber kein Herz fassen, seine Werbung vorzubringen. Wenn er ursprünglich *ûf hôhe minne* aus war (47,1), so fehlen ihm nun die Mittel, die Werbung in Worte zu fassen. Wie sein Gewaltanspruch in Worms ins Leere läuft, so versagt er in der Minnewerbung. Folgendermaßen könnte man die Psychologie ausformulieren, die der Figur im ›Nibelungenlied‹ unterlegt ist: Er ist ein Held der Tat, aber nicht der Worte. Doch geht eine derartige interpretierende Glättung über das, was der Text unmittelbar erzählt, hinaus. Denn auf diese Weise wird eine Psychologie imputiert, die vom Text nicht unterstützt wird: Siegfried vermag ja durchaus zu reden und sich verständlich zu machen; warum er die Werbung nicht aktiv umsetzt, bleibt offen.

Den Blick eng auf den Text geheftet lässt sich auch behaupten, dass er einfach vergessen habe, was er in Worms wollte, und deshalb Kriemhild nicht mehr erwähnt.<sup>59</sup> Tritt man dagegen vom Wortlaut zurück, so glaubt man zunächst zu verstehen, dass sich vor Ort in Worms zunächst seine vorgeplante Gewaltbereitschaft durchsetzt. Mit Gewalt hat er im Reich seines Vaters alle Unruheherde eingedämmt, mit Gewalt hat er sich den



Nibelungenhort angeeignet,<sup>60</sup> und die in ihm, Siegfried, inkorporierte Gewalt soll ihm später noch durch Hagen zum Verhängnis werden, als er schon längst in das ganz andere Modell legitimer Herrschaftsausübung in Worms eingebunden ist.<sup>61</sup> Unklar erscheint dann aber seine in Worms zutage tretende Untätigkeit in der Werbung. Nach dem Erzählplan des verantwortlichen Dichters muss Siegfrieds Gewinnung Kriemhilds auf Gunthers Werbung um Brünhild warten, um erst über ein Junktim beider Absichten – Gunther und Siegfried wollen einander helfen – zum Zuge zu kommen.<sup>62</sup> Solange aber überschichtet die Minnethematik die Handlung<sup>63</sup> – allerdings in einer Weise, die der Dichter auch anders zur Geltung hätte bringen können; etwa so, dass Siegfrieds Werbung zunächst abgewiesen worden wäre, bis sich das Junktim ergab.

Mir ist hier die Beobachtung wichtig, dass Siegfrieds Werbung um Kriemhild – beginnend mit seiner Gewaltandrohung bis hin zu seiner vollständigen Passivität – im Sande verläuft. Mit dem Junktim ergibt sich eine neue Gelegenheit zur Gewinnung Kriemhilds, nachdem die Werbung nicht zustande gekommen ist. Dies bildet aber den Beginn eines neuen Moduls mit einer wiederum neuen Gelegenheit zur Gewaltdemonstration. Beide Module – Siegfrieds Werbung und Gunthers Werbung – erscheinen je in sich integriert und zugleich gegeneinander abgegrenzt. In Anbetracht der signifikanten Abweichung von der stoffgeschichtlichen Vorstufe, die das Junktim nicht kennt, zeichnet sich hierbei ein Beispiel für modulare Planung ab.

Wenn Siegfrieds Verhalten auf der Textoberfläche auffällig und seine Untätigkeit in der Werbung erklärungsbedürftig ist, könnten die Zuhörer auch hier wiederum ungerührt darüber hinweggehört haben, weil ihnen eine Erzählweise vertraut war, die nicht tiefreichend von kausaler und kausalpsychologischer Motivierung imprägniert war.<sup>64</sup> Im ›Nibelungenlied‹ werden – wie schon bei den beiden anderen Beispielen – Zustandswechsel abrupt aneinandergereiht: 1. Siegfrieds Werbungsabsicht im Zuge

eines gewaltbasierten Brauterwerbs, die zu seiner provokanten Herausforderung in Worms führt, ohne dass er die Werbung vorbringt, 2. die Eindämmung, Umlenkung und Verfügbarmachung dieser Gewaltbereitschaft für den Wormser Hof sowie 3. Siegfrieds vollständige Passivität in einer Werbung, die eigentlich den Ausgangspunkt seines Handelns bildete. Schließlich entsteht 4. mit dem Einsatz eines neuen Moduls eine neue Gelegenheit, Kriemhild zu erwerben. Über dieser auch für den Fortgang des ›Nibelungenliedes‹ signifikanten Kette thematisch belangvoller Zustände bleibt aber Siegfrieds Psychologie unterbelichtet. Der Wechsel seines Verhaltens erscheint als unmotiviert. Ist er zunächst von Gewaltbereitschaft erfüllt, so lässt er sich besänftigen, bis schließlich die *minne* zu Kriemhild ihn mutlos erscheinen lässt. Wie seine Werbungsabsicht im Weitererzählen erst einmal untergeht, so verlieren sich im ›Nibelungenlied‹ im Übrigen immer wieder Umstände, auf denen nicht der narrative Fokus liegt – so wie sie auch unvermittelt entstehen können. Strophische Heldendichtung erweist sich hier als noch weniger flexibel und anschmiegsam als das Erzählen in Reimpaarversen und im Gegensatz zu diesem zu Erzählbrüchen besonders geneigt.

Erkennt man diesen Erzählstil, dann lösen sich angebliche Widersprüche auf. Verdoppelt ist das Motiv für Sivrits Werbungsfahrt – die beiden Antriebe Kriemhilds Minne und Kampf um die Herrschaft sind einfach unverbunden nebeneinander gesetzt. [...] Man sollte dieses Verfahren nicht nur mit einer ›psychology of oral composition‹ erklären,<sup>65</sup> vielmehr scheint die ›Aggregation‹ unabgestimmter oder sogar gegenläufiger Motivationen gleichfalls typisch für frühe volkssprachliche Schriftlichkeit. Die Doppelungen setzen weiträumige Dispositionen voraus. Dem Hörer wird nicht auseinandergesetzt, wie man von einem Zustand zum nächsten gelangt, sondern ihm werden zwei Bilder gezeigt, die, übereinanderkopiert, das Ganze ausmachen. (Müller 1998, S. 140)<sup>66</sup>

Untermotivierte, von hinten und ad-hoc-motivierte, ja unmotivierte oder unmotiviert erscheinende Erzählzüge mit merklichen Fugen und Brüchen zu ihrer narrativen Umgebung zeigen eine Erzählweise an, die keine fließen-

den Übergänge schafft, sondern eher ruck- oder sogar sprunghaft voranschreitet.<sup>67</sup> So wird Iweins plötzlicher Wahnsinn so stark betont, dass es zu einem Ruck im narrativen Kontinuum kommt, in anderer Funktion wird der Neid des Markehofs auf Tristan allzu unvermittelt und ad hoc ausgespielt, und in wieder anderer Funktion wird die umgelenkte Gewaltbereitschaft und Zähmung Siegfrieds am zivilisierten Wormser Hof bis hin zu seiner Passivität unversehens gegen die vor seinem Vater ursprünglich forsch erklärte Absicht der heroischen Werbung um Kriemhild gestellt. Wahnsinn, Neid und in den Vordergrund drängende heroische Gewalt beanspruchen eine Verlaufslogik, die sich gegen Erfordernisse kleinschrittiger Motivierungsarbeit durchsetzt.

Module werden von Beginn an konzeptuell gebunden oder überschrieben. Ein Signal mag etwa die Ausprägung der Minnepartien in der französischen und deutschen Übersetzung der ›Aeneis‹ Vergils gegeben haben. Für die Minnepartie der Lavinia-›Episode‹ in Heinrichs von Veldeke ›Eneasroman‹ (V. 9735–13220) kann man von einem durch ein Minnekonzept überschriebenen Modul sprechen. Lavinia und Eneas wird auf flagrante Weise gegen die wiedererzählte ›Aeneis‹ Minne eingeschrieben. Für die Abgrenzung von Modulen sorgen entsprechend klar ausgewiesene Konzepte und Themen, die in ihnen mitverhandelt werden. Es sieht dann so aus, als wären die Module, die zunächst eine erkennbare Funktion im Handlungsverlauf erfüllen, von übergeordneten Konzepten, Themen oder Gesichtspunkten gekapert worden, die ein Moment von Unabhängigkeit innerhalb der Plot-Architektur beanspruchen.<sup>68</sup> Die Module erscheinen eingekapselt und fremdbestimmt, indem das in ihnen verhandelte Konzept oder Thema seine Geltung zur Not auch ein Stück weit gegen die Funktion behauptet. Wenn deshalb im ›Iwein‹ ein Krankheitskonzept und im ›Tristan‹ das Konzept des Neides das Erzählen über eine gewisse Strecke hinweg steuert, so ist es im ›Nibelungenlied‹ die in der Heldendichtung verbreitete Thematik oder Motivik von Gewalteininsatz und Machtanspruch, über die Siegfrieds Handeln zunächst erzählt wird, während er in der

vierten und fünften Aventure auf eine Variante von *zageheit* zurückgeworfen zu sein scheint, wie sie gleichfalls in der Heldendichtung begegnet.

#### 4. Konzeptuelle Überschreibung von Modulen

Lugowski hat davon gesprochen, dass Erzählpartien im vormodernen Erzählen oft thematisch überfremdet werden (Lugowski 1976, S. 24). Das bezieht sich auf Parteien, in denen sich eine narrative Thematik, Motivik oder eine Ereignishaftigkeit so sehr in den Vordergrund drängt, dass »alle anderen Beziehungen [zum narrativen Kontext, H. H.] von der thematischen Überfremdung unterdrückt werden« (S. 24). Lugowski führt dafür Beispiele aus der ›History von den vier Heymons Kindern‹ an, wo das Vordergrundsgeschehen (etwa: die Befreiung eines Gefangenen aus der Hand Rolands) narrativ so dominant ist, dass sämtliche Umstände des Hintergrundgeschehens (die Aufstellung zweier Heere und ihrer Befehlsstrukturen)<sup>69</sup> vernachlässigt werden. Sie werden zwar zunächst benannt und am Rande eingeführt, aber dann nicht mehr weiter berücksichtigt. Das einsträngig linearisierte Vordergrundsgeschehen drängt alles andere aus dem Blickfeld, eingeführte Umstände werden nicht fortgeführt, sondern vernachlässigt oder vergessen. Nimmt man die von der Gestaltpsychologie prominent entfaltete Figur-Grund-Unterscheidung zu Hilfe (Metzger 1953, Kap. I), so wird eine ›Figur‹ ohne ›Grund‹ dargestellt. Der ›Figur‹ entspräche ein dürrer, abgespekter Plotverlauf, dem ›Grund‹ entsprächen alle Angaben zu Raum, Zeit und Situation sowie zu den beteiligten Handlungsteilnehmern mit Ausnahme des/der Protagonisten.<sup>70</sup> Der Begriff der Überfremdung ist hierfür missverständlich, sinnvoller könnte vielleicht von einer Entfremdung der Erzählwelt von der Welt alltäglicher Wahrnehmung und Erfahrung gesprochen werden.

In vormodernem Erzählen geschieht es regelmäßig, dass sich der ›Grund‹ hinter der ›Figur‹ verflüchtigt. Wenn bei mehreren beteiligten Teilnehmern eine sei es auch kurze Aufspaltung der Handlung in mehrere

Stränge notwendig wird, weil gesagt werden müsste, was einige von ihnen gerade zur gleichen Zeit tun, oder wenn eine Situation in voneinander unabhängige sachliche Umstände zerlegt werden muss, dann droht spätestens hier ein übersichtliches Regime solcher Maßnahmen zu scheitern; der ›Grund‹ – gleichzeitigen Handelns oder gleichzeitiger Umstände – verblasst oder verschwindet hinter der ›Figur‹. Man kann das als Erzählfehler verbuchen, der heute geläufigen Anforderungen an das Erzählen noch nicht genügt,<sup>71</sup> aber mit Lugowski auch als erlaubte Gewohnheit, alle in den Hintergrund abdrängbaren Umstände einfach zu übergehen. Einsträngigkeit und Ausblendung unabhängiger Situationsfaktoren sind kognitiv leichter zu verarbeiten. Der Hörer/Leser kann sich zur Not selbst denken, was der Wahrscheinlichkeit gemäß im Hintergrund zu geschehen pflegt. Ein Auserzählen aller Umstände würde erzählte Situationen nur dysfunktional aufblähen, der Plot würde dadurch aus dem Blick oder aus den Fugen geraten. Deshalb wird der Vordergrund von dem Hintergrund isoliert und der Hintergrund vernachlässigt.

Im Hinblick auf die Handlungskette bedeutet diese Isolierung nackter Seinsverhalte [d. h. der über den Plot bevorzugt angewählten Figuren und Umstände der erzählten Welt, H. H.] eine Isolierung des jeweiligen, gerade im Blickfeld befindlichen ›Kettengliedes‹. [...] Die Erzählung hat einen bestimmten thematischen Zusammenhang, an dem die einzelnen auftretenden Figuren gleichsam teilhaben dürfen; keinesfalls aber sind sie selbst das jenen Zusammenhang Tragende. Sie erscheinen so in ihrem Wesen als Menschen überfremdet. (Lugowski 1976, S. 24)

Die Überlegung wird hier von dem Gesichtspunkt der Isolierung des Vordergrundgeschehens (bzw. der ›Figur‹) und der Vernachlässigung des Hintergrundes gleich weitergeführt zur daraus folgenden Figurendarstellung. Was immer thematisch, motivisch oder vom Ereignistyp her im Vordergrund steht, übt einen derartigen Präsenzdruck aus, dass sogar die Figurendarstellung dadurch um ihre Selbstständigkeit gebracht wird: erzählte Figuren werden zu Marionetten des Geschehens, anstatt es selbst hervorzubringen oder zu tragen. Sie werden gewissermaßen gegen sich

selbst isoliert, indem ihnen eine Psychologie zugemutet wird, die ein Stück weit gegen die Alltagserfahrung absteht.

Schon Volkserzählungen erzählen den Vordergrund ohne Hintergrund; der Plot allein regiert und steht isoliert im Vordergrund.<sup>72</sup> Lugowski beobachtet also narrative Umstände, die letztlich in die orale Vorgeschichte des Erzählens zurückführen. Führt die Evolution des Erzählens im Zuge der Literarisierung zum Auserzählen von Verläufen und Skripts, zu Schwellformen, Szeneninserten, zur Ausprägung und Anreihung von Episoden und schließlich zur Bildung von Modulen, so müssen Lugowskis Beobachtungen verallgemeinert werden. Statt von thematischer Überfremdung möchte ich von konzeptueller und thematischer Überschreibung sprechen und dazu auch eine Bedeutungsänderung vornehmen: Es geht um mehr als nur um eine isolierende Hervorhebung des Vordergrundgeschehens und der Plot-Thematik. Module entstehen dadurch, dass Erzähleinheiten übergeordneten Gesichtspunkten unterworfen werden. In diesem Sinn wird Iweins Krise als Erzählmodul mit einem Konzept von Wahnsinn überschrieben. Damit Tristan sich vom Hof Markes verdrängen lässt, muss ein Grund herbeigezogen werden: die Partie wird durch das Neid-Konzept überschrieben, das den Handlungsfortgang auslöst. Siegfrieds Werbung in Worms wird in der dritten Aventure des ›Nibelungenliedes‹ von einem Konzept heroischer Gewalt überschrieben (›Machtbeanspruchung durch Herausforderung‹), die vierte und fünfte Aventure von einem Gegenkonzept nachlassender Werbungsaktivität und *zageheit* auf Seiten Siegfrieds. Figuren und Handlungszüge mittelalterlichen Erzählens werden vergleichbar immer wieder durch etwas bestimmt, was sie fremdzulernen scheint.

Dass gerade auch narrative Module, freilich auch Episoden, in dieser Weise konzeptuell, thematisch, motivisch oder anders fremdgelenkt werden, so dass sie ein Stück weit gegen ihre narrative Umgebung verselbstständigt und markiert erscheinen, könnte sich nun aus einer Planung erklären, die von einer vorgängigen, kulturell geprägten und verbürgten Modularität vereinnahmt wird. Kulturell vorgeprägte Kognitionen, wie sie auch über

Diskurse in den Diskursteilnehmern niedergelegt werden, leiten Dichter an, Erzählinhalte so zu fassen, dass sie diskurskompatibel und kompatibel mit der kulturell geprägten Wahrnehmung sind. Dichter scheinen in diesem Sinn eine eingeschränkte Freiheit der Disposition ihres stofflichen Vorwurfs zu besitzen. Außerdem bedienen sie sich der Lizenz, ein Hintergrundgeschehen zu vernachlässigen, und kapseln das Vordergrundgeschehen gegen Adäquatheitsansprüche ab, wie sie moderne Erzählerwartungen stellen würden. Ob sie mit einer Differenz zu ihrer Alltagserfahrung rechnen oder diese Erfahrung überhaupt haben, ist offen.

Natürlich besitzen moderne Adäquatheitsansprüche keine universelle Geltung, und Lugowski tut einiges dafür, die Historizität des Erzählens zu beachten, indem er sie als eine Geschichte des Abrückens und Aufsprengens von einer von ihm postulierten idealen Ausgangsgestalt konzipiert.<sup>73</sup> Nimmt man dies auf, so stellen episodisches und modulares Erzählen Zwischenstände im Rahmen dieser Geschichte des Erzählens dar. Dabei werden schon im 16. Jahrhundert Eigenheiten mittelalterlichen Erzählens deutlich wahrgenommen. Cervantes hat sie mit seinem lustigen Spott überzogen, als er sich durch die bei der Lektüre von Ritterromanen eingenommene naive Lesehaltung zur Karikatur einer entgleisten rittermäßigen Phantasiewelt anregen ließ: Don Quichote hat als wahlloser Vielleser solcher Romane bei seinem Aufbruch zur *âventiure* keinen Cent bei sich und hungert wochenlang, weil in den Romanen schließlich auch keine Rede davon ist, dass die Ritter Portemonnaies mitführen oder überhaupt regelmäßig Nahrung zu sich nehmen (>Don Quijote<, S. 35f. und 85f.); nicht einmal Schlaf scheinen sie nötig zu haben. Dies sind charakteristische Folgen der Isolierung des Plot-Vordergrunds von jeglichem Erfahrungshintergrund.<sup>74</sup> Nähme man die erzählte Welt mittelalterlicher Erzählungen beim Wort, so könnte man noch viele Besonderheiten aufzählen, die jeder Erfahrung und jeder Wahrscheinlichkeit Hohn sprechen: So können sich z. B. fahrende Protagonisten in der Fremde problemlos und ohne Dolmetscher verständigen, auch wenn dort andere Sprachen gesprochen werden,<sup>75</sup>

und es gibt an Absurditäten noch weitere Beispiele. Neben der Kritik an der zeitgenössischen Lesepraxis nimmt Cervantes' Spott also eben jene Erzählweise auf die Schippe, die über dem Vordergrundgeschehen jede Hintergrundaufleuchtung und Erklärung von Umständen vernachlässigt,<sup>76</sup> ohne dass Wahrscheinlichkeitserwägungen zum Zuge kommen. Dabei aber folgen das Vordergrundgeschehen, die psychologisch eindimensionale Figur (der *flat character*) und die situativ ungefüllten Ereignisse (siehe dazu unten) übergeordneten Erzählerorientierungen, die konzeptuell vorgeprägt sind.

