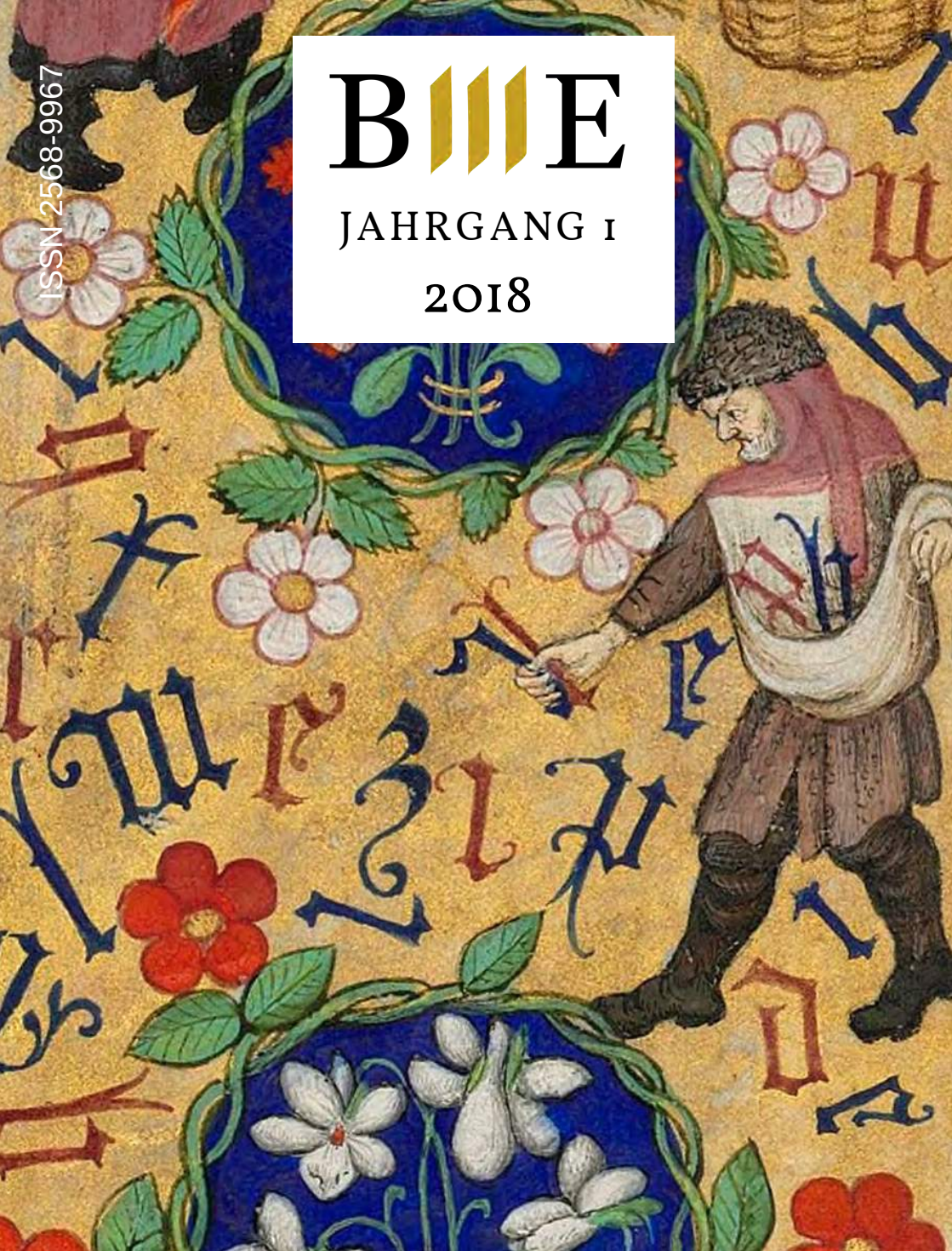


ISSN 2568-9967

B III E

JAHRGANG I

2018



WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung

herausgegeben von
Anja Becker und Albrecht Hausmann

Jahrgang 1 (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

ISSN 2568-9967

Inhaltsverzeichnis

Anja Becker / Albrecht Hausmann

Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Eine neue
Online-Zeitschrift für die Mediävistik (Editorial) **1**

Eva von Contzen

Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung.
Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer **16**

Elisabeth Lienert

Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen
Heldenepos **38**

Astrid Lembke / Stephan Müller / Lena Zudrell

Trojanisches Erzählen. Narrationseffekte an den Grenzen der Diegese
und einige Überlegungen zu den Regeln der Erzählkultur
des Mittelalters **64**

Sonja Glauch

Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische
Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort (Essay)..... **86**

Harald Haferland

Konzeptuell überschriebene Module im volkssprachlichen Erzählen
des Mittelalters und ihre Auflösung **108**

Martina Feichtenschlager

Askese und weltliche Minne in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ **194**



Jahrgang 1 (2018)

EDITORIAL

Anja Becker / Albrecht Hausmann

Beiträge zur mediävistischen
Erzählforschung

Eine neue Online-Zeitschrift für die Mediävistik

Publiziert im Februar 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](#), 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

ISSN 2568-9967

Seit Beginn des Jahres 2018 bietet die hier vorzustellende Online-Zeitschrift ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) Forscherinnen und Forschern vorwiegend der Mittelalterphilologien eine neue Publikationsplattform, die ohne den ›Umweg‹ über kommerziell agierende Verlage zeitnah und kostenlos Forschungsergebnisse in verschiedenen Formaten (Forschungsaufsatz, wissenschaftlicher Essay, Themenheft) veröffentlicht und diese für jedermann frei nutzbar (*open access*) und gut auffindbar im Internet zugänglich macht (www.erzaehlforschung.de). Im Speziellen dienen die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ der Publikation von Arbeiten, in denen das mittelalterliche und frühneuzeitliche Erzählen in seinen überlieferten Erscheinungsformen, als kulturelle Technik und poetisches Verfahren sowie als Kategorie für literatur- und kulturtheoretische Reflexionen thematisiert wird. Ihr Gegenstandsbereich reicht vom frühen Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert und beschränkt sich nicht auf die erzählenden Gattungen, sondern umfasst auch das Narrative in der Lyrik oder im Spiel.

Die Zeitschrift versteht sich nicht als in einem engen Sinn ›narratologisch‹, zielt also nicht ausschließlich auf die Erforschung des Erzählens selbst, sondern begreift mediävistische Erzählforschung als gegenstandsbezogene Methode einer historischen Literaturwissenschaft. Das damit anvisierte Spektrum lässt sich bereits anhand der zum Auftakt veröffentlichten Beiträge erkennen: Eva von Contzen bezieht in ihrem programmatischen Aufsatz (BmE 1 [2018], S. 16–37) ausgleichend Stellung in einer Debatte, die sie als Sprecherin des DFG-Netzwerks ›Mediaeval Narratology‹ und als mediävistisch arbeitende Anglistin seit mehreren Jahren begleitet. Eine strukturalistisch geprägte ›allgemeine‹ Narratologie könnte behaupten, dass ihr methodisches Instrumentarium und ihr Begriffsinventar einer Historisierung nicht bedürfe, sondern dass diese gleichsam ›zeitlos‹ gültig seien; dagegen steht aber eine historisch-kulturwissenschaftliche

Erzählforschung, die auf die Spezifiken mittelalterlichen Erzählens und seine historische Kontextualisierung zielt. Verzichte man auf ideologische Grabenkämpfe, dann könnten beide Perspektiven voneinander profitieren: Die ›moderne‹ Narratologie kann ihr (eben doch häufig vom schriftgebundenen, fiktionalen Erzählen sowie vom modernen Roman her gedachtes) Spektrum erweitern und damit ihre eigene Historizität reflektieren, und die ›historische‹ Erzählforschung wird ohne die Begriffe und Instrumente der ›modernen‹ Narratologie kaum auskommen – und zwar gerade dann, wenn sie selbst produktiv zur narratologischen Begriffsbildung beitragen will. Der Aufsatz von Lembke/Müller/Zudrell (*BmE 1 [2018], S. 64–85*) und der Essay von Sonja Glauch (*BmE 1 [2018], S. 86–107*) zeigen, wie dies geschehen kann: In beiden Beiträgen geht es um Phänomene, für deren Beschreibung die ›moderne‹ allgemeine Narratologie am ehesten den Begriff ›Metalepse‹ bereitstellen würde; aber das historisch Spezifische der untersuchten Fälle wäre mit dieser Zuschreibung nicht hinreichend erfasst. Lembke/Müller/Zudrell erproben deshalb den Begriff ›Erzähltrojaner‹ (angelehnt an den ›Trojaner‹, der auf dem Computer Probleme bereitet, weil er unbemerkt die programmierte Ordnung unterläuft), Glauch plädiert mit Blick auf die von ihr untersuchten Fälle dafür, mit ganz unterschiedlichen (›oszillierenden‹) historischen Rezeptionsweisen des Phänomens zu rechnen – auch das eine Option der Historisierung. Für eine deutlich andere und ebenso wichtige mediävistische Erzählforschung steht der Beitrag von Elisabeth Lienert (*BmE 1 [2018], S. 38–63*), der eine für heldenepisches Erzählen grundlegende Konstellation zum Gegenstand hat, nämlich die Position des ›Helden‹ gegenüber der ihn umgebenden (Erzähl)welt. Dass ›Exorbitanz‹ hier keineswegs der unproblematische Regelfall ist, führt Lienert an einer Vielzahl von Beispielen vor.

Schon diese ersten Beiträge zeigen unserer Auffassung nach, dass die Gründung einer vornehmlich auf die mediävistische Erzählforschung ausgerichteten Zeitschrift ein sinnvolles Unterfangen ist. Es genügt eben nicht, dass

gelegentlich in einer etablierten narratologischen Zeitschrift ein ›Sonder‹- oder Themenheft zum ›vormodernen Erzählen‹ erscheint, und zwar aus mindestens drei Gründen:

Erstens ist damit schon publikationstechnisch eine Perspektivierung verbunden, die mittelalterliche Erzählformen archaisiert, zu Früh- und Vorformen des ›eigentlichen‹ Gegenstands werden lässt, der dann eben doch im modernen Erzählen besteht. Es versteht sich, dass unter einer solchen impliziten Prämisse auch die am modernen Erzählen entwickelten Begriffe und methodischen Vorgaben zur Dominanz tendieren. Der Befund, dass es etwas im Mittelalter ›noch nicht gegeben hat‹, liegt dann stets näher als die umgekehrte Interpretation, dass es etwas im mittelalterlichen Erzählen ›noch gab‹, was im modernen Erzählen als Möglichkeit nicht mehr zur Verfügung steht (z. B. eine bestimmte Art und Weise, von ›Gott‹ zu erzählen). Beide Beschreibungen sind freilich methodisch problematisch, weil sie mehr oder minder deutlich von der Moderne her perspektivieren; eine Zeitschrift, die sich auf das mittelalterliche Erzählen konzentriert, kann diese Gefahr zumindest reduzieren.

Eine zweite, nicht zu unterschätzende Problematik besteht darin, dass eine auf die Moderne fokussierte Erzählforschung eine anders ausgerichtete Interdisziplinarität erfordert als eine mediävistische. Modernes Erzählen findet heute überwiegend in den audiovisuellen Medien statt, der Film ist eine Gattung, um die eine Narratologie der Moderne nicht herumkommt. Die interdisziplinäre Öffnung der mediävistischen Erzählforschung, die wir mittelfristig auch für diese Zeitschrift anstreben, muss dagegen hin zum Bild bzw. zur bildenden Kunst und damit zur Kunstgeschichte erfolgen; hier liegen die für das Mittelalter und die Historisierung mittelalterlichen Erzählens besonders relevanten generischen Interferenzen (›Text-Bild-Relation‹; Erzählen im Bild; Ekphrasis usw.).

Drittens übersieht eine ›moderne‹ Narratologie nicht selten, dass insbesondere in der germanistischen Mediävistik (aber nicht nur dort) erzähltheoretische Begriffe und Konzepte geprägt und in der Anwendung erprobt

wurden, die für die Beschreibung populärer Formen zeitgenössischen Erzählens (im Computerspiel, in der Serie etc.) produktiv adaptiert werden könnten, zu denken wäre insbesondere an theoretische Entwürfe zum mythenanalogen (Lugowski 1932/1994; exemplarisch für die mediävistische Rezeption Gerok-Reiter 2007), paradigmatischen (Warning 2001) und metonymischen Erzählen (Haferland/Schulz 2010). Aber auch die germanistische Mediävistik selbst nimmt bei aller legitimen Anbindung an aktuelle, am modernen Roman entwickelte narratologische Theorie zuweilen das reiche Erbe kaum wahr, das sie mit sich trägt. Immerhin ist ihr seit den Anfängen des Faches, verstärkt aber seit den 1960er Jahren ein Fragen nach mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Formen und Funktionen des Erzählens zu eigen. Was früher etwa unter den Stichworten der Formelhaftigkeit des (mündlich basierten) Erzählens im Mittelalter, der (angenommenen) Zahlenkomposition zahlreicher Werke sowie der Symbolstruktur des höfischen Epos verhandelt wurde, mag heute ›unmodern‹ klingen, verweist aber auf ein grundsätzliches disziplinäres Gespür dafür, dass man – nun mit Genette formuliert – einer *discours*-Narratologie immer auch eine *histoire*-Narratologie an die Seite stellen muss (Schulz 2015, bes. S. 164–166). Die Frage danach, wie das Erzählte vermittelt wird, darf nicht davon abgekoppelt beantwortet werden, was erzählt wird, also wovon die Handlung berichtet; eine Einsicht, die sich zunehmend auch in der ›allgemeinen‹ Narratologie durchsetzt (exemplarisch Martínez 2011, S. 2).

Vormodernes Erzählen unterscheidet sich in zahlreichen Aspekten von modernen Formen des Erzählens; gerade hinsichtlich der narrativen Kohärenzbildung erfüllen mittelalterliche Romane, Epen und Maeren vielfach nicht die Erwartungen heutiger Leser, was leicht den (Fehl-)Schluss vom Nicht-Vorhandenen zum Nicht-Gekonnten provoziert. Entsprechend hat sich die mediävistische Narratologie insbesondere um die (wertungsfreie) Beschreibung alteritärer Erzähllogiken (vgl. bes. Kragl/Schneider 2013)

sowie darüber hinausgehend um die Offenlegung inhärenter Regeln narrativer Welten des Mittelalters (vgl. besonders Müller 1998, 2007) bemüht. Vor allem in diesen Bereichen hat sich die Frage nach der Alterität des mittelalterlichen Erzählens forschungsgeschichtlich als äußerst produktiv erwiesen. Zugleich birgt sie aber immer auch die Gefahr, Einzelphänomene allzu schnell zu generalisieren, sie als ›Epochensignaturen‹ zu werten und hiervon ausgehend Erzähloptionen dem Mittelalter bzw. der Moderne rein oppositionell zuzuordnen (zu Chancen, aber auch Risiken des Alteritätskonzeptes Becker/Mohr 2012). Unserer Überzeugung nach gilt es zunächst einmal, am untersuchten Erzähltext, sei er ein mittelalterlicher, frühneuzeitlicher oder moderner, narratologisch Auffälliges auszuweisen, dieses detailliert zu beschreiben und mit anderen Erzählverfahren abzugleichen, ohne gleich von wenigen Einzelfällen auf die narrative Kultur ganzer ›Epochen‹ zu schließen. Vergleiche mit modernen Erzählformen können so durchaus erhellend sein, und die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ sind auch dezidiert offen für derart ausgerichtete Studien, ebenso wie für solche, die mittelalterliches Erzählen im Zusammenhang mit Vermittlungsfragen im schulischen oder akademischen Unterricht thematisieren. Eine zentrale Aufgabe, die sich jeder Erzählforschung dabei stellt, besteht darin, die spezifischen Bedingungen des Erzählens in bestimmten historischen Konstellationen stets mit in den Blick zu nehmen; auch hierin liegt ein Argument für eine dezidiert mediävistische Erzählforschung. Für das mittelalterliche Erzählen erscheinen uns dabei die folgenden Bedingungsbeziehungen besonders bedeutsam:

(1) Der Primat mündlichen Erzählens: Auch wenn Erzähltexte des hohen und späten Mittelalters wohl nicht mehr ausschließlich mündlich vorgelesen, sondern auch ›privat‹ gelesen wurden, bildete der mündliche Vortrag vor Publikum allem Anschein nach doch den Prototyp der Rezeption, an dem sich Autoren bei der Textherstellung orientierten. Auf die Bedingungen und Möglichkeiten des Erzählens hat das vielfältige Auswirkungen.

Insbesondere bietet der körperlich anwesende Vortragende ein kaum abweisbares Identifikationsangebot für den von der Erzählung implizit oder explizit evozierten ›Erzähler‹; im Vortrag erscheint der Vortragende als dessen physische, sicht- und hörbare Manifestation. Es kommt dadurch zu einer sehr viel größeren Präsenz des Erzählers im Rezeptionsvorgang als etwa bei der privaten Lektüre eines gedruckten Buches. Erzähl- und Rezeptionsvorgang verlaufen synchron und an ein und demselben Ort. In der Folge können beispielsweise Publikumsapostrophen u. Ä. im mittelalterlichen Erzählen eine besondere Wirkung entfalten. Umgekehrt entstehen immer dann Spannungen, wenn Aussagen des Erzählers dem Vortragenden nicht konsistent zugeordnet werden können bzw. ein tolerierbares Maß an Inkongruenz zwischen Erzählerfiguration und Vortragendem überschritten wird. Bei Ich-Erzählungen (homo- und autodiegetischen Erzählungen) ist dies beispielsweise dann der Fall, wenn das Erzählte nicht im Erfahrungs- und Erlebnishorizont des Vortragenden liegt bzw. liegen kann. Der Vortragende müsste eine solche Erzählung dann streng genommen als heterodiegetische Erzählung präsentieren. Hier liegt wahrscheinlich einer der Gründe dafür (nicht der einzige), warum es nur wenige mittelalterliche Ich-Erzählungen gibt und warum diejenigen, die es gibt, sehr oft im Raum der Allegorie spielen (z. B. Minnereden), wo sich die Frage nach dem ›tatsächlichen Erleben‹ nicht in gleicher Weise stellt (vgl. zum Gesamtkomplex Glauch/Philipowski 2018).

(2) Erzählen in einer Manuskriptkultur: Erzählen und insbesondere die Überlieferung von Erzähltexten findet in den mittelalterlichen Jahrhunderten unter den medialen Bedingungen einer Manuskriptkultur statt, die sich z. B. von der Kultur des gedruckten Buches oder des Internets wesentlich unterscheidet. Für die Frage, welche Erzählungen überhaupt als überlieferungswürdig angesehen werden, spielt in einer Manuskriptkultur nicht die Ökonomie der seriellen Massenproduktion eine Rolle (prospektive Kalkulation des Kapitaleinsatzes, Rekapitalisierung durch möglichst hohen Absatz), sondern die Bereitstellung von Ressourcen durch interessierte

›Mäzene‹ (Freisetzung von Arbeitszeit, Bereitstellung von Material wie Pergament usw.). Das repräsentative Potential eines solchen Mäzenatentums vergrößert sich, wenn die erzählten Geschichten eine hohe Dignität aufweisen (geistliche Erzählungen, ›alte‹ Geschichten) und vielleicht sogar einen Bezug zur eigenen Familie, Institution oder (Herrschafts)funktion bieten. ›Neue‹ Geschichten dagegen werden unter diesen Voraussetzungen nur zögerlich und eher dann überliefert, wenn sie ein markantes Sujet bieten (Maeren, ›Novellen‹, Aventiureromane). Ein weiteres Phänomen, das sich aus der mittelalterlichen Manuskriptkultur ergibt, ist die Überlieferungsvarianz, die aus der Verschmelzung von Reproduktions- und Rezeptionsvorgängen resultiert (vgl. Hausmann 2001). Die für zentrale Erzähltexte nach wie vor unbefriedigende Editionsfrage stellt eine mediävistische Erzählforschung, die nicht an der Überlieferung vorbei arbeiten will, in diesem Bereich vor erhebliche Herausforderungen.

(3) Mittelalterliches Erzählen als Wiedererzählen: Sehr viele volkssprachige Erzähltexte sind ›Wiedererzählungen‹ (Worstbrock 1999). Sie greifen auf einen bereits erzählten Stoff (*materia*) zurück und erzählen diesen noch einmal. Vordergründig dienen solche Wiedererzählungen in vielen Fällen dazu, eine Geschichte in einer anderen Sprache verfügbar zu machen (so etwa, wenn Hartmann von Aue den wenige Jahre zuvor von Chrétien de Troyes verfassten Artusroman ›Erec et Enide‹ ins Deutsche überträgt); es handelt sich jedoch nicht um Übersetzungen im modernen Sinn. Auch ist das Phänomen nicht an den Sprachwechsel gebunden, sondern ebenfalls dort wirksam, wo in ein und derselben Sprache verschiedene Versionen einer Geschichte existieren (markant etwa im Bereich der ›Tristan‹-Versionen). Wiedererzählungen lassen sich also weniger mit ›modernen‹ Übersetzungen vergleichen, für die die Forderung nach inhaltlicher Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext verbindlich ist, sondern z. B. mit Romanverfilmungen, wo der Medienwechsel offenbar für weite Teile des Publikums tolerierbare Lizenzen für Änderungen an der Vorlage und für Adaptationen mit sich bringt. Für die mediävistische Erzählforschung

ist wichtig, sich der Spezifika des Wiedererzählens bewusst zu werden. Ein wiedererzählender Autor agiert unter anderen Voraussetzungen als ein ›erfindender‹ Autor; ein ›Wiedererzähler‹ geriert sich im Text anders als beispielsweise der Erzähler in einem modernen Roman. Manche Begriffe und Kategorien der modernen Narratologie sind unter den Bedingungen des Wiedererzählens zu justieren, zu modifizieren und zu erweitern. Das gilt in diesem Zusammenhang auch und vielleicht besonders für Konzepte und Theorien rund um den Begriff der Fiktionalität.

Diese eher medial-äußerlichen Bedingungen, die sicherlich um mentalitäts-, geistes- und kulturhistorische Voraussetzungen zu ergänzen wären, die zur Realisierung und Tradierung bestimmter Geschichten geführt haben, markieren einige Ausgangspunkte einer historischen Erzählforschung, die sich von ideologischen Grabenkämpfen wenig verspricht (›überzeitliche/allgemeine Narratologie‹ vs. ›Kulturgeschichte des Erzählens‹ o. Ä.), sondern offen ist für eine Vielfalt von Ansätzen und Zugangsweisen. Diese Offenheit ist kein Zufall, denn sie prägte das Ereignis, dem die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ ihre Entstehung (mit)verdanken: ›Erzählen‹ – unter diesem thematischen Leitbegriff versammelte sich im September 2016 das Fach zum 25. Deutschen Germanistentag in Bayreuth. Der von uns organisierte und geleitete Themenschwerpunkt ›Vormodernes Erzählen‹ legte mit 16 Panels und insgesamt mehr als 70 Vorträgen ein drücklich Zeugnis ab von der Lebhaftigkeit, Vielfältigkeit und Aktualität der mediävistischen Erzählforschung. Die Keynotes sowie die Panelvorträge schritten deren gesamtes Spektrum aus: Neben dem Erzählen im Hochmittelalter wurde insbesondere das Erzählen im frühen Mittelalter (Bleumer [u. a.] 2017) sowie im Übergang zur Neuzeit thematisiert; narratologische Lektüren der ›Klassiker‹ des Faches standen neben solchen bislang kaum beachteter Texte und Gattungen (u. a. der Legende, die in der Erzähltheorie bisher eine eher geringe Rolle spielt); neben narrato-

logischen Zentralthemen (Autor/Erzähler, Figur etc.) wurden forschungsgeschichtlich weniger prominente Aspekte des vormodernen Erzählens fokussiert (u. a. ihre Medialität und Kollektivität). In den Beiträgen des Themenschwerpunkts war das begriffliche und methodische Analyseinventar einer epochenübergreifend-allgemeinen Narratologie ebenso präsent wie das der im engeren Sinne germanistisch-mediävistischen Erzählforschung. Einmal mehr hat sich in Bayreuth gezeigt, was die mediävistische Erzählforschung auszeichnet: Sie hat die Theorien der allgemeinen Narratologie schon früh rezipiert (vgl. Hübner 2003) und nutzt sie seit langem in produktiver Weise (vgl. Bleumer 2015), verfügt aber zugleich über eigene Beschreibungskategorien und erzähltheoretische Konzepte, denen eine breitere Rezeption auch außerhalb der Mediävistik zu wünschen wäre. Auch dazu möchte diese Zeitschrift einen Beitrag leisten, die – das wollen wir nicht verhehlen – ihren ersten Schwung aus den Arbeitsergebnissen des Bayreuther Germanistentags bezieht.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ wollen eine Zeitschrift von Wissenschaftlern für Wissenschaftler sein. Auf die Anforderungen des modernen akademischen Publikationswesens antwortet sie mit den Möglichkeiten des modernen Online-Mediums, also des Mediums, dessen Bedeutung weiterhin immens zunehmen wird. Unsere Prognose ist, dass wissenschaftliche Forschungsergebnisse in der Zukunft vorwiegend online veröffentlicht sowie mehr und mehr auch direkt am Bildschirm rezipiert werden. Deshalb ist das Layout der in dieser Zeitschrift publizierten Beiträge für den Ausdruck ebenso wie für die Lektüre am Bildschirm optimiert. Die digitale Rezeption von (neueren) Forschungsaufsätzen stellt unter jüngeren Kolleginnen und Kollegen heute bereits den Regelfall dar, wenn nicht Zugangsbeschränkungen (fehlende Lizenzen der Universitätsbibliotheken, hohe Kosten für Downloads für nicht institutionell angebundene Wissenschaftler etc.) dies unmöglich machen. Der Trend zur digitalen Nutzung wissenschaftlicher Beiträge zeichnet sich u. a. auch ab im

›Aussterben‹ des Papiersonderdrucks sowie im Normalwerden digitaler Schriftenanforderung in Berufungsverfahren. Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ greifen diese bereits etablierten Praktiken auf und bieten eine professionelle Plattform für ein unkompliziertes und zeitnahes Publizieren, das für Autoren und Leser kostenfrei ist. Die wissenschaftliche Qualität der Beiträge wird in der Regel durch ein *peer-review*-Verfahren garantiert, an dem maßgeblich die Mitglieder des [Beirates](#) beteiligt sind.