Wenn mittelalterliches Erzählen in großem Umfang über konzeptuell oder thematisch überschriebene Module abgewickelt wird, so kann das heißen, dass hier z. B. Affekte wie Minne bzw. ihr Beginn, Rache, Zorn usw. im Vordergrund stehen, aber ebenso z. B. auch eine Institution wie das Reich, ein Hof, ein strukturiertes Ereignis wie ein Fest mit dem daran gebundenen zeremoniellen oder individuell freigestellten Handeln oder auch ein Turnier, eine charakteristische Kampfbegegnung und vieles andere mehr. Das Erzählen wird vom konzeptuellen oder thematischen Fokus her aufbereitet und nicht von einzelnen Situationen her, die in einem Raum-Zeit-Kontinuum untergebracht werden. Dies scheint vielmehr ein Signum modernen Erzählens zu sein, das damit auch ein anderes Anspruchsniveau etabliert hat. Im Mittelalter findet sich an der Stelle von singulären Situationen die typisierte Situation.<sup>77</sup>

Der Modulcharakter wird besonders kenntlich, wenn narrative Faktoren wie umgebungsabhängige, d. h. auf die narrative Umgebung abgestimmte Verlaufskontinuität und Verlaufswahrscheinlichkeit zugunsten des Modulgegenstandes oder -titels vernachlässigt werden – von Vernachlässigung kann freilich nur die Rede sein, wenn man vom modernen Anspruchsniveau her urteilt. Dann dominiert die konzeptuelle oder thematische Bindung eine Erzähleinheit – von heutiger Lektüererwartung aus gesehen – dergestalt, dass sie abgekapselt erscheint. Insofern können auch Sprünge und Brüche zwischen Handlungsstationen Anzeichen dafür sein, dass das Erzählen durch Konzepte regiert wird. Über das Konzept, das Thema oder



den Erzählgegenstand werden im Zuge des Erzählens jeweils Entitäten der erzählten Welt herausgegriffen und in modulartige Erzählblöcke gestellt.

In Modulen untergebracht Erzählgegenstände haben im Mittelalter öfter eine eigentümliche Form: Die Affekte, Institutionen, strukturierten Ereignisse und auch Handlungen werden gern so konzeptualisiert, dass sie metonymische Verdichtungen hervortreten lassen.<sup>78</sup> Affekthandeln erscheint zum Beispiel als etwas, in dem sich etwas Zugrundeliegendes signifikant verdichtet: So leitet sich der Zorn des Herrschers zwar aus einem konkreten Anlass her, auf den er bezogen bleibt, zugleich verkörpert sich aber in ihm die Ausübung von Herrschaft,<sup>79</sup> wie sich vergleichbar auch im Kampfzorn der Kampf bündelt.<sup>80</sup> Affekte erscheinen deshalb wie zeichenhafte Ausgeburten zugrundeliegender gesamtheitlicher Komplexe, die nicht mit den Auslösesituationen zusammenfallen (dazu gleich der Exkurs zum Beispiel der *minne*). In den Reichsdichtungen des 12. Jahrhunderts verdichten sich andererseits Institutionen wie das *rîche* in personalen oder gegenständlichen Konkretisationen: So ist der Kaiser das *rîche*, wenn es heißt, dass die Herzogin Adelheid *ze frowen dem rîche wart gegeben* (›Herzog Ernst‹, V. 467)<sup>81</sup>, das *rîche* erscheint im Kaiser ebenso wie auch in einem herrschaftlichen Personenverband als Handlungsträger,<sup>82</sup> und es konkretisiert sich in Herrschaftszeichen wie dem Banner, und auch die Reichskrone etwa kann noch *rîche* genannt werden.<sup>83</sup> Strukturierte Ereignisse wie Kämpfe und Turniere lassen wiederum charakteristische Folgen hervortreten, die als anschauliche Indizes eines Turniers erscheinen: so im Gedränge beim Anreiten der Rotten mit dem Knäuel bei ihrem Aufeinandertreffen, in den stiebenden Funken beim Aufprall der Waffen auf den Rüstungen, in den im Kampf zerrissenen, bunten Waffenröcken (vgl. etwa Konrads von Würzburg ›Turnier von Nantes‹, V. 780–809), in den niedergetretenen Wiesen wie auch im vorangegangenen Abholzen junger Baumstämme, das zur Leerung ganzer Wälder für die Fertigung von Lanzen führt (›Parzival‹, 73,4–10 u. ö.) u. a. m. In derartigen Verdichtungen konkretisieren sich jeweils Gesamtheiten (von Gesamtheiten spreche ich in

Haferland 2009, Kap. V). Dabei kommt auch eine Stellvertretungsrelation zum Zuge (vgl. Witthöft 2016): Ein sichtbarer Index vertritt die zugrundeliegende Gesamtheit.

Ich erläutere die Konkretisierung von Affektkonzepten in Form eines kleinen Exkurses am Beispiel des ›Reinfried von Braunschweig‹, einem Minne- und Aventiureroman, der ein Minnekonzept narrativ realisiert, das die Minne als eine Gesamtheit versteht, die über metonymische Verdichtungen in das Reich des Wahrnehmbaren eintritt. Der Dichter entwickelt das schon anhand des Minnebeginns, der ein eigenes Modul (V. 65–3888) füllt.<sup>84</sup> Ein Knappe benachrichtigt Herzog Reinfried über ein am dänischen Hof ausgelobtes Turnier. Als Turnierpreis wird die Königstochter Yrkane eine Taube überreichen, auch darf man einen Kuss von Yrkane erwarten. Reinfried begibt sich auf das Turnier und trifft auf lauter Turnierritter, die als *frouwen ritter* für ihre Damen kämpfen. Auch Reinfrieds Kampfkraft wird durch die Gedanken an eine Dame gespeist – man ahnt, dass dies Yrkane sein muss, die er noch nicht gesehen hat und die von ihm noch nichts weiß. Die Gedanken an sie nötigen Reinfried geradezu, von Gegner zu Gegner zu ziehen, wie der Erzähler kommentiert:

wer in hie zuo twinge?  
daz tuot ein unsihtigiu nôt.  
lîp und herze er beide bôt  
dar dâ er was unbekant.  
ei süeziu minne, dîniu bant  
bindent sunder heften.  
(V. 1100–1005)

In das Turnier – den Ankerpunkt der Minne in der erzählten Welt – wird also die Fernminne als unsichtbare Kraft eingespielt, die Reinfrieds sichtbares Handeln hervorbringt. Sie prägt seine Gedanken und fixiert sie auf Yrkane. Dass er sich ohne eigene Anschauung ein Bild der Unbekannten machen kann, erlauben ihm die Worte des Knappen. Danach bilden sein Herz und sein Begehren die *hôhiu wirde* und die Schönheit der Dame in

seiner Vorstellung ab (V. 1156–1161); die Worte stellen dabei eine Bahn physischer Wahrnehmung dar. Die Unsichtbarkeit der Dame, die ihrerseits auch Reinfried noch nicht kennt, kommt mit der unsichtbaren Minne darin überein, dass beide die Eigenschaft teilen, Spuren im Bereich des Sichtbaren zu hinterlassen. Unsichtbare Faktoren und sichtbare Folgen bilden zusammen eine kontiguitär verbundene Gesamtheit. Reinfried zeigt sich *sunder heften* an Yrkane gebunden, ohne sichtbares Band also, indem aber doch seine unsichtbare Bindung in seinem Handeln zutage tritt.

Als Reinfried sich in Erwartung des Kusses im Turnier bewährt, beweist sich, wie *minne [...] ir zeichen schîn [tet]* (V. 1898). Diese Zeichen sind körperliche Symptome, die in physischer Verbindung zu ihrer Verursachung stehen. Das ist sofort offensichtlich, wenn man Minne am Bleich-und-Rot-Werden erkennt (V. 4177f.) – ein ovidischer Reflex. Der Symptomkomplex der Minne reicht im ›Reinfried‹ noch weiter: von den Worten des Knappen bis zum Sieg im Turnier. Reinfrieds Ohren hören – so Reinfried selbst später zu Yrkane –, wie der Knappe sie mit blühenden Worten rühmt; so senkt sich ihre nur gesagte Schönheit in seinen Herzensgrund (V. 3396–3405). Später dann dringen die gegenseitigen Blicke der Minnenden, nachdem sie schon aus den Herzen herausgelockt wurden (V. 2884f.), *dur in ir herzen arke* (V. 2882f.). Der Mund wiederum ist ein *wârer bote* des Herzens (V. 2424–2431), der das Herz auf die Zunge bringt. Letztlich organisiert der in der Imagination Reinfrieds vorausgenommene Kuss Yrkanes die Turnierrealität: *es solten noch eins ritters lider / umb den kus erkrachen* (V. 2232f.). Das Turniergeschehen bildet hier eine Gesamtheit, die im Kuss kulminiert.

Die Gedanken und Selbstanreden Yrkanes und Reinfrieds werden als ein orts- und zeitnaher physischer Zusammenhang der Herzen gefasst. In ihnen objektiviert Minne sich im Sinne einer Gesamtheit. Der Dichter resümiert das Konzept:

wir sehen von der minne  
 ein dinc daz dick beschehen ist  
 und noch beschilt ze manger frist

und ouch beschach an disen zwein.  
swâ sich zwei herzen schön in ein  
mit den gedanken einent,  
sô daz si beide meinent  
ein dinc, ein ein, ein liep, ein leit,  
und doch dewederz hât geseit  
dem andern sines herzen pîn,  
diu herzen müezenet beide sîn  
verdâht nâ süezer minne.

(V. 3014-3025)

Hier liegt kein partikularer, sondern ein normsetzender Fall von Liebe mit einer exemplarischen Verlaufsstruktur vor. Das Modul des Minnebeginns wird mittels eines Turniers konzipiert. Was dabei geschieht, ist schon *dick beschehen* und wird auch wieder so geschehen, es wird exemplarisch erzählt. Der Erwerb einer Dame im Turnier ist ein typischer Erzähzug, der auch sonst auftaucht, die Benachrichtigung und Einladung zu einem Turnier durch einen Knappen ebenso. Alles wird hier mittels der konzeptuellen Überschreibung so dargestellt, wie es immer ist und auch sein sollte.

## 5. Zeit, Raum und Situation. Auflösungserscheinungen modularen Erzählens

Mittelalterliches Erzählen in konzeptuell überschriebenen Modulen wird in der Moderne weithin aufgelöst. Durch Herstellung eines narrativen Kontinuums werden Modulübergänge nivelliert und verschwinden. Außerdem heften sich keine konzeptuellen Überschreibungen mehr an Module. Da beides nicht mehr zusammengeht, kommt es auch nicht mehr auf vergleichbare Weise zu motivationalen Sprüngen oder Brüchen. Wenn wir eine moderne Romanfiktion lesen, bewegen wir uns als Leser in diesem narrativen Kontinuum. Es gibt drei Komponenten, die dafür sorgen, dass wir es dabei auch mental konstruieren: Zeit, Raum und Situation einer Erzählhandlung. Zeit, Raum und Situation mögen springen, aber sie werden uns so präsentiert, dass wir die Sprünge über voranstehende

Angaben mitvollziehen können. Wir erfahren also, wann und wo etwas stattfindet und in was für eine Situation es gebettet wird, bevor die eigentliche Erzählung einsetzt. So kann es zu Beginn eines Kapitels heißen ›Es war an einem Sonntagnachmittag im Februar‹, ›Am nächsten Morgen‹, ›Sechs Wochen verstrichen‹ usw., es kann eingangs auch genannt werden, was eine Figur manchmal und was sie oft zu tun pflegte usw. Die Ereignisse werden zudem in einer von den Lesern noch erfahrenen historischen Zeit angesiedelt oder kürzere, längere oder lange Zeit davor, ggf. gemessen nach Jahren in der christlichen Jahreszählung. Außerdem werden die Örtlichkeiten und Räumlichkeiten vorgestellt, bisweilen in großer Ausführlichkeit und im Präsens, wenn der Leser die Suggestion mitvollziehen soll, man könne sie so noch antreffen. Vielleicht spielt eine fiktive Handlung oder Teilhandlung aber auch an realen Orten, die man in der Tat noch aufsuchen kann. Eine Situation schließlich ist durch alle denkbaren Umstände bestimmt, in denen sich die Figuren wiederfinden, und wird entsprechend beschrieben.

In dieser Weise wird etwa Flauberts ›Madame Bovary‹ erzählt, ein Beispiel, das hier, weil es epochemachend war, exemplarisch für eine im und seit dem 19. Jahrhundert weitverbreitete Erzählweise stehen soll. Da wir als Leser mit ihr vertraut sind, können wir mittelalterliche Erzählungen daran messen und systematisch charakteristische Unterschiede feststellen.<sup>85</sup> Solche Unterschiede taugen nicht zur literarischen Wertung, es sind aber gleichwohl Unterschiede, die die Geschichte des Erzählens nicht als freie Auswahl aus einem Reservoir immer schon und jederzeit verfügbarer narrativer Mittel erscheinen lassen. Vielmehr legen sie eine Komplexitätssteigerung in der Ausprägung und im Einsatz bestimmter narrativer Mittel nahe, über die wiederum ein Anspruchsniveau von Lesern ausgebildet wird, das die Verbreitung solcher Mittel befördert. Was den empirischen Leseindruck anbetrifft, so mögen Leser mit einem leichter zu befriedigenden Anspruch annähernd gleich nah an einer effektiven Wirkung schon einfacher Erzählformen sein. Ungeachtet einer extremen Pluralisierung

des Erzählens in der Moderne gibt es aber doch mindestens zwei Bahnen der voranschreitenden Ausbildung narrativer Mittel: Illusionsbildung und Immersion. Immer mehr Dichter treffen auf immer mehr Leser, die sich mit einfachen Volkserzählungen nicht mehr begnügen. So wird ein Prozess ins Laufen gebracht, der die Verstärkung von Illusion und Immersion befördert, indem zu diesem Zweck (neue) narrative Mittel gefunden werden.

Wollte man diesen Prozess stark schematisieren, so ließe sich für die hier beobachteten narrativen Mittel folgende Entgegensetzung aufstellen: Sind im Mittelalter Zeit, Raum und Situation der erzählten Handlung, d. h. dem Plot, nachgeordnet und werden je nur angegeben, wenn die Handlung oder der Text/die Gattung es erfordert, so dass ggf. sämtliche derartige Angaben vernachlässigt werden können oder ausfallen, so stellt der moderne Roman sie der Handlung explizit voran. Eine gegenüber der Handlung unabhängige Leiste aus Zeitangaben orientiert uns über die zeitliche Einordnung und Erstreckung der Handlung; oft können wir die Zeitleiste mit der Weltzeit bzw. der christlichen Jahreszählung korrelieren. Eine voranstehende, nach vorn ausgerichtete Beschreibung der Örtlich- und Räumlichkeiten orientiert uns über den ›Spielort‹ der Handlung; oft können wir ihn in einer realen Geographie unterbringen. Fiktiv sind fast immer die erzählten Situationen, die ihrerseits alleingestellt werden, wenn ihre Beschreibung den eingeführten Figuren voransteht. Alle diese Angaben erzeugen das narrative Kontinuum, in dem wir die Erzählhandlung unterbringen. Werden also im Mittelalter erzählte Zeit, erzählter Raum und erzählte Situationen vom Plot eingefasst und umfasst, so umfassen sie in der Moderne ihrerseits den Plot.

Module werden im Mittelalter vom Plot ausgehend angelegt, indem Figuren etwas tun oder erleiden. Was sie tun oder erleiden, wird zu Modulen geformt. Wenn aber der Plot in ein durch Angaben erzeugtes Kontinuum eingebettet wird, scheint sich eine Tendenz einzustellen, eher Angaben zu verfeinern als das Tun oder Erleiden zu Blöcken zu vergrößern. Ich skizziere im Folgenden das Zusammenspiel von Zeit-, Raum- und

Situationsdarstellung am achten Kapitel des zweiten Teils von Flauberts ›Madame Bovary‹, wo sich diese Tendenz bis ins Extrem durchgesetzt hat, und stelle dann wenige Hinweise zu ihren Anfängen dagegen.

Die im genannten Kapitel erzählte Landwirtschaftsmesse – jene Gelegenheit, die Rodolphe sich sucht, um ein Verhältnis mit Emma Bovary zu beginnen – lässt sich nicht mehr als Modul verstehen. Wie die Erzählhandlung auch in anderen Kapiteln in besonderen Situationen zusammengezogen wird, so wird in diesem Kapitel die Messe als in sich geschlossene Situation abgegliedert, deren Verlauf vom Morgen an bis zum Ende des Tages und noch bis zum zwei Tage später erscheinenden Zeitungsartikel darüber ausgemessen wird – voll von unerheblichem Gerede der Messebesucher: dazwischen aber der vom Gewirr der Redefetzen übertönte Moment, in dem Emma ihre Hand vor dem Griff Rodolphes nicht mehr zurückzieht. Die narrative Unordnung des tönenden Geredes – die aus dem Zusammenhang gerissenen Worte werden in diesem Augenblick keinen Sprechern mehr zugeordnet<sup>86</sup> – indiziert die Unordnung der Gefühle Emmas.<sup>87</sup> Dieses Kapitel erzählt – und verbirgt zugleich – den entscheidenden Umschlagpunkt des Romans, den Sündenfall Emma Bovarys.

Das Kapitel wird zwar scheinbar modulmäßig abgegliedert, nichts sticht hier aber im Sinne einer konzeptuellen Überschreibung hervor; der Griff Rodolphes nach Emmas Hand setzt nur sein banales Begehren um. Der Leser weiß von seinem abgeschmackten Plan, die Landwirtschaftsmesse als Gelegenheit und Emma als Objekt seiner Wünsche zu nutzen. Rodolphe ist dabei nicht die Marionette einer oktroyierten Psychologie, er wird vom Begehren nicht gehabt, sondern hat es. Noch das kleinste Detail erscheint motiviert, nichts unter-, ad-hoc- oder von hinten motiviert. Erzählt wird ein sich anbahnender Ehebruch und keine vorbildlich exemplarische, sondern eine singulär verunglückende Liebe.

Ungeachtet der in sich geschlossenen Situation wird eine unabhängige Zeitleiste mit klaren Angaben zu den zeitlichen Abständen der einzelnen Handlungsstationen durch die gesamte Romanhandlung hindurchgeführt.

Das Geschehen liegt noch in einem Zeitraum, den ältere Leser – im Rahmen der Primärrezeption – selbst erfahren haben. Außerdem wird die Lokalität der Landwirtschaftsmesse vor dem Geschehen panoramatisch vorgestellt, und selbst kleinere Raumabschnitte mitsamt Situationsfaktoren stehen zunächst je für sich, bevor das Plot-Geschehen hineingepflanzt wird. Ihre Unabhängigkeit gegen das Plot-Geschehen behauptet die Trias von Zeit-, Raum- und Situationsdarstellung aber dadurch, dass die Situation kontingent armiert wird. Dies ist entscheidend, denn so kann das Plot-Geschehen überhaupt nur als singuläres Geschehen erscheinen: Dass die Bürgerwehr des größeren Nachbarorts von Yonville und die örtliche Feuerwehr Yonvilles ob einer Rivalität ihrer beiden Vorsteher beim Parademarsch getrennt marschieren, lässt für die Festteilnehmer vom Straßenrand aus eine besondere Silhouette der Marschierenden mit ihren unterschiedlichen Uniformen erstehen; mehr aber auch nicht – dies ist einer der vielen kontingenten Umstände, die erzählt werden, ohne weitere Folgen für die Handlung zu zeitigen. Zeit, Raum und Situationsfaktoren erzeugen über derartige Umstände ein Kontinuum, in dem die Messebesucher dann Beliebigkeiten und Banalitäten austauschen, ohne zu bemerken, was sich unter dieser Kulisse anbahnt. Jede Art von Modularität des Erzählens wird in der kontinuativen Verlaufsform des Erzählten aufgelöst.

Natürlich gibt es auch im Rahmen mittelalterlichen Erzählens Situationsbeschreibungen, die ebenfalls einbetten, was sich hier anbahnt oder ereignet. Sie begegnen oft in einer Form, die aus der Plot-Architektur herausfällt. Wenn man den engen Episodenbegriff des Aristoteles veranschlagt, handelt es sich um Episoden; ich werde einfach von Beschreibungen sprechen. Eine inserierte Beschreibung liegt in der Naturbeschreibung des *locus amoenus* vor.<sup>88</sup> Der im weiteren Sinne der Rhetorik entstammende *locus amoenus*, der als (topische) Beschreibung die Schönheit einer Örtlichkeit ausmalt, meint allerdings keine Örtlichkeit, wie sie sich in dem Augenblick darstellt, in dem der Handlungsverlauf bis zu einem bestimmten Punkt gelangt ist, also im Kontext einer ganz bestimmten, singulären Situation. Der Ort



erscheint in der Handlung vielmehr unberührt von der Zeit, und seine Idealität oder seine Kontrastqualität ist zeitenthoben. Rhetorische Muster sind denn auch unabhängig von konkreten Handlungsverläufen vorgeformt, und wo sie als Muster übernommen werden, geschieht das nicht in der Weise, dass konkrete Umstände den Vorrang bekommen oder auch nur berücksichtigt werden. Die Rhetorisierung des Erzählens bringt eine Orientierung an vorfabrizierten Mustern mit sich.<sup>89</sup>

Der Augenblick, in dem Tristan und Isolde in der Minnegrottenumgebung eintreffen – und natürlich tun sie das unvermeidlich in einem ganz bestimmten Augenblick –, ist aber nicht der Augenblick, dem die Beschreibung der Landschaft vor der Minnegrotte (›Tristan‹, V. 16734–16776) gilt oder aus dem heraus die Beschreibung vorgenommen wird. Es macht keinen Sinn zu fragen, wie ein *locus amoenus* an einem bestimmten Montag-nachmittag oder zu einer bestimmten Tageszeit aussieht. Es ist dagegen ein ganz bestimmter Morgen, an dem die Festlichkeiten der Landwirtschaftsmesse in ›Madame Bovary‹ beginnen, und die Vorstellung des Aufwandes, den man für die Begehung des Tages getrieben hat, machen ihn erst recht zu einem besonderen Tag, auch wenn er als Wochentag gar nicht benannt wird. So wie die Zeit eine besondere ist, ist auch der Raum ein ganz besonderer. Da das so ist, muss alles, was sich in dieser Raumzeit abspielt, auch konkretisiert gedacht werden.

Die Minnegrottenlandschaft im ›Tristan‹ wird zwar von der Grotte aus überblickt (V. 16734f.), aber die Aufschlüsselung der Topographie (*hin zetal*, V. 16737; *einhalp*, V. 16741) geht nicht mehr so weit, dass man entscheiden könnte, ob drei Linden an einem Bächlein im Tal (*dâ stuonden ouch drî linden obe*, V. 16745) diesseits oder jenseits des Bächleins stehen. Ein bestimmter, ggf. wandernder, Standort eines konkret anwesenden Beobachters wird nicht festgehalten und schon gar kein Blickmoment fixiert.<sup>90</sup> Gerade das ist aber in ›Madame Bovary‹ wie in zahllosen anderen Romanen der Zeit sehr wohl der Fall. Wenn der Zeitpunkt eines Geschehens ein ganz bestimmter ist, der sich mit einem bestimmten Raum

verbindet, dann tut sich die latente Nötigung auf, hier jeden Blick mit einer bestimmten Richtung versehen zu denken. Denn dann ist jeder Blick in diesem Raum seinerseits temporalisiert. Wenn es in jenem Kapitel von ›Madame Bovary‹ *on voyait (vit)/on entendait* (S. 266f.) heißt, dann versetzt man sich deshalb unwillkürlich in die Lage der Messebesucher, die die Prachtentfaltung der Uniformen und der hergerichteten Häuser und Hecken sowie das lärmende Treiben hier und in diesem Augenblick<sup>91</sup> wahrnehmen. Was gesehen wird, ist fokalisiert oder perspektiviert. Wenn es dagegen im ›Tristan‹ heißt *man vant dâ* (V. 16754), dann ist das auf die unbestimmte Menge möglicher Besucher zu jedweder Zeit bezogen und in keiner Weise temporal näher spezifiziert. Das ›man‹ bei Flaubert ist situativ spezifisch und meint die unmittelbar Anwesenden, das ›man‹ im ›Tristan‹ ist jedermann zu jeder Zeit. Der Hörer oder Leser begibt sich nicht an die Stelle der Augenpaare Tristans und Isoldes. Insofern ist die Natur des *locus amoenus* eine immergleiche Konzeptnatur.

Beschreibungen der höfischen Literatur zeigen nicht die momentane Verfasstheit des beschriebenen Objekts (ob Gebäude, Ding, Tier oder Mensch), sondern sind auf einen Typus gerichtet; sie gelten keinem *token*, sondern dem *type*. Zwar erscheint Helena in Konrads ›Trojanerkrieg‹, nachdem Paris nach Griechenland gekommen ist, in einem bestimmten, in allen Farben schillernden Kleid in ihrer ganzen Schönheit vor Paris (›Trojanerkrieg‹, V. 2005–20296), aber so würde die ästhetisch-moralisch schillernde Helena immer erscheinen müssen, wenn sie in ihrer prekären Konzeptschönheit wahrgenommen werden wollte/sollte; sie müsste gewissermaßen immer dieses Kleid anhaben und besitzt keine Kleidertruhe, vor der sie eine Auswahl treffen könnte. Oder anders: Jedes Kleid wäre nur je ein schillerndes Konzeptkleid. Kein situativ konkreter und irgend durch den Augenblick gekennzeichnete Umstand ihrer Erscheinung ist von narrativem Interesse: Beschreibungen sind deshalb konzept- und nicht situationsgetrieben. Sie fassen einen latent immerwährenden Zustand einer Entität in Worte, und es würde schon nicht mehr ins

*descriptio*-Schema passen, wenn Helena ihr Kleid raffte und seine Falten ordnete, Enite den ausladend beschriebenen Sattel ihres Pferdes (›Erec‹, V. 7426–7766) ordentlich mit dem Sattelturt befestigte oder auf dem von Geometras so prachtvoll angelegten Grabmal der Camilla sich bei ihrem Begräbnis (›Eneasroman‹, V. 9385–9574) zufällig ein Zugvogel zur Rast niederlassen würde.

Die narrative Kontinuität modernen Erzählens setzt zuallererst eine unabhängige Zeitleiste voraus, die ein Erzähltext durch seine Zeitangaben erzeugt, mit denen das erzählte Geschehen unterlegt wird und die der Leser beim Lesen mental mitvollzieht. Der höfische Roman sieht eine solche Zeitleiste eher selten vor. Das müsste nicht zwingend so sein, schon die ›Ilias‹ wartet mit einer klar ausformulierten Zeitleiste von 51 Tagen auf (Bierl/Latacz 2015, S. 159) – Zeichen dafür, dass es jederzeit möglich wäre, einem literal auserzählten Plot eine solche Zeitleiste einzuprägen. Dagegen werden im höfischen Erzählen oft nicht einmal Abstände von einem Ereignis zum nächsten näher benannt, auch unbestimmte Angaben wie ›Wenige Tage danach [...]‹, die immerhin an eine Bestimmung denken lassen, sind ungewöhnlich. Zudem läuft der Gedanke einer kalendermäßigen Datierbarkeit des erzählten Geschehens in der Weltzeit oder auch nur seiner kalendermäßigen Bestimmbarkeit innerhalb der erzählten Zeit selten mit – wenn es sich nicht um Termine des Kirchenjahrs (Ostern, Pfingsten usw.) handelt. Als Hörer/Leser gibt man sich zwar in die Dauer des Plots mit seinen aufeinander folgenden Ereignissen, aber diese Dauer bleibt abstrakt und wird nicht raumzeitlich-situativ konkretisiert. Der Anbruch ›dieses Tages‹, in dem Zeit, Raum und Situation wie bei der Landwirtschaftsmesse eine einmalige Verbindung eingehen, zählt nicht und kommt gar nicht erst zustande.

Zeitleisten gibt es allerdings schon.<sup>92</sup> So wird die Handlung von Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ überall dort, wo sich ihre Ereignisse konzentrieren, mit einer Tagesfolge unterlegt. Besonders romanhaft könnten die ersten beiden Bücher, die Gahmuret-Bücher, erscheinen, weil sie keinem

gängigen narrativen Strukturtyp entsprechen; sie erzählen das kontingente Schicksal Gahmurets.<sup>93</sup> Die Handlung ist auf einzelne Tage gelegt: einen Tag in Patelamunt und ein gutes Jahr später zwei Tage in Kanvoleiz (ein Tag in Patelamunt: 16,2–54,6; über ein Jahr [57,29] später zwei Tage in Kanvoleiz: 59,21–93,10 und 93,11–101,6).<sup>94</sup> Obwohl die Begegnungen der Figuren recht genau ausgeleuchtet werden, dienen die Tage Wolfram letztlich doch nur als Gefäße, in die ohne weitere Tageszeitengliederung eine Geschehensmasse von z. T. unwahrscheinlichem Umfang eingefüllt wird. Ähnlich verhält es sich übrigens schon in der ›Ilias‹. Zu der Tagesgliederung müsste noch ein unabhängiger Kalender und ggf. eine Tageszeitengliederung treten sowie ein Gefühl für Ereignismengen, die hier plausibel unterkommen können. Tageszeiten werden allerdings im ›Parzival‹ durchaus auch genannt, Wolfram unterscheidet in den Parzival und Gawan gewidmeten Büchern öfter morgens, mittags und abends. Im vielleicht zwei Jahrzehnte nach dem ›Parzival‹ entstandenen ›Lancelot en prose‹, der um 1250 ins Deutsche übersetzt wird (›Prosalancelot‹), werden zu den z. T. mitgezählten Tagesfolgen sogar immer wieder die gezählten sieben Tagzeiten hinzugenommen: *primzytt*, *tercizitt*, *nonezitt*, *vesperzitt* usw. (›Lancelot und Ginover I und II‹, S. 468, 446, 612, 536 u. ö.). Doch sorgt auch diese Feingliederung der Zeitleiste noch nicht für eine situative Konkretisierung des Erzählten, wie heutige Leser von Romanen sie kennen.

Wie aus der ungemessenen Dauer eines Plots eine Zeitleiste entfaltet werden kann, die die bloße Dauer in einen näher bestimmten zeitlichen Ablauf fasst, so kann aus dem unbestimmten Handlungsraum auch eine unabhängige Raumdarstellung ausgerückt werden. Es ist oft beobachtet worden, dass die narrative Raumdarstellung im Mittelalter zunächst an den Handlungen des/der Protagonisten hängt (Störmer-Caysa 2007, Teil B; Schulz 2012, Kap. 5). Wenn ein Protagonist von A nach B geht, dann gibt das Anlass, A und B räumlich näher zu beschreiben. Es erscheint daran gemessen als ein eher ungewöhnliches Verfahren, A und B unabhängig vom

Handlungsverlauf näher zu beschreiben und eine solche Beschreibung voranzustellen, obwohl gerade dies in der Geschichte des Erzählens geschieht. Was charakteristische Evolutionsformen von Plots anbetrifft, sind in der Oralität gebildete Plots von solchen in der Literalität zu unterscheiden, und zumindest für mündliches Erzählen ist es memoriell höchst unökonomisch, räumliche Gegebenheiten von der erzählten Handlung abzutrennen; man prägt sich die Gegebenheiten besser ein, wenn sie durch die Handlungen kodiert werden, und umgekehrt. Als narrativer Usus setzt sich diese Kodierungsbindung noch weit in die Schriftliteratur hinein fort, auch wenn sie hier ihre Funktion verliert. Trotzdem geschieht es im Mittelalter zunächst nicht oft, dass Raumdarstellung ausgerückt und vorangestellt wird.

Der Einsatz einer neuen Episode/eines Moduls oder der Beginn eines Erzählabschnitts bildet eine Position, auf der Raumdarstellung sich zuallererst emanzipieren kann. In Gottfrieds ›Tristan‹ wird die Beschreibung der Minnegrotte vorangestellt, und *das wunneclîche tal* vor der Minnegrotte lässt sich überblicken, sobald man dem Eingang der Minnegrotte den Rücken zukehrt (V. 16734–16776). Die Beschreibung geht dem Aufenthalt der Liebenden in der Grottenlandschaft voraus.<sup>95</sup> Dies erscheint aber eher als Ausnahme, üblich ist es zunächst, Räume eng an die Handlung bzw. an eine handelnde Figur zu binden.<sup>96</sup> Das ist z. B. der Fall, als Gawan im siebenten Buch des ›Parzival‹ vor Bearosche erscheint und langsam auf die Burg zureitet:

burc und stat sô vor im lac,  
daz niemen bezzers hûses pflac.  
ouch gleste vor im schône  
aller ander bürge ein krône  
mit türmen wol gezieret.

(›Parzival‹ 350,17–21)

Es geht hier weniger darum zu erzählen, was Gawan sieht (Perspektive), sondern darum, die Sicht an die Handlung zurückzuzubinden. Räumlich-lokale Details spielen grundsätzlich ihre Rolle als funktionale Enden der Erzählhandlung. Wohin die Handlung führt, dorthin will man mitgeführt

werden und dann auch wissen, wo man sich befindet. Dies bildet überhaupt den ersten Ansatzpunkt für Raum- und Zeitangaben. Dagegen sticht jede Ausrückung von Angaben ab, soweit sie an hervorgehobenen Punkten der Handlung erforderlich wird. Allerdings bleiben solche Ausrückungen im Mittelalter zunächst immer noch weitgehend handlungsfunktional an den Plot gebunden.<sup>97</sup> Hier und da mögen sie sich, insoweit das Agieren der Handlungsträger entfaltet wird, verdichten: Raum und Zeit dehnen sich dann an der Handlung entlang aus und blähen sich auf. An hervorgehobenen Positionen bilden sich gelegentlich Sonderräume und Sonderzeiten (Bachtin 1986; Störmer-Caysa 2007, S. 196–236; Schulz 2012, Kap. 5.3), ohne doch als abstraktes Netz von Raumkoordinaten jenseits der Handlung zu existieren.

Als Parzival abends nach Pelrapeire kommt, in das Land der Königin Condwiramurs, führt nur eine schwankende Hängebrücke zur Burg hinüber. Wolfram nimmt sich weit mehr Zeit als beim Eintreffen Gawans in Bearosche, um die Ansicht der Burg zu beschreiben, während Parzival absteigt und die Brücke überquert (›Parzival‹ 180,20–184,6). Man hält ihn zuerst für einen Feind, ruft ihn an und fordert ihn zur Umkehr auf, beschießt ihn dann aber nicht mit Pfeilen, sondern schließt das Tor. Ein Mädchen begibt sich auf sein Bitten zu Condwiramurs, und ihm wird Einlass gewährt. Der Raum wird im Zuge dieser Ankunft mit vielen Details veranschaulicht, ohne dass er ausgerückt und vorangestellt würde.

Etwas ganz anderes ist es aber hiergegen, wenn Zeit- und Raumangaben als freie Variablen eine Situation mitbestimmen, die für sich einzigartig ist. Das ist der Fall, wenn die auffällige Silhouette des durch Yonville führenden Parademarschs von den am Straßenrand stehenden Zuschauern gesehen wird (s. o.). Dies charakterisiert nur diesen einen Augenblick eines besonderen Tages, und es verfliegt mit seiner Elizitation im Leser; es ist nicht handlungsfunktional. Stattdessen ist es nur einer jener vielen Situationsfaktoren, die das Kernereignis – dass Emma ihren Arm nicht zurückzieht, auf den Rodolphe seine Hand gelegt hat – kontingent einbetten. Solche

Situationsfaktoren werden in ›Madame Bovary‹ in erheblicher Menge allein gestellt. Dass man Parzival in Pelrapeire zunächst anruft und für einen Feind hält, bleibt zwar auch folgenlos für die weitere Handlung, markiert aber den Bewegungspfad Parzivals von A (Graharz) nach B (Brobarz mit dem Burgsitz Pelrapeire) und ist nicht in vergleichbarem Sinn kontingent.

Wo Raum- und Zeitangaben zusammentreten, könnte man eine Profilierung konkreter Situationen erwarten, die durch kontingente Situationsfaktoren bestimmt werden. So bietet der Tagesanbruch immer schon Gelegenheit, Situationsfaktoren – die Dämmerung mit ihren Streifen am Himmel, seine Rosafärbung, der Gesang der Vögel u. a. m. – anzubringen. In der ›Ilias‹ steigt Eos, die Morgengöttin, safrangewandet oder rosenfingrig über dem Ozean empor oder den Olymp hinauf, und mit Dämmerlicht kommt die Sonne hinter dem Ozean hoch usw. Angesichts der Wiederholung solcher Angaben in der ›Ilias‹ gewinnt man allerdings den Eindruck einer Schematisierung, über die sich keine einzelnen Morgen beschreiben lassen.

Wenn mit Tageszeiten verbundene Situationen für moderne Leser kontingent vereinzelt erscheinen, so ist ein zentraler Kontingenzfaktor das Wetter.<sup>98</sup> Es ist nämlich nicht immer nur schön und unterscheidet sich erheblich, wenn man darauf Acht gibt und Wert legt. Selbst die wohl aufwändigste Beschreibung eines Tagesanbruchs im Mittelalter lässt die Hörer allerdings nicht an einer kontingenten Wetterlage teilhaben: Wolfram beschreibt in über hundert Versen den Anbruch des Tages, an dem Parzival zum Gral berufen wird (›Parzival‹ 774,28–778,12). Es ist nicht nur Parzivals Heil, das dieser Tag mit sich bringt, sondern es erfüllt sich auch die Freude der vielen Anwesenden *smorgens, ob ich sô sprechen mac, / do erschein der süeze mære tac* (›am Morgen, als, wenn ich so sagen darf, der heilssüße allbekannte Tag anbrach‹, 774,28f.). Es ist ein Pfingstmorgen, deswegen heißt er ›allbekannt‹ (*maere*),<sup>99</sup> und so kümmert sich denn auch Artus um die Herrichtung einer Tafelrunde auf dem Feld von Joflanze, weil er gerade zu Pfingsten seine Gastgeberpflichten zu erfüllen hat; für diesmal befindet er sich mit seinem Hof auf Reise, und Parzival war drei Tage zuvor zum

Artushof gestoßen. Ausgesucht gekleidete Ritter und Damen stellen sich zum Fest ein, und ein geschäftiges Treiben entfaltet sich vor der runden Tafel unter freiem Himmel, nachdem Artus den Gang zur Messe absolviert hat. Der am Tag zuvor eingetroffene Feirefiz hat seine Freude an der morgendlichen Prachtentfaltung (778,12), sein Blick auf die Szenerie bringt sie auch den Hörern näher.<sup>100</sup>

Eine von Wolfram akribisch durchgezählte – für den Hörer gar nicht erschließbare – Tagesfolge führt auf dieses Pfingsten hin, und von einer rhetorisierten *descriptio* kann in keiner Weise mehr die Rede sein. Wenn, dann sollte man in diesem Fall erwarten, einen ganz bestimmten Morgen erzählt zu bekommen. So ist es auch, doch es fehlen ihm wesentliche Eigenschaften, die beim Morgen der Landwirtschaftsmesse anzutreffen sind: kontingente Situationsfaktoren. Es heißt bei Wolfram vielmehr im Gegenteil:

Ez ist selten worden naht,  
wan deiz der sunnen ist geslaht,  
sine bræhte ie den tac dernâch,  
al das selbe ouch dâ geschach:  
er schein in sîeze lûter clar.  
(776,1–5)

Die aufgehende Sonne bringt nach jeder Nacht immer wieder den Tag – so war es immer schon und so ist es auch diesmal, dieser Tag beginnt strahlend hell. Das sind nicht kontingente Situationsfaktoren wie an einem ganz bestimmten Morgen, sondern typische, nur diesmal dem Gewicht des *künstlichen tages* angemessene (778,13) – *künstlich* ist bezogen auf das, was jetzt geschieht: Kundrie kommt an und beruft Parzival zum Gral.<sup>101</sup>

Dieser Tag ist ein bestimmter Tag im Rahmen des Plots, es ist auch ein bestimmter Tag im Rahmen der für den Plot herangezogenen heilsgeschichtlichen Zeitachse, der sogar an einem (immerwährenden) Kalender bestimmt werden kann, wie Trevrizent und Ginover ihn benutzen; trotzdem ist es kein bestimmter Tag eines bestimmten Jahres. Man kann diesen Pfingsttag nicht in der Weltzeit terminieren,<sup>102</sup> man kennt nicht das Jahr, nicht das Jahrzehnt, ja nicht einmal das Jahrhundert. Die Handlung ist für



unbestimmte Zeit vergangen und scheint dabei irgendwie vergangen real, ihr heilsgeschichtlicher Anteil sogar zukünftig. Deshalb kann dieser Tag auch keine ganz beliebigen Eigenschaften besitzen, sondern es muss ein – der Ankunft Kundries und ihrer Botschaft gemäß – strahlender Tag sein.