Alle Publikationen der ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ sind langzeitarchiviert und werden unter der Creative Commons [Lizenz CC BY-NC-ND 4.0](#) veröffentlicht, d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden. Hierdurch werden rechtliche Probleme der Wieder- und Weiterverwertung insbesondere auch in der akademischen Lehre von vornherein ausgeschlossen, gleichzeitig behalten die Autorinnen und Autoren das Urheberrecht an ihren Arbeiten und müssen dieses nicht etwa später von einem Verlag zurückkaufen, um ihren Beitrag *open access* verfügbar zu machen. Die in den ›Beiträgen zur mediävistischen Erzählforschung‹ veröffentlichten Aufsätze und Materialien können ohne weitere Genehmigung in digitale Semesterapparate eingestellt werden, jedermann kann auf die Internetadresse des entsprechenden Beitrags verlinken (mit Hilfe der persistenten URL, der URN oder der DOI-Nummer). Wir ziehen damit die Konsequenzen aus einer Urheberrechts-Gesetzgebung, die in den vergangenen Jahren eher Unsicherheiten und Behinderungen erzeugt hat, jedenfalls aber die Bedürfnisse der Wissenschaft zugunsten der Interessenwahrung der Rechteindustrie und der kommerziellen Verlage hintangestellt hat.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ sind eines der ersten Online-Journale im deutschsprachigen Raum, die mit der derzeit neusten Version der Open-Source-Software für die Verwaltung und Veröffentlichung von wissenschaftlichen Zeitschriften ›Open Journal Systems‹

(OJS 3) arbeiten (<https://pkp.sfu.ca/>). Institutionell ist die Zeitschrift an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg angebunden, der Oldenburger Universitätsverlag (BIS-Verlag) stellt langzeitverfügbaren Speicher sowie weitere Ressourcen bereit, wodurch u. a. die Einspeisung der bibliographischen Daten in den ›Gemeinsamen Bibliotheksverbund‹ (GBV) der norddeutschen Bundesländer und damit in das deutsche Bibliothekssystem gesichert ist. Anders als bei herkömmlichen Zeitschriften werden die Beiträge kontinuierlich online publiziert, sobald sie den Redaktionsprozess vollständig durchlaufen haben. Abgabetermine werden zwischen Beitragern und Herausgebern individuell vereinbart. Durch diesen Publikationsmodus können wir Forschungsergebnisse sehr schnell allgemein verfügbar machen.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ publizieren wissenschaftliche Studien in drei Formaten: dem klassischen Forschungsaufsatz, dem wissenschaftlichen Essay und dem Themenheft. Die Rubrik ›Essay‹ bietet die Möglichkeit, einen Gedanken entlastet vom Anspruch einer vollständigen Dokumentation der einschlägigen Forschung durchzuspielen und auch einmal Experimentelleres zu präsentieren. Am Ende eines solchen Essays finden sich Lektürehinweise, die sowohl die wissenschaftlichen Referenzpunkte der Abhandlung markieren als auch Einladungen darstellen, sich tiefer in die Thematik einzuarbeiten. Von der Lektüre eines derartigen Essays können u. a. Studierende sehr profitieren: Sie lernen eine aktuelle Forschungsfrage kennen, erhalten aber zugleich auch orientierende Hinweise auf grundlegende Literatur und wesentliche Fragestellungen eines Forschungsfeldes.

Ein weiteres Format stellen die geplanten Themenhefte dar. Im Grunde handelt es sich hierbei um die bekannte Gattung des Sammel- bzw. Tagungsbandes. Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ fungieren in dieser Rubrik als wissenschaftliche Reihe, innerhalb derer das jeweilige Themenheft veröffentlicht wird; die Herausgeberschaft ebenso wie die inhaltliche, redaktionelle und editorische Verantwortung ver-

bleiben also bei den Kolleginnen und Kollegen, die das jeweilige Themenheft einbringen und betreuen. Die Herausgeber der Zeitschrift entscheiden über die Aufnahme in die ›Reihe‹, wobei sie vom wissenschaftlichen Beirat beraten werden. Wenn gewünscht, kann auch für die Beiträge eines Themenheftes ein Begutachtungsverfahren durchgeführt werden. Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ übernehmen die Endkontrolle des Manuskripts, sichern ein professionelles Layout des Themenheftes, machen es sowohl als Gesamt-PDF als auch jeden Beitrag als Einzel-PDF auf www.erzaehlforschung.de für jedermann leicht auffindbar zugänglich und bewerben es über die gängigen Informationskanäle des Faches. Veröffentlichungskosten fallen hierbei nicht an. Die Publikation von Tagungsergebnissen wird damit aus der Kostenfalle befreit. Staatliche Gelder, die Wissenschaft ermöglichen, landen nicht länger bei privaten Verlagsunternehmen, nur um dann von staatlichen Institutionen wie den Universitätsbibliotheken zurückgekauft werden zu müssen.

Wir laden Veranstalterinnen und Veranstalter von wissenschaftlichen Tagungen, Workshops, Panels etc. hiermit ein, ihre Ergebnisse als mehr oder minder umfangreichen ›Tagungsband‹ in Form eines Themenheftes in den ›Beiträgen zur mediävistischen Erzählforschung‹ zu publizieren, freuen uns aber gleichermaßen über einzeln eingereichte Aufsätze und Essays. Schreiben Sie uns an – die Zeitschrift ist für Sie gemacht!

Literaturverzeichnis

- Becker, Anja/Mohr, Jan (Hrsg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8).
- Bleumer, Hartmut: *Historische Narratologie*, in: Ackermann, Christiane/Egerding, Michael (Hrsg.): *Literatur- und Kulturtheorie in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2015, S. 213–274.
- Bleumer, Hartmut/Herweg, Mathias/Kipf, Klaus (Hrsg.): *Archäologie der Anfänge* (Lili 47.2 [2017]).

- Contzen, Eva von: Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung: Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer, in: BmE 1 (2018), S. 16–37 ([online](#)).
- Gerok-Reiter, Annette: Erec, Enite und Lugowski, C. Zum ›formalen Mythos‹ im frühen arthurischen Roman. Ein Versuch, in: Vollmann-Profe, Gisela [u. a.] (Hrsg.): Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug, Tübingen 2007, S. 131–150.
- Glauch, Sonja: Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort. Mit Lektürehinweisen von Sonja Glauch und Martin Sebastian Hammer, in: BmE 1 (2018), S. 86–107 ([online](#)).
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2018 (Studien zur historischen Poetik 26).
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010 (TMP 19).
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen, in: DVjs 84 (2010), S. 3–43.
- Hausmann, Albrecht: Mittelalterliche Überlieferung als Interpretationsaufgabe. ›Laudines Kniefall‹ und das Problem des ›ganzen Textes‹, in: Peters, Ursula (Hrsg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart/Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 72–95.
- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Wein‹ und im ›Tristan‹, Tübingen/Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hrsg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13).
- Lembke, Astrid/Müller, Stephan/Zudrell, Lena: Trojanisches Erzählen. Narrations-effekte an den Grenzen der Diegese und einige Überlegungen zu den Regeln der Erzählkultur des Mittelalters, in: BmE 1 (2018), S. 64–85 ([online](#)).
- Lienert, Elisabeth: Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos, in: BmE 1 (2018), S. 38–63 ([online](#)).
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman [1932]. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1994.
- Martínez, Matías (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart 2011.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.

- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe, 2. Aufl., Berlin/New York 2015.
- Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzeexposition, in: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), S. 176–209.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

Anschriften der Autorin und des Autors:

PD Dr. Anja Becker
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstraße 3
80799 München
E-Mail: anja.becker@lmu.de

Prof. Dr. Albrecht Hausmann
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Institut für Germanistik
26111 Oldenburg
E-Mail: albrecht.hausmann@uni-oldenburg.de

Eva von Contzen

Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung

Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer

Abstract. Der Beitrag nähert sich dem Feld der mediävistischen Erzählforschung zunächst in Abgrenzung zum Begriff Narratologie und in interdisziplinärer Perspektive: Ausgehend von zentralen Beispielen der oft teleologisch auf die Moderne ausgerichteten Narratologie wird gezeigt, dass die mediävistische Erzählforschung – zu Unrecht – ein Schattendasein führt. Dabei kann gerade an mittelalterlichen Texten eine Schärfung dessen erfolgen, was wir über Erzählen zu wissen glauben: Aus einem Zusammenspiel aus transdisziplinärer Kooperation einerseits und andererseits der Nutzung philologischer Kernkompetenzen könnte so von der mediävistischen Erzählforschung ein Gewinn für die gesamte Narratologie ausgehen.

Eingeladener Beitrag, publiziert im Februar 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](#), 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

ISSN 2568-9967

Die Gründung der ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ will ich zum Anlass nehmen, über den Status quo des titelgebenden Forschungsfeldes nachzudenken und sowohl zurück als auch nach vorne zu blicken. Ausgehend von den Begriffen ›Beiträge‹, ›mediävistisch‹ und ›Erzählforschung‹, jedoch in umgekehrter Reihenfolge, um gleichsam vom großen Ganzen zum Spezifischen vorzudringen, werde ich mich der Frage nähern, was eine historisch – speziell mediävistisch – orientierte Erzählforschung leisten kann und warum wir dieser mit Blick auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen insgesamt bedürfen.

›Erzählforschung‹: Von Schatten und Gespenstern

Erzählforschung ist ein notorisch schwierig zu definierendes Feld. Oftmals als Synonym zu Narratologie verwendet, lässt sich Erzählforschung jedoch breiter verstehen. Vor allem wird damit weniger das strukturalistische Erbe evoziert, das dem Narratologie-Begriff immer noch anhängt, auch wenn wir längst über Tzvetan Todorovs Forderung hinweg sind, es müsse doch eine eigene, sehr konzentrierte Wissenschaft vom Erzählen geben, eben eine »narratologie, la science du récit« (1969, S. 10). Entscheidend dafür waren die stark interdisziplinär wie intermedial ausgerichteten ›post-klassischen‹ Revisionen, wie sie im Bereich der germanistischen Mediävistik etwa bei Harald Haferland und Matthias Meyer sichtbar werden, wenn sie Narratologie auf Erzählen als anthropologische Konstante (2010, S. 3–7) beziehen, und auch bei Armin Schulz (2012) und Hartmut Bleumer (2015), die jeweils einen erweiterten Erzählbegriff verwenden.

›Erzählforschung‹ lässt sich daher am besten inklusiv verstehen: Erforscht wird alles, was erzählt. Dies schließt Lyrisches, sofern es narrative Passagen aufweist, ebenso ein wie visuelle Narrationen. Mit dieser Öffnung des Begriffs- und Forschungsfeldes droht allerdings die Gefahr

einer extremen inhaltlichen Ausweitung, so dass beinahe alles zum möglichen Gegenstand erhoben werden kann: Im Zuge des *narrative turn* lässt sich praktisch jedes kulturelle Produkt als erzählendes oder erzählerisches auffassen (vgl. zur Neuausrichtung der sogenannten post-klassischen Narratologie Herman 1999; Alber/Fludernik 2010). Dennoch ist es der historischen Erzählforschung erstaunlich gut gelungen, sich zu beschränken: Erzählen und Erzähltheorie werden zwar auch mit Blick auf Lyrik und Dramatik thematisiert, aber der Schwerpunkt liegt doch bei den im engeren Sinne erzählenden Gattungen und Textsorten, etwa beim Artusroman, der Heldenepik und dem Prosaroman; auch zeitlich ist die mediävistische Erzählforschung auf einen Schwerpunkt im 12. und 13. Jahrhundert konzentriert.¹

Der Begriff ›Erzählforschung‹ ermöglicht es dabei einerseits, die Grenzen zu allgemeineren literaturwissenschaftlichen Fragestellungen zu überschreiten, lässt aber andererseits auch eine gewisse Nähe zur Narratologie zu. Die historische Narratologie im engeren Sinn ist gleichsam der Schatten, welcher der Erzählforschung nachgeht und bisweilen ein Eigenleben führt. Unter der Ägide der ›International Society for the Study of Narrative‹ (ISSN), die alljährlich eine große Konferenz zu eben diesem Schattenspiel zwischen Erzählforschung im weiteren und Narratologie im engeren Sinne durchführt, bleiben beide Bereiche zumindest assoziativ verbunden. Wer das Erzählen untersucht, bezieht damit immer auch Position zur Narratologie, sei es in Form von Ablehnung (dann zumeist verbunden mit Kritik an der strukturalistischen Ausrichtung der klassischen Narratologie), Affirmation (in Anerkennung der neueren, post-klassischen Entwicklungen und ihrer interdisziplinären Bemühungen) oder aber kritischer Auseinandersetzung (dann wird Narratologie häufig als eine Toolbox verstanden, derer man sich bedienen kann, aber nicht muss). In der anglo-amerikanischen Forschung dominiert die erste Position, die oftmals nicht explizit gemacht wird, sich aber darin manifestiert, dass narratologische Begrifflichkeiten erst gar nicht verwendet werden.² So erteilt David

Lawton in seiner Studie ›Chaucer's Narrators‹ (1985) zwar nicht in der Sache, aber in der Terminologie strukturalistischen und poststrukturalistischen Arbeiten eine Absage:

The theories which form the premises of structuralist and post-structuralist terminology have been devised for the most part in study of canons of literature, language and period radically different from Chaucer and the English fourteenth century. If our theoretical debates had been structured primarily from study of medieval literature, let alone Middle English poetry, their terms would be somewhat different again. (Lawton 1985, S. xiv)

Weder in dieser noch in Lawtons 2017 erschienener Monographie ›Voice in Later Medieval Literature‹ – ein Thema, das ebenso wie das des Erzählers ein erzähltheoretisches Kerngebiet darstellt – werden narratologische Arbeiten zu Rate gezogen. Lawton verweist stattdessen u. a. auf Mikhail Bakhtin und Paul Zumthor und geht in seinen Analysen induktiv vor, so dass theoretische Implikationen aus den behandelten Texten heraus entwickelt werden.

Das Beispiel Lawtons mag verdeutlichen, dass der germanistischen Mediävistik eine Sonderrolle zufällt. Sie ist in der glücklichen Lage, eine recht lange, lebendige und nicht zuletzt innovative Tradition der Erzählforschung bzw. narratologisch orientierter Arbeiten vorweisen zu können. Außerhalb der zumeist deutschsprachigen Publikationen und Diskurse ist sie jedoch wenig rezipiert worden. Dies betrifft nicht nur die Forschung in anderen mediävistischen Philologien, sondern auch die allgemeine narratologische Forschung, die ich hier der Einfachheit halber ›Mainstream‹-Narratologie nennen möchte. Sie ist in der Regel in englischer Sprache verfasst und auf moderne, d. h. nach 1700 entstandene Literatur fokussiert. In der Mainstream-Narratologie ist es seit einigen Jahren zum Gemeinplatz avanciert, die Notwendigkeit einer historischen und/oder diachronen Narratologie zu postulieren. Zwei Studien werden dabei gebetsmühlenartig als Beweis angeführt: Ansgar Nünning's Aufsatz ›Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects‹ (2000), der auf einem im Rahmen des

Anglistentages 1999 gehaltenen Vortrag basiert, sowie Monika Fluderniks Aufsatz ›The Diachronization of Narratology‹ von 2003. Inwiefern beide jedoch zu kurz greifen, möchte ich im Folgenden aufzeigen.

Nünning, der in den späten 1990ern noch die Notwendigkeit sah, narratologische Forschung als ein nicht mehr nur oder strikt strukturalistisch operierendes Gefüge zu verteidigen, liefert in seinem Aufsatz einen Überblick über verschiedene Zugänge und Projekte hinsichtlich einer diachronen und allgemein kulturwissenschaftlich orientierten Narratologie. Bei Nünning wird der Forschungsüberblick selbst zur Erzählung: Die Geburt der Narratologie als Kind des Strukturalismus über ihre Pathologisierung und ihren Verfall im Zuge von Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus bis hin zu ihrer phönixgleichen Auferstehung in jüngerer Zeit, rehabilitiert durch den *narrative turn* (2000, S. 347f.). Nünning skizziert eine Narratologie, die auf einem breiten kulturwissenschaftlichen Fundament ruht, d. h.

a kind of integrated approach that focuses on the cultural analysis of narrative fictions and the ubiquity of narratives in cultures, both past and present. Drawing upon the tools of narrative theory and new insights and research strategies developed in cultural history, such an approach can arguably shed light on both the history of narrative forms and the changing functions that narrative strategies have fulfilled. It is the task of such a project to contextualize literary fictions by situating them within the broader spectrum of discourses that constitute a given culture. (Nünning 2000, S. 357)

Zwar ist die kontextsensible Komponente hier durchaus positiv zu werten, doch die an Parameter des New Historicism angelehnte Perspektive ist wenig historisch. Die Rahmenbedingungen oder konkreten Ansatzpunkte für eine historische Erzählforschung werden nicht näher ausgeführt. Dies ist besonders augenfällig auch in Bezug auf die Beispiele, die Nünning liefert. Das älteste Textbeispiel ist ›Tristram Shandy‹ (1759), und als zentrale transitorische Schwelle in der Perspektivstruktur von Romanen wird die Zeit »between the late Victorian period and Modernism« genannt (Nünning 2000, S. 364). Eine Historisierung der Erzählforschung im Be-

reich der Literaturen vor dem 18. Jahrhundert bleibt unerwähnt und ist allenfalls im Aufruf zu einer kulturellen und diachronen Öffnung impliziert.

Fluderniks Aufsatz ist programmatischer und hält sich nicht mit einer Apologie der Narratologie auf. Sie stellt fest, dass sich die Erzähltheorie erfreulicherweise für interdisziplinäre Fragestellungen geöffnet habe und es nun ein gesteigertes Interesse gebe, die Entwicklung von Erzählformen, allen voran die des Romans, zu untersuchen (2003, S. 332). Ausgehend von diesen Beobachtungen prophezeit Fludernik einen Paradigmenwechsel hin zu einer diachronen Narratologie (ebd.). Ihr Aufsatz verfolgt den Zweck, ein Programm für eine solche diachrone Narratologie darzulegen und das Forschungsfeld zu umreißen. Aus mediävistischer und historisch-narratologischer Perspektive (zu der Unterscheidung gleich mehr) ist dieses Programm jedoch problematisch. Fludernik geht von einem Erzählverständnis aus, das auf den Roman zentriert ist; der Roman ist die Wegmarke, auf die alle diachronen Analysen ausgerichtet sind. Dies führt zu einer historisch – jedenfalls für die Zeit bis zum Aufkommen des Romans im 18. Jahrhundert – wenig plausiblen Einengung auf ein Genre, das implizit zum wichtigsten und teleologisch geradezu zum ›Höhepunkt‹ der Entwicklung erzählerischer Formen erhoben wird. Fludernik bemerkt zwar an einer Stelle, dass der Roman keinesfalls das einzige Genre sei, aber die Mahnung zur Vorsicht bleibt vage: »Much work is to be done, particularly in determining which forms and functions prominent in medieval and early modern texts survive into the twentieth century, which survive in modified ways, and which become obliterated and are replaced by new forms and/or new functions« (Fludernik 2003, S. 333). Die Fallstudien zu Kapitelanfängen und Szenenwechseln sowie zu metanarrativen Kommentaren bleiben jedenfalls auf den Roman fokussiert, der als Fixpunkt der Entwicklungen dient. Der gesamte Aufsatz ist getragen von einem Enthusiasmus, der den diagnostizierten Paradigmenwechsel zumindest plausibel erscheinen lässt.

Sucht man nun nach dem Einfluss der historisch arbeitenden Narratologinnen und Narratologen oder gar einer historisch informierten Erzählforschung auf die Mainstream-Narratologie, wird das Problem evident: Statt Hinweisen auf die reiche germanistische Forschung finden sich beinahe ausschließlich Referenzen auf die genannten Aufsätze von Nünning und Fludernik. Dies gilt selbst für die programmatisch aufgezogenen Bände ›What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory‹ (Kindt/Müller 2003), ›Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research‹ (Heinen/Sommer 2009) oder den Sammelband ›Post-classical Narratology‹ (Alber/Fludernik 2010). Auch das ›Living Handbook of Narratology‹ ([online](#)) bietet als einzigen Beitrag aus vormodernen Literaturen Irene de Jongs ›Diachronic Narratology: The Case of Ancient Greek Literature‹ (2013). Dies ist bestenfalls ein Schlaglicht, das keinen Anspruch auf eine systematische oder gar umfassende Darstellung der historischen Narratologie erhebt bzw. erheben kann.³ Im ›Companion to Narrative Theory‹ (Phelan/Rabinowitz 2005) findet sich ein Beitrag zur Narratologie biblischen Erzählens (Richter 2005) und ein kurzer Hinweis auf mittelalterliche Erzählstrukturen im Aufsatz von Brian Richardson zu Plot und Progression (2005).

Ich habe diese Beispiele gewählt, weil sie einflussreich sind und paradigmatisch für die Einseitigkeit erzähltheoretischer Arbeit auf dem Gebiet der historischen Narratologie. Nünning und Fludernik werden zitiert, weil man sie aus ihrer umfangreichen Beschäftigung mit der modernen Literatur kennt, weil sie sich hier auch theoretisch verorten lassen und weil die Lektüre ihrer Arbeiten daher weniger voraussetzungsreich erscheint als möglicherweise bei einem rein mediävistischen Beitrag. Offenkundig sind der Ausblick auf eine bzw. die Interessensbekundung an einer Verschiebung hin zu historischen und diachronen erzähltheoretischen Arbeiten kaum mehr als ein Lippenbekenntnis. Zudem behindern sprachliche und disziplinäre Barrieren den Austausch zusätzlich (vgl. zu diesem Punkt Martínez 2012, S. 136f.).

Man könnte nun zu Recht fragen, ob das generelle Desinteresse an einer historischen Erzählforschung überhaupt problematisch ist. Die Mediävistik ist nicht darauf angewiesen, von der Mainstream-Narratologie zur Kenntnis genommen zu werden, und wird dies auch kaum einfordern wollen. Oder doch? Als Anglistin, die in ihrer Forschung stets auch die anglo-amerikanischen Diskurse und Debatten in der Literaturwissenschaft verfolgt, sehe ich die Schere, die zwischen der deutschsprachigen mediävistischen Expertise und ihrer (fehlenden) Wahrnehmung sowohl in der englischsprachigen mediävistischen Forschung wie in der allgemeinen Narratologie klappt, weniger mit Sorge als vielmehr mit Bedauern. Überspitzt formuliert führt die historische, insbesondere mediävistische, Erzählforschung ein Eigenleben – gar ein Schattendasein? –, mit der Konsequenz, dass wichtige und für einen größeren theoretischen Kontext relevante Forschungsergebnisse gleichsam das Arkanwissen einer relativ überschaubaren spezialisierten Gruppe bleiben. Dieses Wissen ist, gerade weil wir als Mediävistinnen und Mediävisten darüber verfügen und es vermitteln können, ein wichtiges Instrument auch im Hinblick darauf, unsere Arbeiten anknüpfungsfähig zu präsentieren. Dies sollte selbstverständlich nicht die erste und einzige Triebfeder unserer erzähltheoretischen Forschungen sein, aber eine, die mitgedacht sein will in Zeiten, in denen die Relevanz-Frage des eigenen Faches eine klare Haltung verlangt.

›Mediävistisch‹: historische vs. diachrone Narratologie

Was kann nun das spezifisch Mediävistische an den ›Beiträgen zur mediävistischen Erzählforschung‹ sein? ›Mediävistisch‹ markiert die Epoche, grenzt den historischen Umfang der zu untersuchenden Texte ein, nicht mehr und nicht weniger. Damit einher gehen zwei zentrale Implikationen: Zum einen wird mittelalterliches Erzählen in seiner ganzen Breite und Tiefe als Untersuchungsfeld abgesteckt, das sich – aus Gründen, die ich noch anreißen werde – zu bestellen lohnt, zum anderen wird deutlich, dass innerhalb der Erzählforschung, genauer: innerhalb der historischen

Erzählforschung, die Analyse mittelalterlicher Erzählpraktiken einen eigenständigen Bereich ausmacht.