Es gibt ein sehr einfaches Mittel, einen ganz bestimmten Tag und Augenblick zu erzählen, ohne neben der Ausrückung von Zeitleisten und von Raumdarstellung auch noch kontingente Situationsfaktoren einzuführen, die Tag und Augenblick zu einem besonderen machen: die Nutzung entsprechender Zeitadverbien. Solche Zeitadverbien begegnen allerdings erst im und ab dem 16. Jahrhundert, so etwa in Jörg Wickrams ›Nachbarnroman‹:

Es was eben auff disen morgen der lieb und selige Mai angegangen / die morgenröte / mit gar frölichem anblick / in rosienroter farben / mit schön wath angethon / sich sehen liess / die edlen waltvögel mit gar süsser und lieblicher stimm zusammen stimmeten. Bald bracht Phebus seinen wagen / daruff fürt er die Sonn mit irem spreissigen kopff / damit der lieblich Mai / also seinen yngang het. Robertus und Sophia stünden auff [...]. (›Nachbarnroman‹, S. 46f.)

Der mythologische Apparat überformt hier zwar den konkreten Augenblick noch mit Macht, aber die Verwendung von ›eben an diesem Morgen, in diesem Augenblick‹ erzeugt doch seinerseits eine nachhaltige Wirkung (vgl. zu dieser und weiteren entsprechenden Stellen bei Wickram Kartschoke 1982, S. 729–733). Im mittelalterlichen Erzählen wird zwar gegen das frühmittelalterliche Erzählen bereits flächendeckend ein *nû* eingeführt, doch bezieht es sich eher auf den Augenblick der Rezeption, erkennbar etwa dann, wenn die Hörer zum Mit-Sehen aufgefordert sind, d. h. wenn es heißt *nû seht, wâ dort her reit [...]* oder *âvoy nu siht man [...]*.<sup>103</sup> Erst die Rezeption eines antiken Romans, der ›Aithiopika‹ von Heliodor, führt – wenn auch noch mit Verzögerungen – vergegenwärtigende Zeitadverbien in der Geschichte des Erzählens ein (vgl. Haferland 2014, S. 70–73), die erzählgrammatisch so etwas wie ein episches Präteritum ohne Vergangenheitsbedeutung erzeugen helfen und doch gleichzeitig einen bestimmten vergangenen Tag und Augenblick bestehen lassen. Solche Zeitadverbien

gehen nicht wie *nû* auf die Ebene der Rezeption, sondern ziehen den Leser umgekehrt auf die Ebene der erzählten Handlung; sie bewirken eine Immersion in die erzählte Welt. Ähnlich wie bei der erlebten Rede sorgt eine bestimmte Erzählgrammatik hierbei für einen charakteristischen Leseindruck. Kleine Mittel erzeugen so eine große Wirkung. Eine solche Wirkung lässt sich aber auch noch auf andere Weise herbeiführen: durch die Einführung kontingenter Situationsfaktoren mit indizieller Funktion.

## 6. Übergangstexte. Kontingente Situationsfaktoren im ›Amadis‹ und in der ›Assenat‹

Damit ein kontingenter Situationsfaktor vorliegt, müssen Zeit- und Raumangaben mindestens ein situatives Detail umschließen, das vom Handlungsverlauf unabhängig ist. Ein Beispiel aus dem mittelalterlichen Erzählen: Im ›Prosalancelot‹ reitet Lancelot, der noch ein Knappe ist, hinter einem nach ihm ausgeschickten Ritter her, der ihn zu einer ›Dolorose Garde‹ genannten Burg führt, auf der Lancelot seine erste Aventure besteht. Lancelot holt den Ritter ein, und beide reiten nun zusammen durch einen Wald.

Da was es wol mittag, und was das wetter heiß. Der knapp [Lancelot] det synen helm von sym heupt und gab yn sim knecht zu furen und begund sere zu gedencen [Lancelot denkt an Ginover]. Der rytter reit für und reyrt ußer dem großen weg in einen cleynen pfat und volgete dem. (›Prosalancelot‹, Bd. 1, S. 386)<sup>104</sup>

Diese Stelle ist so unscheinbar wie epochemachend: Da es Mittag ist und die Sonne hoch am Himmel steht, ist es selbst im Wald heiß. Deshalb sieht Lancelot sich veranlasst, seinen Helm abzubinden. Dass er ihn abbündet, zeigt, wie heiß es ist. Mehr aber folgt daraus nicht, und es ist – von der Mittagshitze abgesehen – selbst auch nicht Folge eines weiteren vorausgehenden Umstandes. Lancelot und der Ritter könnten auch zu einer anderen Tageszeit hier durchreiten; dass sie mittags reiten, wird durch einen Situationsfaktor unterstrichen, der mehr oder weniger kontingent ist. Die knappe Charakterisierung der Situation hat eine rein indizielle Funktion,<sup>105</sup>

keine eigentlich narrative. Sie schert aus der Handlung aus und bringt dem Leser den erzählten Augenblick nahe.

Vergleichbare Stellen sucht man in der zeitgenössischen Reimpaarversdichtung mit recht geringem Erfolg. Auch im ›Prosalancelot‹ finden sich kaum Beispiele. Verbreitet sind dagegen im mittelalterlichen Erzählen eher metonymische Indizien. Skripts und Situationen laufen oft in solchen Indizien aus. So, wenn Schwertschläge auf Helm und Rüstung einen Funkenregen hervorrufen (›Turnier von Nantes‹, V. 794–801), wenn eine ziehende Kriegerschar eine Staubwolke aufwirbelt (›Nibelungenlied‹, Str. 1336) oder eine Schlacht dampfende Blutschwaden aus den Körpern der am Boden liegenden Sterbenden löst (›Rabenschlacht‹, Str. 777). Solche Indizien zeigen allerdings jeweils die Folgen eines Geschehens an und stehen nicht frei, um Geschehen, Handlung oder Figuren unabhängig zu charakterisieren. Im modernen Erzählen werden Indizien dagegen alleingestellt.

In der Prosaform führt aber die freiere, leichtere und unverbindlichere Formulierbarkeit von Angaben dazu, dass sie nicht immer schon gleich eng an die Handlung angebunden werden. Begegnet man solchen Angaben äußerst selten im vormodernen Erzählen, so wird dagegen modernes Erzählen von ihnen geflutet. Man wird deshalb nicht behaupten können, ihr Einsatz führe zusammen mit der Bildung von Zeitleisten und einer Ausrückung der Raumdarstellung ursächlich zur Auflösung von Modulen oder bilde auch nur eine notwendige Bedingung dafür. Es kann sich auch umgekehrt verhalten, so dass die Preisgabe modularen Erzählens die Freistellung kontingenter Situationsfaktoren befördert. Behaupten lässt sich aber, dass eine Korrelation zwischen beidem besteht. Wenn man auch in modernem Erzählen Module ausfindig machen will, so wird man sie anders bestimmen müssen: Sie wären dann auf einzigartige Augenblicke mit kontingenten Situationsfaktoren gebaut<sup>106</sup> und müssten sich einer ganz anderen Erzählweise anverwandeln.

Kontingente Situationsfaktoren sind alle Umstände, die so oder so ausfallen können und das Handeln eines/der Protagonisten im Erzählverlauf

nicht weiter oder allenfalls mittelbar beeinflussen. Gemeint sind also Faktoren in Begleitsituationen oder im Rahmen des Hintergrundgeschehens. Ein Blitzschlag, ein Erdbeben oder auch nur ein Stimmungsmoment wären, soweit sie Auswirkungen auf die Erzählhandlung haben, nicht dazu zu rechnen, auch wenn sie sich kontingent ereignen.<sup>107</sup> Es bedarf dagegen der narrativen Alleinstellung von Situationsfaktoren: Allein stehen sie, wenn wie aus dem hitzebedingten Helmabbinden Lancelots nichts aus ihnen folgt – so nur modeln sie die Handlung zu einem singulären Verlauf, dem sie ein indizielles Setting verleihen. Ein Blitzschlag oder ein Erdbeben sind dagegen Zentralereignisse, die Folgen zeitigen.

Kontingente Situationsfaktoren stellen aber auch Umstände dar, die erzählte Situationen je für sich charakterisieren und von Skripts, Frames, Mustern, Schablonen usw. abzurücken erlauben. Sie unverbunden und für sich allein stehend zu erzählen, bedeutet in der Geschichte des Erzählens eine einschneidende Neuerung. Für das Pfingstfest bei Joflanze überschreitet Wolfram bereits einmal kurz die Grenze zu dieser Neuerung, wenn er für die eintreffenden Ritter und Damen verschiedene Moden mit Schnitten aus mehrerer Herren Länder erwähnt (*ritter und frouwen truogen gewant, / niht gesnit in eime lant*, ›Parzival‹ 776,11f. usw.). Auch die hier und da beim Eintreffen provozierten Galopps und Buhurts scheinen nicht absehbar auszubrechen und zu nichts zu führen; andererseits gehören solche Faktoren zum zu erwartenden bunten Auflauf bei einem Fest, und sie gehören zu einem erweiterten Skript des repräsentativen *gedrenges* eingeladener Gäste. Es fehlt bei Wolfram schließlich ein solch trivialer Faktor wie das Wetter, das mal so und mal so ist, wenn man es denn beachtet. Der Pfingsttag, den Wolfram erzählt, ist ein strahlender Tag ohne kontingentes Wetter. Schon ein wenig profilierter Erzählbeginn wie ›Es war ein rötlichsilbern glänzender Abend im Spätherbst des Jahres XXX, als [...]‹ liest sich anders als Wolframs Beschreibung.

Kontingenz und Skriptbildung schließen sich grundsätzlich nicht aus, wie man am Aventure-Skript oder Aventure-schema der Artusdichtung

sieht.<sup>108</sup> Kontingenz ist dann aber ins Skript oder Schema eingeschlossen und schließt es nicht ihrerseits ein. Je lockerer aber die Bindung von Situation und Erzählhandlung wird, desto höher kann der Grad der Indexikalität von Situationsfaktoren werden, die die Handlung schließlich nur mehr atmosphärisch oder charakterisierend begleiten. Situationsfaktoren charakterisieren dabei, was sich innerhalb der Situationen abspielt, und sie charakterisieren es in seiner Zufälligkeit, Spezifität und Einmaligkeit. Die Alleinstellung kontingenter Situationsfaktoren, die die Handlung narrativ umschließen und abtönen, bevor sie einsetzt, bestimmt zunehmend das Erzählen der Moderne. Erzählabschnitte werden durch das Zusammenlaufen zahlreicher Faktoren eröffnet, die das Geschehen einbetten und weiterhin begleiten. Erst indem sie grundsätzlich kontingent sind, können sie überhaupt eine charakterisierende Rolle übernehmen. Denn Charakterisierung setzt Besonderheit voraus und Besonderheit Kontingenz. Von hier ausgehend erstreckt sich ein systemischer Zusammenhang von Situationen bis zu Charakterisierungen von Persönlichkeiten/Charakteren durch kontingente Persönlichkeitsmerkmale und Verhaltensweisen. Es gibt zahllose Möglichkeiten, eine Figur durch ihr Verhalten zu charakterisieren. Dies bedarf allerdings einer eigenen Untersuchung.<sup>109</sup>

Ich habe mittelalterliches Erzählen in einer Überblicksperspektive gegen die moderne Leseerwartung mit einem anderen Anspruchsniveau gestellt, ohne diese Leseerwartung zu explizieren. Was soll es heißen, wenn von einer kontinuierlichen Verlaufsstruktur und von einem situationsgetriebenen Erzählen die Rede ist? Ich will das an einem Gattungsnachfolger des Artusromans demonstrieren, am dreihundert Jahre später entstandenen ›Amadis de Gaula‹ (1508),<sup>110</sup> der mit seinen vielen Fortsetzungen und Übersetzungen in europäische Sprachen auf vielen tausend Seiten hunderttausende Leser des 16. Jahrhunderts in Atem gehalten hat.<sup>111</sup> Ich beziehe mich auf die anonym erschienene deutsche Übersetzung des ersten Buchs von 1569 (›Amadis. Erstes Buch‹, hg. von Keller 1857 mit Abdruck des Drucks von 1571), der die französische Übersetzung des spanischen ›Amadis‹ von Nicolas

de Herberay des Essars zugrunde liegt (hg. von Vaganay 1918). Ich beschränke mich auf wenige Beobachtungen.

Die erzählte Welt des Artus- und Ritterromans ist im ›Amadis‹ noch intakt. Cervantes hat das zu seinem Spott veranlasst: Don Quijote ist denn auch ein passionierter ›Amadis‹-Leser. Die Prosaform macht den ›Amadis‹ indes merklich flexibler als die mittelalterlichen Versromane, und in dem im Wechsel von kürzeren Erzählpartien und längeren Figurendialogen regelmäßig dahinströmenden Erzähllauf finden sich nun weniger Markierungsmöglichkeiten für Module. Die neuartige Kapitelgliederung ist nicht auf Module, sondern auf Teilhandlungsschlüsse und auf die Markierung von Spannungsbögen – über gelegentliche Cliffhanger bzw. Minicliffs – ausgerichtet.<sup>112</sup> Außerdem springt die Erzählung zwischen verschiedenen Erzählsträngen hin und her, die aus dem *entrelacement* des Artus- und Gralstromans entwickelt wurden, und so zu den jeweiligen Schauplätzen des Geschehens. Damit verbindet sich eine neu entwickelte Form prä-seriellen Erzählens (Schaffert 2015, S. 112f. u. ö.).

Amadis wird nicht mehr wie Iwein wahnsinnig, wenn Oriana ihm ihre Liebe aufkündigt, obwohl er beinahe einmal einen Kreislaufkollaps erleidet (›Amadis. Erstes Buch‹, S. 104), öfter aus Liebes-Melancholie handlungsunfähig ist (S. 64 u. ö.) und im zweiten Buch eine triste Lebensphase durchstehen muss, als Oriana ihn vorübergehend verstößt (›Amadis. Zweites Buch‹, S. 42–186). Tatsächlich führt ein Motivtransport von Iweins/Yvains Wahnsinn über den ›Lancelot en prose‹/›Prosalancelot‹, wo Lancelot in Bewegungslosigkeit erstarrt und seine Umgebung nicht mehr wahrnimmt, wenn er an Guenièvre/Ginover denkt,<sup>113</sup> bis in den ›Amadis‹: für die Absenzen des Amadis steuert erst der französische Übersetzer, sicher in Kenntnis dieser Motivgeschichte, den Melancholie-Begriff bei, der dann auch im deutschen Text auftaucht (›Amadis. Erstes Buch‹, S. 82, 143 u. ö.).<sup>114</sup> Ob die Absenzen aber nur den augenblicklichen Zustand oder bereits eine individuelle Charakteristik des Amadis bedeuten, hängt mit davon ab, wie die Primärrezipienten den/die Roman(e) gelesen haben. Der ›Amadis‹ dürfte

sich auf der Kippe zur Herausbildung flächendeckenden indiziellen Erzählens befinden, das sich auf die erzählten Figuren zu erstrecken beginnt.

Ungeachtet einer grobkörnigen und in Handlungsstruktur und Motivik mittelalterlich-konventionellen Erzählplanung im ›Amadis‹ gibt es nämlich auch ein Feintuning von Kommunikationssituationen, das sich seinerseits der größeren Beweglichkeit der Prosaerzählung verdankt. Wenn der deutsche Übersetzer die Dinge aufzählt, die sich *besser und klärlicher in einer erdichten narration, dann in einer wahrhaften History, darthun lassen* (S. 7), dann gehört – obwohl nicht direkt benannt – dieses Feintuning unbedingt dazu. Situationen werden gelegentlich bis in kleinste Details aufgelöst: Oriana denkt weinend an Amadis und presst dabei die Hände so zusammen, dass ein Wachsstück, das sie in ihren Händen hält, weich wird (S. 85).<sup>115</sup> Einmal laufen ihr die Tränen an den Wangen herunter, so dass sie sich abwenden muss, damit man es nicht sieht (S. 156). Als sie den Dienst des Amadis annimmt, kann dieser vor Freude nicht weitersprechen (S. 55). Im Rahmen höfischer Zeichendeutung sieht man wiederum eines Morgens an seinen rot geschwollenen, feuchten Augen, dass er nachts geweint hat (S. 93). Liebe beginnt in solchen Anzeichen von konzeptgetriebener Generalisierung abzurücken und in konkrete Situationen aufgelöst zu werden, die in langen, sprachlich auffallend stilisierten Gesprächspartien auslaufen.<sup>116</sup> Es gibt keine metonymischen Verdichtungen im Rahmen einer Gesamtheit unsichtbarer Faktoren und sichtbarer Zeichen mehr wie im ›Reinfried von Braunschweig‹, sondern komplexe Verständigungsformen über die Liebe, vereinzelt stehende Indizien ihrer Wahrnehmung sowie auch individuelle Realisationsformen von Liebe.<sup>117</sup>

Dazu gehört ein passendes anderes Moment kontinuierlichen Erzählens: die Korrelation von Handlungssituationen mit der raumzeitlichen Umgebungsatmosphäre, öfter mit dem gerade herrschenden Wetter. Im höfischen Versroman erfährt man nichts über kontingente Witterungsverhältnisse. Das Unwetter in der Brunnenaventüre im ›Iwein‹ ist wie auf Knopfdruck jederzeit abrufbar. Dagegen erfährt man weder bei Lunetes

Schmähung noch bei Iweins Flucht in den Wald auch nur das geringste Detail über die Witterung. Modulares Erzählen verträgt sich nicht mit einem Eingehen auf zufällige Umstände der Tageszeit, des Wochentags, der gezählten Zeit, aber auch der gerade vorliegenden konkreten Umstände eines Geschehens. Dagegen heißt es im ›Amadis‹, als Amadis einen Kampfplatz besichtigen will: *Zu derselben stund fienge die Sonne an zu zwitzern, und war der König auff dem Platz, da der streit geschehen solt, welcher vor der statt neben den mauren war [...]* (›Amadis. Erstes Buch‹, S. 145). Derartige Wetterbeschreibungen begegnen öfter.<sup>118</sup> So werden bei der nächtlichen Besichtigung einer Burganlage Amadis und eine junge Frau, die er aus einem finsternen Verlies befreit hat, gewahr, dass die Nacht bald vorüber ist: *Der Mond schien damals hell, vnd war das wetter schön. Derwegen diß junge Frewlin, den lufft befindende und den Himmel anblickt, vor freuden auff die knie für dem Amadis niederfiel, und saget [...]* (S. 210 = S. 432f. schon des spanischen Textes).<sup>119</sup> Die Frau findet sich in der Helligkeit des anbrechenden Morgens wieder, ein konkreter Umstand ihrer Befreiung. Um die Brücke noch einmal zurück zu schlagen: Eine Erzählhandlung geht nach unserer Leseerwartung immer auch aus konkreten Situationen hervor, deren Atmosphäre eingespielt wird.