Die Übermacht der an der Moderne ausgerichteten Narratologie, die in der Regel erst beim Roman des 18. Jahrhunderts ansetzt, ist bereits genannt worden. Einen weiteren Schwerpunkt hat die historische Narratologie seit einigen Jahren im Bereich der antiken Literatur. Vor allem das Instrumentarium Gérard Genettes erfreut sich hier großer Beliebtheit, nicht zuletzt durch die einflussreichen Arbeiten von Irene de Jong (1987; 2001; 2014), die u. a. auch für die Reihe ›Studies in Ancient Greek Narratives‹ verantwortlich zeichnet.⁴ Gibt es, so könnte man fragen, eine größere Nähe der modernen Literatur zur antiken, welche die Übernahme von narratologischen Theorien erleichtert? Die Lektüre von de Jongs ›Narratology and Classics‹ (2014) legt dies nahe: Die Struktur der als Einführung angelegten Studie ist dergestalt, dass antike Erzählphänomene stets neben ihre Entsprechung in modernen Romanen gestellt werden. So finden sich im Kapitel zu den verschiedenen Formen von Erzählern Beispiele in dieser Reihenfolge: Jane Austen, ›Pride and Prejudice‹; Apollonius von Rhodius, ›Argonautica‹; Charles Dickens, ›Great Expectations‹; Apuleius, ›Metamorphosen‹; ›Erzählungen aus tausendundeiner Nacht‹; Plato, ›Gorgias‹ usw. (de Jong 2014, S. 20–22). De Jong beginnt programmatisch mit der Behauptung, dass die Narratologie ihre Anfänge bereits in der Antike habe, und sieht in der Narratologie die Möglichkeit, antike und moderne Erzähltexte in ihrer Kontinuität gleich einem Genom aufzuschlüsseln: »Classical scholars can now lay bare the literary DNA of the most popular literary form of our times, the novel, in ancient narrative texts« (2014, S. 11).

Die konsequente Parallelisierung von antiken und modernen Erzählelementen, die sich über die Jahrhunderte scheinbar nicht verändert haben, wirft die Frage nach der grundsätzlichen Stoßrichtung einer historisch orientierten Erzählforschung auf. Greifen wir die Metapher der DNA für einen Moment auf: Demnach gäbe es eine genetische Verwandtschaft

in der Form einer durchgehenden Linie der Erzählphänomene, die jedwedem Erzählen eingeschrieben wäre. Aber es ist eine Binsenweisheit, dass die Biologie allein nicht die Ausprägung von individuellen Eigenschaften erklärt: Erziehung sowie kulturelle Prägungen und Einflüsse führen zu sehr unterschiedlichen Ausformungen ähnlichen genetischen Materials. Auf das Erzählen übertragen hieße dies, dass trotz eines Pools an konstant bleibenden Formen – dass beispielweise eine Erzählstimme vorliegt; dass aus einer bestimmten Perspektive erzählt wird; dass Raum und Zeit narrative Funktionen sind – je nach historischem Kontext diese Formen anders konfiguriert und in der Folge anders funktionalisiert werden. Hier lässt sich zwischen einer diachronen und einer historischen Narratologie unterscheiden: Das diachrone Nachzeichnen von Entwicklungen über einen längeren Zeitraum hinweg zielt gleichsam auf die DNA des Erzählens, also auf solche Elemente, die sich deshalb nachverfolgen lassen, weil sie relativ stabil bleiben. Fluderniks Arbeiten sind hier einschlägig (1993; 1996), nicht zuletzt auch durch den genannten Aufsatz in ›Narrative‹ (2003). De Jongs Zugang ist ebenfalls der diachronen Entwicklung – in ihrem Fall sogar der transhistorisch konstanten Evidenz – des Erzählens verpflichtet.

Eine historische Narratologie dagegen setzt den Schwerpunkt auf die historisch, kulturell, soziologisch usw. spezifischen Bedingungen eines bestimmten Zeitraumes, innerhalb dessen das Erzählen in seinen individuellen Ausprägungen betrachtet wird. Der Fokus ist hierbei also synchron und erhebt nicht notwendigerweise Anspruch auf eine Einbettung in einen größeren Zusammenhang der Entwicklung von Erzählformen. Führt man die Differenzierung zwischen synchron-historischer Narratologie und diachroner Narratologie fort, lässt sich zudem eine Parallele zur Unterscheidung zwischen *histoire*-Narratologie und *discours*-Narratologie ziehen (Hübner 2015): Erstere ist fokussiert auf abstrakte, übergeordnete Kategorien im Sinne einer Erzählgrammatik; letztere stellt den konkreten Akt der Vermittlung in den Mittelpunkt, das ›Wie‹ des

Erzählens. Eine diachrone Narratologie mit ihrem Interesse an Entwicklungen ist eher *histoire*-orientiert, eine synchron-historische dagegen tendenziell eher auf die *discours*-Ebene ausgerichtet.

Der Unterscheidung zwischen diachroner und historischer Erzählforschung ist ein Definitionsproblem inhärent, das an den Grundfesten der historisch orientierten Narratologie rüttelt: Ist diese überhaupt noch eine Narratologie im engeren Sinne, also eine innerhalb bestimmter Parameter verortbare Wissenschaft des Erzählens? Haferland und Meyer fragen zu Recht, ob es sich bei der historischen Dimensionierung der Narratologie »um eine Anwendung auf einen um die mittelalterliche Literatur unproblematisch zu erweiternden Gegenstandsbereich handelt oder um eine – mit Abwandlung und Anpassung der Begriffe, ja mit Kontrast- und Gegenbegriffen bewerkstelligte – Übertragung auf einen neuen, andersartigen Gegenstandsbereich« (2010, S. 7). Anders formuliert: Ist nicht jede Narratologie per se historisch? Da narratologische Kategorien selbst immer schon historisch verankert seien, konstatiert Gert Hübner, gebe es »keine nicht-historische Narratologie, sondern nur narratologische Phänomenologien mit ihren Gegenständen mehr oder weniger adäquaten Kategorien« (2015, S. 16). Dann stellt sich allerdings die Frage nach den Grundlagen der narratologischen Terminologie, die auf der Basis moderner Texte entwickelt wurde. Bleumer hat dieses Paradox pointiert als »Gegensatz von systematischer Geschlossenheit und dynamischer Offenheit« (2010, S. 233) beschrieben, denn: »Wenn [die historische Narratologie] historisch-induktiv vorgeht, ist sie im klassischen Sinne keine Narratologie, wenn sie dagegen auf ihrem theoretischen System- und Universalitätsanspruch beharrt, ist sie nicht historisch« (Bleumer 2015, S. 214). Dem möchte ich entgegensetzen, dass eine historische Narratologie gerade keine Narratologie ›im klassischen Sinne‹ mehr ist, sondern sich den öffnenden, dynamischen, post-klassischen Entwicklungen des Feldes anschließt; sie ist eine Theorie vom Erzählen innerhalb eines bestimmten historischen – mittelalterlichen – Kontexts.

Die Bezeichnung ›Narratologie‹ macht in diesem erweiterten Sinne deutlich, dass die Zugänge und Fragestellungen immer noch mit der klassischen Narratologie verbunden und ihrem zentralen Anliegen, die Parameter des Erzählens zu identifizieren und deren Funktionen herauszustellen, verhaftet sind. Vor diesem Hintergrund scheint mir Bleumers Vorschlag, von einer Narrativistik zu sprechen, die als Tropologie des Erzählens auf dem Begriff der Metapher aufbaut, keine echte Alternative zu sein (2015, S. 240).⁵

Es ist eine Stärke der historischen Narratologie, von den Texten selbst auszugehen – als historisch verankerten Objekten und in ihren jeweiligen Entstehungs- und Gebrauchszusammenhängen verorteten Praktiken und medialen Kontexten. So kann sowohl Verbindendes als auch Trennendes in einer diachronen Perspektive herausgearbeitet werden: Trotz vieler augenscheinlicher Übereinstimmungen ist das homerische Erzählen in der ›Odyssee‹ ein anderes als das, was uns im ›Nibelungenlied‹ oder bei ›Beowulf‹ oder bei Chrétien de Troyes oder bei Geoffrey Chaucer begegnet, genauso wie das schemahafte Erzählen oder die Typisierung von Figuren beispielsweise in der Artus-Tradition nur oberflächlich ähnlichen Regeln zu folgen scheint wie in den Sherlock Holmes-Romanen oder Superhelden-Comics und -Verfilmungen. Statt einer strikten Grenzziehung zwischen diachroner/historischer und *histoire-/discours*-orientierter Narratologie erscheint es zielführender und konstruktiver, die Pole als Extrempunkte von Spannungsfeldern wahrzunehmen, innerhalb derer sich erzählerische Praktiken eher tendenziell verorten lassen. Eine kritiklose Übernahme der konstruierten binären Oppositionen ist jedenfalls nicht angezeigt.

Kehren wir an diesem Punkt zurück zu der Frage nach dem spezifisch Mediävistischen der mediävistischen Erzählforschung. Gerade weil mittelalterliches Erzählen oftmals nicht den modernen Theorien und ihren Parametern entspricht, bietet es reiches Material sowohl für die Anpassung erzähltheoretischer Paradigmen als auch für die Schärfung

unseres Verständnisses darüber, was Erzählen ausmacht. Dabei ist immer wieder auch die Frage nach der Alterität und Kontinuität mittelalterlicher Erzähltexte zu stellen.⁶ Alterität und Kontinuität schließen sich nicht gegenseitig aus; aus Alteritätsphänomenen können sich durchaus wieder Kontinuitäten ergeben. Es liegt nahe, eine historische Narratologie eher mit Alterität in Verbindung zu bringen, indem man nämlich solche Erzählpraktiken präferiert, die gerade nicht mit modernen Theorien vereinbar sind, um die Alleinstellungsmerkmale mittelalterlichen Erzählens zu betonen. Eine diachrone Narratologie dagegen neigt dazu, Kontinuitäten und Verbindendes aufzuzeigen. Ich möchte dafür plädieren, weder die eine noch die andere Herangehensweise zum Primat zu erheben, sondern die dynamische Offenheit einer historischen Erzählforschung beizubehalten, die das mittelalterliche Erzählen in all seinen Manifestationen in den Mittelpunkt stellt.⁷ In diesem Kontext hat Hübner den bedenkenswerten Vorschlag einer praxeologischen Narratologie gemacht, die sich in Anlehnung an Pierre Bourdieus Habitus-Konzept als Erzähltheorie des praktischen Handelns versteht und auf Wissenstraditionen fußt (2010, S. 230–239): Erzählen beruht demnach auf Sinnstrukturen, die erst vor dem Hintergrund von kulturellem Handlungswissen dekodiert und funktionalisiert werden können (vgl. Reckwitz 2003 für eine Einführung in die Praxeologie). Dies schließt auch das Erzählen selbst mit ein. Wenn Hübner also Erzählungen als »Steinbrüche, in denen das praktische Wissen vergangener Kulturen abgelagert ist« (2010, S. 237), bezeichnet, so impliziert dies den Aufruf, diese Steinbrüche systematisch zu ordnen und aus einer ungeordneten Fülle von Material die Sedimentschichten herauszuarbeiten, die uns erzählerisch Wissen und Wissen vom Erzählen vermitteln können; wer weiß, welche Schätze sich dort noch verbergen.

›Beiträge‹: *Quo vadis*, mediävistische Erzählforschung?

Wer Beiträge ankündigt, stapelt tief: Keine bahnbrechenden neuen Entdeckungen und Theorien werden versprochen, sondern es wird der bescheidene Anspruch erhoben, dass den mediävistisch-erzähltheoretischen Debatten etwas hinzugefügt wird. Der Bescheidenheitsgestus wahrt den Anspruch, dass durchaus neue und innovative Wege für die mediävistische Erzählforschung gezeigt, dass aber zugleich auch dringende Lücken in der bestehenden Forschung geschlossen werden können. Ein besonders virulentes Thema ist zurzeit die kognitive Literaturwissenschaft, die erst damit begonnen hat, ihre Möglichkeiten und Grenzen gerade für eine historische Narratologie auszuloten.⁸ Gedacht, so könnte man polemisch formulieren, haben Menschen immer schon – was aber ist der Mehrwehrt einer kognitiv orientierten Literaturwissenschaft im Kontext mittelalterlicher Erzählpraktiken, die nicht empirisch analysiert werden können? (vgl. auch den kurzen Überblick in von Contzen [im Erscheinen]).

Gerade bei den kurzen, oftmals wenig narrativen Genres stellt sich vornehmlich die Frage nach dem Erzählen selbst: Wann wird noch oder nicht mehr erzählt? Inwiefern und wo lässt sich möglicherweise eine Verlagerung der narrativen Sinnstiftung hin zur Rezipientenseite nachweisen? Gibt es ›realistisches‹ Erzählen im Mittelalter und wie manifestiert es sich? (vgl. Kragl 2015) Welcher *mimesis*-Begriff bzw. welches Spektrum von Beziehungen zwischen Text und Wirklichkeit liegen bestimmten Erzählpraktiken zugrunde? Hier sind unlängst Fragen nach dem fiktionalen Status des Erzählens und seinem hypothetischen Gegenpol, dem Faktualen, wieder in den Blick gerückt.⁹ Seraina Plotke hat in diesen Tagen die erste Monographie zur Erzählinstanz im Mittelalter aus dezidiert narratologischer Perspektive vorgelegt (2017a), die zweifelsohne die Debatte um die Existenz eines Erzählers, das Aufkommen einer Erzählfigur und das theoretische Konstrukt des Erzählers überhaupt neu anheizen wird.¹⁰ Hier wäre auch die Frage nach dem unzuverlässigen Erzählen neu zu eruieren (vgl. dazu u. a. Glauch 2010 und Plotke [im Erscheinen]).

Die Interpretation der Typisierung und Schematisierung von Figuren in mittelalterlichen Genres könnte durch eine differenzierte Auseinandersetzung mit modernen Theorien zu Topoi und Figurendarstellung neue Impulse erhalten (exemplarisch Stock 2010 und Reuvekamp 2014). Ein weiterer zentraler Punkt betrifft die Durchlässigkeit der Erzählebenen, woraus häufig Phänomene resultieren, die als Metalepsen interpretiert werden können (vgl. hierzu Glauch 2018). Zuletzt möchte ich noch den Plot als zentrales Thema nennen, das in der Mainstream-Narratologie in Misskredit geraten ist, jedoch aus mediävistischer Perspektive kaum einer Rehabilitierung bedarf.¹¹ Hier ließe sich gerade unter theoretischen Gesichtspunkten problematisieren, inwiefern Erzählen (immer noch) zwischen den Polen des alten strukturalistischen Paares *histoire* und *discours* betrachtet wird, obgleich eine Abkehr von diesem binären Denken den narrativen Praktiken möglicherweise näher kommt und wir uns hier an einer Setzung abarbeiten, die zunächst einmal dies ist: eine Setzung.¹² Als solche können wir sie auch ablehnen oder durch ein sinnvolleres Modell, sofern die Texte es anbieten, ersetzen.

Ich breche meine Liste der möglichen Beiträge hier ab; sie ließe sich leicht fortführen. Eine große Stärke der mediävistischen Erzählforschung war und ist ihr Interesse sowohl an den übergreifenden theoretischen Fragen als auch der Fokus auf das Spezielle und Konkrete, und ich wünsche mir, dass dieser Doppelweg aus Theoriediskurs und Fallstudien weiter beschritten wird. Dabei könnte es ein Anliegen werden – gerade als Zeitschrift, die einen deutschen Titel trägt und dezidiert im deutschsprachigen Forschungskontext verankert ist – Forschungsergebnisse immer wieder auch bewusst an die Mainstream-Narratologie heranzutragen bzw. den Austausch zu suchen, etwa durch gezielte summarische oder resümierende Arbeiten auf Englisch und/oder Kooperationen mit Narratologinnen und Narratologen mit Schwerpunkten im Bereich der Moderne. Der Sichtbarkeit und Zugänglichkeit des Formats einer Online-Zeitschrift sollte dabei Rechnung getragen werden. Eine Öffnung antizi-

riere ich auch hinsichtlich des Austauschs mit anderen Philologien und historisch arbeitenden Disziplinen (hier sei vor allem die Kunstwissenschaft genannt). Das interdisziplinäre DFG-Netzwerk ›Medieval Narratology‹ hat in dieser Hinsicht Pionierarbeit geleistet; die inzwischen abgeschlossene Netzwerk-Arbeit kann aber als Anstoß zu einem fortlaufenden Dialog gelten, in dem gerade auch nicht-europäische Erzähltraditionen als wichtige und erhellende Vergleichs- wie Kontrastpunkte fungieren.¹³

Wohin also steuert die mediävistische Erzählforschung? Ich möchte schließen mit einem Plädoyer für die philologischen Kernkompetenzen, die für eine historische Narratologie unabdingbar sind. Dies mag zunächst nach einem Rückschritt klingen, haftet doch der Philologie das verstaubte Label der kleinteiligen Textarbeit an. Philologisches Arbeiten auf der Basis von hermeneutischen und rhetorischen Kompetenzen weist eine große Nähe zur Narratologie auf – und zwar gerade nicht in Bezug auf ihr strukturalistisches Erbe. Philologie und Narratologie teilen das fundamentale Interesse an Strukturen, Formen und Mustern, die philologisch jedoch nicht abstrakt verstanden sein wollen, sondern dezidiert historisch verortet und kontextualisiert sind. Die Narratologie liefert uns einen Werkzeugkasten, den wir zu unserem Nutzen einsetzen können, wenn wir dies im Bewusstsein der Probleme tun, die eine moderne Theorie in ahistorischer Anwendung notwendigerweise mit sich bringt. Im Vertrauen auf unsere philologischen Kernkompetenzen ist die Narratologie nicht mehr und nicht weniger: Als Philologinnen und Philologen obliegt es uns, kritisch mit den theoretischen Grundlagen zu verfahren. Das Ergebnis sollte keinesfalls ein positivistisches sein, sondern ein kritisch-offenes und öffnendes: Eine inklusive mediävistische Erzählforschung ist dynamisch, sie ist sich ihrer Paradoxien und Grenzen bewusst und operiert stets im Interesse des besseren Verständnisses davon, was Erzählen als anthropologische Konstante speziell im mittelalterlichen Kontext ausgemacht hat.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Lyrik z. B. Bleumer/Emmelius 2011; zum (modernen) Drama Weber 2017. Das frühe Mittelalter bleibt dabei oft marginalisiert (vgl. Bleumer [u. a.] 2017, S. 141).
- 2 Vitz 1989 hat in diesem Zusammenhang eine Studie vorgelegt, in der klassisch-narratologische Theorien in Anwendung auf mittelalterliche französische Texte dekonstruiert werden. Spearings jüngere Arbeiten (2005; 2012) sind prominente Ausnahmen in der englischsprachigen Mediävistik, die explizit narratologisch argumentieren.
- 3 Diese Lücke wird das z. Z. in Arbeit befindliche ›Handbuch Historische Narratologie‹ (von Contzen/Tilg) zu schließen versuchen, das Antike, Mittelalter und Frühe Neuzeit abdeckt.
- 4 Bisher sind Bände zu den Themen Erzähler, Raum und Zeit erschienen; vgl. de Jong [u. a.] 2004; de Jong/Nünlist 2007; de Jong 2012. Vgl. auch Grethlein/Rengakos 2009.
- 5 Problematisch ist auch, dass Bleumers Alternative von binären Paaren ausgeht, welche die strukturalistische Basis der klassischen Narratologie aufgreifen (Signifikat/Signifikant als Ausgangspunkt; Metapher/Metonymie; *histoire/discours*).
- 6 Vgl. den klassischen Aufsatz von Jauß 1977 sowie in jüngerer Zeit bes. Becker/Mohr 2012; Braun 2013.
- 7 Ähnlich resümieren auch Haferland/Meyer das Streitgespräch, das ihren Sammelband abschließt: Es gelte, »Diskontinuitäten / Kontinuitäten herauszuarbeiten« (2010, S. 444).
- 8 Vgl. Mohr 2012 für eine erste Fallstudie und für die englischsprachigen Literaturen z. B. Bolens 2012 und Cervone 2012.
- 9 Exemplarisch Glauch 2014, Manuwald (im Erscheinen), Reuvekamp-Felber 2013 und Schneider 2013.
- 10 Vgl. zum Erzähler vor allem die Arbeiten von Spearing (2005; 2012; 2015).
- 11 Vgl. etwa die Beiträge in Kragl/Schneider 2013. Einen Überblick zum Forschungsstand aus narratologischer Perspektive bietet Kukkonen 2014.
- 12 So beispielsweise als grundlegende Differenzierung bei Bleumer 2015 und Hübner 2015. Vgl. auch Schulz 2012, S. 159–161.
- 13 Im Rahmen des Netzwerks fanden unter der Leitung von Eva von Contzen von 2014 bis 2017 fünf Workshops und eine Abschlusskonferenz zu Kernthemen der mediävistischen Erzählforschung statt. Die Mitglieder des Netzwerks

stammten aus der Anglistik, Germanistik, Japanologie, Keltologie, Klassischen Philologie, Linguistik, Skandinavistik, Romanistik, den Islamwissenschaften und dem Mittelalter. Ein Sammelband mit Fallstudien und Ergebnissen der Diskussionen ist im Erscheinen (von Contzen/Kragl). Zuletzt haben auch Bleumer [u. a.] 2017 für eine stärkere Vernetzung unter den verschiedenen Philologien geworben.

Literaturverzeichnis

- Alber, Jan/Fludernik, Monika (Hrsg.): *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, Columbus/OH 2010.
- Becker, Anja/Mohr, Jan (Hrsg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8).
- Bleumer, Hartmut: ›Historische Narratologie‹? Metalegendarisches Erzählen im ›Silvester‹ Konrads von Würzburg, in: Haferland/Meyer 2010, S. 231–261.
- Bleumer, Hartmut: Historische Narratologie, in: Ackermann, Christiane/Egerding, Michael (Hrsg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin 2015, S. 213–274.
- Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin/New York 2011 (TMP 16).
- Bleumer, Hartmut [u. a.]: Vorwort: Archäologie der Anfänge, in: *LiLi* 47 (2017), S. 141–143.
- Bolens, Guillemette: *The Style of Gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore 2012.
- Braun, Manuel (Hrsg.): *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*, Göttingen 2013 (Aventiuren 9).
- Cervone, Cristina Maria: *Poetics of the Incarnation. Middle English Writing and the Leap of Love*, Philadelphia 2012.
- Contzen, Eva von: Why We Need a Medieval Narratology: A Manifesto, in: *Diegesis* 3.2 (2014), S. 1–21 ([online](#)).
- Contzen, Eva von: *The Scottish Legendary. Towards a Poetics of Hagiographic Narration*, Manchester 2016.
- Contzen, Eva von/Kragl, Florian (Hrsg.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*, Berlin/New York (im Erscheinen).
- Contzen, Eva von/Tilg, Stefan (Hrsg.): *Handbuch Historische Narratologie*, Stuttgart (in Bearbeitung).

- Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London/New York 1993.
- Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*, London/New York 1996.
- Fludernik, Monika: *The Diachronization of Narratology*, in: *Narrative* 11.3 (2003), S. 331–348.
- Glauch, Sonja: *Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte*, in: *Haferland/Meyer* 2010, S. 149–185.
- Glauch, Sonja: *Fiktionalität im Mittelalter; revisited*, in: *Poetica* 46 (2014), S. 85–140.
- Glauch, Sonja: *Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort*, in: *BmE* 1 (2018) S. 86–107 ([online](#)).
- Grethlein, Jonas/Rengakos, Antonios (Hrsg.): *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin/New York 2009 (Trends in Classics – Supplementary Volumes 4).
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010 (TPM 19).
- Heinen, Sandra/Sommer, Roy (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Research*, Berlin/New York 2009 (Narratologia 20).
- Herman, David (Hrsg.): *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus 1999.
- Herman, David [u. a.] (Hrsg.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York 2005.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Wein‹ und im ›Tristan‹*, Tübingen/Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Hübner, Gert: *Erzählung und praktischer Sinn. Heinrich Wittenwilers ›Ring‹ als Gegenstand einer praxeologischen Narratologie*, in: *Poetica* 42 (2010), S. 215–242.
- Hübner, Gert: *Historische Narratologie und mittelalterlich-frühneuzeitliches Erzählen*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 56 (2015), S. 11–53.
- Jaufß, Hans Robert: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, in: *Ders.: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 9–47.
- Jong, Irene J. F. de: *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the ›Iliad‹*, London 1987.
- Jong, Irene J. F. de: *A Narratological Commentary on the ›Odyssey‹*, Cambridge 2001.
- Jong, Irene J. F. de (Hrsg.): *Space in Ancient Greek Literature*, Leiden 2012 (Studies in Ancient Greek Narrative 3).
- Jong, Irene J. F. de: *Diachronic Narratology. The Example of Ancient Greek Narrative*, in: *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg 2013 ([online](#)).

- Jong, Irene J. F. de: *Narratology and Classics. A Practical Guide*, Oxford 2014.
- Jong, Irene J. F. de [u. a.] (Hrsg.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden 2004 (*Studies in Ancient Greek Narrative* 1).
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René (Hrsg.): *Time in Ancient Greek Literature*, Leiden 2007 (*Studies in Ancient Greek Narrative* 2).
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hrsg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York 2003 (*Narratologia* 1).
- Kragl, Florian: Die Entzauberung der Welt. ›Realismus‹ als Kategorie mittelalterlichen Romanerzählens vom Beispiel von des Pleiers ›Meleranz‹, in: Hofer, Georg [u. a.] (Hrsg.): *Historische Räume. Erzählte Räume. Gestaltete Räume. Festschrift für Leopold Hellmuth zum 65. Geburtstag*, Wien 2015, S. 87–104.
- Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hrsg.): *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, Heidelberg 2013* (*Studien zur historischen Poetik* 13).
- Kukkonen, Karin: Plot, in: *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg 2014 ([online](#)).
- Lawton, David: *Chaucer's Narrators*, Cambridge 1985 (*Chaucer studies* 13).
- Lawton, David: *Voice in Later Medieval English Literature. Public Interiorities*, Oxford 2017.
- Manuwald, Henrike: Der Drache als Herausforderung für Fiktionalitätstheorien. Mediävistische Überlegungen zur Historisierung von ›Faktualität‹, in: Franzen, Johannes [u. a.] (Hrsg.): *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*. Würzburg (im Erscheinen).
- Martínez, Matías: Dos Passos instead of Goethe! Some Observations on How the History of Narratology Is and Ought to Be Conceptualized, in: *Diegesis* 1.1 (2012), S. 134–142 ([online](#)).
- Mohr, Robert: Cognitive Poetics und mittelalterliche Literatur. Chancen einer Untersuchung mittelalterlicher Leseprozesse und schemabezogener Identitätsbildung, in: *ZfdA* 141 (2012), S. 419–433.
- Nünning, Ansgar: Towards a Cultural and Historical Narratology. A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects, in: Reitz, Bernhard/Rieuwerts, Sigrid (Hrsg.): *Anglistentag 1999, Mainz: Proceedings, Trier 2000*, S. 345–373.
- Phelan, James/Rabinowitz, Peter J. (Hrsg.): *A Companion to Narrative Theory*, Malden/MA 2005.
- Plotke, Seraina: Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie, Göttingen 2017a.
- Plotke, Seraina: Wer spricht? Verfassername und Erzählinstanz in der mittelalterlichen Buchkultur, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 58 (2017b), S. 9–47.

- Plotke, Seraina: Unzuverlässiges Erzählen im Mittelalter? Potenzial und Grenzen einer literaturwissenschaftlichen Kategorie, in: Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden (im Erscheinen).
- Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozial-theoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie 32.4 (2003), S. 282–301.
- Reuvekamp, Silvia: Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie, in: Diegesis 3.2 (2014), S. 112–130 ([online](#)).
- Reuvekamp-Felber, Timo: Diskussion. Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: ZfdPh 132 (2013), S. 417–444.
- Richardson, Brian: Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of Ulysses, in: Phelan/Rabinowitz 2005, S. 167–180.
- Richter, David H.: Genre, Repetition, Temporal Order. Some Aspects of Biblical Narratology, in: Phelan/Rabinowitz 2005, S. 285–298.
- Schneider, Christian: Fiktionalität, Erfahrung und Erzählen im ›Lanzelet‹ Ulrichs vonatzikhoven, in: Przybilski, Martin/Ruge, Nikolaus (Hrsg.): Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven, Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften 9), S. 61–82.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012.
- Spearing, Anthony C.: Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics, Oxford 2005.
- Spearing, Anthony C.: Medieval Autographies. The ›I‹ of the Text, Indiana 2012.
- Spearing, Anthony C.: What is a Narrator? in: Digital Philology. A Journal of Medieval Cultures 4.1 (2015), S. 59–105.
- Stock, Markus: Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: Haferland/Meyer 2010, S. 187–204.
- Todorov, Tzvetan: Grammaire du ›Décameron‹, The Hague/Paris 1969.
- Vitz, Evelyn Birge: Medieval Narrative and Modern Narratology. Subjects and Objects of Desire, New York 1989.
- Weber, Alexander: Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie, Berlin/Boston 2017 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 24).

Anschrift der Autorin:

JunProf. Dr. Eva von Contzen
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Englisches Seminar
Rempartstr. 15
79085 Freiburg
E-Mail: eva.voncontzen@anglistik.uni-freiburg.de

Elisabeth Lienert

Exorbitante Helden?

Figuredarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos

Abstract. Exorbitanz ist keine Qualität, die Helden als solchen anhaftet, sondern entsteht durch narrative Zuschreibung, intra- wie extradiegetisch. Das Phantasma Exorbitanz wird inhaltlich unterschiedlich gefüllt: heroisch oder pragmatisch, konstruktiv oder destruktiv, vorbildhaft oder verwerflich, immer das Maß des Gewöhnlichen übersteigend. Der Exzess wird freilich bisweilen ›postheroisch‹ gebrochen, durch Pragmatisierung, Serialisierung, Komisierung. Helden mittelhochdeutscher Heldenepik fungieren in den Texten nicht als identitätsstiftende Vorbilder. Memoria wird nicht zum Nachvollzug inszeniert, sondern zum Weitererzählen, das Exorbitanz zugleich konstruiert und destruiert.

Eingeladener Beitrag, publiziert im Februar 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
ISSN 2568-9967

1. Exorbitanz-Begriff und Heldenleben-Schema

Gegenteil des Exorbitanten ist das Gewöhnliche, Nicht-weiter-Nennenswerte. In der Forschung wird Exorbitanz in erster Linie den Helden des Heldenepos zugeschrieben, als sei exorbitant gleichzusetzen mit heroisch im Sinn von gewaltorientiert und transgressiv (zum Heroischen vgl. grundsätzlich die umfassenden Forschungen des Freiburger SFB 948, besonders von den Hoff [u. a.] 2013; von den Hoff [u. a.] 2015). Die Zuschreibungen der Texte freilich sind komplexer. In jedem Fall ist Exorbitanz Exzeptionalität, nicht Idealität. Helden sind keine Idealfiguren und schwerlich Vorbilder, allenfalls Projektionsflächen für Wunschvorstellungen von Selbstmächtigkeit und gewaltgestütztem Erfolg. Tendenziell dürfte Exorbitanz als das Einzigartige ihren Träger abgrenzen von »allen anderen« (Friedrich 2014, S. 186): Nur Siegfried hat die unverwundbar machende Hornhaut, nur Dietrich von Bern den Feueratem, und zu Siegfrieds Ermordung ist nur Hagen imstande (*in hêt erslagen niemen, ez hête Hagene getân*, ›Nibelungenlied‹, 1115,4). Der Exorbitanz wohnt prinzipiell etwas Normen Sprennendes inne – daher die bekannte Amoralität vieler Helden gerade auch in der heroischen Überlieferung der Germania (vgl. etwa von See 1978, S. 38; Haug 1995). Ausagiert wird Exorbitanz von solchen Helden als Extrem und Exzess, in der Regel ohne Rücksicht auf Konsens oder Erfolg, vielfach ohne Rücksicht auf eigenes und fremdes Leben. Gegenbegriffe von Exorbitanz wären somit, jeweils auf verschiedene Aspekte des Begriffs fokussierend, Normalität, Moral und Idealität, aber auch pragmatische Zweckrationalität. Dabei ist Exorbitanz als das Außer-Ordentliche immer relativ zur jeweiligen Norm und Ordnung, die sie überschreitet, und deswegen inhaltlich schwer zu füllen, letztlich so variabel wie die gesellschaftliche, in Erzähltexten auch die literarische Normalität, auf die sie sich bezieht und von der sie sich absetzt (vgl. Müller 1998, S. 44, mit Bezug auf von See ²1981; von See 1993; Weber 1990).

Vor allem für die literarischen Spätzeugnisse heroischer Überlieferung im Mittel- und Frühneuhochdeutschen stellt sich allerdings die Frage, ob und inwiefern es dort überhaupt – oder überhaupt noch – exorbitante Helden gibt (vgl. z. B. Miklautsch 2006; Kerth 2007), welche Merkmale welcher Helden als exorbitant gelten können und nach welchen Maßstäben. Gründerfiguren sind die Helden mittelhochdeutscher Heldenepik alle nicht. Das Heldenleben-Schema (vgl. etwa Campbell 1949; Pörksen/Pörksen 1980) greift für die mittelhochdeutschen Texte kaum, bisweilen in deutlichem Unterschied zu den nordischen Varianten der Sage: Eine »unerhörte[]« (Weitbrecht 2012, S. 281) Zeugung weisen nur Ortnit und Wolfdietrich auf, nicht aber Siegfried und Hagen (anders als Sigurd und Högni); bei Dietrich wird im Mittel- und Frühneuhochdeutschen allenfalls in späteren Zeugnissen punktuell auf eine angebliche dämonische Herkunft angespielt. Eine außergewöhnliche Kindheit hat in der mittelhochdeutschen Heldenepik nur Wolfdietrich aufzuweisen. Auch schemagemäße Heldentode sterben die Protagonisten der mittelhochdeutschen Texte nicht: Wo sie untergehen, ist das kein Triumph und auch kein tragisches Scheitern. Siegfried wird hinterrücks ermordet, Hagen ehrlos von einer Frau erschlagen (vgl. bes. ›Nibelungenlied‹, Str. 2374), Ortnit, denkbar unheroisch, schlafend verschleppt und von Drachenjungen aus seiner undurchdringlichen Rüstung gesaugt (›Ortnit‹, Str. 568–574, bes. 574,4); Wolfdietrich verstirbt im Kloster (bei immerhin heroischen Implikationen seiner Moniege und seiner Kämpfe gegen die Geister besiegtter Gegner, ›Wolfdietrich‹ D, bes. Str. 2115–2242). Dietrich kommt erst einmal gar nicht zu Tode: Sein prekäres Ende (Vulkansturz oder Höllenritt) ist in mittelhochdeutscher Heldenepik ausgespart (bei Andeutung von Handlungsalternativen: der unheroischen der Entrückung, ›Wartburgkrieg‹, Str. 168–173, der heroisch konnotierbaren endloser Drachenkämpfe, ›Wunderer‹, z. B. D 131f.). Vom Heldenleben-Schema bleiben fast nur die Drachenkämpfe. Vor allem bei Siegfried, Hagen und Dietrich lässt sich beobachten, wie das, was die Sage (soweit aus nordischen Zeugnissen oder

Sagenanspielungen zu schließen) potentiell an Schemagemäßigem (und im Sinne dieses Schemas Exorbitantem) vorhält, in den Hintergrund gedrängt wird. Exorbitanz wird in den mittelhochdeutschen Texten nicht über die Elemente des Heldenleben-Schemas generiert. Auch die kompromiss- und rücksichtslose Gewalttätigkeit, mit der Exorbitanz oft gleichgesetzt wird, ist in den mittelhochdeutschen Heldenepen keineswegs durchgehende Handlungsnorm: Die Helden nachnibelungischer Heldenepik handeln, mit wenigen Ausnahmen (vor allem Alphart in ›Alpharts Tod‹), pragmatisch (zum pragmatischen Ethos später Heldenepik vgl. Ruh 1979, bes. S. 24–26), erfolgsorientiert und eher unbekümmert um die eigene Großartigkeit. Schon im ›Nibelungenlied‹ ist zumindest teilweise pragmatisches Verhalten, sogar Rückzug aus aussichtslosem Kampf ohne Ehrverlust möglich: Wenn etwa Hildebrand sich dem Amelungenuntergang entzieht (Str. 2307), wird ihm das zwar nachträglich von Hagen vorgehalten (Str. 2343), doch behält Hildebrand mit dem Verweis auf Hagens Kampfhaltung in der Walthersage das vorletzte Wort (Str. 2344) vor Dietrich, der die Vorwürfe beider Seiten als unwürdiges Gekeife, *schelten sam diu alten wîp*, zurückweist (Str. 2345, bes. 2345,2).

Was unter diesen Umständen als exorbitant gelten kann (und wer oder was darüber bestimmt), ist schwer festzustellen. Textexterne Regularitäten für Exorbitanz gibt es nicht; aus den Texten sind allenfalls Regularitäten für Heroik (im Sinn von Gewaltbereitschaft, Todesverachtung und Ehrorientierung) zu erschließen. Für Exorbitanz haben die Texte nicht einmal einen Begriff. Noch relativ am nächsten kommt dem Exorbitanz-Begriff *wunder* (vgl. auch Müller 2015, S. 27): das ›Staunenswerte‹, ›Faszinierende‹, von dem erzählt wird, dem das Publikum – textextern wie textintern – lauscht: In der aus der *C-Fassung stammenden Prologstrophe des ›Nibelungenlieds‹ kündigt der Erzähler *wunder* (nicht nur) von Kampf an, die die Zuhörer *hoeren sagen* werden (›Nibelungenlied‹, 1,4; Heinze 2013, S. 1036). Im ›Eckenlied‹ erzählen drei Riesen *wunder ane zal* (E₂ 2,2) vom größten Helden, Dietrich von Bern. In ›Dietrichs

Flucht< wird Dietrich eingeführt als derjenige, der *elliu diu wunder* vollbracht hat, *da von man singet unde seit* (V. 2489f.). Über diese Konnotationen des ›Staunens‹ und des ›Erzählenswerten‹ und über die Zuordnung zu den großen Helden und ihren außergewöhnlichen Taten ist *wunder* an Exorbitanz gebunden. Verwendet wird es freilich nur in Bezug auf Handlung und Erzählung, nicht auf die Heldenfiguren als solche. Dabei gäbe es entsprechende Kennzeichnungen exorbitanter Figuren im Mittelhochdeutschen durchaus: Alexander der Große ist im ›Alexanderroman‹ (nicht nur) des Pfaffen Lambrecht *wunderlîch* (›Vorauer Alexander‹, V. 45 u. ö.), bei Rudolf von Ems gar ein *wunderaere* (›Alexander‹, V. 15812 u. ö.), Achill in Konrads von Würzburg *wilde* (›Trojanerkrieg‹, V. 13538 u. ö.). Die Heldenepik jedoch nutzt beide Epitheta – *wunderlîch* und *wilde* – für ihre ganz großen Helden kaum; der ›Wunderer‹ der Heldenepik ist vollends ein Menschenfresser, kein Held. *Wunderlîch* impliziert schon in Bezug auf Alexander auch ein Element von Distanzierung, die für die Protagonisten der Heldenepik möglicherweise nicht in gleichem Maß angestrebt wird. Das Faszination wie Fremdheit einschließende Epitheton *wilde* kennzeichnet Hagen in der ›Kudrun‹ (z. B. 106,1; vgl. Müller 2004, S. 195); sonst aber wird es für die Protagonisten selbst meistens vermieden. Es passt anscheinend weder zur (vorübergehenden) Einfriedung des Heroischen in eine höfische Fassade (im ›Nibelungenlied‹) noch zur Integration der Helden in ihre Gemeinschaft (in ›Kudrun‹, Dietrichepik, Ortnit-/Wolfdietrich-Epen; Weitbrecht 2012, besonders S. 288–293, betont dagegen Aspekte der »Verwilderung« bei Siegfried, dem Hagen der ›Kudrun‹ und Wolfdietrich). In der Regel bleibt *wilde* bei Bezug auf die Protagonisten auf die Ebene der Kampfmetaphorik beschränkt, wenn sie *alsam die lewen wilde* agieren (›Nibelungenlied‹, 97,2). Wenn heldenepische Helden über situativen und situationsangemessenen Kampf*-zorn* hinaus unbändig gewaltbereit sind, werden sie tendenziell eher als *wüetend* bezeichnet, so Wolfharts stereotypes Epitheton (vgl. z. B. ›Dietrichs Flucht‹, V. 6474; ›Laurin‹ ÄV, V. 393), und auch das scheint

Distanzierung zu markieren. Die herausragenden Helden sind nicht habituell *wilde* oder *wüetend*, nicht einmal Siegfried; vielmehr überwinden und beherrschen sie den oder das *wilde*, wilde Frauen und Männer, Zwerge und Riesen. *Wilde* oder *wüetend* sind allenfalls einige Nebenfiguren, bestenfalls die Helden der zweiten Reihe, schwerlich die ganz großen. Was exorbitant ist, ist jedenfalls nicht begrifflich etikettiert und nicht vorgängig festgelegt. Allenfalls der Bekanntheitsgrad herausragender Gestalten aus der überlieferten und weiterzuerzählenden Sagentradition legt Exorbitanz als Außergewöhnlichkeit nahe.

2. Exorbitanz und »Spielregeln«

In der radikalen Zuspitzung durch den Nordisten Klaus von See (1978, ²1981, 1993; kritisch z. B. Haug 1976; Haubrichs ²1995, S. 107; Heinze 1998, S. 202–204, 209) meint Exorbitanz eine im Grunde asoziale A-Normativität: radikale »Selbstmächtigkeit« (von See 1978, S. 37 u. ö.), Ich-Bezogenheit, Vereinzeln; rücksichtslose Störung der gemeinschaftlichen Interessen (wie bei Achills selbstbezogener Kampfhaltung, die in Homers ›Ilias‹ unzählige Griechen das Leben kostet); Rücksichtslosigkeit gegenüber sich selbst (wie bei dem von Gunnar selbst wissend herbeigeführten, vollkommen unzweckmäßigen Tod in der ›Atlaqvíða‹). Nach dem »Gesetz der ›strukturellen Amnesie‹« wird jedoch in mündlicher heroischer Überlieferung nur das für die Gemeinschaft Verbindliche weitertradiert und alles Unwichtige vergessen (Heinze 1998, S. 209). Von daher kann der exorbitante Held schwerlich *per definitionem* gegen die Gemeinschaft stehen.

Freilich sind exorbitante Helden außerordentliche Helden, gekennzeichnet durch Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit. Was immer im Gefolge Hegels über den Heros des Epos als »Repräsentant[en] eines Kollektivs« (Friedrich 2014, S. 175) gesagt wurde: Heroisch-exorbitante Helden sind keine repräsentativen Helden, nicht Helden »für alle« (Formulierung nach Grubmüller 1986, S. 406), mit denen man sich problem-

los identifiziert oder auch nur identifizieren könnte. Man reagiert auf sie schon textintern mit Faszination, Staunen, Weitererzählen, nicht mit Nachahmung.

Gleichwohl ist Gunnar in der ›Atlaqviða‹ ein König, wie er ›sein soll‹ (vgl. Weber 1990). Todbereite Kühnheit und Selbstmächtigkeit dürften zu den vorbildhaften Werten einer archaischen Kriegeraristokratie zählen. Hagen gibt im ›Nibelungenlied‹ zumindest vor, im Interesse seines Personenverbands zu handeln (die Forschung fällt weitgehend darauf herein) und wird vom Erzähler als *den Nibelungen ein helflicher trôst*, als Zuversicht und Stütze der Burgunden (›Nibelungenlied‹, 1526,2) bestätigt, obwohl faktisch sein Handeln direkt in den Burgundenuntergang führt und führen muss. Die Protagonisten nachnibelungischer Heldenepik, Dietrich von Bern, Ortnit und Wolfdietrich, sind immer auch Gefolgsherren und Herrscher, nicht isolierte Einzelhelden und daher mindestens teilweise den üblichen mittelalterlichen Herrscheridealen verpflichtet. Auch wenn Dietrich und erst recht Wolfdietrich und Ortnit allein in der Wildnis Drachen und andere Ausgeburten des Wilden bekämpften, handeln sie als Ordnungsstifter, Retter und/oder Rächer für ihr Land. Dietrich vor allem, Gefolgsherr der Amelungen, Herrscher Oberitaliens, ist der gemeinschaftsbezogene Held schlechthin. Nur Siegfried kämpft über weite Strecken als Einzelner, mit seinen Recken allenfalls im Hintergrund, bei der Länderwette, im Sachsenkrieg, auf Isenstein unter seiner Tarnkappe; aber auch er ist Königssohn, Herrscher über sein eigenes Reich und zumindest zeitweise in den burgundischen Hof integriert.

Die Texte bauen in der Tat über die Konzepte von *êre* und *triuwe*, die »Spielregeln« (Althoff 1997; Müller 1998) vor allem von Vasallität, einen Horizont von feudaler Normativität auf, in den auch die großen Kriegerhelden eingebunden sind – eigentlich, sollte man meinen, gegenläufig zum Konzept der Exorbitanz. In mittelhochdeutscher Heldenepik bezeichnen fast alle Epitheta fast aller Helden normative Qualitäten, nicht das Transgressive der Exorbitanz. Allenfalls *stark* (im Sinne von ›stärker

als andere, ›unüberwindlich‹) oder *hêrlîch* (›präpotent‹) ist tendenziell den heroischen Helden mit überlegenem Gewaltpotential vorbehalten (vgl. Müller 1998, S. 244). Erst einmal stellt der Erzähler auch diese Helden aber in den Horizont feudaler Normativität und Normalität. Selbst *stark* oder *hêrlîch* impliziert zunächst nichts notwendig Normensprengendes; die sozialen Werte im ›Nibelungenlied‹ zielen im Gegenteil auf Überlegenheit im adligen Machtgefüge. Sogar Siegfried hält tendenziell die Regeln von *êre* und *triuwe* ein. Wo er es (aus einer Außenperspektive gesehen) nicht tut, beim Betrug an Brünhild, befindet er sich in guter Gesellschaft. Hagen allein bricht und manipuliert die Spielregeln (Gerok-Reiter 2006, S. 55–99); Exorbitanz im Sinn von Normentransgression passt in der mittelhochdeutschen Heldenepik einzig auf Hagen. Der aber ist abwechselnd als Antagonist, ja Bösewicht, und als Held inszeniert. Nicht einmal Unberechenbarkeit gehört notwendig zur Exorbitanz. Siegfried etwa ist in seiner naiven Treue, Kampfbereitschaft und Siegesgewissheit so berechenbar, dass Hagen ihn mit der fingierten Kriegserklärung mühelos überlisten kann (›Nibelungenlied‹, Str. 874f., 883–887).

Als Verkörperung des kampflustigen, ehrversessenen Heldentypus und zugleich als Sprachrohr von Heroik, nicht notwendig aber auch gleichsam als personifizierte Exorbitanz erscheint der Dietrichheld Wolfhart (vgl. bes. Müller 1998, S. 204 u. ö.; Kerth 2008, S. 91f.; Lienert 2010, S. 203–207; Lienert 2016, S. 62–64): Zu Lebzeiten ist er im ›Nibelungenlied‹ der Inbegriff des gewaltbereiten, leicht provozierbaren, niemals nachgebenden, kompromisslosen Helden. Sterbend formuliert Wolfhart quasi die Spielregeln von Heroik (›Nibelungenlied‹, Str. 2302f.): vor dem eigenen Tod möglichst viele (und möglichst hochrangige) Gegner besiegt zu haben, selbst in tapferem Kampf durch einen möglichst hochrangigen Gegner gefallen zu sein und sich dadurch Nachruhm zu erwerben. In der Dietrichepik und in ›Biterolf und Dietleib‹ wird Wolfhart bekanntlich zur Karikatur des heroischen Heldentypus (vgl. Lienert 2015, S. 107, 148, 186). Schon Wolfharts ›Rezept‹ von Heroik im ›Nibelungenlied‹ be-

fremdet durch Übersteigerung. Dass Wolfhart wie auf Knopfdruck mit bestimmten Reizworten – in erster Linie mit dem Vorwurf der Feigheit – provoziert werden kann, gegen Dietrichs Gewaltverbot (›Nibelungenlied‹, Str. 2238, 2267,4), und so sich nicht nur selbst in Kampf und Tod stürzt, sondern auch den Amelungenuntergang auslöst (Str. 2265–2303), treibt heldischen Agon auf eine problematische Spitze. Ungebrochene Exorbitanz wird man angesichts von Dietrichs Gegenhaltung darin nicht sehen können. Wolfhart steht indes nicht allein, sondern hat in Volker einen ganz ähnlich agierenden Widerpart, in den Amelungen willige Nachahmer. Dass sogar der pragmatisch-besonnene Hildebrand fast genauso leicht reizbar ist, enthüllt (trotz der Reserve des Erzählers: *Dô garte sich der wîse durch des tumben rât*, ›Nibelungenlied‹, 2250,1) eine Grundregularität heroischen Handelns. Die reflexhafte Automatisierung heroischer Gewalt wirkt dabei desillusionierend, eher Brechung als Bestätigung von Heroik und Exorbitanz. Schließen Spielregeln und Automatismen von Heroik, wie jede Regelhaftigkeit, Exorbitanz *per definitionem* aus?