Der Vetter des Amadis, Agraies, gelangt einmal auf der Jagd auf einen hohen Berg, von dem aus sich das Meer weit überblicken lässt: *Aber damals erstund ein so grosses Vngewitter, vnnd vngestümme Wellen, daß zu theils des starken Windts, zum theil der erschreckenlichen Donner und Blitz regen halber das Meer dermassen bewegt wirdt, daß er eigentlich beduncket, als ob der Himmel vnd Wasser sich miteinander vermischen wollten* (S. 178 = S. 398f. schon des spanischen Textes). Von diesem Berg, von dem aus Agraies den stürmischen Wellengang beobachtet, sieht er alsbald ein auf einen Felsen gelaufenes Schiff, aus dem er seine Freundin Olinda erretten kann. Ganz autonom ist die Naturbeobachtung von hinten her gesehen also nicht, und der Sturm hat Folgen für die Handlung und



keine rein indizielle Funktion. Die Stelle macht aber wie andere vergleichbare Stellen deutlich, dass Figuren aus einer bestimmten Handlungskonstellation und Situation heraus eine natürliche Umgebung wahrnehmen, die kontingent erscheint.

Die Verklammerung der Umgebungsatmosphäre mit der Handlungssituation wird durch Zeitangaben und Zeitadverbien verstärkt. Eine Zeitleiste mit Tagesabständen situiert die Angabe von Tageszeiten: Einmal ist es bei einem Kampf *zweiff vhr* mittags (S. 101), ein andermal *drey Vhr* (S. 146) oder es ist *umb die neunnde stund* (S. 213). Damit, vorgezeichnet schon im ›Prosalancelot‹, beginnt eine neue Art der Kohärenzstiftung, die Module zersetzt. Zeitadverbien (*damals, zu derselben stund* o. ä.)<sup>120</sup> sorgen dann dafür, dass Bezugnahmen auf bestimmte Situationen vorliegen. Adverbien und Angaben klammern die Umgebungsatmosphäre an die Befindlichkeit der Figuren zurück. Das Wetter ist dabei ein Kontingenzfaktor und nicht mehr der Abschnittbildung zugeordnet.

Den schon im antiken Liebesroman notorischen Seesturm beobachtet Agraies von Land aus. Der Sturm bildet keine Gefahrensituation für ihn, sondern indiziert nur eine Gefahrensituation, wie überhaupt alle Wetterangaben charakteristische Situationen indizieren. Über das nicht absehbare Wetter wird so auch Zukunftsoffenheit simuliert. Dies folgt einer ganz neuen Erzählweise, die sich im ›Amadis‹ nur erst abzeichnet. Wenn die Relationalität und Funktionalität von Modulen zugunsten der Einführung kontingenter Situationsfaktoren aufgelöst wird, so führt dies im Erzählen der Moderne letztlich zu einer unerhörten Erweiterung des Erzählbaren. Nicht alles, was eine Situation auszuleuchten erlaubt, muss noch Bedeutung besitzen außer der, die es für sich selbst hat. Bestenfalls liefert es ein Merkmal der entweder aussagekräftigen oder auch gänzlich zufälligen Umgebung der Figuren. Dann indiziert es die Lebensform einer/der Figur(en) oder es bereitet ein kontingentes Geschehen vor, das die Figur(en) ereilen wird. Es gibt aber immer ein situatives Surplus, wie wir es auch erfahren, so wie wir in der Welt leben. Immer sind Umstände im Spiel, die nicht

unserer Kontrolle unterliegen und die sich nicht in Bedeutung umrechnen lassen. Der Vormoderne ist es dagegen ganz fremd, die silbrig-rötliche Dämmerung eines ganz bestimmten, merklich früher einsetzenden Herbstabends zu erzählen, die sich in die Stimmung der Figuren mischt.

Romananfänge des Barockromans bereiten die Ausstellung kontingenter Faktoren vor, indem sie ihnen Positionen zuweisen. Philipp von Zesen beginnt – an Heliodors ›Aithiopika‹ geschult (vgl. Lindhorst 1955, zur Rolle Heliodors jetzt auch Seeber 2017) – seine ›Assenat‹ (1670) mit einem solchen Anfang:

DEr liebliche Liljenmohnd war nunmehr vorbei; die Sonnenwände durch den rückgängigen Kräbs gefchehen: der Niel ftieg immer höher und höher; und Ofiris begunte sich dem Jungferfchoße feiner himlifchen Ifis algemach zu nähern / als der trübfeelige Josef den Ort feines elendes erblickte.

Buchanfänge aus der ›Assenat‹ bewegen sich noch gezielter auf bestimmte Situationen zu und warten mit konkreten Angaben auf, die zwar noch nicht auf vollends kontingente Umstände hin angelegt sind, aber doch als freie Variablen der Situationsbeschreibung erscheinen, so etwa zu Beginn des fünften Buchs:

Die sonne hatte mit ihren herfürbrechenden ftrahlen den Niel zu erleuchten kaum begonnen : kaum hatte fie defselben ftille fluht zu vergölden angefangen: kaum hatte sich ihr liebliches anltitz über die fpitzen des gebürges erhoben; als ein großes freudengetöhne die gantze königliche ftdadt Memfis erfüllete. Die Trompeten warden geblasen; die trummeln gerühret ; die schällenspiele bewegt ; die zinken befeelet ; die zittern gefchlagen/ und andere seitenspiele gefpielet. Die Reichsfstände warden rege. Die Ritterfchaft erhob sich. Mit einem großen gefchleppe zogen fie nach der Burg zu. Einieder war aufs köftlichste gezieret / aufs prächtigfte gefchmücket. (›Assenat‹, S. 195)

Auch innerhalb der Bücher bilden Tagesanfang und -ende Gelegenheit einer überwölbenden Himmelsbeschreibung (›Assenat‹, S. 233), ohne dass allerdings Wetterkontingenzen zum Zuge kämen. Miniaturisierte *loci amoeni* präparieren einzelne Stellen, an denen in der Geschichte des Romans später auch kontingente indizielle Umstände einrücken können.

So hat der ägyptische König entlang einer Mauer eine Laube errichten lassen: *Alhier gab der Schatten eine kühle luft/ das auf den bodem gestreute blumenwerk einen anmuthigen geruch/ und der luftgarten selbst ein liebliches aussehen* (›Assenat‹, S. 199). Ein derartiger narrativer Rahmen präpariert die Positionen für Kontingenzen, die sich – vom Wetter ausgehend – erst noch konstituieren müssen, um hier ihren Platz zu beziehen. Zesens Einzugsparanorama wird noch skriptartig gefüllt. Kontingente Quisquilien wie die Feinseligkeiten der Dorfoberen benachbarter Ortschaften in Flauberts ›Madame Bovary‹, die über mehrere Brechungen bis in die Silhouette eines Festmarschs branden (s. o.), haben hier noch keinen Platz, doch die indizielle Funktion solcher Partien zeichnet sich schon ab. Es müssen nur noch entsprechend unverbundene Umstände gefunden werden, um sich in einer Summierung des Besonderen zusammenzufinden.<sup>121</sup>

Auch der Augenblick, in dem Iwein sich genötigt sieht, den Artushof zu verlassen und in den Wald zu laufen, der Augenblick, in dem der Neid der Hofgesellschaft auf Tristan ausbricht, wie auch der Augenblick, in dem Siegfried am Wormser Hof eintrifft, sind zweifellos besondere, bestimmte Augenblicke, die aber nicht entsprechend erzählt werden. Dagegen lassen Balzac, Flaubert, Fontane und viele andere im 19. Jahrhundert Situationen erstehen, in denen alle situativen Faktoren – nicht nur das Wetter – die besondere Lebenswelt der erzählten Figuren kennzeichnen und damit auch Indizes für deren Besonderheit darstellen. Figuren und Lebensumstände werden aus diesen Augenblicken heraus gezeichnet. Und sie werden nicht mehr durch Zustände geprägt, die sich übergangslos und ruckhaft an ihnen abzeichnen, es sei denn die Kontingenz der Welt lässt es so geschehen.

Situationsfaktoren werden im modernen Erzählen zu Quellen einer forcierten Illusionsbildung, in deren Zeichen der Roman des 19. Jahrhunderts steht. Natürlich betrifft das nur ein Segment der Romanliteratur, aber ein zentrales. Illusionsbildung sorgt dafür, dass die meist durchsichtige Finalität des Erzählens in Modulen von einer gewiss künstlich erzeugten, aber beim Lesen auch gefühlten Zukunftsoffenheit abgelöst wird. Heutige

Leser sind mit den zugehörigen Erzählverfahren vertraut und erwarten, dass konkrete Augenblicke und Situationen erzählt werden und nicht modulhaft schematisierte. Die beim Lesen erzeugte Illusion heftet sich eher an Situationen als an Konzepte. Situationen werden zu einem fühlbaren, immersiven Hier und Jetzt zugespitzt – das *damals* und *zu derselben stund* aus dem ›Amadís‹ wird zu einem ›jetzt‹, ›eben gerade‹ usw. –, und sie werden durch Umstände dominiert, die niemand absehen kann und die die Figuren und erzählte Handlung alleinstehend begleiten und kontingent charakterisieren.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu auch die Erläuterungen von Schmitt in seinem ›Poetik‹-Kommentar (S. 679f.).
- 2 Episoden werden dann als isolierte Textpartien verstanden, die vom Haupttext abstechen. Hinweise zu einer entsprechenden Verwendung schon in deutschsprachigen Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts gibt Martínez 1996, S. 472.
- 3 Bereits bei Aristoteles findet sich eine Abwertung episodischen Erzählens, wie sie noch in der modernen Literaturkritik verbreitet ist. Vgl. Haidu 1983, S. 655: »Episodic construction has a bad name. A quick glance at any dictionary will show that the adjective ›episodic‹ almost invariably bears a pejorative valuation.«
- 4 Seit dem 19. Jahrhundert »wird gegenüber Aristoteles positiv akzeptiert, daß es Erzählwerke gibt, deren gesamte Handlung aus derartigen Episoden besteht« (Dammann 1984, Sp. 70). Dammann führt eine Reihe von Gattungen episodischen Erzählens an, die noch in der Neuzeit gepflegt werden, darunter den Ritterroman, den Schelmenroman und auch die Volkserzählung.
- 5 Bowra 1964, Kap. 8, 9 und passim (vgl. die vielfache Verwendung von *episode* ebenso in der englischen Ausgabe, London 1952).
- 6 Nickau (1966) versucht in einer akribischen Analyse aller Belegstellen zur Verwendung von ›ἐπεισόδιον‹ und seinen Ableitungen bei Aristoteles zu zeigen, dass Aristoteles den Begriff primär in einem starken Sinne verstanden wissen will, wonach narrative Einheiten mit Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit aufeinander folgen und einen Handlungsplan ausarbeiten. Nach Friedrich (1983) lässt

Aristoteles für die narrative (epische) Episode »a less tight connexion« von Episoden zu (S. 51). Demnach handele es sich doch nur um den weiten Episodenbegriff.

- 7 Aus dieser Eigenschaft epischen Erzählens hat etwa Staiger (1971, S. 85) gefolgert: »Die ›Ilias‹ [...] könnte man auf die Hälfte, ja auf ein Drittel verkürzen, ohne daß jemand, der den Rest nicht kannte, etwas vermissen würde. Das ist nur möglich, weil auch im großen die Selbständigkeit der Teile gewahrt bleibt.« Staiger unterscheidet (S. 89f.) zwischen einem Gesamtplan und den Episoden und sieht die Episoden als vorherrschend.
- 8 Es handelt sich um Dichtungen, die meist schon unter Zuhilfenahme der Schrift zustande gekommen sind, während das Material, das sie integrieren, kleinere Erzählungen sind, die von Sängern mündlich tradiert wurden. Sie eignen sich entsprechend für eine Bewahrung im Gedächtnis.
- 9 Aristoteles fasst den Plot der ›Odyssee‹ in wenigen Sätzen zusammen und sagt dann, was hinzukommt – und das ist nahezu der gesamte Handlungsverlauf der ›Odyssee! –, bestehe aus Episoden (›Poetik‹ 1455b15–23).
- 10 Sie ist heute auf das fünfte Buch der ›Ilias‹ beschränkt. Vgl. dazu Lillge (1911), der »von einer Verflechtung einer Nebenhandlung und einer Reihe von Episoden [innerhalb dieser Nebenhandlung, H. H.] in die Haupthandlung« spricht (S. 103).
- 11 Herodot bezieht sich allerdings auf eine Partie des 6. Buchs – Zeichen dafür, dass er die Bucheinteilung noch nicht kannte. Für Herodot bildete die ›Aristie des Diomedes‹ offenbar noch einen längeren Textabschnitt, der bis zur Begegnung mit Glaukos reichte (5,1–6,236), und sie stand vermutlich gleichwertig neben anderen Aristien wie der des Agamemnon (11,15–595) und des Menelaos (17,262–761). Seine Bezugnahme auf die Aristie mit derselben Benennung wie der späteren Betitelung des 5. Buchs der ›Ilias‹ (Διομήθεος ἀριστεία) ist als Beleg für die Wahrnehmung eines in sich abgeschlossenen Abschnitts aufschlussreich. Die Bucheinteilung stammt vermutlich von Zenodot (Pfeiffer 1978, S. 135–155).
- 12 Existierten sie schon vorher, so gehörten sie in eine Art von Pool für Aoiden, die sie einzeln vorzutragen wussten. Zu solchen Einzeltexten, die unabhängig von der ›Ilias‹ kursiert sein dürften, vgl. West 2011, S. 36.
- 13 Vgl. die Analyse von Klaeber (›Beowulf‹, S. liii–lv), wo es heißt: »Most of the episodes are introduced in a skillful manner and are properly subordinated to the main narrative« (S. liv). Klaeber wendet hier ersichtlich den engen Epi-

sodenbegriff an und unterscheidet von Episoden noch Digressionen. Die genannten Beispiele aus dem ›Beowulf‹ lassen sich auch als eingelegte Erzählungen bzw. Metaerzählungen verstehen.

- 14 Eine konzise Analyse des ›Beowulf‹ unter Verwendung des weiten Episodenbegriffs hat Bloomfield (1970, S. 125–128) vorgelegt.
- 15 Vgl. George in ›Gilgamesh‹, S. xxi. Vgl. auch Bowra 1964, S. 372f.
- 16 So hat Boutet (1993, S. 68) für die afrz. *chansons de geste* von einer »iuxtaposition d'épisodes narrativement indépendants« gesprochen.
- 17 Black und Bower referieren den in der Psycholinguistik geläufigen Episodenbegriff und wollen zeigen, wie gut Probanden unter wechselnden Bedingungen spezifisch zugeschnittene Erzählinhalte erinnern. Dabei wird deutlich, dass es besonderer Formate und Größenordnungen von Erzählinhalten bedarf, um den Restriktionen des Gedächtnisses zu genügen. – Zu oralen Formaten des Erzählens vgl. auch Ong 1987, Kap. 3, zum episodischen Aufbau von Erzähltexten S. 143–146.
- 18 Vgl. Dammann 1984, Sp. 70, mit dem Verweis auf Krohn (1926), der für die selbstständigen Teile eines Märchens den Begriff der Episode empfohlen hat (S. 29).
- 19 Dies bedeutet nicht, dass sich episodisches Erzählen heute nicht für narrative Experimente (besonders im Film) anbieten kann, wo das Anreihungsprinzip öfter auf ganz zufällige Momente des Handlungsverlaufs verschoben wird. So, wenn Episoden aus dem Leben verschiedener Figuren, die sich zufällig über den Weg laufen oder die zufällige Beteiligte eines Ereignisses sind, erzählt werden.
- 20 Er lässt sich für die Module/Episoden durchgehend parallelisieren. Ich skizziere ihn für Hartmanns deutsche Versionen des ›Erec‹ und ›Iwein‹:  
 ›Erec‹: [Prolog]; V. 1–159: Beleidigung Erecs; V. 160–1497: Kampf in Tulmein; V. 1498–2851: Am Artushof; V. 2852–3092: Krise in Karnant. Zweiter Handlungsteil: V. 3093–3471/3472–4267/4268–[4629]: Kampfepisoden; V. [4629]–5287: Zwischeneinkehr bei Artus; V. 5288–5729/5730–6813/6814–7787: Kampfepisoden; V. 7788–9825: Einschub: Joie de la curt; V. 9858–10135: Schlusseinkehr bei Artus und Herrschaftsübernahme.  
 ›Iwein‹: V. 1–30: Prolog; V. 31–944: Am Artushof und Kalogrenants Erzählung; V. 945–1134/1135–2445: Brunnenaventure und Erwerbung Laudines; V. 2446–3028: Bestätigung durch Artus; V. 3029–3702: Krise, Wahnsinn, Heilung. Zweiter Handlungsteil: V. 3703–3922/3923–4356/4357–5144/5145–5450: Hilfeepisoden; V. 5451–5540: Zwischeneinkehr bei Laudine; V. 5541–6072/

6073–6866/6867–7780: Hilfsepisoden; V. 7781–8166: Rückkehr zu Laudine, Versöhnung und Wiedereinsetzung in die Herrschaft.

- 21 Wie bei den Kampfpisoden im ›Erec‹ und den Hilfsepisoden im ›Iwein‹, auch wenn sie einem Steigerungsprinzip folgen. Vgl. zur additiven Reihung Martínez 1996, S. 471f.
- 22 Ich greife den Begriff im Sinne eines theoretischen Minimalprogramms auf. Dabei tritt zunächst die Schwierigkeit auf, dass es bei der syntagmatischen Folge von Sätzen in einem Text keine Analogie zu der Folge von Wörtern und Ausdrücken in einem Satz gibt. Auf diese Folge hat aber Ferdinand de Saussure die Opposition von Syntagmatik und Paradigmatik (bzw. Assoziativität) zunächst angewendet: Wörter und Ausdrücke erscheinen in Sätzen unter Beachtung grammatischer Regularitäten austauschbar. In Bezug auf Texte spielen aber Formen- oder Flexionsparadigmen keine Rolle. Deshalb muss es sich hier um eine andere Art von Syntagmatik und Paradigmatik handeln. Für Erzähltexte könnte das bedeuten, dass es für narrative Einheiten eine latente Liste alternativer narrativer Möglichkeiten gibt, die der Selektion unterliegen und die also darin bestehen, dass je anders weitererzählt werden kann. Die Theoriebildung schreitet weiter, wenn man die Relation zwischen solchen Möglichkeiten näher bestimmt und als Äquivalenzrelation versteht. Dann wären angesichts jeder getroffenen Selektion alternative Verläufe im Kopf (des Autors und Lesers). Dann wiederum lässt sich mit Jakobson (1979, S. 82–121) formulieren: »Die poetische Funktion [der Sprache, H. H.] projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination« (S. 94). Wenn also paradigmatisch erzählt wird, würden alternative Möglichkeiten nacheinander abgehandelt, äquivalente Episoden würden aneinandergereiht. Vgl. eine (allerdings von Jurij Lotmann abgeleitete) Umsetzung eines Begriffs paradigmatischen Erzählens bei Warning 2003. Vgl. auch den Forschungsbericht von Richter 2015, S. 7–33.
- 23 Bei Flexionsparadigmen ist man genötigt, im syntagmatischen Zusammenhang eine bestimmte grammatische Form zu wählen; bei Episodenparadigmen handelt es sich dagegen um sehr viel lockerere Selektionsentscheidungen.
- 24 Evans (1986) macht deutlich, »that medieval epics, romances, sagas, and saints' lives are often characteristically marked by the lack of global organic plot-level-unity« (S. 126) und »that the episode is the central structural unit of medieval narrative« (S. 130). Bloomfield (1970) untersucht die Verknüpfung von Episoden (*the narrative motivation of episodes*) als Teilen des Plots und konstatiert eine auf breiter Front erfolgende Einwanderung nicht motivierter Episoden in

das mittelalterliche Erzählen. So sieht er den Übergang *from epic to romance* über die Einbringung von *unmotivated episodes* bestimmt (S. 106f.). Sie begegnen besonders dicht in Heiligenleben, aber über das Aventurenschema etwa auch im höfischen Roman und lassen sich hier u. a. auf keltische Folklore-Erzählungen zurückverfolgen (S. 122). Paradigmatisch angelegte Episodenketten strukturieren insbesondere Schwankerzählungen und -zyklen wie den ›Pfaffen Amis‹, den ›Pfarrer vom Kalenberg‹, den ›Neidhart Fuchs‹ und den ›Ulenspiegel‹.