In einer Gesellschaft von Heroen ist Heroik das Normale. ›Regelhaft‹ heroisch handeln denn auch nicht unbedingt die ganz großen Helden. Der einzige Protagonist eines mittelhochdeutschen Heldenepos, der in seiner Kompromisslosigkeit im Wolfhartschen Sinn unbeugsam heroisch handelt, ist Alphart in ›Alpharts Tod‹; doch ist das in seinem Fall verquickt mit höfischen Werten (Alpharts Insistieren auf fairem Einzelkampf) und relativiert durch die pointierte Opposition zwischen Alpharts Tod und den Erfolgen der pragmatischeren Gegenfiguren auf Dietrichs Seite (vgl. etwa Mecklenburg 2002, S. 37–46; Lienert 2010, S. 227–229). Vor allem Dietrich setzt sich über die allgemein-heroischen Regularitäten zumeist hinweg; der dietrichepische Automatismus von Zaudern, Provokation und Feueratem ist ein für ihn spezifischer – allerdings kann man in der aventiurehaften Dietrichepik (nicht im ›Nibelungenlied‹) auch Dietrich wie auf Knopfdruck zuverlässig zum Kamp fzorn reizen und damit den Feueratem auslösen. Zumindest im ›Nibelungenlied‹ aber steht Dietrich außerhalb

fast aller Regeln; als der Held schlechthin muss er sich nicht beweisen. Zwar zwingt der Amelungenuntergang auch ihn zum Handeln, obwohl seine Amelungen sich über sein Gewaltverbot hinweggesetzt hatten; dennoch kann Dietrich zumindest zunächst versuchen, sich dem Nexus von Verlust und Rache, Gewalt und Gegengewalt zu entziehen – *rehten heldes muot* (›Nibelungenlied‹, 2325,1; vgl. Heinzle 1995/2014) schließt Verhandlungen nicht aus. Erst als Hagen die diplomatische Lösung ablehnt, wird auch Dietrich auf den heroischen Weg gezwungen (›Nibelungenlied‹, Str. 2341, 2346–2353); selbst da noch nimmt er, reflektierend auf seine *êre* bedacht (2351,2), seine besiegten Gegner aber nur gefangen, tötet sie nicht selbst. (Bezeichnend ist auch, dass in mittelhochdeutscher Heldenepik, auch im ›Nibelungenlied‹, keiner der großen Helden einen regulären Heldentod im Sinne von Wolfharts Sterbeplädoyer findet, nicht einmal Alphart, der durch zwei Verräter zu Tode kommt.) Die ganz großen, singulären (und in diesem Sinn exorbitanten) Helden agieren nur teilweise nach heroischen Spielregeln. Die exzessiv heroischen Helden treten in der Regel zurück in die zweite Reihe. Zweitrangigkeit und Exorbitanz freilich gehen nicht sinnvoll zusammen. Der Exorbitanz-Begriff scheint sich insofern, spätestens mit Dietrich, teilweise vom Gewalttätig-Heldenhaften zu lösen, obwohl Dietrichs überlegenes Gewaltpotential, vielfach latent, aber verlässlich immer wieder zu aktivieren, stets Voraussetzung seiner Größe bleibt. Heroisch ist in den mittelhochdeutschen Texten nicht notwendig exorbitant, und exorbitant muss nicht heroisch sein, zumindest nicht heroisch im Exzess. Die Ebenen des Exorbitanz-Begriffs werden schwammig: Singuläre Größe und Transgressivität treten auseinander.

3. Exorbitante Körper, exorbitante Taten

Ex post werden Helden mittelhochdeutscher Heldenepik auch in der Außerordentlichkeit ihrer Körper vorgeführt: als Riesen – eigentlich widersinnig, denn der Sinn eines Heldenlebens besteht, so etwa der ›Jüngere Sigenot‹ (154,9–13; vgl. auch ›Heldenbuchprosa‹, Z. 56–68 [Heinzle 1987, S. 226f.]), im Kampf gegen die Riesen, die ihrerseits als Verkörperungen teuflisch-böser Gewalt erscheinen. Gleichwohl gehören auch die Helden selbst in spätmittelalterlichen Rezeptionszeugnissen zu einer Vorzeit größeren Formats: Kaiser Friedrich III. sucht im 15. Jahrhundert nach Siegfrieds Riesengrab in Worms (hier nach Heinzle 1998, S. 217); ein Riesengrab des Dietrichhelden Heime soll sich in der Nähe des Stifts Wilten befinden (Lienert 2008, Nr. 145, 333, 336). Die Druckfassung des ›Rosengarten‹ (ab 1479) macht, noch über die ältere Fassung der älteren Vulgatversion des ›Rosengarten‹ hinausgehend, fast alle Wormser Kämpfer zu Riesen (›Rosengarten‹ A-JF, passim); auch Siegfried wird in einem Holzschnitt (›Heldenbuch‹, Heinzle 1981, fol. 249r, allerdings einer Dublette) als Riese abgebildet, im Kampf gegen einen schwächtigen (und dennoch überlegenen) Dietrich (vgl. Layher 2004). Schon um 1200, in der ›Nibelungenklage‹, sind die Türen zu eng für den Abtransport der Heldenleichen (V. 1928–1931), brechen die Überlebenden unter der Last der Toten zusammen (V. 2096–2107): Die toten Helden haben ein anderes Gewicht, ein anderes Format als die Lebenden (vgl. Lienert 2001). Erwähnt werden in diesem Kontext aber nicht Siegfried oder Hagen, sondern Gernot und Rüdiger. Überlebensgröße scheint nicht etwa Merkmal eines die Normalität seiner Zeit (und seiner Texte) übersteigenden Einzelhelden zu sein, sondern eher ein generisches Merkmal der toten Helden, nicht Exorbitanzsignal, sondern quasi Epochenmerkmal einer Heldenzeit, die mit den Helden der mittelhochdeutschen Heldenepen ausläuft.

Zumindest Siegfried wird (wie Brünhild) bereits im ›Nibelungenlied‹ indirekt über seine überdimensionalen Waffen als riesenhaft gekenn-

zeichnet: Sein Speer ist *zweier spannen breit* (73,3) und kann daher unmöglich von einem Menschen normaler Statur gebraucht werden (Müller 1998, S. 337). Trotzdem wird der tote Siegfried vor Kriemhilds Kemenate nicht gleich und nicht aufgrund seiner Größe erkannt (vgl. bes. 1006,2). Die Statur des Helden erscheint so variabel wie die Erfordernisse der Erzählung. Insofern kann sie nur eingeschränkt als äußeres Zeichen von Exorbitanz gelten. Invariant ist lediglich die Aura, die sich bisweilen (nicht konsequent) unbestimmt an Statur und Auftreten des Helden ablesen lässt (vgl. grundsätzlich Müller 1992).

Fester sind die Zuschreibungen singulärer und unverwechselbarer Merkmale an die Körperlichkeit herausgehobener Einzelhelden: nicht einmal primär »das Exorbitante heroischer Kraft« (Müller 1998, S. 382, ähnlich S. 244), die sich in zur Schau getragener Gewaltbereitschaft und nachgewiesener oder vermuteter Unüberwindlichkeit äußert, sondern, wie erwähnt, vor allem Siegfrieds Hornhaut und Dietrichs Feueratem. Sie machen die beiden exorbitant im Sinn von außergewöhnlich, indem sie ihren Körpern menschenunmögliche Merkmale einschreiben.

Außergewöhnliche Requisiten (vgl. auch Weitbrecht 2012, S. 285) können dabei exorbitante Körperlichkeit ersetzen oder ergänzen: Siegfrieds Tarnkappe, die seine exorbitante Stärke »vervielfacht« (Müller 1998, S. 337); die undurchdringliche Brünne, die Ortnit von seinem Zwergenvater erhält und die später über Wolfdietrich und Ecke an Dietrich gelangt (vgl. etwa Heinzle 1999, S. 35); Wolfdietrichs Taufhemd, das mit dem Kleinen wächst und ihn zuverlässig vor Verwundungen bewahrt (vgl. z. B. ›Wolf Dietrich‹, Fuchs [u. a.] 2013, Str. 28–30); Dietrichs von Bern schützendes Seidenhemd mit eingenähten Reliquien in der ›Rabenschlacht‹ (Str. 65of.). (Die besonderen, zumeist auch namentlich benannten Schwerter der Heldensage sind dagegen so zahlreich, dass sie kaum als Exorbitanzmerkmale gelten können; ›Biterolf und Dietleib‹ kennt zwölf von Myme und Hertrich geschmiedete Schwerter, darunter Siegfrieds Balmung: V. 168–178; hinzu kommt der von Wieland geschmiedete

Mimung Witeges.) Eindeutig ist die Funktion der exorbitanten Körpermerkmale und Requisiten aber nicht: Siegfrieds Hornhaut wird nur durch ihre lindenblattbedingte Lücke prominent – das demonstriert letztlich nur die Grenzen des übermenschlichen Helden und mündet in einen allenfalls negativ exorbitanten Tod durch Meuchelmord. Ortnits undurchdringliche Brünne schützt ihn nicht, sondern führt nur zu einem besonders unheroischen und unappetitlichen Tod. Einmalig und erzählenswert ist das; aber Heldenhaftigkeit wird so gerade nicht vor Augen geführt. Erzählenswert sind eher die Abweichungen vom landläufig Heroischen. Aber ist das Exorbitanz? Hinzu kommt, dass Wolfdietrichs Taufgewand und Dietrichs Reliquienhemd eher Heldentum gnadenhaft befördernde göttliche Wunder darstellen, zugleich Anzeichen von Gottes Wunderkraft und von Legendennormalität (in der Legende ist das Wunderbare ja die Norm). Weitbrecht (2012, S. 292) spricht von Wolfdietrichs »heiligengleiche[r]« Exorbitanz. Jedoch wird Exorbitanz da vollends diffus und jedenfalls vom Heroischen entkoppelt, trotz der Schutzwirkung der Wunderhemden im Kampf – und trotz der Funktionsähnlichkeit, die Helden und Heilige verbindet (vgl. etwa Haubrichs 1994; Bastert 2010; Hammer/Seidl 2010).

In der Heldenepik dürften nicht in erster Linie (oder zumindest nicht nur) Alltagserfahrungen und soziales Weltwissen das Gewöhnliche sein, über das Exorbitanz sich hinwegsetzt (so z. B. Müller 1998, S. 44), sondern (auch) die durch Sagen- und Gattungswissen gestifteten Erwartungen. Nach denen wäre das Gewalttätig-Heroische in der Heldenepik tendenziell das Gewöhnliche; das Gewöhnliche überschreitend oder herausfordernd ist nur das, was innerhalb der Heldenepik als solches inszeniert wird: durch Superlative und Exorbitanz-Narrative. Wo das Heroische die Norm darstellt, im rücksichtslosen Agon von Schlacht und tödlichen Zweikämpfen, sind Kampf und gegebenenfalls Sieg als solche für Exorbitanz schwerlich ausreichend. Viele, die tapfer gekämpft haben, bleiben namenlos. Um herauszustechen, sind exorbitante Taten nötig, die einem anderen nicht möglich gewesen wären, oder wenigstens ein exorbitantes, erzählens-

wertes Schicksal, der eine ganz große Gegner oder wenigstens Massen von Gegnern, die ganz schwierigen Herausforderungen. Das gilt z. B. für die Drachentötungen Siegfrieds und Wolfdietrichs. Bei den vielen Drachentötungen Dietrichs und der Dietrichhelden in der aventiurehaften Dietrichepik (besonders ausgeprägt in der ›Virginal‹) fragt man sich hingegen, ob da die Drachenkämpfe nicht schon allein durch ihre Vielzahl erwartbare Regularität geworden sind.

Exorbitant im transgressiven Sinn sind vor allem die amoralischen Taten, der Mord an Siegfried, das von Kriemhild zwar so nicht geplante, aber angestiftete Gemetzel des Burgundenuntergangs. Weibliche Exorbitanz freilich versuchen die Texte und die Rezeption zurückzunehmen, indem z. B. ›Nibelungenlied‹ B Kriemhild dämonisiert und sang- und klanglos erschlagen lässt, indem andererseits die ›Nibelungenklage‹ die doppelte Regularität von verdienstvoller weiblicher Treue (bes. V. 139–158, 571–576) und beschränkter weiblicher Intelligenz (V. 238–243, 1908–1920) betont. Als exorbitant wird in der Erzählung von Kriemhilds Rache und in der Rezeption dieser Erzählung nicht die handelnde Frau herausgestellt, sondern lediglich das Ergebnis ihrer Handlungen, die *groezeste geschicht* aller Zeiten (›Nibelungenklage‹, V. 348of.).

Als außergewöhnlich inszeniert wird vor allem Hagens aktive Mitgestaltung des eigenen und des Burgundenuntergangs: die Reise wider besseres Wissen und nur um den Vorwurf der Feigheit abzuweisen; die Missachtung aller Warnungen; die Provokationen gegenüber Kriemhild, die gezielt den Konflikt auf die Spitze treiben; die rücksichtslose Brutalität gegenüber dem unschuldigen Kaplan; die Enthauptung von Etzels kleinem Sohn, die unvermeidlich und offenbar kalkuliert Etzels Rache nach sich zieht. Verglichen mit der ›Atlaqviða‹ (Neckel/Kuhn 1983, bes. Str. 15f.) ist allerdings im Gegenteil gerade Hagens pragmatisches Handeln auffällig (Lienert 2016, S. 69f.): Anders als Gunnar unternimmt Hagen zunächst einmal alles, um das Risiko für sich und die Burgunden zu minimieren: Man sucht sich zu *bewarn* (›Nibelungenlied‹, 1471,3f.), indem man ein

riesiges, schwerbewaffnetes Heer aufbietet, indem man Verbündete sammelt, die größten potentiellen Gegner neutralisiert. Exorbitant ist hier, sekundär, die Entscheidung für die rücksichtslose und irreparable Gewalteskalation, das kompromisslose Festhalten am einmal eingeschlagenen Weg, trotz aller Warnungen, trotz bis zuletzt (bis zu Dietrichs Ausgleichsangebot, ›Nibelungenlied‹, Str. 2340) zumindest theoretisch bestehender Handlungsalternativen, auch und gerade nachdem sich die pragmatischen Absicherungsversuche als wirkungslos oder gar kontraproduktiv erwiesen haben. Freilich dürfte dies eher als Inszenierung des auch von der Figur quasi ›vorgewussten‹ und angesichts der Erzähltraditionen im Ergebnis unabänderlichen Sagensgeschehens zu deuten als auf Figureneigenschaften wie Hagens Exorbitanz zurückzuführen sein.

Handeln dann wenigstens andere Helden exorbitant? Im ›Nibelungenlied‹ ist Dietrich von Bern der am wenigsten heroische (und mitnichten transgressive) der großen Helden (vgl. Toepfer 2012): maßvoll, beherrscht, zurückhaltend, selbst noch nach dem Kampftod der Amelungen auf Deeskalation und Verhandlungslösungen erpicht. Dietrich hat es nicht nötig, im Wolfhartschen Sinn heroisch-exorbitant zu sein. Aber er ist, nach den Maßstäben des Textes, der größere Held, der, der die letzten Kämpfe gegen die schwersten Gegner besteht, selbst noch als *victor victus*, als den ihn (durch den Amelungenuntergang und das Scheitern seiner Ausgleichsversuche) auch das ›Nibelungenlied‹ imaginiert. Eine gleichsam anti-heroische Exorbitanz liegt in Dietrichs um heroische Geltung unbekümmerter Selbstsicherheit, in der nicht primär heroisch-gewalttätigen Selbstmächtigkeit seines Handelns, im Sprengen heroischer Normen. Eine Absage an heroische Exorbitanz wäre darin womöglich impliziert. Die Gestalt Dietrichs von Bern im ›Nibelungenlied‹ potenziert und unterläuft jedenfalls landläufige Exorbitanz. In der ›historischen‹ Dietrichepik ist tendenziell Dietrich als glückloser Sieger exorbitant: nicht aufgrund von Erfolgen, sondern aufgrund außerordentlichen Leidens und außerordentlicher Opfer, die er zu erbringen bereit ist, auch unter Verstoß gegen seine

Herrscherpflichten: Um eine kleine Gruppe herausragender Gefolgsleute aus Ermrichs Geiselnhaft auszulösen, gibt Dietrich als vorbildlicher Gefolgherr sein oberitalienisches Reich auf (>Dietrichs Flucht<, V. 4023–4025, 4032–4036); Brechungen resultieren daraus, dass das Interesse der Gefolgsleute sich nicht mit dem Gemeinwohl deckt, Dietrichs Handeln zugunsten der Gefolgsleute also vorbildlichem Herrscherhandeln zuwiderläuft (Lienert 2010, S. 217–219). Ist das so etwas wie exemplarische Exorbitanz (so Kropik 2008, S. 248–252)? Gezeigt werden freilich, mit wenigen Ausnahmen, nicht exorbitante Heldentaten des großen Helden, sondern Kampferfolge, die sich gemeinschaftlichem Handeln, kluger Strategie und skrupellosen Kriegslisten verdanken. Auch die Riesen-, Zwergen- und Drachenkämpfe der aventiurehaften Dietrichepik sind nicht einzigartige Taten; sie wiederholen sich in immer neuer Serialität: Meist zögert Dietrich erst zu kämpfen, vielfach reizen ihn erst Gegner oder Gefolgsleute zum Kampfzorn und damit zum rettenden Feueratem; häufig benötigt Dietrich die Unterstützung seiner Gefährten, gelegentlich erleidet er sogar eine peinliche Niederlage. Außerordentlich sind allenfalls die Vielzahl der Aventiuren, die Monstrosität der Gegner und der am Ende unvermeidliche Sieg – durch Serialität und Häufung wird das aber zu seiner eigenen Regularität und Norm. Durch all das wird der Exorbitanzbegriff ziemlich zerdehnt. Dietrich, der größte Held, ist der am wenigsten exorbitante im Sinne von Sees.

4. Narrative Konstruktion und Dekonstruktion von Exorbitanz

Mangels Begriff und inhaltlicher Füllung von Exorbitanz kann es nur um narrative Inszenierung des Außerordentlichen gehen: Inszenierungen von Überlegenheit und Einzigartigkeit; von Staunen und Bewunderung, Befremden und Furcht anderer. Schon von daher ist Exorbitanz an das Erzählen von Helden gebunden (vgl. auch Weitbrecht 2012, S. 287). Exorbitanz-Narrative folgen häufig bestimmten Mustern: Agon (in der Regel als Zweikampf [Friedrich 2014, S. 187]) und Aristie (wie bei den

Siegesserien Alpharts [Friedrich 2014, S. 187-190, bes. 189], den Massentötungen Dietrichs und seiner Helden in den Fluchtepen, den massenhaften Heiden- und Drachentötungen der ›Virginal‹), Exzess und Eskalation.

Was an den Helden Staunen erregt, was Einzelne über die Gruppe hinaushebt, zeigen in erster Linie Berichte über Helden in den Texten selbst. Die außerordentliche Tat, nicht notwendig mit Erfolg und Sieg gekoppelt, mehr noch Ruhm und Memoria scheinen dabei als Kriterien für Exorbitanz auf. Die Tat selbst muss keineswegs vorbildlich sein – es geht in erster Linie um das, was kein anderer gewagt und/oder vollbracht hätte, Siegfrieds Drachenkampf ebenso wie Hagens Mord an Siegfried. Noch wesentlicher ist, dass man von diesen Helden weiß: Der exorbitante Held entsteht, indem man von ihm erzählt (und ihn in dieser und durch diese Erzählung über andere Helden hinaushebt): Hagen von Siegfried (›Nibelungenlied‹, Str. 87–100; vgl. etwa Mertens 1996), die Hunnen von Hagen (›Nibelungenlied‹, Str. 1796–1798), Ecke und seine Brüder von Dietrich von Bern (›Eckenlied‹ E₂, Str. 2), die Verfasser, Erzähler, Redaktoren, Sänger von Heldendichtungen von Siegfried, Hagen, Dietrich und anderen.

Ebenfalls auf der Ebene der Narrativierung ergeben sich aber auch Ansätze zur Dekonstruktion von Exorbitanz. Grundsätzlich ließe sich argumentieren, dass im Erzählen die Exorbitanz sich dann gewissermaßen wieder aufhebe, wenn sie als rühmenswert (und damit normativ) gefeiert, durch Erzählen gebilligt wird. Umgekehrt wird im ersten Teil des ›Nibelungenlieds‹ der Mord an Siegfried vom Erzähler zum Verrat verkleinert, zur Untat reduziert (971,4 u. ö.) und damit aus der für Exorbitanz maßgeblichen Sphäre der Faszination und Bewunderung herausgenommen. Ins Exorbitante rückt ihn erst, viele Strophen und Jahrzehnte später, die (Sagen-)Erinnerung der Hunnen, die gerade wegen des Siegfriedmords Hagen gegenüber besondere Scheu und Furcht an den Tag legen (Str. 1798). Exorbitanz ist eine Frage der Perspektive – der Perspektive der Wahrnehmung, der Perspektive des Erzählens.

Heroisch exorbitantes Verhalten tritt in den Texten vielfach in den Hintergrund gegenüber pragmatischem Handeln: Selbst im ›Nibelungenlied‹ sucht man sich vielfach pragmatisch Sieg und Überleben zu sichern, ohne Skrupel bei der Wahl der Mittel und in der Regel ohne dass der Text das als unrühmlich bewertet, etwa beim Betrug an Brünhild. In der Dietrichepik, in der ›Kudrun‹ und im ›Wolfdietrich‹ sorgen hauptsächlich Gefolgsleute und kluge militärische Strategien für Erfolg. Häufig unterlaufen Automatisierung und Serialisierung des Kampfs die Einzigartigkeit des Exorbitanten.

Bisweilen schlägt gerade der Anschein von Exorbitanz in Komik (vgl. grundsätzlich Braun 2005) um. Insbesondere der Kampf der Giganten, d. h. der Zweikampf Siegfrieds und Dietrichs, der beiden namhaftesten Helden mittelhochdeutscher Heldenepik, im ›Rosengarten‹ (z. B. ›Rosengarten‹ A-ÄF, Str. 355–407; ›Rosengarten‹ D, V. 1739–2090), erscheint zunächst als Agon pur: Auf Anstiften Kriemhilds, die ihren Verlobten Siegfried auf die Probe stellen will, geht es darum festzustellen, wer der größte Held ist. (Dass sich das Ganze auf der Metaebene der »Rivalität der Sagenkreise«, Curschmann 1989, S. 389, abspielt, ist in diesem Kontext nicht relevant.) Ergebnis des Kampfs ist die Demontage Siegfrieds, der sich schließlich geschlagen zu Kriemhild flüchtet, um durch ihre Intervention wenigstens sein Leben zu retten. Aber auch der Sieger, Dietrich, macht keine gute Figur: Zuerst weigert er sich zweckrational, aber denkbar unheroisch, gegen Siegfried anzutreten, den er aufgrund seiner Hornhaut für unbesiegbar hält, und es bedarf einer ganzen Kette von Überredungen, Beleidigungen, Listen, um ihn überhaupt seiner *zagheit* (vgl. Haustein 1998) zu entreißen und auf den Kampfplatz zu bewegen. Auch dort ist er zunächst deutlich unterlegen, und erst als Hildebrand und Wolfhart mit List und Tücke seinen Kamp fzorn wecken, wird Dietrich zur überlegenen »Kampfmaschine« (Schulz 2015, S. 154), speit seinen Feueratem, bringt damit Siegfrieds Hornhaut zum Schmelzen (bes. ›Rosengarten‹ D, V. 2009–2011) und erringt nunmehr relativ mühelos den Sieg.

Dietrichs Feueratem ist einerseits ein unverwechselbares Exorbitanzmerkmal, vor allem in Verbindung mit rasendem Kampfzorn, wird aber als Teil eines Rollenautomatismus vorhersehbar und nimmt nicht selten komische Züge an: Wenn Dietrichs Feueratem im ›Rosengarten‹ Siegfrieds Hornhaut schmilzt, ist dies sagenlogisch eine fast *slapstick*-hafte Replik auf die Hornhaut als (unter menschlichen Helden) exorbitantes Alleinstellungsmerkmal Siegfrieds. Auch entbehrt es nicht der Komik, wenn Dietrich in der ›Rabenschlacht‹ (Str. 945, 972f.) feuerspeierend seine eigene Rüstung aufweicht statt den flüchtigen Gegner Witege zur Strecke zu bringen (vgl. Lienert 2010, S. 188), wenn im ›Sigenot‹ (Str. 69f., 80, 83) Dietrichs Feueratem so gar nichts ausrichtet gegen die Hornhaut des Riesen Sigenot. Einen ungebrochen seriösen Einsatz von Dietrichs Feueratem gibt es in mittelhochdeutscher Heldenepik allenfalls im ›Laurin‹ (z. B. Ältere Vulgatversion, V. 1140–1149), wo Dietrich mit dem Feueratem die Fesseln verbrennt, in die Laurin die verräterisch betäubten Berner gelegt hat, und so sich und die Gefährten befreit (allerdings bedarf es danach, damit Dietrich und seine Recken kämpfen können, der Rüstungen, die Dietleib herbeischafft, und der Wunderringe, die die Unsichtbarkeit der gegnerischen Zwerge aufheben). Die Texte selbst erzählen nicht von Lachen oder gar Verlachen, nicht einmal der ›Rosengarten‹. Dietrich wird in den mittelhochdeutschen Heldenepen – anders als in spätmittelalterlichen städtischen Fastnachtspielen – nicht zur »Witzfigur« (Grafetstätter 2012). Trotzdem ist anzunehmen, dass die Wirkung vielfach Komik war. Eine Dekonstruktion des Helden (Millet 2014) ist damit nicht notwendig verbunden, aber doch wohl eine Distanzierung, ein Nicht-mehr-ganz-Ernstnehmen, gerade nicht in erster Linie eine »prekäre Exorbitanz« (Schulz 2015, S. 155).