- 25 Zur Entstehung des Serienformats vgl. Mielke 2006, Teil 3.
- 26 Ich greife Haidus Unterscheidungsversuch von Episoden und Modulen ohne die strukturalistischen Implikationen, die er damit verbindet, auf und beziehe den Modulbegriff auf plot-determinierte Partien.
- 27 Dies sind zwei unterschiedliche Ebenen. Wenn man den Modulbegriff nicht nur in Bezug auf die Textoberfläche, sondern auch in Bezug auf die Planungsebene zur Geltung bringen kann, dann wäre modulare Vorprägung in Form sozialisierter Wahrnehmungsmuster als kulturell und kollektiv verbürgt aufzufassen. Kulturelle modulare Vorprägung kann sehr elementar angelegt sein, wie auch die Müller-Lyer-Illusion offenbar nur für solche Kulturen zu erwarten und zu belegen ist, in denen gerade Linien, Ecken und Winkel zu einem selbstverständlichen Bestandteil alltäglicher Wahrnehmung geworden sind. Vgl. Henrich [u. a.] 2010, S. 64f., mit dem Hinweis auf eine Untersuchung von Segall [u. a.] 1966, die zeigt, dass sich bei den San-Buschleuten die Müller-Lyer-Illusion nicht nachweisen lässt.
- 28 Haidu (1983, S. 655–681) bestimmt den Episodenbegriff als Fehlen eines sequentiellen Nexus (»one basic element in our definition of episode is the lack of sequential motivation«, S. 658). Gegen eine bloß sequentielle oder serielle Ordnung von Episoden (*serial composition*) stellt er eine *modular composition* (*construction, structure*), ohne diese allerdings auf den Plot zu beziehen.
- 29 Die Austauschprobe lässt sich zweifellos auch für Teile des hier summarisch ›Plot‹ genannten Handlungskerns anwenden. Wenn Barthes (1988, S. 112f.) Plots nach Kernen und Erweiterungen (Katalysen) differenziert, dann erscheinen die Katalysen prinzipiell auslassbar, ggf. auch austauschbar. Vgl. entsprechend Chatman 1978, S. 53f.
- 30 Zu Problemen der Kohärenzstiftung im mittelalterlichen Erzählen vgl. die Hinweise bei Herweg 2017.
- 31 Episodischer Aufbau tritt besonders im ersten Erzählwerk in deutscher Sprache – in der ›Kaiserchronik‹ – hervor. Vgl. dazu Herweg 2017. Hier handelt es sich



allerdings um chronikalische Episoden, für die sich die Frage der Austauschbarkeit nicht stellt. Vgl. zum Erzählen im 12. Jahrhundert auch Schneider 2018a, bes. Kap. 4.1.

- 32 Hildegard von Bingen lehrt in ihrer Schrift zur Heilkunde (›Causae et curae‹), dass das Gehirn so wie Räucherkammern Bahnen besitzt, auf denen Körpersäfte wie aufsteigender Rauch ins Gehirn steigen: ›Causae et curae‹, S. 91; Edition Moulinier/Berndt 2003, S. 130. Diese Vorstellung führt letztlich auf die Humoralpathologie des Hippokrates und seiner Schule zurück und dürfte ins medizinische Alltagswissen des Mittelalters eingedrungen sein.
- 33 Vgl. zur negativen Konnotation der Farbe Schwarz Klein 2014, S. 82–86. Als Symptom (der Melancholie) deutet Graf (1989, S. 36f. und 71) die Schwarzfärbung von Iweins Körper.
- 34 Constantinus Africanus (›De melancholia‹, S. 280–298; eine Übersetzung siehe bei Creutz/Creutz 1932, S. 246–258) lässt in seiner Schrift die Melancholie u. a. aus dem Verlust einer besonders geliebten Sache (*rei multum amatae amissio*, S. 280) entstehen, und sie kann zu Vorstellungsstörungen, zu Gedächtnisverlust und zur Störung der Verstandeskkräfte führen (zur *turbido* der *virtutes ordinativas*, nämlich der *imaginatio*, *memoria* und *ratio*, S. 281), auch zu Zornausbrüchen (S. 283, 284), schließlich zu einschneidenden Veränderungen des Kommunikationsverhaltens (vgl. die Erwähnungen der *astutia*, S. 284f.). Das alles sind Umstände und Symptome, die auch an Iwein/Yvain zu beobachten sind.
- 35 Nur als Entgesellschaffung, nicht als Selbstverlust, versteht Haubrichs (2011, S. 63) Iweins Wahnsinn. Hartmann benennt denn den Wahnsinn auch öfter nur als *tôrheit* und nennt Iwein entsprechend *tôre*. Allerdings scheint mir die Rückkehr von Iweins Gedächtnis nach der späteren Heilbehandlung und dabei die Erinnerung an seinen Namen (V. 3509) mitsamt weiterer Umstände – dass etwa die an seinem erinnerten Vorleben hängende frühere Identität zunächst nur wie ein Gast bei ihm einkehrt (V. 3563) – für einen Selbstverlust zu sprechen.
- 36 Dies ist ein nicht weiter motivierter Ad-hoc-Erzählzug nach einem ›Deus-ex-machina‹-Prinzip – von der Narbe ist sonst nirgendwo die Rede gewesen. Vgl. Haubrichs 2011, S. 64.
- 37 Schon vorher hat er, als er sich nach seinem Erwachen nur mehr *des libes ungesunden* vorfindet (V. 3628), wiederum sein Waldleben ganz vergessen.
- 38 Dies lässt sich als Wiederherstellung von Selbstaufmerksamkeit und Selbsteinsicht interpretieren. Meyer (2004, Kap. 5, S. 197f.) versteht die Rückkehr

Iweins aus dem Traum als Aufhebung einer Ich-Dissoziation, im Laufe derer nur die körperliche Identität erhalten bleibt.

- 39 Für die umfangreiche und hier nur ausgewählt angeführte Literatur zur Episode verweise ich auf ihre Sichtung bei Haubrachs 2011.
- 40 Schmitt (1985, S. 210f.) hat auf das Melancholie-Konzept des Constantinus Africanus verwiesen (vgl. auch ›De melancholia‹, S. 280–298), nach dem aus einer Störung der Lebensordnung eine Dyskrasie der vier Säfte im Körper mit Überwiegen der Schwarzen Galle führen kann. Vgl. als ausführliche Darstellung dazu Graf 1989. Nach Matejovski (1996, S. 125f.) kommt es Hartmann weniger darauf an, ein Krankheitsbild zu zeichnen, als in mimetischer Angleichung das Andere der höfischen Vernunft zu exorzieren (S. 143). Das ist strukturalistisch im Sinne Foucaults gedacht. Beides – Wahnsinn und das Gegenbild höfischer Vernunft – muss sich indes nicht ausschließen. Zu weiteren Arbeiten zum Krankheitskonzept bei Hartmann vgl. Haubrachs 2011, S. 63, Anm. 13.
- 41 Arbeiten zu Chrétien's Darstellung von Yvains Wahnsinn bei Haubrachs 2011, S. 58. Chrétien nennt die Melancholie explizit und greift sie aus dem humoralpathologischen Diskurs auf. Da es sich um die früheste volkssprachliche Nennung von *melancolie* zu handeln scheint, ist der Beleg besonders signifikant. Klibansky [u. a.] (1990, S. 172–199) haben Skizzen zu den einschlägigen medizinischen Texten geliefert und geben auf S. 319–324 einige Hinweise zur Aufnahme des Begriffs in der zeitgenössischen Literatur.
- 42 Vgl. Haubrachs 2011, S. 61. Vgl. ebd. die Hinweise zu weiteren Verfeinerungen der Handlungsmotivierung bei Hartmann.
- 43 So finden sich immer wieder Formulierungen, die die Alterität vormodernen Erzählens betonen, so der Hinweis auf die »dem heutigen Gefühl befremdliche Einsträngigkeit« (S. 21, ähnlich S. 55), auf die nur »dem heutigen Bewußtsein« zugängliche Isolierung von Handlungselementen (S. 22), auf die für die »Nachfahren« nicht mehr gültige Anschauungsform (S. 27), auf den schwer zu leistenden verstehenden Nachvollzug der Figurenpsychologie durch den heutigen unbefangenen Leser (S. 76), auf die »modernere Auffassung« (S. 84) oder »spätere Weltauffassung« heutiger Leser (S. 101f.) usw. Ich übernehme Lugowskis Perspektive ohne einen Versuch zu präzisieren, wo eine/die Schwelle zwischen Vormoderne und Moderne liegen könnte. Eine Fixierung mag von Fall zu Fall um Jahrhunderte differieren.
- 44 Die erzählten Liebenden erscheinen »als von der übermächtigen Liebe Überwältigte [...], nicht eigentlich Liebe habend, sondern vielmehr von ihr ›gehabt‹, nicht eigentlich ein Substrat, dem Liebe anhängt, sondern selber dem

ewigen, zeitlosen Wesen der Liebe, die hier das Substrat ist, anhängend«. Lugowski 1976, S. 61 (Hervorhebung im Original).

- 45 »Diese Liebenden [des ›Dekameron‹, H. H.] sind alle mehr Ergriffene als Ergreifende [...]. Der Liebende, Geliebte als Sitz, Besitz der ewigen Liebe, das ist hier die Form, in der er als an ihr Teilhabender erscheint. Lieben ist keine aktive Gerichtetheit – darin wäre es sofort persönlich –, sondern nur in passivischen Wendungen zu umschreibendes Sein. In schärfster Form zeigt die 8. Novelle der IV. giornata dieses Überwältigtsein.« Lugowski 1976, S. 34.
- 46 Das ist beim vorhergehenden Beispiel aus Hartmanns ›Iwein‹ anders: Iwein muss nicht zwingend wahnsinnig werden, um sich aus seiner Schande zu lösen. So wird auch Parzival, vor dem Artushof vergleichbar beschämt, weder bei Chrétien noch bei Wolfram wahnsinnig. Iweins Wahnsinn stellt eher ein Handlungsresultat dar, Tristans Werbungsfahrt eher eine Handlungsvoraussetzung.
- 47 Vgl. die übersetzende Nacherzählung von Thomas' verlorener Dichtung, der Vorlage auch von Gottfrieds ›Tristan‹, durch Bruder Robert (›Tristrams saga ok Ísöndar‹; dt. Übersetzung bei Uecker 2008, S. 47f.).
- 48 So auch in der ›Tristrams saga‹: Alle lieben Tristram (S. 31) und billigen seine Bestimmung zur Herrschaftsnachfolge Markes durch Marke (S. 34). Erst nach Tristrams Rückkehr aus Irland regen sich dann Furcht vor und Neid auf Tristram (S. 47f.).
- 49 Auch Bloomfield (1970, S. 109f.) erkennt diesen Typ von Handlungsmotivation und spricht von *backward motivation*.
- 50 Wenn also die Entführung durch die Kaufleute dazu dient, Tristan an den Markehof zu bringen, dann dienen auch die Lügengeschichten, die Tristan – in Kurnewal angelangt – aus zunächst unerfindlichen Gründen erzählt, dazu, ihn in die Nähe des Markehofs zu führen; seine Kennerschaft von Jagdpraktiken dient dazu, die Aufmerksamkeit des Markehofs auf ihn zu lenken, usw. Später dient der Drachenkampf in Irland dazu, Isolde für Marke zu gewinnen; die dem Drachen herausgeschnittene Zunge dient dazu, Tristans Anspruch auf die Erlegung des Drachen zu belegen usw. Alle diese Erzählzüge sind handlungsfunktional, und sie werden immer etwas zu unvermittelt ausgespielt. Dass eine entsprechende Handlungsanalyse immerhin schon im Mittelalter geübt wird, zeigt eine in die ›Tristrams Saga‹ eingesprengte (sicherlich von Bruder Robert stammende) Notiz zur Entführung Tristans durch Kaufleute: »Wenn nun Tristram nicht entführt worden wäre, hätte er diesen König nicht kennengelernt und wäre nicht so angesehen und beliebt in diesem Land, wie ihn nun alle lieben und schätzen in dieser Burg.« ›Tristrams Saga‹, S. 31.

- 51 Wenn Rual auf der Suche nach Tristan in Dänemark wie zufällig auf die zwei Pilger trifft, die auch schon Tristan den Weg zum Hof Markes gewiesen hatten, dann ist dies von hinten motiviert (vgl. V. 3798–3856): denn nur über die Angaben der Pilger kann Rual Tristan schließlich überhaupt finden. Also kommt die Begegnung als sehr unwahrscheinlicher Zufall deshalb zustande, damit sie den weiteren Handlungsverlauf motiviert, ohne ihrerseits motiviert zu sein.
- 52 Das wird sehr deutlich in seiner Stellungnahme zu der in der Stoffgeschichte des ›Tristan‹ begegnenden Schwalbenaarepisode (›Tristan‹, V. 8605–8632): König Marke lässt als künftige Ehefrau die Besitzerin eines Haars suchen, das eine Schwalbe zum Nestbau nach Kurneval gebracht hatte – ein in der Erzählfolklore verbreiteter Erzähzug. Hiergegen setzt Gottfried mit Thomas eine rationalistische Motivierung. Vgl. zur Verbreitung der Schwalbenaarepisode Kelemina 1923, S. 7, 46f., 125f. und 206f. Hinweise zu Untersuchungen von Gottfrieds Anstrengungen in der Handlungsmotivierung bei Tomasek 2007, S. 116f.
- 53 Hinweise zum Neiddiskurs und Neidkonzept im 12. und 13. Jahrhundert bei Lieberich 2016. Vgl. außerdem auch Lieberichs hier auf S. 20, Anm. 30 angekündigte größere Arbeit ›Von und durch Neid erzählen – Konfigurationen des Neids in narrativen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts‹. – Wie der Neid sind auch andere Affektkonzepte immer wieder Gegenstand der Modulbildung, so der Zorn, die Trauer u. a. m.
- 54 Vgl. einen kurzen (lückenhaften) Forschungsbericht zur dritten Aventure bei Cavalié 2001, S. 361–364. Nagel (1976, S. 393, 403 u. ö.) hat Irritationen über die dritte Aventure noch psychologisierend hinwegekürzt.
- 55 Anders Cavalié 2001, nach der die Herausforderung »weder direkt noch unterschwellig eine Eroberung der Braut impliziert« (S. 370).
- 56 Beim Erzählschema der gefährlichen Brautwerbung kann es sich so verhalten, dass man seine Absichten nicht gleich kenntlich macht, um sich gegenüber dem stärkeren Brautvater nicht in Gefahr zu bringen. Vgl. Schmid-Cadalbert 1985, S. 80–100. Für Siegfrieds Werbung wären allerdings eine Reihe von Abweichungen von einer Normalform des Schemas zu konstatieren, wenn eine solche Normalform denn überhaupt existiert. So handelt es sich im ›Nibelungenlied‹ u. a. nicht um einen stärkeren Brautvater, sondern um mächtigere Brüder der Braut usw.
- 57 Schulz (2010, S. 348–354) betont die Lücke in der Handlungskausalität und arbeitet für die Folgehandlung das unvermittelte Nebeneinanderstehen von heroischen und höfischen Handlungsmustern und Situationsrahmen heraus.

- 58 Dass er doch davon weiß, wird später (Str. 272) nachgetragen. Auch Gernot, der das erste Zusammentreffen Siegfrieds mit Kriemhild arrangiert (Str. 289), kann zunächst eigentlich nichts davon wissen.
- 59 »Dass er um *Krîmhilts* Hand werben möchte, ist ihm entfallen«. Cavalié 2001, S. 361; vgl. auch S. 370. Ähnliche Überlegungen bei Czerwinski 1989, Kap. 1 (hier zu Wolframs ›Willehalm‹). Entsprechende Lektüren tendieren allerdings dazu, Erzählweisen zur Beschaffenheit von Figuren zu substanzialisieren.
- 60 Dies berichtet Hagen in der dritten Aventure (Str. 87–101). Vgl. zu diesem Zusammenhang Cavalié 2001, S. 368, 371f.
- 61 Vgl. so schon Beyschlag 1963, S. 209f. Cavalié (2001, S. 378–380) arbeitet diesen Zusammenhang noch einmal heraus.
- 62 Nach dem stofflichen Vorlauf wäre es durchaus möglich gewesen, die Ehen nacheinander und dabei zuerst die Verbindung Siegfried-Kriemhild zu stiften und dann die von Gunther und Brünhild in einem gewissen Abstand folgen zu lassen. Vgl. die nur lockere Reihung in der ›Thidrekssaga‹: ›þinriks saga af Bern‹, S. 37f.; ›Thidrek von Bern‹, S. 266.
- 63 Möglicherweise ist die als Hohe Minne ausgewiesene Minne Siegfrieds erst in einem letzten Arbeitsgang in die dritte bis fünfte Aventure eingedrungen, ohne hinreichend mit dem Gewaltparadigma abgestimmt worden zu sein. Zumindest der Begriff der Hohen Minne (47,1; 131,3) konnte überhaupt erst nach 1200 aufgegriffen werden.
- 64 Schulz (2010) arbeitet die an anderen Erzählmustern geschulten und deshalb anders eingestellten Kohärenzerwartungen mittelalterlicher Hörer heraus. Ähnliche Überlegungen auch bei Czerwinski 1989.
- 65 Der von Müller hierzu zitierte Hinweis von Haymes (1975, S. 164) ist allerdings triftig: »The progress of narration in oral poetry can be understood as the result of interaction between the themes belonging to the tradition as a whole and the events belonging to the specific song being sung«. Haymes bezieht sich auf einen Begriff des Themas, wie Milman Parry ihn gefasst hat. Ich würde ihn weiter fassen und verstehen.
- 66 Den Begriff der Aggregation übernimmt Müller von Czerwinski 1989, S. 14, 23 u. ö. (siehe das Register). In seinem Buch zum epischen Erzählen (Müller 2017) arbeitet Müller den im Zitat charakterisierten Erzählstil heraus: Es gehe dabei »weniger um lineare syntagmatische Kohärenz als um paradigmatische Stimmigkeit« (S. 399).
- 67 Zur Beobachtung auffällig motivierter, auch unmotivierter Erzählzüge im mittelalterlichen Erzählen vgl. auch Bloomfield 1970.