In der Summe ist Exorbitanz zumindest in den schriftliterarischen mittelhochdeutschen Heldenepen keine Qualität, die den Helden als solchen anhaftet; sie entsteht durch Zuschreibung im Erzählen, intra- wie extradiegetisch. Die Texte selbst inszenieren Exorbitanz oder weisen sie

ab. Insofern ist Exorbitanz in der Tat ein Phantasma. Wie dieses Phantasma inhaltlich gefüllt ist, ist sekundär. In der mittelhochdeutschen Heldenepik kann die Füllung heroisch sein oder pragmatisch, Erfolg oder Scheitern, konstruktiv oder destruktiv, vorbildhaft oder verwerflich oder beides – Hauptsache, das Maß des Gewöhnlichen wird radikal überstiegen. Allerdings wird dieser Exzess zumindest außerhalb des ›Nibelungenlieds‹ durch die genannten Erzählstrategien bisweilen auch wieder gebrochen: durch Moralisierung, durch pragmatische und zweckrationale Komplementierung, durch Repetition, Automatisierung und Übergänge ins Serielle, durch Übersteigerung und Komisierung. Schon die mittel- und frühneuhochdeutschen Heldenepen sind gewissermaßen in »post-heroisch« (Münkler 2007) anmutenden Kontexten situiert. Die zentralen Helden mittelhochdeutscher Heldenepik sind keine »Überschreitungsfigur[en]« (Studt 2016, S. 316) und schwerlich identitätsstiftende Vorbilder, vielleicht nicht einmal mehr »Integrationsfiguren« (Hammer/Seidl 2010). Heroische Memoria wird nicht zum Nachvollzug vorgeführt, sondern zum Weitererzählen, das Exorbitanz zugleich konstruiert und destruiert. Unzerstörbar freilich bleiben die narrativen Muster von Agon, Exzess und Eskalation, unabhängig von heroischer oder Heroik kritisierender Sinnstiftung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Alpharts Tod. Dietrich und Wenezlan, hrsg. von Elisabeth Lienert/Viola Meyer, Tübingen 2007 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 3).
- Atlaqviða/Das alte Atli-Lied, in: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, hrsg. von Gustav Neckel/Hans Kuhn, 5., verbesserte Auflage, Bd. 1, Heidelberg 1983; Die Götter- und Heldenlieder der Älteren Edda, hrsg. und übers. von Arnulf Krause, Stuttgart 2011, S. 348–358.
- Biterolf und Dietleib, hrsg. von André Schnyder, Bern 1980 (Sprache und Dichtung N.F. 31).
- Dietrichs Flucht. Textgeschichtliche Ausgabe, hrsg. von Elisabeth Lienert/Gertrud Beck, Tübingen 2003 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 1).
- Das Eckenlied. Sämtliche Fassungen, hrsg. von Francis B. Brévert, 3 Bde., Tübingen 1999 (Altdeutsche Textbibliothek 111).
- Heldenbuchprosa, in: Heldenbuch, nach dem ältesten Druck in Abbildung hrsg. von Joachim Heinzle, Bd. 2, Göppingen 1987 (Litterae 75,2), S. 225–240.
- Heldenbuch, nach dem ältesten Druck in Abbildung hrsg. von Joachim Heinzle, 2 Bde., Göppingen 1981/1987 (Litterae 75,1–2).
- Homer: Ilias, mit Urtext, Anhang und Register übertragen von Hans Rupé, München 1983.
- Der jüngere Sigenot, nach sämtlichen Handschriften und Drucken hrsg. von A[ugust] Clemens Schoener, Heidelberg 1928 (Germanische Bibliothek 3/6).
- Konrad von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).
- Kudrun. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übers. und komm. von Uta Störmer-Caysa, Stuttgart 2010.
- Laurin, hrsg. von Elisabeth Lienert [u. a.], 2 Teilbde., Berlin/Boston 2011 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 6).
- Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin 2013.
- Ortnit und Wolfdietrich D. Kritischer Text nach Ms. Carm. 2 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., hrsg. von Walter Kofler, Stuttgart 2001.
- Ortnit. Wolf Dietrich. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übers. und komm. von Stephan Fuchs-Jolie [u. a.], Stuttgart 2013.

- Pfaffe Lambrecht: Alexanderroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übers. und komm. von Elisabeth Lienert, Stuttgart 2007.
- Rabenschlacht. Textgeschichtliche Ausgabe, hrsg. von Elisabeth Lienert/Dorit Wolter, Tübingen 2005 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 2).
- Rosengarten, hrsg. von Elisabeth Lienert [u. a.], 3 Teilbde., Berlin [u. a.] 2015 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 8).
- Rudolf von Ems: Alexander. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts, hrsg. von Victor Junk, 2 Bde. Leipzig 1928/29 (Nachdruck Darmstadt 1970).
- Virginal. Goldemar, hrsg. von Elisabeth Lienert [u. a.], 3 Teilbde., Berlin/Boston 2017 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 10).
- Der Wartburgkrieg, hrsg. von Karl Simrock, Stuttgart/Augsburg 1858.
- Der Wunderer, hrsg. von Florian Kragl, Berlin/Boston 2015 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 9).

Sekundärliteratur

- Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997.
- Bastert, Bernd: Helden als Heilige. ›Chanson de geste‹-Rezeption im deutschsprachigen Raum, Tübingen/Basel 2010 (Bibliotheca Germanica 54).
- Braun, Manuel: Mitlachen oder verlachen? Zum Verhältnis von Komik und Gewalt in der Heldenepik, in: Ders./Herberichs, Cornelia (Hrsg.): Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen, München 2005, S. 381–410.
- Campbell, Joseph: The Hero with a Thousand Faces, New York 1949.
- Curschmann, Michael: Zur Wechselwirkung von Literatur und Sage. Das ›Buch von Kriemhild‹ und Dietrich von Bern, in: PBB 111 (1989), S. 380–410.
- Friedrich, Udo: Held und Narrativ. Zur narrativen Funktion des Heros in der mittelalterlichen Literatur, in: Millet/Sahm 2014, S. 175–194.
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Grafetstätter, Andrea: Der Held als Witzfigur. Artus und Dietrich im Spätmittelalter, in: Kuhn, Christian/Biebenecker, Stefan (Hrsg.): Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750), Bamberg 2012, S. 117–142.
- Grubmüller, Klaus: Ich als Rolle. ›Subjektivität‹ als höfische Kategorie im Minnesang, in: Kaiser, Gert/Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Höfische Literatur und Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983), Düsseldorf 1986, S. 387–408.

- Hammer, Andreas/Seidl, Stephanie (Hrsg.): Helden und Heilige. Kulturelle und literarische Integrationsfiguren des europäischen Mittelalters, Heidelberg 2010 (GRM-Beiheft 42).
- Haubrichs, Wolfgang: *Labor sanctorum* und *labor heroum*. Zur konsolatorischen Funktion von Legende und Heldenlied, in: Baufeld, Christa (Hrsg.): Die Funktion außer- und innerliterarischer Faktoren für die Entstehung deutscher Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Göppingen 1994 (GAG 603), S. 27–49.
- Haubrichs, Wolfgang: Die Anfänge. Versuche volkssprachlicher Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (um 700–1050/60). 2., durchgesehene Auflage Tübingen 1995 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der frühen Neuzeit I/1).
- Haug, Walter: Rez. zu Klaus von See: ›Germanische Heldensage‹, in: GRM 57 (1976), S. 113–119.
- Haug, Walter: Die Grausamkeit der Heldensage, wieder in: Ders.: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995, S. 72–95.
- Haustein, Jens: Die *zagheit* Dietrichs von Bern, in: Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur, Heidelberg 1998, S. 47–62.
- Heinze, Joachim: *heldes muot*. Zur Rolle Dietrichs von Bern im ›Nibelungenlied‹, in: Lindemann, Dorothee [u. a.] (Hrsg.): *bickelwort* und *wildiu maere*, Göppingen 1995 (Festschrift Eberhard Nellmann), S. 225–236 (überarbeitet in: Ders.: Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied, Stuttgart 2014, S. 165–173).
- Heinze, Joachim: Zur Funktionsanalyse heroischer Überlieferung: das Beispiel Nibelungensage, in: Tristram, Hildegard L. C. (Hrsg.): *New Methods in the Research of Epic/Neue Methoden der Epenforschung*, Tübingen 1998, S. 201–221.
- Heinze, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin/New York 1999.
- von den Hoff, Ralf [u. a.]: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1 (2013), S. 7–14 ([online](#)).
- von den Hoff, Ralf [u. a.]: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht, in: *H-Soz-Kult*, 28.07.2015 ([online](#)).
- Kerth, Sonja: Auf Wiedersehen, Helden? Überlegungen zum Heldentypus in der späten Heldendichtung, in: Köb, Ansgar/Riedel, Peter (Hrsg.): *Emotion, Gewalt und Widerstand. Spannungsfelder zwischen geistlichem und weltlichem*

- Leben in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 2007 (Mittelalter-Studien 9), S. 31–45.
- Kerth, Sonja: Gattungsinterferenzen in der späten Heldendichtung, Wiesbaden 2008 (Imagines medii aevi 21).
- Kropik, Cordula: Reflexionen des Geschichtlichen. Zur literarischen Konstituierung mittelhochdeutscher Heldenepik, Heidelberg 2008 (Jenaer germanistische Forschungen N. F. 24).
- Layher, William: Siegfried the Giant. Heroic Representation and the Amplified Body in the ›Heldenbuch‹ of 1479, in: Groos, Arthur/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Kulturen des Manuskriptzeitalters. Ergebnisse der amerikanisch-deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002, Göttingen 2004 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1), S. 181–213.
- Lienert, Elisabeth: Der Körper des Kriegers. Erzählen von Helden in der ›Nibelungenklage‹, in: ZfdA 130 (2001), S. 127–142.
- Lienert, Elisabeth [u. a.] (Hrsg.): Dietrich-Testimonien des 6. bis 16. Jahrhunderts, Tübingen 2008 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 4).
- Lienert, Elisabeth: Die ›historische‹ Dietrichepik. Untersuchungen zu ›Dietrichs Flucht‹, ›Rabenschlacht‹ und ›Alpharts Tod‹, Berlin/New York 2010 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 5).
- Lienert, Elisabeth: Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung, Berlin 2015 (Grundlagen der Germanistik 58).
- Lienert, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, in: PBB 138 (2016), S. 51–75.
- Mecklenburg, Michael: Parodie und Pathos. Heldensagenrezeption in der historischen Dietrichepik, München 2002 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 27).
- Mertens, Volker: Hagens Wissen – Siegfrieds Tod in Hagens Erzählung von Jung-siegfrieds Abenteuern, in: Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael (Hrsg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 59–69.
- Miklautsch, Lydia: Müde Männer – Mythen. Muster heroischer Männlichkeit in der Heldendichtung, in: Ebenbauer, Alfred/Keller, Johannes (Hrsg.): 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung, Wien 2006 (Philologica Germanica 26), S. 241–260.
- Millet, Victor: Deconstructing the Hero in Early Medieval Heroic Poetry, in: Ders./Sahm 2014, S. 229–239.

- Millet, Victor/Sahm, Heike (Hrsg.): *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*, Berlin/Boston 2014 (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 87).
- Müller, Jan-Dirk: *Woran erkennt man einander im Heldenepos? Beobachtungen an Wolframs ›Willehalm‹, dem ›Nibelungenlied‹, dem ›Wormser Rosengarten A‹ und dem ›Eckenlied‹*, in: Blaschitz, Gertrud [u. a.] (Hrsg.): *Symbole des Alltags – Alltag der Symbole*, Graz 1992 (Festschrift Harry Kühnel), S. 87–111.
- Müller, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: *Verabschiedung des Mythos. Zur Hagen-Episode der ›Kudrun‹*, in: Friedrich, Udo/Quast, Bruno (Hrsg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2004 (TMP 2), S. 197–217.
- Müller, Jan-Dirk: *Das Nibelungenlied*, 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2015 (Klassiker-Lektüren 5).
- Münkler, Herfried: *Heroische und postheroische Gesellschaften*, in: *Merkur* 61 (2007), S. 742–752.
- Pörksen, Gunhild/Pörksen, Uwe: *Die ›Geburt‹ des Helden in mittelhochdeutschen Epen und epischen Stoffen des Mittelalters*, in: *Euphorion* 74 (1980), S. 257–286.
- Ruh, Kurt: *Verständnisperspektiven von Heldendichtung im Spätmittelalter und heute*, in: Kühebacher, Egon (Hrsg.): *Deutsche Heldenepeik in Tirol. König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters. Beiträge der Neustifter Tagung 1977 des Südtiroler Kulturinstitutes*, Bozen 1979, S. 15–31.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012, 2. Auflage 2015.
- von See, Klaus: *Was ist Heldendichtung*, in: Ders. (Hrsg.): *Europäische Helden-dichtung*, Darmstadt 1978 (Wege der Forschung 500), S. 1–38.
- von See, Klaus: *Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden*, 2. Auflage, Wiesbaden 1981.
- von See, Klaus: *Held und Kollektiv*, in: *ZfdA* 122 (1993), S. 1–35.
- Studt, Birgit: *Die Ambiguität des Helden im adligen Tugend- und Wertediskurs*, in: Auge, Oliver/Witthöft, Christiane (Hrsg.): *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*, Berlin/Boston 2016 (TMP 30), S. 305–316.
- Toepfer, Regina: *Spielregeln für das Überleben. Dietrich von Bern im ›Nibelungenlied‹ und in der ›Nibelungenklage‹*, in: *ZfdA* 141 (2012), S. 310–334.
- Weber, Gerd Wolfgang: *Sem konungr skyldi. Heldendichtung und Semiotik. Griechische und germanische heroische Ethik als kollektives Normensystem einer archaischen Kultur*, in: Reichert, Hermann/Zimmermann, Günter (Hrsg.):

Helden und Heldensage. Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag, Wien 1990 (Philologica Germanica 11), S. 447–481.

Weitbrecht, Julia: Genealogie und Exorbitanz. Zeugung und (narrative) Erzeugung von Helden in heldenepischen Texten, in: ZfdA 141 (2012), S. 281–309.

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Elisabeth Lienert

Universität Bremen

Fachbereich 10: Sprach- und Literaturwissenschaften

Universitätsboulevard 13 Gebäude GW 2

28359 Bremen

E-Mail: elienert@uni-bremen.de

Astrid Lembke / Stephan Müller / Lena Zudrell

Trojanisches Erzählen

Narrationseffekte an den Grenzen der Diegese
und einige Überlegungen zu den Regeln der Erzählkultur
des Mittelalters

Abstract. Der Beitrag widmet sich ›Erzähltrojanern‹ – kurzen, zunächst unauffälligen ›Gastauftritten‹ extradiegetischer Stimmen innerhalb der Diegese, die jedoch bei genauerer Betrachtung vielfältige interpretatorische Möglichkeiten eröffnen. Exemplarisch hierfür werden knappe Erzählerkommentare im Kontext des Wiedererzählens (an Beispielen aus dem ›Erec(k)‹), zwischen Figuren- und Erzählerrede changierende Inschriften (an Szenen aus ›Wigalois‹ und ›Parzival‹) sowie Dialoge mit narrativen Instanzen (am Beispiel der Frau Minne in ›Wein‹ und ›Meleranz‹) untersucht. Ziel des Beitrags ist dabei, zugleich eine Perspektive zur Annäherung an latente Regularitäten mittelalterlichen Erzählens anzubieten.

Eingeladener Beitrag, publiziert im Februar 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, 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

ISSN 2568-9967

Erzähltrojaner, darunter verstehen wir Stimmen, die man formal schwer oder nicht eindeutig als Teil der Diegese beschreiben kann, obwohl sie ›irgendwie‹ in ihr auftauchen. ›Trojaner‹ nennen wir sie, da sie auf einen ersten Blick unauffällig sind. Sie haben zwar eine spezifische Funktion, doch es ist eine, die ihnen nicht offensichtlich auf den Leib geschrieben ist. Sie können ihr gerade deshalb so effektiv nachkommen, weil sie dort erscheinen, wo man sie nicht erwartet und auch auf den ersten Blick gar nicht bemerkt. Solche Gastauftritte extradiegetischer Instanzen in der Diegese, bereiten – ganz wie der ›Staatstrojaner‹ auf unseren Smartphones es tun wird – Probleme. In den etablierten narratologischen Systematiken machen Genette und seine Nachfolgerinnen und Nachfolger nämlich einen strikten Unterschied zwischen extra- und intradiegetischen Instanzen. Auch wenn diese Systematik modifiziert wird, wenn also etwa Wolf Schmid die Unterscheidung zwischen »diegetisch« oder »nichtdiegetisch« einführt, wobei der diegetische Erzähler »auf den beiden Ebenen der dargestellten Welt präsent ist« (Schmid 2008, S. 87), dann zeigt das zwar, dass die Zuordnung nicht eindeutig sein muss, unterstreicht aber trotzdem die kategoriale Differenz der Ebenen. Natürlich kann man kalkuliert die damit gesetzte Grenze zwischen Intra- und Extradiegese überschreiten, also das hervorbringen, was bei Genette ›Metalepse‹ heißt (Genette 2010, S. 152–154). Unser Thema sind aber nicht primär solche kalkulierten erzähltechnischen Kunstgriffe. Im Zentrum der folgenden exemplarischen Überlegungen steht vielmehr der Sachverhalt, dass unsere ›Trojaner‹ in der Literatur des Mittelalters oft unvermittelt und ohne erkennbare Absicht auftreten, sodass man aus moderner Perspektive spontan versucht sein könnte, von einem Versehen oder Fehler zu sprechen (vgl. Schulz 2015, S. 386–395).¹ Natürlich ist es auch für das Mittelalter eine Option, hier kalkulierte

Experimente zu vermuten (die Erzählkunst Wolframs oder Hartmanns kann man auch wohl gar nicht anders denn als experimentell beschreiben), aber hinter und neben dieser Erzählkunst werden auch spezifische Regularitäten einer mittelalterlichen Erzählkultur greifbar, die unvermittelt narratologisch eigenwillige Effekte zeitigen – und um diese soll es uns im Folgenden gehen.

Die Forschung ist schon längst auf solche Phänomene aufmerksam geworden und hat sie wiederholt behandelt: Klassische Beispiele dafür sind etwa Erzählformen, in denen die Differenz zwischen Figuren- und Erzählerrede undeutlich wird. So können (a) Wissenshorizonte von Figuren und Erzähler ineinandergreifen, wenn etwa »fokalisiertes Erzählen mit auktorialer ›Stimme‹« (Hübner 2003, S. 33) auftritt bzw. wenn die Figuren etwas wissen, was sie aus der intradiegetischen Logik der Erzählung nicht wissen dürften, wohl aber aus der Perspektive des extradiegetischen Erzählers, und damit über ein Wissen verfügen, »das sie eigentlich gar nicht haben« dürften (Schulz 2015, S. 384).

Oder (b): Figuren- und Erzählerrede können einander unvermittelt und unmarkiert abwechseln. Ein Beispiel: Mitten in einer direkten Rede Irekels, in der sie in Konrads von Würzburg »Partonopier« den Protagonisten entschuldigt, sagt sie: *wir hân ez alle wol vernomen, / daz im sîn muoter ûzerriet, / daz er von dem gebote schiet* (V. 8876–78). [W]ir hân ez alle wol vernomen ergibt aber als Aussage der Figur Irekel und für ihre Zuhörerinnen in dieser Szene im Text keinen Sinn, sondern nur als Erzählerrede, die sich hier unmarkiert und unvermittelt in die Figurenrede einmischt und an den Rezipienten wendet (vgl. Jelinek/von Kraus 1893, S. 693).

All das gibt es sicher auch im modernen Erzählen, dort aber, wie uns scheint, als Teil des Möglichkeitshorizonts einer etablierten literarischen Erzählkunst, die zwanglos auf große Lizenzen zurückgreifen kann, also auf den *pacte de générosité*, wie Jean-Paul Sartre es nannte. Für die mittelalterliche Erzählkultur scheinen uns solche Effekte hingegen auf andere

Rahmenbedingungen des Erzählens hinzuweisen. Nehmen wir die genannten Beispiele:

(a) Intradiegetisches Figuren- und extradiegetisches Erzählerwissen sind identisch. Ein einheitlicher Wissens- und Geltungshorizont, an dem Figuren und Erzähler – und in der Situation des Vortrags auch Vortragender und Zuhörende – gleichermaßen partizipieren, versteht man als eine wichtige Eigenschaft traditionellen Erzählens, wie es etwa im ›Nibelungenlied‹ begegnet (vgl. Schulz 2015, S. 373; Müller 1998, S. 128; Müller 2017, S. 228–236). Zwar scheint uns das im ›Nibelungenlied‹ nicht durchgängig zu gelten, denn ab und an tritt doch dezidiert eine »explizite Mittlerinstanz« (Schaefer 2004, S. 93)² auf, aber eine solche Erzählweise weist doch im Ganzen darauf hin, dass hier das Wissen der Diegese und das Wissen der Welt tendenziell mehr in eins fallen, als wir das von erzählten Welten gewohnt sind. Kurz: Wenn die *alten mæren* Teil der Memoria eines *uns* sind, dann wird in der Welt eines kollektiven epischen Weitererzählens die Differenz zwischen als real wahrgenommener und erzählter Welt so verwischt, dass Rezipienten, Erzähler und Figuren einen Wissenshorizont zu teilen scheinen. Das gilt sicher nicht für alle Texte des Mittelalters, aber eine Tendenz, mit der man für das Verständnis der Texte rechnen muss, ist es doch. Unter dieser Prämisse kann die von Gert Hübner genannte Indifferenz von Figuren- und Erzählerwissen nicht nur entweder Fehler oder Kunstgriff, sondern auch Ausdruck der Rahmenbedingungen und impliziten Regeln einer vergangenen Erzählkultur sein.

(b) Die Differenz zwischen Figuren- und Erzählerrede ist unklar. In Situationen des mündlichen Vortrags sind Sprecherwechsel anders zu denken als beim stillen Lesen: Wenn der Erzähler körperlich anwesend ist, spaltet sich die extradiegetische Ich-Rolle in die Instanz der Textproduktion und die Instanz des Vortrags. Sicher, die Texte des 13. Jahrhunderts sind auch Schrifttexte und werden gelesen; Bezüge auf schriftliche Quellen oder dezidiert für Leser gemachte Aussagen, wie etwa Akrosticha und anderes mehr, sind Legion. Und mehr noch: In diesen

Schrifttexten ist die Erzählerposition oft explizit besetzt, wenn etwa im Prolog ein Autor sich als Produzent des Textes vorstellt. Wenn der Hartmann von Aue, der *gelêret was*, ein *mære tihete* und sich dabei namentlich nennt, dann – Monika Unzeitig (2010) hat dies ausführlich untersucht – besetzt er die Ich-Rolle des Erzählers. Aber offen muss trotzdem bleiben, wie lange solche Prologaussagen oder inszenierten Auftritte im Gedächtnis bleiben, und immer auch ist ein punktueller, abschnittsweiser Vortrag denkbar, dem nicht der Prolog vorausgeht. Und selbst wenn man es immer präsent hätte, dass der Text von Hartmann stammt – wie kann man spontane Äußerungen beim Vortrag von im Text aufgeschriebenen Publikumsanreden des Autors unterscheiden? Diese Frage stellt auch Armin Schulz (2015, S. 384). Eine Aussage wie *als uns diu âventiure zalt* (›Erec‹, V. 743) ist im Vortrag polyvalent. Situativ kann das vereindeutigt sein, wenn der Vortragende etwa aufs Pergament starrt. Je freier er indes vorträgt, desto unklarer ist die Sache. Das gilt – vielleicht besonders – auch dann, wenn ein Ich im Text spricht: Wenn es im ›Erec‹ heißt: *Nû prüeve ich iu der jungen wât* (V. 1954), also: »Jetzt schaue ich mir für euch die Gewänder der Jungen näher an«, dann lesen wir das als Erzählerrede, die einem fingierten Publikum den kommenden Erzählgegenstand ankündigt. Im Vortrag kann das auch der Vortragende sein, der vor seinem realen Publikum über den Text spricht, den er gerade vorträgt. Aber vielleicht etabliert gerade das Wort *prüeven* hier eine Ambivalenz. Immerhin haben wir damit einen der frühesten Belege des schwachen Verbs ›prüfen‹ vor uns, eines Lehnworts von Altfranzösisch *prover*, das auf das Lateinische *probare* zurückgeht. Hartmann hat es zwar nicht als Begriff eingeführt, aber sicher wird das *prüeven* im Vortrag als *mot chic* die Aufmerksamkeit auf den Erzähler- und/oder Vortragendenkommentar gelenkt haben.

Es geht uns also darum, dass narratologische Besonderheiten wie etwa unsere Trojaner den Blick auf die Regeln der Erzählkultur des Mittelalters zumindest punktuell freilegen könnten. An drei Aspekten wollen wir dies

zur Diskussion stellen: Es geht (1) um das Phänomen des Wiedererzählens, (2) um die Referenz auf schriftliche Medien (am Beispiel von Inschriften) und (3) um spezifische – etwa dialogische – Verhältnisse zwischen Erzähler, Figuren und Publikum, aber auch zwischen verschiedenen Texten.

1. Wiedererzählen

Mit seiner Differenzierung von ›Wiedererzählen‹ und ›Übersetzen‹ hat Franz Josef Worstbrock (1999) eine so erfolgreiche Unterscheidung eingeführt, wie das nur klare und einfache Unterscheidungen sein können. Der Begriff des ›Wiedererzählens‹ ist seither (wenn auch recht uneinheitlich) fest etabliert in der Beschreibung dessen, was viele Autoren des Hochmittelalters tun: Sie greifen zurück auf bereits erzählte Geschichten. All das ist gut bekannt; für die Erzähltrojaner aber ergibt sich aus dieser Konstellation ein besonders fruchtbarer Boden. Der Wieder-Erzähler befindet sich nämlich in der Position, die vergleichbar mit dem »Dichter *alter maere*« ist, um Michael Curschmanns (1992) wunderbar pointiert paradoxale Beschreibung der Erzählposition im ›Nibelungenlied‹ zu zitieren.