- 68 In dieselbe Richtung gehen Beobachtungen von Bloomfield (1979, S. 215), der im mittelalterlichen Erzählen gegenüber horizontaler Motivation innerhalb einer Episodenkette auch eine *overarching vertical motivation* wirksam sieht.
- 69 Lugowski liest Paul van der Aelsts Übersetzung einer mittelniederländischen Vorlage: ›Ein schöne und lustige History von den Vier Heymons Kindern‹ (1604), siehe hier S. 176f.
- 70 Viele vergleichbare Beispiele aus der mittelalterlichen Literatur lassen sich hierzu anführen. Ich nenne als beliebig herausgegriffenes Beispiel eine Partie aus dem insgesamt sehr sorgfältig erzählten ›Guten Gerhard‹ von Rudolf von Ems, wo Gerhard zusammen mit seinem Herrn, dem Kölner Erzbischof, seinen Sohn Gerhard jun. davon zu überzeugen sucht, seine Hochzeit mit der norwegischen Prinzessin Erene abzubrechen, weil der ursprünglich vorgesehene Ehemann während der Feierlichkeiten wiederaufgetaucht ist (V. 4246–4465). Alle Umstände dieser längeren Unterredung im Kontext der laufenden Hochzeit bleiben unklar.
- 71 Wie sie etwa von Tomaševskij (1985, S. 227f.) einprägsam formuliert worden sind. Danach muss die Einführung jedes Motivs oder Motivkomplexes, muss jeder Erzähzug motiviert sein.
- 72 Es folgt aus den sog. Epischen Gesetzen der Volksdichtung, dass erzählte Situationen nicht in Vorder- und Hintergrund aufgespalten werden; vgl. Holbek 1984. Die in Volkserzählungen anzutreffende Einsträngigkeit setzt sich mit einigen ihrer Eigenschaften bis ins literarische Erzählen durch. Vgl. auch Lugowski 1976, S. 21, 55 u. ö.
- 73 Er unterstellt ein sog. ›mythisches Analogon‹ (Lugowski 1976, S. 9–14 und passim), das sich in der Geschichte des Erzählens auflöst. Ein derartiges mythisches Analogon gibt es nicht, sehr wohl aber eine Entfaltung der Konstruktion von Plots ausgehend von einfachen mündlichen Formen hin zu komplexen literarisierten Formen des Erzählens.
- 74 Natürlich fällt das zeitgenössischen Hörern/Lesern nicht auf, weil sie gewohnt sind, durch die Erzählweise weggekürzte Umstände auf sich beruhen zu lassen oder ggf. hinzuzudenken.
- 75 Die sie aber nicht gelernt haben: So bewegt sich der noch zu nennende Reinfried von Braunschweig aus dem gleichnamigen Minne- und Aventiureroman durch den gesamten Vorderen und Mittleren Orient, ohne auf Sprach- und Verständigungsprobleme zu stoßen. Nur gelegentlich wird die Wahrscheinlichkeit bei solchen Handlungskonstellationen beachtet und das Verständigungsproblem thematisiert, besonders sorgfältig z. B. im ›Guten Gerhard‹ Rudolfs von Ems

- (vgl. V. 1343–1376, 1977–2006, 2143–2176). Viele Hinweise zum Problem der Verständigung in der Fremde auch in Sachtexten bei Honemann/Roth 2006.
- 76 Lugowski (1976) hatte in der gänzlichen Abtrennung des Vordergrunds von allen dahinter anzusetzenden Umständen eine Isolierung der Seinsstruktur (des Vordergrundsgeschehens) gesehen (s. o.).
- 77 Die Typisierung hat oft exemplarischen Charakter. Häufig läuft sie auf Vorbildliches hinaus.
- 78 Der hierbei in Anschlag zu bringende Metonymiebegriff ist nicht mit der rhetorischen Metonymie zu identifizieren. Von narrativen Metonymien spreche ich in Haferland 2008, S. 92f. Vgl. weitere Hinweise zu den Besonderheiten eines metonymisch imprägnierten Erzählens bei Schulz 2012, S. 63f., 333f. und passim. Außerdem: Haferland/Schulz 2010.
- 79 Vgl. Freienhofer 2016, Kap. 3, mit einer entsprechenden Analyse von Stellen aus der ›Chanson de Roland‹ und dem ›Rolandslied‹.
- 80 Wenn es trivial ist, dass der Kampf Kamp fzorn erfordert, so stellt es sich in den Erzähltexten allerdings öfter so dar, als entstehe der Zorn erst mit dem Kampf und als laufe der Kampf in den Zorn als seinen Index aus. Vgl. Müller 1998, S. 203–208.
- 81 Auch ein Beratungsraum erscheint als *rîche*, wenn es heißt, dass Herzog Ernst *für des rîches tür* (V. 12699) springt, usw.
- 82 Heute ist die territoriale Bedeutung vorherrschend. Nellmann (1963, besonders S. 148–163) arbeitet neben der territorialen Bedeutung für das Mittelalter eine personale (der König, Kaiser), eine auf einen das Reich tragenden Personenverband bezogene und eine auf die Herrschaft und ihre Ausübung bezogene Bedeutung heraus.
- 83 Zur Reichskrone Staats 1991. Die ursprünglich insbesondere von Percy Ernst Schramm angeleitete historische Forschung zu Herrschaftszeichen hat ein überaus umfangreiches Material ausgebreitet und die zugehörige Ideenwelt herausgearbeitet. Zu einer Art Summe dieser Forschungen mit vielen Verweisen vgl. Schramm/Mütherich 1962, zur umfangreichen Literatur Lück 2012.
- 84 Im ›Reinfried‹ ist letztlich der gesamte Plot aus der konzeptuellen Struktur der Minne heraus entwickelt (Fernliebe – Reinfried als Werber qualifiziert sich durch den Gewinn eines Turniers – Ausschaltung eines Nebenbuhlers – Brautraub, aber zuletzt legitime Heirat – Prüfung durch Kinderlosigkeit – Orientfahrt als Erfüllung eines Gelübdes und Zuwachs an Welterfahrung – Geburt eines Herrschaftsnachfolgers und Rückkehr Reinfrieds), so dass Minne aus den Figuren nicht im Rahmen einer kontingenten Handlung und ihren Umständen als

etwas Eigenes herauswächst, sondern in die Figuren hinein filtriert wird. Zugleich lässt die konzeptuelle Struktur eine charakteristische Beschaffenheit der Minne erkennen.

- 85 Hiergegen richtet sich der häufig vorgebrachte Einwand, dass die Höhenkammliteratur der Moderne nicht repräsentativ sei und keine Vergleichsebene für vor-moderne Literatur abgeben könne. Da die Höhenkammliteratur aber immerhin eine hohe Ausstrahlungskraft auf das Erzählen in der Moderne gewonnen hat, sodass z. B. selbst Kinderbücher oder Zeitungsreportagen noch die erlebte Rede verwenden, deren flächendeckender Einsatz seit Flaubert üblich wird, scheint mir eine an ihr orientierte Differenzbestimmung in analytischer Perspektive legitim. Natürlich entstehen bei einem derart angesetzten Vergleich auch ›Schematisierungskosten‹, d. h. es wird über vieles hinweggesehen und -gegangen, das sich dem Vergleich nicht fügt.
- 86 Als narratives Verfahren ist dies auffällig und erinnert an ein Kapitel aus Rabelais' ›Gargantua‹ (Buch I, Kap. 5), wo eine vergleichbare Folge von Redefetzen allerdings anders funktionalisiert wird.
- 87 Indizes bilden hier aber keine Repräsentanzen von strukturierten Gesamtheiten mehr, wie es für metonymische Verdichtungen in mittelalterlicher Literatur oft der Fall ist.
- 88 Arbusow 1963, S. 111–117. Curtius (1973, S. 202–209) hat den *locus amoenus* als rhetorisch-poetisch motivierte Naturschilderung aufgefasst, der ein topisches Eigendasein zukommt. Aus eher lyrischen Gattungen, etwa der Hirten-dichtung, und unter Vermittlung auch der mittelalterlichen Poetiken (Matthäus von Vendôme: ›Ars versificatoria‹ I, 111) in den narrativen, epischen Kontext eingeführt – hier aber schon seit Homer etabliert –, bleibt die Idealisierung der Natur erhalten. Wichtiger als jegliche raumzeitliche Einbettung ist hier die Kontrastqualität der schönen Natur. Das gälte dann umgekehrt auch für einen *locus terribilis*. Eine vielleicht von der Natur- und Landschaftsbeschreibung zu erwartende Beachtung besonderer Umstände wird durch die rhetorische Ver-einnahmung verhindert.
- 89 Dass dies schon in der Antike auch auf Missfallen treffen konnte, lassen einige Verse der ›Ars poetica‹ des Horaz erkennen (V. 16f.), auf die Schlapbach (2010, Sp. 235) hinweist.
- 90 »Die einzelnen Naturreize werden nicht im Nacheinander epischer Aufzählung, sondern als sukzessive Wahrnehmungen der handelnden Personen beschrieben« (Gruenter 1961, S. 349). Dies gilt allerdings nur für eine Partie (V. 17143–17278), die die alltäglichen Beschäftigungen der Liebenden beschreibt, und ist



deshalb irreführend beobachtet: denn *des morgens* (V. 17151) meint in dieser Partie eben nicht einen bestimmten Morgen, sondern ›morgens‹ (taten sie dies und das). Es geht gerade nicht um in einem bestimmten Augenblick getätigte Wahrnehmungen der beiden Protagonisten. – Nur gelegentlich gewinnt man den Eindruck eines mehr oder weniger konkreten Augenblicks: So in Konrad Flecks ›Flore und Blanscheflur‹, als die die Königstochter von Karthago ihre (intradiegetische) Erzählung im Rahmen einer *locus amoenus*-Situation beginnt (V. 147–272). Der Eindruck entsteht dadurch, dass die Situation auf diesen Erzählbeginn hingelenkt wird.

- 91 Die zeitliche Verankerung wird entsprechend auch durch Ausdrücke wie *à ce moment* oder *tout à coup* vorgenommen (›Madame Bovary‹, S. 275, 279, 285 u. ö.), und der ganze Text ist durchsetzt mit Zeitadverbien, die noch Mikro-vorgänge zeitlich relationieren.
- 92 Es gibt eine Reihe von narrativen Experimenten, auf die Herweg (2010, S. 98–104) aufmerksam macht. So führt Wirnt von Grafenberg in seinem ›Wigalois‹ eine durchgezählte Tagesfolge durch die Handlung hindurch, und der Pleier entwirft für seine Artusromane eine Zeit und Raum berücksichtigende Historisierungsebene. Im Rahmen mittelalterlichen Erzählens in Versen versanden alle solche Experimente.
- 93 Vgl. Quast 2017. Jennifer Hagedorn weist mich allerdings darauf hin, dass – abgesehen von den französischen Quellen, die Wolfram benutzt – der ›Eneasroman‹ den narrativen Strukturtyp abgibt, auf den Wolfram bei der Anlage der Gahmuret-Bücher rekurriert haben dürfte.
- 94 Der Aufenthalt in Kanvoleiz wird dann an den achtzehn Turnieren bemessen, die Gahmuret besucht und auf denen achtzehn an seine Rüstung geheftete Hemden Herzloydes zerfetzt werden (101,9–16). Danach bricht er wieder in den Orient auf, wo er ein halbes Jahr bleibt (103,15), bis er im Kampf für den Baruc von Baldac stirbt. – Gahmuret bewegt sich im Orient durch eine z. T. phantastische Geographie zwischen Baldac (≈ Bagdad), Persiâ (≈ Persien), Dâmasc (≈ Damaskus), Hâlap (≈ Aleppo), Arabie (≈ Arabien), Marroch (≈ Marokko), Spâne (≈ Spanien) und Wales (≈ Wales).
- 95 Vermutlich befolgt Gottfried hier Empfehlungen, wie sie etwa Matthäus von Vendôme in seiner ›Ars versificatoria‹ (I, 111) zur topographischen Darstellung einer Landschaft gegeben hat.
- 96 Vgl. Schneider 2018b, dort in Anm. 24 Literatur zur Raumdarstellung im mittelalterlichen Roman.

- 97 Nach Störmer-Caysa (2007) werden die Wege der Figuren »nicht als Raumkoordinaten, sondern Funktionen des bewegten Subjekts aufgefaßt. Für Raum und Landschaft folgt daraus, daß Raumkontinuität nur temporär entsteht, im Moment der erzählten Bewegung« (S. 70).
- 98 Vgl. Hinweise zur poetologischen Dimension von Wetterdarstellungen im Roman des 19. Jahrhunderts bei Delius 2011.
- 99 Haferland 1994, S. 263–301. Dass der Tag auch *süeze* ist, hat mit der Heilssüße zu tun, die auch die *süezen mære* vermitteln, von denen in 466,2 die Rede ist: Erzählungen vom Erlösungshandeln Gottes.
- 100 Wolfram bringt auch sonst oft die Sicht der Figuren zur Geltung: 20,4f. u. ö.
- 101 Auch der auffällige, unerwartete Schneefall im ›Parzival‹ (281,12–22, vgl. dazu 489,27; vgl. auch 446,6f.) hängt vom Einfluss des Saturns auf die Erde ab, der zuerst in sein Tag- und dann aus seinem Nachthaus tritt, und ist nicht kontingent.
- 102 Dies tut dann allerdings das narrative Experiment, das Albrecht mit seinem ›Jüngeren Titulel‹ an Wolframs Vorgaben anschließt. Vgl. Herweg 2010, S. 104–109.
- 103 ›Iwein‹ V. 694 und ›Parzival‹ 235,8. Diese beiden Stellen gehen besonders weit in der Beteiligung des Rezipienten am Erzählen.
- 104 Markanter noch ist eine Stelle aus ›Sir Gawain and the Green Knight‹, wo wirres Strauchgestrüpp und frierend piepsende Vögel den trostlosen Zustand Gawains spiegeln, der an einem kalten Morgen durch den Wald reitet: V. 740–747. Gerade das Abweichen von Normalitätserwartungen sorgt hier für den Eindruck von Kontingenz. Um Strophen aufzufüllen, finden sich gelegentlich auch in der Heldendichtung kontingente Situationsfaktoren, so z. B. in der ›Virginal‹, wo es beim ersten Ausritt Hildebrands und Dietrichs im Zuge einer Naturbeschreibung heißt: *Oben an in des waldes trone / lützel irgent was ein zwy, / der einer kleinen stunde / vogel sanges bliben fry* (Str. 20,10–13). Oben in den Baumspitzen bleibt auf den Zweigen kein Platz frei, auf dem nicht Vögel singen. Dies entspricht der Normalitätserwartung.
- 105 Nach den Bestimmungen von Barthes (1988, S. 111f.) rücken hier Informanten (Wald, Mittag) und Indizien (Helmabbinden wegen der Hitze) zusammen. Informanten situieren die Erzählhandlung in Raum und Zeit, Indizien charakterisieren, was für die Handlung bedeutsam ist, haben aber keinerlei Auswirkung auf sie. Vgl. auch die Erläuterung von Müller 2005, S. 60: »Indizien vermitteln Informationen, weil sie mehr oder weniger offenkundig mit ihrem jeweiligen verursachenden Prinzip verknüpft sind und damit einen zeitlichen und räumlichen Bezug zu ihrem Objekt haben (so können von der Farbe der Blätter an den Bäumen Schlüsse auf die jeweilige Jahreszeit gezogen werden,

oder Rauch lässt auf die Anwesenheit von Feuer schließen; aber auch sog. ›Stimmungsindizien‹ wie Wetter-Parallelismen evozieren eine bestimmte Atmosphäre und werfen einen Schatten – bzw. Licht – auf das zu erzählende Geschehen).« Müller analysiert ›The Sound and the Fury‹ unter dem Gesichtspunkt der indiziellen Erzähltechnik William Faulkners. Der Hinweis auf den Schluss vom Rauch aufs Feuer geht zurück auf die augustinische Unterscheidung von natürlichen und konventionellen Zeichen (›De doctrina christiana‹ II 2,2).

- 106** Vgl. zum Zusammenspiel dieser zwei Aspekte aus naturwissenschaftlicher Sicht Staudinger 1985 (vgl. hier auf S. 14 etwa die Betonung der »Zufälligkeiten, die den Lauf unseres Lebens ausmachen«). Zur Kontingenzthematik vgl. die Beiträge und Hinweise in von Graevenitz/Marquard 1998.
- 107** ›Kontingenz‹ bezieht sich in der hier angestrebten Verwendung also nicht nur auf die Unvorhersehbarkeit eines Ereignisses oder die Unabsehbarkeit von Umständen, sondern darüber hinaus auch auf die Folgenlosigkeit von Ereignissen und Umständen für eine Erzählhandlung.
- 108** Zur Kontingenz im mittelalterlichen Erzählen vgl. Störmer-Caysa 2007, S. 157–177, Schulz 2012, S. 297f. sowie Seelbach 2010, Kap. 1 und 2. Zum frühneuzeitlichen Erzählen von Kontingenz vgl. Haug 1998.
- 109** Dass etwa das Anzünden einer Zigarette nicht nur instrumentell erfolgt, sondern etwas demonstrieren – und dann auch narrativ indizieren – kann, ist in der Kommunikationstheorie erst spät analysierbar geworden (vgl. Birdwhistell 1970, S. 227–249: ›The Cigarette Scene‹), während demonstratives Verhalten in der Literatur schon lange beachtet und narrativ ausgebeutet wird. Das gesamte Verhaltensspektrum einer Person bietet eine Angriffsfläche für indizielles Erzählen.
- 110** Ausgabe des ersten Buchs des spanischen Textes: ›Amadis de Gaula I‹.
- 111** Weddige (1975) hat das Universum der ›Amadis‹-Drucke in den europäischen Sprachen aufgearbeitet und schätzt anhand der Auflagen aller ›Amadis‹-Romane in Europa eine Zahl von bis zu 650.000 gedruckten Exemplaren (S. 110).
- 112** So z. B. am Ende des 9., 10., 11., 18., 20. und 35. Kapitels. Vgl. auch Schaffert 2015, S. 67–72 u. ö.
- 113** Vgl. die Stellennachweise zur Melancholie im Register der ›Prosalandelot‹-Ausgabe von Steinhoff, Bd. 2, S. 1092.
- 114** Vgl. dazu den französischen Text 1918, Bd. 1, S. 81, 172f. u. ö.
- 115** Die Affektbewegung bildet hier allerdings eine Ad-hoc-Motivierung, da Oriana in dem Wachs einen Brief entdeckt, der die Identität des Amadis offenbart.

- 116 Diese Figurendialoge dienten geradewegs der Einübung in Redeweisen bei Hof und in höfische Kommunikation. Vgl. dazu die Hinweise auf zeitgenössische Zeugnisse bei Barber 1992, S. 120f.
- 117 Vgl. Eickmeyer 2007, S. 68–71 zu den anstößigen Partien im Liebesleben des Bruders von Amadis, Galaor, und S. 60–67 zur Kritik an ihnen.
- 118 Vgl. z. B. S. 22, 30, 86f., 180, 367, 403. Öfter hat der französische Übersetzer die Wetterbeschreibungen erweitert.
- 119 Wenn Mondschein z. B. in der Baumgartenepisode des ›Tristan‹ erwähnt wird, dann dient er der Erklärung des Schattenwurfs, an dem die zum Stelldichein verabredeten Liebenden Marke entdecken, und stellt keinen unabhängigen Situationsfaktor dar.
- 120 Vgl. *dazumal*, S. 22 und 30; *jetzt*, S. 30; *zu derselbigen zeit*, S. 86f.; *zu derselbigen stund*, S. 367; *damals*, S. 403 u. a. m.
- 121 Ins Extrem geführt werden entsprechende Anfänge in Robert Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹, wo ein Augusttag des Jahres 1913 in einer Stadt beschrieben wird, an dem alles aus »Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgeiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, auch Bahnen von Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander« usw., kurz: an dem alles aus einer totalen Kontingenz heraus erwächst. Die Kapitelüberschrift heißt: »Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht«. Vgl. zur Kontingenzthematik bei Musil Speth 2009, S. 194–229.