Der Wieder-Erzähler bringt etwas hervor, was es schon gibt, was ihm vorliegt (dass das so ist, erzählt er ja oft auch seinen Lesern und Zuhörern), aber was man nicht unbedingt als Wissen der Zuhörer voraussetzen kann. Er bringt eine neue Geschichte hervor, ist dabei aber auch Rezipient einer bereits vorliegenden Geschichte, deren Leser er ist, so wie er selbst seine Leser oder Zuhörer hat.

Und auch für die Leser oder die Zuhörer von Wieder-Erzählungen doppelt sich die Situation: Sie hören die Quelle und das Produkt der Wiedererzählung zugleich, und das erzeugt narratologische Uneindeutigkeiten: Aussagen wie das bereits genannte *als uns diu âventiure zalt* (›Erec‹, V. 743) sind deshalb nicht nur – wie oben gezeigt – in ihrer Referenz auf die Erzähl- oder Vortragsinstanz mehrdeutig, sondern auch in ihrer Referenz auf den Gegenstand. Was ist gemeint? Die Vorlage? Der

vorliegende Text? Die Geschichte ganz allgemein, die hier personifiziert als ›Aventiure‹ im *hic et nunc* des Lesens oder des Vortrags auftritt?

Der Wieder-Erzähler, so unsere These, hat eine ganz besondere Positionierung zu seiner Geschichte, die man vielleicht an der sich ändernden Semantik des Wortes *tihthen* ablesen kann (vgl. Gärtner 2006): Vom Aufschreiben nach Diktat über die Bearbeitung eines vorliegenden Textes bis endlich hin zur Produktion eines eben ›dichterischen‹ Textes geht der Weg, auf dem sich Autoren wie Hartmann von Aue befinden. In Hartmanns Position ist er Leser und Wieder-Erzähler einer Geschichte zugleich und ist dabei der Geschichte potenziell so ausgeliefert, wie das auch seine Leser sind, auch wenn er am Hebel der Textproduktion sitzt und eingreift. Das aber funktioniert eben nicht absolut, sondern nur tendenziell: Erec muss sich *verligen*, sonst wäre er nicht Erec – nur wie er es tut und mit welchem Wort er das beschreibt, da hat Hartmann seine Spielräume. Er befindet sich in einer Zwischenposition: Er erzählt eine Geschichte neu, die bereits erzählt ist. Die narratologischen Folgen dieser Zwischenposition sollen anhand von zwei Beispielen aus dem ›Erec‹ vorgeführt werden, wobei immer auch ein vergleichender Blick auf den ›Ereck‹ des Ambraser Heldenbuchs gerichtet wird.

Wie die Position des Erzählers zwischen externer und interner Fokalisierung und auch zwischen einer intra- und extradiegetischen Positionierung changiert, sei anhand einiger Details aus der Beschreibung von Enites und Erecs Hochzeitsfeier gezeigt. Diese stechen nicht explizit als Erzählkunststücke ins Auge und wurden beliebig ausgewählt, verdeutlichen aber doch, wie die Erzählerposition zwischen einer distanzierten Haltung zur Diegese und einer Position im *hic et nunc* derselben schwankt:

Bei der Beschreibung der Zwergenkönige Brians und Bilêi beruft sich der Erzähler auf *daz wære mære*, das einem *uns* erzählt wurde (V. 2094). Dieser fingierten, gemeinsamen Rezeption einer vorliegenden Geschichte folgt dann eine Ich-Rede des Erzählers: *die künege ich genant hân* (V. 2113), die sich konstativ auf den Prozess des eigenen Erzählens bezieht.

Der nächste Erzählerkommentar ist eine rhetorische Frage: *wes möhten sie langer bîten?* (V. 2121), die eine Möglichkeit zur Antwort eröffnet, die die Innenperspektive der Figuren zum Thema macht: *wan si wârens beidiu frô* (V. 2122). Mit diesem imaginierten Wissen über den Glückszustand von Erec und Enite partizipiert der Erzähler an den Gefühlen der Figuren, als nähme er sie wahr. Er inszeniert sich dann noch mehr als Teil der Szene, wenn er sagt, er könne nicht erzählen, dass die vielen anwesenden Ritter ›gefressen‹ (*sagen von ir vrâze*, V. 2131) haben, da sie sich doch so *guot* (V. 2129) verhalten hätten. Deshalb entschließt er sich, die Szene knapp zu halten (*ich iu kurze wil gesagen*, V. 2135f.). Der Erzähler ist also Zeuge der Szenerie und kommentiert gleichzeitig seine Form, diese wiederzugeben.

Aus dem *uns*, dem ein *mære* gemeinsam mit einem fingierten Kreis von Rezipienten vorliegt, aus dem *mære*, dem man ausgeliefert ist und auf das man sich verlassen muss (und oft betont der Erzähler, dass er bezüglich der Vorlage unsicher ist), wird am Ende ein *ich*, das ein *iu* anspricht, dem es die Szenerie authentisch vermittelt, als wäre das Erzähler-Ich Teil derselben. Das ist keine kalkulierte Entwicklung, sondern ein Nebeneinander von verschiedenen Optionen, die sich aus der Erzählsituation ergeben.

Ein zweites Beispiel: In einer Passage bezieht Hartmann Stellung gegen die Figur des Burggrafen, der auf eine Verbindung mit Enite hofft, da Erec tot zu sein scheint. Was der Graf will, ist klar: *er wolte si ze wîbe hân* (V. 6350). Doch er hat die Rechnung ohne den Wirt gemacht: *got hete den gewalt und er den wân* (V. 6351). Gott hat also die Macht, der Graf nur den (vergeblichen) Wunsch, *den wân*. Als dann die Nacht hereinbricht, ist das dem Grafen nur Recht, denn er hofft auf die Erfüllung seiner Liebe, doch der Text betont nochmals, dass das nicht geschehen werde (*des lîhte niht geschah*, V. 6355). Dann schaltet sich auch noch der Erzähler selbst ein, wobei in der Ausgabe des ›Erec‹ hier konjiziert wird (natürlich mit

Lesart im Apparat): *ich enruoche, trüge in sîn wân* (V. 6357). Es stört den Erzähler also nicht, wenn der *wân* der Figur nicht in Erfüllung geht.

Bei Hans Ried sieht das dagegen so aus: *ich enrûche, trueg ich sein wan* (›Ereck‹, V. 7341).³ Der Erzähler bezieht sich also im Text des Ambraser Heldenbuches auf sein eigenes Dichten: »Es kümmert mich nicht, wenn ich seinen Wunsch enttäusche« übersetzt die Ausgabe des ›Ereck‹. Dabei gilt ihr als Vorteil gegenüber der Konjektur, dass so die ›poetologische‹ Lesung des Verses wiederhergestellt ist. Wir wollen nicht urteilen, ob man konjizieren muss, immerhin wird im Text ja darauf hingewiesen, dass Gott die Entscheidung lenkt – und nicht der Erzähler. Für unsere Argumentation ist aber wichtig, dass auch die konjizierte Lesung ›poetologisch‹ ist, nur in einem anderen Sinne.

In Hans Rieds ›Ereck‹ stilisiert sich der Erzähler als Herr der Erzählung, ist gleichsam stolz auf seine Entscheidung und bezieht kommentierend Stellung zu seiner Erzählung, zu der er steht. Im ›Erec‹ spricht durch die Konjektur der Wieder-Erzähler, und wieder ist die Referenz gedoppelt: Was macht dem Erzähler nichts aus? Die Tatsache, dass in seiner Vorlage der *wân* des Burggrafen nicht in Erfüllung geht, oder die Tatsache, dass Gott den *wân* des Burggrafen nicht in Erfüllung gehen lässt? Kommentiert er extradiegetisch die Vorlage oder fühlt er intradiegetisch mit seinen Figuren? Man kann es nicht entscheiden. Hans Ried (oder vielleicht war es schon immer und nur so) tut es, und dies zugunsten einer dritten Möglichkeit, die ganz auf den Erzähler als Produzenten seiner Geschichte setzt, der sein Tun bekräftigt, indem er betont, dass er es nicht bereut. Man kann das für eine modernere Variante halten oder für die ursprüngliche, wichtig aber ist, dass mehrere Positionierungen des Erzählers zu seiner Geschichte zum Thema werden.

2. Inschriften

Eine andere Möglichkeit, Stimmen mit unklarem Status zu erzeugen, besteht darin, Inhalte von geschriebenen Texten zu inserieren, entweder wörtlich oder in Paraphrase. Als auf Dauer gestellte Figurenreden sind solche Inschriften einerseits ganz klar Teil der Diegese. Zugleich aber kann man zuweilen nicht eindeutig feststellen, (a) welcher Figur die Rede zuzuordnen ist oder ob es sich nicht sogar um einen ›maskierten‹ Erzählerkommentar handelt und (b) wo genau die Grenze zwischen Figurenrede und Erzählerkommentar verläuft.

Ein Beispiel für den ersten Typus (a) findet sich in Gestalt der Inschrift auf dem Grab der Herrscherin Japhite im ›Wigalois‹ Wirnts von Grafenberg. In der Episode, die von Japhites Bestattung erzählt, wird inmitten zweier ausführlicher Ekphrasen, die das Mausoleum und den Sarg schildern, wörtlich der Inhalt des Epitaphs präsentiert, das sich auf dem Sarg befindet:

mit guldinen buochstaben
gesmelzet uf den jächant
ein êpitâffum man vant
gebrievet von ir tôde hie,
heidenisch und franzois, wie
si starp von herzeleide.
die schrift sagten beide
›hie lit in disem steine
vrouwe Japhîte diu reine,
der ganzer tugent niht gebrast
[...]
(›Wigalois‹, V. 8254–63)

Auf einen ausführlichen Lobpreis der guten Eigenschaften der Verstorbenen folgen eine kurze Passage, die die Umstände ihres Todes schildert, sowie zuletzt ein Appell an die Leser:

›[...]
im selben er sælde koufet
swer umb den andern vrunt gebet.
nu wünschet gnâden an dirre stet
der sêle, swer die schrift hie lese,
daz ir got genædic wese
durch sîne grôze erbarmicheit
[...]
(›Wigalois‹, V. 8282–87).

Diese Inschrift ist deutlich ein Teil der erzählten Welt, schließlich wird genau erklärt, wie sie aussieht, wie sie an Japhites Sarg angebracht ist und in welcher Art von Gebäude dieser Sarg steht. Wenn allerdings die Rede, die hier schriftlich geäußert wird, innerhalb der erzählten Welt geäußert wird, dann kann man fragen: wer spricht oder vielmehr schreibt hier? Der Roman gibt darauf keine Antwort. Man erfährt nicht nur nicht, von wem die Rede rezipiert wird oder ob sie überhaupt von irgendjemandem rezipiert wird; es wird auch nicht festgestellt, wer der Verfasser dieser Rede ist, wer sie formuliert oder wenigstens autorisiert hat. Das Grabmal und der Sarg waren zwar von Japhites Geliebtem Roaz noch zu Lebzeiten vorbereitet worden, darauf weist der Erzähler explizit hin (V. 8242f. und 8317f.). Für die Inschrift aber, die auch vom Sieg Wigalois' über Roaz berichtet, gilt dies sicher nicht. Hat Wigalois das Anbringen des Epitaphs veranlasst? Das wäre naheliegend, zumal Wigalois in der Inschrift namentlich genannt wird. Wenn auf seinem neu gewonnenen Herrschaftssitz Inschriften angebracht werden, in denen auch von ihm die Rede ist, dann muss er es doch eigentlich, so ist man zu vermuten versucht, erlaubt haben – explizit erzählt wird davon jedoch nichts. Oder ist vielleicht der Burggraf Adan verantwortlich, von dem das Publikum weiß, dass er der Einzige ist, der auf der Burg sowohl die ›heidnische‹ als auch die französische Sprache beherrscht und der deshalb zwischen den überlebenden Bewohnerinnen und Wigalois dolmetschen kann? Hat also er die zweisprachige Inschrift ausgearbeitet?

Der Erzähler schweigt sich darüber aus, von wem die Inschrift stammt. Sie existiert einfach und spricht für sich selbst. Gerade das Verschleiern eines Ursprungs, wie es sonst bei Figurenreden nur selten der Fall ist (und sein kann), verleiht der Inschrift ihr besonderes Gewicht. Sie erhält ihre Autorität nicht durch die Verbindung zu einer einzelnen Figur, die die Verantwortung für den Inhalt übernimmt, sondern gerade aufgrund ihrer Vermitteltheit und Isoliertheit. Sie transportiert damit nicht die Meinung eines Einzelnen, sondern eine überpersönliche, universal gültige Aussage – eine Aussage, wie sie mit vergleichbarer Autorität sonst nur der Erzähler tätigen kann, der außerhalb der Handlung steht und diese für die Leserinnen und Leser kommentiert. Betrachtet man die Inschrift als eine Äußerung, die nicht nur als Figurenrede, sondern auch als Erzählerkommentar gelesen werden kann, dann richtet sie sich folglich nicht nur an mögliche Leserinnen und Leser innerhalb der erzählten Welt, sondern auch an die Leserinnen und Leser des Romans, die darüber informiert werden, dass für sein eigenes Seelenheil sorgt, wer für andere betet. Die Inschrift ist eine Kippfigur, sowohl Teil der Diegese als auch aus dieser hervorragend und die Handlung kommentierend, Figurenrede und Erzählerkommentar zugleich.

Ein prominentes Beispiel für den zweiten Typus (b) von Inschrift, bei dem nicht deutlich markiert wird, wo die Schrift endet und die Erzählerrede beginnt, findet sich gegen Ende von Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹. Dort geht die vom Erzähler paraphrasierte Gralinschrift zumindest in einer Handschrift fast unmerklich in reine Erzählerrede über. Dass das nicht so sein muss, zeigt ein vergleichender Blick auf eine frühere Erwähnung des Grals als Kommunikationsmedium: Als Trevrizent seinem Neffen Parzival berichtet, dass auf dem Gral zuweilen schriftliche Botschaften erschienen, schaltet sich der Erzähler in keiner Weise ein. Trevrizent sagt zu Parzival:

›[...]
unser venje viel wir für den grâl.
dar an gesâh wir zeinem mâl
geschriben, dar solde ein rîter komn:
wurd des frâge aldâ vernomn,
sô solde der kumber ende hân:
[...].
diu schrift sprach: ›habt ir daz vernomn?
iwer warnen mac ze schaden komn.
[...]
dâ mit ist Anfortas genesen,
ern sol ab niemer küneec wesen.‹
sus lâsen wir am grâle
[...].
(›Parzival‹, V. 483,19–484,9)

Die Worte, von denen Trevrizent behauptet, dass sie genauso auf dem Gral zu lesen gewesen seien, werden eingeleitet durch die Wendung *diu schrift sprach* und ausgeleitet mit *sus lâsen wir*. Es besteht folglich kein Zweifel daran, dass das, was Parzival zu hören bekommt – nämlich die Botschaft des Grals als Bestandteil der Rede Trevrizents – eine Figurenrede (der Figur Gott?) innerhalb einer anderen Figurenrede (der Figur Trevrizent) ist (vgl. ähnlich Cundries Wiedergabe einer Gralinschrift in V. 781,15–30).

Auf ganz andere Weise wird eine weitere Gralinschrift wiedergegeben, die Informationen zum künftigen Verhalten der Gralritter enthält. In der Lachmannschen Ausgabe werden sowohl der Inhalt der Inschrift als auch die daraus resultierenden Folgen vom Erzähler mitgeteilt, und zwar in deutlich voneinander geschiedenen Reden. Zunächst paraphrasiert der Erzähler die Inschrift in indirekter Rede im Konjunktiv:

ame grâle man geschriben vant,
swelhen templeis diu gotes hant
gæb ze hêrren vremder diete,
daz er vrâgen widerriete

sînes namen od sîns geslehtes,
unt daz er in hulfe rehtes.
(›Parzival‹, V. 818,25–30)

Daran anschließend fährt der Erzähler kommentierend und erläuternd im Indikativ fort:

Sô diu vrâge wirt gein im getân,
sô mugen sis niht langer hân.
durch daz der süeze Anfortas
sô lange in sûren pînen was
und in diu vrâge lange meit,
in ist immer mêr nu vrâgen leit.
al des grâles pflihtgesellen
von in vrâgens niht enwellen.
(›Parzival‹, V. 819,1–8)

Beim Lesen von Lachmanns ›Parzival‹-Text kann man also auf den ersten Blick eindeutig erkennen, welche Informationen die Inschrift auf dem Gral enthält und welches zusätzliche Wissen der Erzähler beisteuert, auch wenn nicht geklärt wird, woher dieses Wissen eigentlich stammt. Ein Blick in den Apparat zeigt allerdings, dass Lachmann an dieser Stelle wie üblich Handschrift D (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857) folgt, die Trennung zwischen dem in indirekter Rede präsentierten Inhalt der Gralinschrift und den Erläuterungen des Erzählers jedoch nicht zwangsläufig so eindeutig sein muss. In der Handschrift G (München, BSB, cgm 19) ist sie weitaus uneindeutiger, denn dort wird auf Bl. 70r vom Erzähler die gesamte Passage im Indikativ formuliert (wir transkribieren nach der Handschrift und lösen dabei die Abkürzungen und Superskripte auf):

an dem grale man gescriben vant
swelhen templeis div gotes hant
ze herren gap frómder diet
daz der fragen wider riet
sins namen vnde sins geslâhtes
vnde daz er in hvlfe rehtes

Wirt div frage da von in getan
sone múgen sin niht lenger han
dvrh daz der svoze anfortas
so lange in svren pine was
vnde in div frage nv lange meit
in ist imir me nv frage leit
al die grals phliht gesellen
gein in fragens niene wellen.

Was also teilt der Gral in Handschrift G mit? Nur dass, wenn ein Gralritter Landesherrscher werde, er allen zu ihrem Recht verhelfen werde, man ihn aber nicht nach seinem Namen fragen dürfe? Oder auch, dass er sonst das Land verlassen müsse? Auch dass das Frageverbot von den Gralrittern mit den Leiden Anfortas' etwas kurios begründet werde, da dieses ja durch eine ausgebliebene Frage verlängert wurde? Was also lässt der Gral intradiegetisch seine Leser wissen? Und was weiß extradiegetisch der Erzähler, was der Gral möglicherweise gar nicht preisgibt? In Handschrift G ist die Gralinschrift insofern ein Erzähltrojaner, als die fehlende Modusmarkierung es einem Leser oder einer ZuhörerIn formal kaum möglich macht, zu entscheiden, an welchem Punkt die Figurenrede Gottes (oder auch, wenn man so will, die ›Dingrede‹ des Grals) innerhalb der erzählten Welt in kommentierende Erzählerrede übergeht.

3. Dialogisches

Trojaner sehen wir auch dort, wo Erzählerfiguren Kommunikationssituationen schaffen, die sich zwar einerseits nicht den erzählten Geschichten zuordnen lassen, die aber andererseits auch keine heterodiegetischen Positionen besetzen. Diese Trojaner veranschlagen für sich die Möglichkeit, zur Handlung und zu den handelnden Figuren Stellung zu nehmen, jedoch nicht in ›herkömmlichen‹ Erzählerkommentaren, sondern beispielsweise inszeniert als Dialoge mit narrativen Instanzen. Das Ich, das in solchen Szenen spricht, deklariert sich damit eindeutig als jemand, der die Möglichkeit hat, an der Diegese – also an der erzählten

Welt – teilzuhaben, ohne in der Geschichte, die erzählt wird, vorzukommen. Im ›Iwein‹ etwa führt der Erzähler Hartmann einen Dialog mit Frau Minne. Thema ist der Herzenstausch zwischen Iwein und Laudine (zu Dialogen des Erzählers in Hartmanns Romanen vgl. Ridder 2001; Unzeitig 2010, bes. S. 237f.). Für den Erzähler ist ein solcher Vorgang unvorstellbar, doch Frau Minne weist den Erzähler zurecht, bestätigt den Herzenstausch und außerdem ihre eigenen Fähigkeiten, die es möglich machen, dass Männer und Frauen ihr Herz (aneinander) verlieren und dennoch bei Kräften bleiben. Die Szene setzt unvermittelt ein, als der Erzähler den Abschiedsschmerz Iweins beschreibt, und endet ebenso abrupt mit einer Charakterisierung Gaweins. Der Erzähler unterbricht seine Geschichte lediglich für einen Moment, um mit Frau Minne das eben Erzählte zu diskutieren. Versucht man, die Episode mit narratologischen Begriffen zu beschreiben, ist die Grenze dessen, was mit den Terminologien intradiegetisch/extradiegetisch bzw. homodiegetisch/heterodiegetisch gefasst werden kann, schnell erreicht. Das Gespräch mit Frau Minne ist keine Metadiegeese, denn es ›erzählt‹ – wenn überhaupt – dasselbe Ich wie davor und danach; es ist also kein erzähltes Erzählen. Das Erzähler-Ich ist zudem außerhalb der Geschichte zu verorten, es ist keine handelnde Figur – das hieße nach der gängigen Terminologie, wir hätten es mit einem heterodiegetischen Erzähler zu tun. Durch den Dialog mit der personifizierten Frau Minne jedoch inszeniert sich der Erzähler in gewisser Weise aber doch als Figur, genauer als Erzählerfigur, für welche die Grenzen der Fiktion sehr wohl gelten, denn die Erzählrichtung, die der Erzähler eingeschlagen hat, bevor Frau Minne interveniert, wird durch das Gespräch korrigiert. Frau Minne fragt den Erzähler mit einiger Entrüstung:

›sage an, Hartman,
 gihestû daz der küene Artûs
 den hern Îweinen vuorte ze hûs
 unde lieze sîn wîp wider varn?‹
 (›Iwein‹, V. 2974–77)

Sie unterbricht den Erzählfluss, um den Erzähler zu verbessern – Iwein habe seine Frau natürlich nicht einfach fahren lassen, sondern habe mit ihr zuerst die Herzen getauscht –, erst dann ›darf‹ der Erzähler Hartmann in seiner Erzählung fortfahren. Die Erzählung von Iwein und Laudine wird durch die Korrektur als wahr inszeniert, lediglich das Erzählen davon kann fehlgehen, was in diesem Fall – glücklicherweise – von Frau Minne rechtzeitig bemerkt und richtiggestellt wird.

Diese Szene entfaltet nun eine Wirkung über den einzelnen Text hinaus. Sie begegnet uns als Trojaner beim Pleier: Der ›Meleranz‹, der neben anderen Themen und Motiven aus Hartmanns ›Iwein‹ auch den Herzenstausch sowie die Personifikation der Frau Minne entlehnt, entzerrt jedoch die beiden Bereiche. Während der Herzenstausch isoliert und völlig unproblematisch dargestellt wird, klagt das Erzähler-Ich an anderer Stelle über das unredliche Verhalten von Frau Minne:

Frow Minn, daz ist gen üch min clag,
daz ir dem niht helffe thuot
unnd machet einen wolgemuot,
der unstät sitt haut.

(›Meleranz‹, V. 1408–11)

Verschiedene Szenarien sind denkbar: Entweder hat das Erzähler-Ich aus Pleiers ›Meleranz‹ von der Erzählerfigur aus Hartmanns ›Iwein‹ gelernt, dass die Zweifel am Herzenstausch sinnlos und unangebracht sind, oder das Wissen der Erzählerfigur aus dem ›Meleranz‹ deckt sich nicht mit dem Erzählerwissen aus dem ›Iwein‹. In jedem Fall aber folgt die Szene aus dem ›Meleranz‹ aus den Text Hartmanns und nimmt Bezug darauf. Damit wird Hartmanns Text sowohl (extradiegetisch) als Wissen aufgerufen als auch (intradiegetisch) als Wissen in der erzählten Welt vorausgesetzt. Auf die Anklage an Frau Minne setzt beim Pleier jedoch anders als bei Hartmann keine Gegenrede ein, sondern der Erzähler wendet sich in der Thematik – die Treue und Beständigkeit der Liebe – an *ir frowen* (›Meleranz‹, V. 1430), also an ein imaginiertes weibliches Publikum. Frau

Minne kann hier einerseits als thematische Symbolisation des rechten sowie falschen Verhaltens gelten, sie kann aber auch als poetologisches Signal dafür betrachtet werden, dass sowohl die narrativen Ebenen als auch die Stellung des Erzähler-Ich zu diesen Ebenen im Wanken begriffen sind. Im ›Meleranz‹ ist dieser Ebenenwechsel als Klimax angelegt: Von einer intradiegetischen Klage über die Liebe (durch die Figuren Tydomie und Meleranz) zur Klage an Frau Minne (durch die Erzählerfigur) hin zur extradiegetischen Kommunikation mit etwaigen Rezipienten illustriert das Erzähler-Ich die verschiedenen Möglichkeiten des Erzählens. Die Ansprache an Frau Minne vermittelt dabei zwischen einerseits der erzählten Geschichte und ihren Figuren sowie andererseits den möglichen Rezipientinnen und Rezipienten eben dieser Geschichte; Frau Minne wird vom Erzähler als Sprungbrett instrumentalisiert, um sich von der erzählten Geschichte wegzubewegen, ohne dabei jedoch die Grenzen der Diegese völlig hinter sich zu lassen – denn dass Anreden oder Dialoge mit Rezipienten zur Fiktion gehören, ist ja spätestens seit Hartmanns ›Erec‹ bekannt. Zum Dialog in dieser prinzipiell dialogisch angelegten Szene kommt es jedoch nicht, lediglich die Möglichkeit wird inszeniert. Während Hartmanns Erzählerfigur somit die diegetischen Kommunikationssituationen bis aufs Äußerste ausreizt, damit die komplexe Poetologie des Textes offenlegt und sein Erzähler-Ich zum Trojaner macht, bleibt die Erzählerfigur des Pleier mehr dem Erzählten verhaftet. Hartmanns Text hat Auswirkungen auf den ›Meleranz‹, denn der Dialog, den Hartmanns Erzähler mit Frau Minne führt, taucht im Pleier als Trojaner wieder auf, jedoch in einer veränderten – konkret in einer nicht mehr dialogischen – Kommunikationssituation. Während in Hartmanns Text so die Ebene des *discours*, also der Akt des Erzählens, betont wird, instrumentalisiert der Pleier den Inhalt des Dialogs aus dem ›Iwein‹, um das Erzählte selbst, also die Ebene der *histoire*, zu akzentuieren: Im ›Meleranz‹ wird von beständiger Liebe erzählt und die Empfindungen der Erzählerfigur, die in der Klage an Frau Minne kulminieren, sollen zur

Illustration dessen dienen und weniger – wie in Hartmanns ›Iwein‹ – das Erzählen selbst akzentuieren.