## Literaturverzeichnis

### 1. Primärliteratur

- Amadís de Gaula I      Garcí Rodríguez de Montalvo: Amadís de Gaula I, hrsg. von Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid 2008.
- Amadís, hg. Vaganay      Le premier livre d'Amadís de Gaule, hrsg. von Hugues Vaganay, Paris 1918.
- Amadís. Erstes Buch      Amadís. Erstes Buch. Nach der ältesten deutschen Bearbeitung, hrsg. von Adelbert von Keller, Stuttgart 1857.
- Amadís. Zweites Buch      Amadís. Zweites Buch. Das ander Buch, Der Hystorien, vom Amadís auss Franckreich. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1570, Bern 1988.
- Ars versificatoria      Matthäus von Vendôme: Ars versificatoria, Mathei Vindocinensis opera, hrsg. von Frank Munari, Roma 1988.
- Assenat      Philipp von Zesen: Assenat. 1670, hrsg. von Volker Meid, Tübingen 1967.
- Beowulf      Beowulf and the Fight at Finnsburg. Edited, with Introduction, Bibliography, Notes, Glossary, and Appendices by Friedrich Klaeber, Boston 1950.
- Causae et curae      Hildegard von Bingen: Causae et curae, hrsg. von Paul Kaiser, Leipzig 1903 [vgl. die neue Edition: Moulinier, Laurence/Berndt, Rainer (Hrsg.): Beate Hildegardis Cause et cure, Berlin 2003].
- De melancholia      Constantinus Africanus: De melancholia, Basel 1536.
- Don Quijote      Miguel de Cervantes Saavedra: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Mit 24 Illustrationen von Grandville, Übertragung von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann, München 1979.
- Eneasroman      Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1986.

Engelhard	Konrad von Würzburg: Engelhard, hrsg. von Ingo Reiffenstein, 3. neubearb. Aufl. der Ausgabe von Paul Gereke, Tübingen 1982 (ATB 17).
Erec	Hartmann von Aue: Erec, hrsg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. 7. Auflage besorgt von Kurt Gärtner, Tübingen 2006 (ATB 39).
Flore und Blanscheflur	Christine Putzo: Konrad Fleck: Flore und Blanscheflur. Text und Untersuchungen, Berlin 2015.
Gawain and the Green ...	Sir Gawain and the Green Knight. Sir Gawain und der Grüne Ritter. Englisch und Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Markus, Stuttgart 1974.
Gilgamesh	The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian, edited with translation and an introduction by Andrew George, London 1999.
Guter Gerhard	Rudolf von Ems: Der guote Gêrhart, hrsg. von John A. Asher, 3. durchges. Aufl., Tübingen 1989 (ATB 56).
Herzog Ernst	Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A, hrsg., übers., mit Anm. und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 1979.
Heymonskinder	Ein schöne und lüstige History von den Vier Heymons Kindern [...], übers. von Paul van der Aelst, Köln 1604.
Ilias	Homer: Ilias. Übertragen von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern, München 1974.
Iwein	Hartmann von Aue: Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue, hrsg. von Georg F. Benecke und Karl Lachmann, neu bearb. von Ludwig Wolff, Berlin 1968.
Madame Bovary	Gustave Flaubert: Madame Bovary, in: Ders.: Œuvres completes, Bd. 3 (1851–1862), hrsg. von Claudine Gothot-Mersch [u. a.]: Paris 2013, S. 147–458.
Mann ohne Eigenschaften	Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978 (Bd. 1).
Nachbarnroman	Georg Wickram: Sämtliche Werke, hrsg. von Hans-Gert Roloff. Vierter Band. Von guten und bösen Nachbarn, Berlin 1969.

Nibelungenlied	Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin 2015.
Parzival	Wolfram von Eschenbach: Parzival. Text und Übersetzung. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der Parzival-Interpretation, Übers. von Peter Knecht, Einführung von Bernd Schirok, Berlin/New York 1998.
Poetik	Aristoteles: Poetik, hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.
Poetik (komm. Schmitt)	Aristoteles: Poetik, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2011.
Prosalancelot	Lancelot und Ginover I und II (Prosalancelot I). Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift Pal. germ. 147, hrsg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de L' Arsenal Paris, übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff, Frankfurt a. M. 1995 (Bd. 1).
Rabenschlacht	Rabenschlacht. Textgeschichtliche Ausgabe, hrsg. von Elisabeth Lienert und Dorit Wolter, Tübingen 2005.
Reinfried v. Braunschweig	Reinfrid von Braunschweig, hrsg. von Karl Bartsch, Stuttgart 1871.
Thidrek von Bern	Die Geschichte Thidreks von Bern, übers. von Fine Erichsen, Jena 1924.
Tristan	Gottfried von Straßburg: Tristan, hrsg. von Karl Marold. Dritter Abdruck mit einem durch Friedrich Rankes Kollationen erweiterten und verbesserten Apparat besorgt und mit einem Nachwort versehen von Werner Schröder, Berlin 1969.
Tristrams saga	Tristrams saga ok Ísöndar, hrsg. und übers. von Peter Jorgensen, in: Kalinke, Marianne E. (Hrsg.): Norse Romance I. The Tristan Legend, Cambridge 1999, S. 23–226 [benutzte dt. Übersetzung, nach der zitiert wird: Uecker, Heiko: Der mittelalterliche Tristan-Stoff in Skandinavien. Einführung – Texte in Übersetzung – Bibliographie, Berlin/New York 2008].

Trojanerkrieg	Der trojanische Krieg von Konrad von Würzburg. Nach den Vorarbeiten K. Frommanns und F. Roths zum ersten Mal hrsg. von Adelbert von Keller, Stuttgart 1858, Nachdruck Amsterdam 1965 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 44).
Turnier von Nantes	Konrad von Würzburg: Turnier von Nantes, hrsg. von Edward Schröder, Berlin 1925.
Virginal	Virginal, Goldemar, hrsg. von Elisabeth Lienert, Elisa Pontini und Katrin Schumacher. 3 Bde, Berlin/Boston 2017.
Yvain	Chrestien de Troyes: Yvain, übers. und eingel. von Ilse Nolting-Hauff, München 1962.
Þiðriks saga af Bern	Þiðriks saga af Bern, hrsg. von Henrik Bertelsen, Bd. 2, Kopenhagen 1908–1911.

## 2. Sekundärliteratur

- Arbusow, Leonid: Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten, Göttingen 1963.
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Berlin/Weimar 1986.
- Baldwin, Carliss Y./Clark, Kim B.: Design Rules. Vol. 1. The Power of Modularity, Cambridge [u. a.] 2000.
- Barber, Sigmund J.: ›Amadis de Gaule‹ (of Garci Rodriguez de Montalvo) in Germany. Translation or Adaptation?, in: *Daphnis* 21 (1992), S. 109–128.
- Barett, H. Clark/Kurzban, Robert: Modularity in Cognition: Framing the Debate, in: *Psychological Review* 113 (2006), S. 628–647.
- Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1988, S. 102–143.
- Beyschlag, Siegfried: Das Motiv der Macht bei Siegfrieds Tod, in: Hauck, Karl (Hrsg.): *Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand*, Darmstadt 1963 (zuerst 1952), S. 195–213.
- Bierl, Anton/Latacz, Joachim/Olson, S. Douglas: *Homer's Iliad. The Basel Commentary: Prolegomena*, Berlin/Boston 2015.
- Birdwhistell, Ray L.: *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia 1970.
- Black, John B./Bower, Gordon H.: Episodes as Chunks in Narrative Memory, in: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 18 (1979), S. 309–318.



- Bloomfield, Morton W.: Episodic Motivation and Marvels in Epic and Romance, in: Ders. (Hrsg.): *Essays and Explorations. Studies in Ideas, Language, and Literature*, Cambridge 1970, S. 96–128.
- Bloomfield, Morton W.: Episodic Juxtaposition or the Syntax of Episodes in Narration, in: Greenbaum, Sidney [u. a.] (Hrsg.): *Studies in English Linguistics for Randolph Quirk*, New York 1979, S. 210–220.
- Boutet, Dominique: *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris 1993.
- Bowra, Cecil M.: *Heldendichtung. Eine vergleichende Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten*, Stuttgart 1964.
- Cavalié, Ingeborg: Die umstrittene Episode in der dritten *Âventiure* des ›Nibelungenlied‹: *Sifrits ›widersage‹ an die Burgunden*, in: *ZfdPh* 120 (2001), S. 361–380.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978.
- Creutz, Rudolf/Creutz, Walter: Die ›Melancholia‹ des Konstantinus Africanus und seine Quellen, in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 97 (1932), S. 244–269.
- Curtius, Ernst R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München<sup>8</sup>1973.
- Czerwinski, Peter: *Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter*, Frankfurt a. M./New York 1989.
- Delius, Friedrich C.: *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus, mit einem Vorwort von Wolf Haas*, Göttingen 2011.
- Dammann, Günter: Art. Episode, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 4 (1984), Sp. 69–73.
- Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Die Grammatik*, Mannheim 2005.
- Ebel, Kai-Peter: Huld im ›Herzog Ernst B‹. Friedliche Konfliktbewältigung als Reichslegende, in: *Frühmittelalterliche Studien* 34 (2000), S. 186–212.
- Eickmeyer, Jost: Des Unmoralischen Zählung. Zur Konstruktion literarischer Moralität und Amoralität am Beispiel der deutschen ›Amadis‹-Romane und ihrer zeitgenössischen Kritiker, in: Baumann, Mario [u. a.] (Hrsg.): *Wo die Liebe hinfällt ... AMORalische Liebeskonzeptionen in der europäischen Geistesgeschichte*, Marburg 2007, S. 57–79.
- Evans, Jonathan: Episodes in Analysis of Medieval Narrative, in: *Style* 20 (1986), S. 126–141.
- Fodor, Jerry A.: *The Modularity of Mind*, Cambridge [u. a.] 1983.
- Freienhofer, Evamaria: *Verkörperungen von Herrschaft: Zorn und Macht in Texten des 12. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2016.

- Friedrich, Rainer: ΕΠΙΣΟΔΙΟΝ in Drama and Epic. A Neglected and Misunderstood Term of Aristotle's ›Poetics‹, in: *Hermes* 111 (1983), S. 34–52.
- von Graevenitz, Gerhart/Marquard, Odo (Hrsg.): *Kontingenz (Poetik und Hermeneutik XVII)*, München 1998.
- Graf, Michael: *Liebe - Zorn - Trauer - Adel. Die Pathologie in Hartmann von Aues ›Iwein‹. Eine Interpretation auf medizinhistorischer Basis*, Bern [u. a.] 1989.
- Gruenter, Rainer: *Das wunnecliche tal*, in: *Euphorion* 55 (1961), S. 341–404.
- Haferland, Harald: Parzivals Pflingsten. Heilsgeschichte im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in: *Euphorion* 88 (1994), S. 263–301.
- Haferland, Harald: Verschiebung, Verdichtung, Vertretung. Kultur und Kognition im Mittelalter, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2008), S. 52–101.
- Haferland, Harald: Kontiguität. Die Unterscheidung vormodernen und modernen Denkens, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009), S. 61–104.
- Haferland, Harald: Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, historisch betrachtet, in: *Poetica* 46 (2014), S. 41–83.
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen, in: *DVjs* 84 (2010), S. 3–43.
- Haidu, Peter: The Episode as Semiotic Module in Twelfth-Century Romance, in: *Poetics Today* 4 (1983), S. 655–681.
- Haubrichs, Wolfgang: Erzählter Wahnsinn. Zur Narration der Irrationalität in Chrétiens ›Yvain‹ und Hartmanns ›Iwein‹, in: Plate, Ralf/Schubert, Martin (Hrsg.): *Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag*, Berlin/New York 2011, S. 55–65.
- Haug, Walter: Art. Epos, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 4 (1984), Sp. 73–96.
- Haug, Walter: Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, literarisch, im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: von Graevenitz/Marquard 1998, S. 151–172.
- Haymes, Edward R.: The Oral Theme of Arrival in the Nibelungenlied, in: *Colloquia Germanica* 9 (1975), S. 159–166.
- Henrich, Joseph [u. a.]: The weirdest People in the World, in: *Behavioral and Brain Sciences* 33 (2010), S. 61–135.
- Herweg, Matthias: *Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300*, Wiesbaden 2010.
- Herweg, Matthias: Kohärenzstiftung auf vielen Ebenen. Narratologie und Genrefragen in der ›Kaiserchronik‹, in: Bleumer, Hartmut [u. a.] (Hrsg.): *Archäologie der Anfänge (Themenheft der LiLi 47 [2017])*, S. 281–302.
- Holbek, Bengt: Art. Epische Gesetze, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 4 (1984), Sp. 58–69.

- Honemann, Volker/Roth, Gunhild: Dolmetscher und Dolmetschen im Mittelalter, in: Andrášová, Hana (Hrsg.): Germanistik genießen. Gedenkschrift Hildegard Boková, Wien 2006, S. 70–141.
- Jacobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hrsg. von Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, S. 82–121.
- Karstens, Eric/Schütte, Jörg: Praxishandbuch Fernsehen: Wie TV-Sender arbeiten, Wiesbaden 2010.
- Kartschoke, Dieter: Bald bracht Phebus seinen Wagen. Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Jörg Wickrams Nachbarn-Roman, in: Daphnis 11 (1982), S. 717–741.
- Kelemina, Jacob: Geschichte der Tristansage nach den Dichtungen des Mittelalters, Wien 1923.
- Klein, Mareike: Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters, Berlin 2014.
- Klibansky, Raymond [u. a.]: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M. 1990.
- Krohn, Kaarle: Die folkloristische Arbeitsmethode, Oslo 1926.
- Lévi-Strauss, Claude: Mythologica III. Der Ursprung der Tischsitten, Frankfurt a. M. 1973.
- Lieberich, Eva: *Â Tristan, wære ich else duo!* – Tristan und die neidische Hofgesellschaft, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Rache - Zorn - Neid. Zur Faszination negativer Emotionen in der Kultur und Literatur des Mittelalters, Göttingen 2014, S. 209–237.
- Lieberich, Eva: Von und durch Neid erzählen. Rhetoriken des Neids in Konrads ›Engelhard‹, in: Diegesis 5.2 (2016), S. 1–20 ([online](#)).
- Lillge, Friedrich: Komposition und poetische Technik der *Διομήδους Ἀριστεία*. Ein Beitrag zum Verständnis des Homerischen Stiles, Programm Bremen 1911.
- Lindhorst, Eberhard: Philipp von Zesen und der Roman der Spätantike. Ein Beitrag zu Theorie und Technik des barocken Romans, Göttingen 1955 (Nachdruck 1997).
- Lück, Heiner: Art. Herrschaftszeichen, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, Bd. 2 (2012), Sp. 982–987.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt a. M. 1976.
- Martínez, Matias: Art. Episode, in: RLW, Bd.1 (1996), S. 471–473.
- Matejovski, Dirk: Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Literatur, Frankfurt a. M. 1996.
- Metzger, Wolfgang: Gesetze des Sehens. Die Lehre vom Sehen der Formen und Dinge, des Raumes und der Bewegung, Frankfurt a. M. 1953.

- Meyer, Matthias: Blicke ins Innere. Form und Funktion der Darstellung des Selbst literarischer Charaktere in epischen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts. Habilitationsschrift (masch.), Berlin 2004.
- Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie, Berlin/New York 2006.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachlicher Schriftlichkeit, Berlin 2017.
- Müller, Ute: William Faulkner und die deutsche Nachkriegsliteratur, Würzburg 2005.
- Nagel, Bert: Widersprüche im Nibelungenlied, in: Rupp, Heinz (Hrsg.): Nibelungenlied und Kudrun, Darmstadt 1976 (zuerst 1955), S. 367–431.
- Nellmann, Eberhard: Die Reichsidee in den deutschen Dichtungen der Salier- und frühen Stauferzeit. Annolied – Kaiserchronik – Rolandslied – Eraclius, Berlin 1963.
- Nickau, Klaus: Epeisodion und Episode. Zu einem Begriff der aristotelischen Poetik, in: Museum Helveticum 23 (1996), S. 155–171.
- Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes, Opladen 1987.
- Pfeiffer, Rudolf: Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus, München 1978.
- Quast, Bruno: Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns ›Iwein‹, in: Kellner, Beate [u. a.] (Hrsg.): Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, Frankfurt a. M. 2001, S. 111–128.
- Quast, Bruno: Leben als Form. Überlegungen zum mittelalterlichen Roman am Beispiel der Gahmuret-Figur in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: ZfdPh 136 (2017), S. 325–341.
- Richter, Julia: Spiegelungen. Paradigmatisches Erzählen in Wolframs ›Parzival‹, Berlin/Boston 2015.
- Schaffert, Henrike: Der Amadisroman. Serielles Erzählen in der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2015.
- Schlapbach, Karin: Art. Locus amoenus, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 23 (2010), Sp. 231–244.
- Schmid-Cadalbert, Christian: Der ›Ortnit AW‹ als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985.
- Schmitt, Wolfram: Der ›Wahnsinn‹ in der Literatur des Mittelalters am Beispiel des ›Iwein‹ Hartmanns von Aue, in: Kühnel, Jürgen [u. a.] (Hrsg.): Psychologie in

- der Mediävistik: gesammelte Beiträge des Steinheimer Symposions, Göttingen 1985, S. 197-214.
- Schneider, Christian: Logiken des Erzählens. Kohärenz und Kognition in der frühen mittelhochdeutschen Epik (1150–1190), vorauss. 2018a.
- Schneider, Christian: *Welt ir nu gerne schouwen, so hoeret vil bereit*. Raumwahrnehmung und Wahrnehmungsräume in der frühen höfischen Epik, in: Contzen, Eva von/Kragl, Florian (Hrsg.): Narratologie und Mittelalter. Interdisziplinäre Perspektiven. Sonderheft der Zeitschrift ›Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung‹, Berlin vorauss. 2018b.
- Schramm, Percy E./Mütherich, Florentine: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768–1250, München 1962.
- Schulz, Armin: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im ›Nibelungenlied‹ und der ›Kaiserchronik‹, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010, S. 339–360.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012.
- Seeber, Stefan: Diesseits der Epochenschwelle. Der Roman als vormoderne Gattung in der deutschen Literatur, Göttingen 2017.
- Seelbach, Sabine: Labiler Wegweiser. Studien zur Kontingenzsemantik in der erzählenden Literatur des Hochmittelalters, Heidelberg 2010.
- Segall, Marshall H. [u. a.]: The Influence of Culture on Visual Perception, Indianapolis 1966.
- Speth, Sebastian: »Durch geheime Ordnung des Zufalls«. Kontingenz in Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹, in: Scientia Poetica 13 (2009), S. 194–229.
- Staats, Reinhart: Die Reichskrone. Geschichte und Bedeutung eines europäischen Symbols, Göttingen 1991.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, München 1971.
- Staudinger, Hansjürgen: Singularität und Kontingenz, Stuttgart 1985.
- Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin/New York 2007.
- Titzmann, Michael: Art. Äquivalenzprinzip, in: RLW, Bd. 1 (1997), S. 12f.
- Tomasek, Tomas: Gottfried von Straßburg. Mit 15 Abbildungen, Stuttgart 2007.
- Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur. Poetik, nach dem Text der 6. Auflage (Moskau – Leningrad 1931), hrsg. und eingel. von Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden 1985.
- Uecker, Heiko: Der mittelalterliche Tristan-Stoff in Skandinavien. Einführung – Texte in Übersetzung – Bibliographie, Berlin/New York 2008.

- Vischer, Friedrich T.: Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen, München ²1923 (Kunstlehre. Dichtkunst/Register Bd. 6).
- Warning, Rainer: Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im ›Tristan‹, in: Neumann, Gerhard/Warning, Rainer (Hrsg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg 2003, S. 175–212.
- Weddige, Hilbert: Die ›Historien vom Amadis aus Frankreich‹. Dokumentarische Grundlagen zur Entstehung und Rezeption, Wiesbaden 1975.
- West, Martin L.: The Making of the ›Iliad‹. Disquisition and Analytical Commentary, Oxford 2011.
- Wieckenberg, Ernst P.: Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock, Göttingen 1969.
- Witthöft, Christiane: Vertreten, Ersetzen, Vertauschen. Phänomene der Stellvertretung und der Substitution im ›Prosalancelot‹, Berlin/Boston 2016.

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Harald Haferland  
Universität Osnabrück  
Fachbereich 7: Sprach- und Literaturwissenschaft  
Neuer Graben 40  
49074 Osnabrück  
E-Mail: [harald.haferland@uni-osnabrueck.de](mailto:harald.haferland@uni-osnabrueck.de)