Mit den gezeigten Effekten wollten wir lediglich darauf hinweisen, dass uns Erzählformen, die wir als narratologische Verunsicherungen oder Uneindeutigkeiten beschreiben, an Spezifika der mittelalterlichen Erzählkultur heranführen können. Wir enden deshalb nicht mit Ergebnissen, sondern benennen nur mögliche Spuren, die man systematisch weiterverfolgen und kombinieren sollte: Zu sehen war das Perpetuieren eines mündlich traditionellen Erzählhabitus unter den Bedingungen schriftlicher Vorlagenexegese. Dabei wird eine eigentümliche Positionierung des Wieder-Erzählers gegenüber seiner Geschichte erzeugt, die oft nur punktuell zu konstatieren ist, aber auch in ein literarisches Spiel münden kann. Zu beobachten waren die narrativen Folgen der Inszenierung von Medienwechseln, durch welche Rollenwechsel uneindeutig und die Ursprünge von Sprachhandlungen unklar werden, was auch ein ambivalentes, multiperspektivisches Erzählen ermöglicht. Zu zeigen war zuletzt ein intertextuelles Spiel, in dem die Mehrdeutigkeit und unsichere narratologische Positionierung von Erzählinstanzen zum Medium eines sich konstituierenden Textfeldes wird, das sich im Horizont eines spezifischen erzählerischen Wissens vernetzt und das wir retrospektiv gattungshaft zusammensehen können.

Anmerkungen

- 1 Armin Schulz (2015, S. 386-395) stellt diese Frage für einige Passagen des ›Partonopier‹ Konrads von Würzburg, indem er versucht, »Experimente« von »Fehlgriffen« zu unterscheiden.
- 2 Für Schaefer (2004, S. 93) ist die Existenz einer solchen Mittlerinstanz ein Differenzkriterium zum »rhapsodischen Erzählen«. Ein Beispiel wäre der fingierte Dialog in Fassung C, Str. 518, in dem ein imaginiertes Zuhörer Zweifel

gegenüber dem Erzählten anmeldet, die der Erzähler dann auszuräumen versucht.

- 3 Wir benutzen dabei die Ausgabe des ›Ereck‹ (2017), die sich für solche Vergleiche besonders anbietet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Hartmann von Aue: Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein, hrsg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 6).
- Hartmann von Aue: Erec, hrsg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. 7. Auflage besorgt von Kurt Gärtner, Tübingen 2006 (ATB 39).
- Hartmann von Aue: Ereck. Textgeschichtliche Ausgabe mit Abdruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen ›Erek‹, hrsg. von Andreas Hammer [u. a.], Berlin/Boston 2017.
- Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer hrsg. von Karl Bartsch, mit einem Nachwort von Rainer Gruenter in Verbindung mit Bruno Jöhnk [u. a.], Wien 1871 (ND: Berlin 1970).
- Meleranz von Frankreich. Der Meleranz des Pleier. Nach der Karlsruher Handschrift. Edition – Untersuchungen – Stellenkommentar, hrsg. von Markus Steffen, Berlin 2011 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 48).
- Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J .M. N. Kapteyn übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, 2. überarbeitete Aufl., Berlin/Boston 2014.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzt von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York 1998.

Sekundärliteratur

- Curschmann, Michael: Dichter *alter maere*. Zur Prologstrophe des Nibelungenliedes im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur, in: Gerhard Hahn/Hedda Ragotzky (Hrsg.): Grundlagen

- des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert, Stuttgart 1992, S. 55–71.
- Gärtner, Kurt: *tihthen / dichten*. Zur Geschichte einer Wortfamilie im älteren Deutsch, in: Gerd Dicke [u. a.] (Hrsg.): *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin/New York 2006 (TMP 10), S. 67–82.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, 3. Aufl., München 2010.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹*, Tübingen/Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Jellinek, Max H./von Kraus, Carl: *Widersprüche in Kunstdichtungen*, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 44 (1893), S. 673–716.
- Müller, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: *›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit*, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- Ridder, Klaus: *Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts*, in: *DVjs* 75 (2001), S. 539–560.
- Schaefer, Ursula: *Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, in: *Wolfram Studien* 18 (2004), S. 83–97.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, 2., verb. Aufl., Berlin/New York 2008.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe*, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], 2. Aufl., Berlin [u. a.] 2015.
- Unzeitig, Monika: *Autorname und Autorschaft: Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin [u. a.] 2010.
- Worstbrock, Franz Josef: *Wiedererzählen und Übersetzen*, in: Walter Haug (Hrsg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

Anschrift der Autorinnen und des Autors:

Prof. Dr. Astrid Lembke
Freie Universität Berlin
Institut für deutsche und niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
14195 Berlin
E-Mail: astrid.lembke@fu-berlin.de

Prof. Dr. Stephan Müller
Universität Wien
Institut für Germanistik
Universitätsring 1
1010 Wien
E-Mail: stephan.mueller@univie.ac.at

Mag. Lena Zudrell
Universität Wien
Institut für Germanistik
Universitätsring 1
1010 Wien
E-Mail: lena.zudrell@univie.ac.at



Jahrgang 1 (2018)

ESSAY

Sonja Glauch

Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede?

Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers
und ihr diegetischer Standort

mit Lektürehinweisen von Martin Sebastian Hammer und Sonja Glauch

Eingeladener Beitrag, publiziert im Februar 2018. Auf Wunsch der Autorin wurde dieser Beitrag
in der sogenannten alten Rechtschreibung belassen.

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
ISSN 2568-9967

Geradezu eine Signatur der volkssprachlichen Literatur des späten Mittelalters sind Personifikationsdichtungen. Anreger und Anstifter für diese Form waren besonders spätantike Allegorien wie die ›Psychomachia‹ des Prudentius, die ›Hochzeit Merkurs und der Philologie‹ des Martianus Capella und die ›Consolatio Philosophiae‹ des Boethius. Der letztgenannte Text als Ich-Erzählung (Boethius wird im Kerker von der Dame Philosophie getröstet) lieferte ein homodiegetisches Modell, das in der mittellateinischen Dichtung im 12. Jahrhundert und im Altfranzösischen ab ca. 1200 aufgegriffen wurde. Alanus ab Insulis mit ›De planctu naturae‹ ist hier als wichtiger Vermittler zu nennen. Besonders nach dem afrz. ›Rosenroman‹ von ca. 1235/75 ergoß sich eine Welle von allegorischen Dichtungen vor allem über die romanischen Literaturen; Dichtungen, in denen der Erzähler im Gespräch mit Figuren erscheint, die Stellvertreter von psychischen Kräften, sozialen Zuständen oder Wissensdisziplinen sind und das Wort für diese führen, den Erzähler über ihr Metier belehren, seien sie nun die Liebe höchstpersönlich oder die Natura, die Armut, die Veritas. Figuren, deren Name sagt, wer sie sind, offenbaren ihre Bedeutung schon vor jeder expliziten Allegorese und machen eine solche meist unnötig. Darauf reagiert auch die gelegentliche Einschätzung der Forschung, es handle sich bei diesen Personifikationsdichtungen gar nicht um *Allegorie* im eigentlichen Sinn, weil hier ein Literalsinn und eine übertragene Bedeutung kaum auseinanderzuidividieren seien. Bei Personifikationen wie Frau Minne oder Frau Welt ist die Wegstrecke der Übertragung vom Konkreten zum Abstrakten extrem kurz, und diese Übertragung ist keine Entschlüsselung, sondern ein Automatismus. Dieses Modell der dichterischen Bedeutungsvermittlung ist im Mittelalter allerdings der bei weitem häufigere Typus – häufiger als deutungsbedürf-

tige und mithin auch entschlüsselungsfähige Allegorien in der Form reiner Metaphernkomplexe.

Im ›Rosenroman‹ begegnet das Erzähler-Ich beispielsweise den Damen Raison (Vernunft), den Herren Malebouche (Verleumdung) und Dangier (Herrschaft) und dem Gott Amor. Diese Personifikationen sind also Verkörperungen von Abstraktbegriffen, die im übrigen als Figuren immer das Geschlecht haben, das der Begriff als Wort im Altfranzösischen hat. Sie sind Helfer, Ratgeber oder Gegner im Streben des Ich nach der Rose. Das ihnen begegnende Ich ist ein junger Mann, vielleicht der typische edle Jüngling in Liebesstimmung und damit exemplarisch, aber gewiß nicht selbst eine Allegorie. Im ›Rosenroman‹ wie in den meisten derartigen Dichtungen wird die Begegnungssituation aus diesem Grund aus der Normalwelt herausgenommen und in einen Sonderraum verlegt, sei es räumlich (ein Spaziergang führt das Ich zu einem einsamen amönen Ort), sei es im Hinblick auf den Realitätsstatus. Im ›Rosenroman‹ sind sogar beide Techniken eingesetzt: Spaziergang des Ich, Eintritt in einen ummauerten Garten, und dies wiederum eingebettet in einen Traum. Ich umreißt dies nur, weil man im Hinblick auf die diegetische Struktur diese verbreitete Konstruktion für einen Normalfall mittelalterlicher Personifikationsallegorie ansehen kann. Die erzählte Welt, die Diegese, ist eine Welt, die der Erzähler nur als Gast betritt, weil Allegorien einen anderen Realitätsstatus haben als er selbst. Diese besuchte Welt existiert nicht real. Dennoch begegnen sich in dieser Welt die Personifikationen und der Erzähler; und um diese Begegnung zu ermöglichen, werden die abstrakten Konzepte ja gerade als menschliche Figuren verkörpert.

Daß das Verhältnis zwischen Erzähler und Diegese bei allegorischen Ich-Erzählungen generell ein besonderes ist, liegt natürlich auch daran, daß die Erzählhandlung eine doppelte Aufgabe hat: Sie entwirft eine Szene, ein Geschehen, also das, was wir als Diegese begreifen, aber sie vermittelt zugleich eine zweite, eine abstrakte Bedeutungsschicht, eine Übersetzung des diegetischen Geschehens in eine allgemeingültige Wahr-

heit, was vom schöpferischen Prozeß her umgekehrt als die Übersetzung oder Einkleidung einer lehrhaften Aussage in einen bildhaften Vorgang zu verstehen ist. Das Innerdiegetische hat also immer schon die Tendenz, sich zu verflüchtigen in einen Gehalt, der nicht-narrativ ist, und von diesem entkörperert zu werden. Wenn ein Erzähler-Ich in der Diegese auftritt, dann ist dieses Ich eine Figur, die nichts bedeutet und in gewisser Weise einen Fremdkörper in der Allegorie darstellt, soweit diese eine bildhaft und szenisch eingekleidete *W i s e n s* repräsentation ist. Zusätzlich wird auch die Relation von Erzähler und Erzähltem zum Paradox, denn einerseits ist ganz klar der szenische Entwurf eine artifizielle Leistung des Verfassers und das Erzählte als Fiktion markiert und verstanden, andererseits läßt der Verfasser sich selbst innerhalb des Erzählten als ahnungslos und belehrungsbedürftig auftreten. Das wäre nach dem Muster neuzeitlichen unzuverlässigen Erzählens gut in den Griff zu bekommen, wenn hier nicht die behauptete Identität von Autor und Erzähler der eigentliche Clou der Texte wäre.

Allegorie ist außerdem grundsätzlich sprachlogisch eine harte Nuß, weil diese Technik uneigentlicher Rede einerseits eng mit der Metapher verwandt ist und sehr oft der antiken Rhetoriklehre folgend als erweiterte Metapher begriffen wird, andererseits Metaphern immer Sprachbilder bleiben und mithin nie konkretisiert in der erzählten Welt auftauchen, Allegorien aber die Möglichkeit haben, genau das zu tun. Ein mittelhochdeutsches Textbeispiel mag das illustrieren:

Übermuot diu alte
diu rîtet mit gewalte,
untrewe leitet ir den vanen.
girischeit diu scehet dane
ze scaden den armen weisen.
diu lant diu stânt wol allîche en vreise.
(MF Namenlos V; cgm 5249/42a)

Man begegnet hierin einer lyrischen Mini-Personifikationsallegorie, die man wahlweise als bloße Redeweise über den Zustand der Welt oder als

bildgewaltiges Szenario eines Truppenaufmarsches verstehen kann. Die Alternative zeigt, daß das Sprachverfahren der Allegorie die Kraft haben kann, eine Diegese überhaupt erst entstehen zu lassen. Das sollte keine Überraschung sein, denn darin besteht gerade der Witz der Allegorie. Wie man ein solches Gleiten zwischen Metapher und Allegorie erzähltheoretisch fassen soll, scheint jedoch schwierig, da es eben nicht objektiv, linguistisch bestimmbar ist, ob hier eine Erzählung vorliegt oder nicht und mit ihr eine erzählte Welt oder nicht.

Allegorie an und für sich und in ihren üblichen Ausprägungen wäre also schon ein interessanter Gegenstand für die Narratologie. Ich enge meinen Gegenstand ein auf die Gesprächssituation zwischen Erzähler und Personifikation und die narratologische Perspektive auf das Verhältnis zwischen diesen beiden Figuren und der Diegese, wobei ich den Normalfall mit dem ›Rosenroman‹ oder der ›Consolatio‹ des Boethius schon umrissen habe: Das Gespräch findet in der erzählten Welt statt bzw. die erzählte Welt ist poetisch erschaffen, um diesem Gespräch einen Raum zu geben. Darin tummeln sich dann auch meist nur nicht-reale Figuren. Ich will im weiteren einige anders geartete und daher vielleicht diskussionswürdige Konstellationen vorstellen; zunächst den Fall, daß die Personifikation klar außerhalb der Diegese agiert, und dann etwas ausführlicher den eigentlich »trojanischen« (im Sinne von Lembke [u. a.] 2018) oder metaleptischen Fall, in dem der diegetische Ort schwierig bestimmbar ist.

Die erste Stelle ist eine wohlbekannte. Im ›Iwein‹ Hartmanns von Aue trennt sich der Protagonist von seiner frisch errungenen Ehefrau gleich nach der Hochzeit. Iwein reist mit dem Hof ab, um sich weiter ritterlich zu betätigen, Laudine bleibt daheim. An dieser Stelle, V. 2971ff., schiebt Hartmann eine Digression von gut 50 Versen ein.

Dô vrâgte mich vrou Minne

des ich von mînem sinne
niht geantwurten kan.

sî sprach ›sage an, Hartman,

gihstû daz der küene Artûs

- hern Íweinen vuort ze hús
und liez sîn wîp wider varn?<
done kund ich mich niht baz bewarn,
wan ich sagt irz vür die wârheit:
2980 wan ez was ouch mir vür wâr geseit.
sî sprach, und sach mich twerhes an,
>dune hâst niht wâr, Hartman.<
>vrouwe, ich hân entriuwen.< sî sprach >nein.<
der strît was lanc under uns zwein,
unz sî mich brâhte uf die vart
daz ich ir nâch jehende wart.
er vuorte dez wîp und den man,
und volget im doch dewederz dan,
als ich iu nû bescheide.
- 2990 sî wehselten beide
der herzen under in zwein,
diu vrouwe und her Íwein:
im volget ir herze und sîn lîp,
und beleip sîn herze und daz wîp.
Dô sprach ich >mîn vrou Minne,
nu bedunket mîne sinne
daz mîn her Íwein sî verlorn,
sît er sîn herze hât verkorn:
wan daz gap im ellen unde kraft.
- 3000 waz touc er nû ze rîterschaft?
er muoz verzagen als ein wîp,
sît wîbes herze hât sîn lîp
und sî mannes herze hât:
sô üebet sî manliche tât
und solde wol turnieren varn
und er dâ heime daz hús bewarn.
mir ist zewâre starke leit
daz sich ir beider gewonheit
mit wehsel sô verkêret hât:
- 3010 wan nûne wirt ir deweders rât.<
Dô zêch mich vrou Minne,
ich wære kranker sinne.
sî sprach >tuo zuo dînen munt:
dir ist diu beste vuore unkunt.
dich geruorte nie mîn meisterschaft:

ich bin ez Minne und gibe die kraft
 daz ofte man unde wîp
 habent herzelösen lîp
 und hânt ir kraft doch deste baz. <
 3020 dô engetorst ich vrâgen vûrbaz:
 wan swâ wîp unde man
 âne herze leben kan,
 daz wunder daz gesach ich nie
 doch ergienc ez nâch ir rede hie.
 ichn weiz ir zweier wehsel niht:
 wan als diu âventiure giht,
 sô was her Îwein âne strît
 ein degen vordes und baz sît.
 (Hartmann von Aue, ›Iwein‹, V. 2971–3028;
 hervorgehoben sind die narrativen Passagen)

Die Digression beginnt, indem Frau Minne dem Erzähler ins Wort fällt: Sag mal, Hartmann, willst du behaupten, daß Artus Iwein mitgenommen hat und seine Frau nach Hause zurückkehren ließ? (V. 2974–77) Der Erzähler sagt, so habe man es ihm berichtet, so sei es also gewesen. Frau Minne spricht ihm ab, die Wahrheit zu sagen (V. 2978–82). Es folgt ein Streitgespräch, das nur in den ersten Versen stichomythisch dramatisiert dargeboten und ansonsten summarisch zu dem Ende gebracht wird, daß der Erzähler sich bekehren läßt zu einer anderen Auffassung: *er vuorte dez wîp und den man, / und volget im doch dewederz dan, / als ich iu nû bescheide* (V. 2987–89). Die Paradoxie wird sofort aufgelöst durch den altbekannten Herzenstauschtopos: *sî wehselten beide / der herzen under in zwein, / diu vrouwe und her Îwein: / im volget ir herze und sîn lîp, / und beleip sîn herze und daz wîp* (V. 2990–94). Man könnte folglich sagen, der Einwurf der Frau Minne ist inszeniert, um eine recht abgegriffene uneigentliche Rede auf überraschende, verlebendigte Weise einzuführen. Diese Inszenierung ist selbstironisch, weil der Erzähler so tut, als sei er nur zu literaler Narration fähig. Diese Ironisierung wird noch weiter vorangetrieben, wenn danach der Erzähler treuherzig vorträgt, daß er es für eine ganz schlechte Idee halte, wenn Iwein nun ein zaghaftes Frauen-

herz besitzt, und daß dann besser Laudine auszöge und Iwein daheim das Haus hütete (V. 2995–3010). Frau Minne schneidet ihm das Wort ab (V. 3013) und nennt ihn einen Hohlkopf (*kranker sinne*), aber auch jemanden, der die Kraft der Minne nie kennengelernt habe (V. 3015). Der Erzähler traut sich nicht, weiter zu fragen, und wendet sich zurück zur Handlung, indem er noch einmal kundtut, solche Vorgänge nicht zu kennen (V. 3020–28). Er bleibt also beim wörtlichen Verstehen metaphorischer Formeln: *wan swâ wîp unde man / âne herze leben kan, / daz wunder daz gesach ich nie* (V. 3021ff.). Das Publikum weiß es besser, es kennt die Konventionalität solchen Sprechens und darf den Erzähler in seiner gespielten Naivität belächeln.

Diese komische Einlage ist natürlich im Hinblick auf die Medialität, Performativität und Theatralität des höfischen Erzählens aufschlußreich. Mir geht es jedoch nur um die Frage, an welchem Ort, auf welcher Bühne man sich diesen kleinen Streitdialog eigentlich vorstellen soll. Daß Frau Minne im Vorgang des Erzählens, ja im Vortrag selbst einhakt, scheint offensichtlich. Auch daß das Ich des heterodiegetischen Erzählers sich vernehmen läßt und daß sich das Gespräch um die Gestaltung der erzählenden Rede dreht, spricht für seine Verortung auf der Ebene des Erzählens, also dort, wo Kommentare und Reflexionen des Erzählers ihren üblichen Platz haben. Interessant ist aber, daß das Gespräch im Präteritum erzählt wird, anders als es für Kommentare und Reflexionen üblich ist. Wir haben hier also keine präsentische Inszenierung, wie sie etwa für fingierte Publikumsreaktionen genutzt wird, und so läßt sich auf die Frage, was eigentlich das *dô* meint, das die Digression einleitet, keine rechte Antwort geben.

Der Vergleich mit einer noch prominenteren Stelle ist vielleicht aufschlußreich, nämlich mit dem Beginn des 9. Buches des ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. Hier fehlen jegliche Inquit-Formeln, ein Gespräch beginnt abrupt und verrätselt, die Identität des Gegenübers muß der Sprecher erst ertasten:

- Tuot ûf. wem? wer sît ir?
ich wil inz herze dîn zuo dir.
sô gert ir zengem rûme.
waz denne, belîbe ich kûme?
mîn dringen soltu selten klagn:
ich wil dir nu von wunder sagn.
jâ sît irz. frou âventiure?
wie vert der gehiure?
ich meine den werden Parzivâl,
433,10 den Cundrie nâch dem grâl
mit unsüezen Worten jagte,
dâ manec frouwe klagte
daz niht wendec wart sîn reise.
von Artûse dem Berteneise
huop er sich dô: wie vert er nuo?
den selben mæren grîfet zuo.
ober an freuden sî verzagt,
oder hât er hôhen prîs bejagt?
oder ob sîn ganziu werdekeit
433,20 sî beidiu lang unde breit,
oder ist si kurz oder smal?
nû prîevet uns die selben zal.
waz von sînen henden sî geschehen.
hât er Munsalvæsche sît gesehen
unt den süezen Anfortas,
des herze dô vil siufzec was?
durch iwer güete gebt uns trôst,
op der von jâmer sî erlôst.
lât hoeren uns diu mære.
433,30 ob Parzivâl dâ wære,
Beidiu iur hêrre und ouch der mîn.
nu erliuhtet mir die fuore sîn:
der süezen Herzeloyden barn,
wie hât Gahmurets sun gevarn,
sît er von Artûse reit?
ober liep od herzeleit
sît habe bezalt an strîte.
habt er sich an die wîte,
oder hât er sider sich verlegn?
434,10 sagt mir sîn site und al sîn pflegn.

nu tuot uns de âventiure bekant,
er habe erstrichen manec lant
[...]

(Wolfram von Eschenbach, ›Parzival‹ 433,1–434,12; hervorgehoben sind die direkten Apostrophen der *Âventiure*, die deren persönliche Anwesenheit suggerieren. Die Anführungszeichen der Edition habe ich entfernt, um das Irritationspotential in der zeitgenössischen Rezeption klarer werden zu lassen.)

Hier ist es die *Aventiure*, also die zu erzählende Geschichte selbst, die im Roman zuvor schon dutzendfach in Sätzen wie *als uns diu âventiure giht* (158,13) eine halbpersonifizierte Rolle gespielt hatte und nun erstmals als tatsächliche Figur mit eigenem Redebeitrag auftritt. Der Dialog plaziert wohl nicht zufällig wieder mit dem Motiv des Herzens ein Uneigentlichkeitsignal, auch wenn dieses jetzt nicht getauscht, sondern als Behauptung betreten werden soll. Auch hier reagiert der Erzähler mit dem Wörtlichnehmen des Sprachbildes. »Ich will zu dir in dein Herz« – »Da ist doch kein Platz für Euch!« Die *Aventiure* macht diese Konkretisierung jedoch mit: »Na und? Wenn ich da nur mit Mühe reinpasse, dann hast du trotzdem keinen Grund, dich über die Enge zu beklagen. Ich werde dir jetzt nämlich etwas Verwunderliches berichten.« Der Rest des Gesprächs besteht aus Fragen des Erzählers über das zwischenzeitliche Geschick des Protagonisten, die für das Publikum den vorausgegangenen Cliffhanger ins Gedächtnis zurückrufen und Spannung neu aufbauen. Da die ganze Stelle dialogisch ist, gibt es keine noch so schwundstufige Narration dieser Begegnung. Das macht ihre Situierung einfacher: Wir lesen das so, und mutmaßlich hörte es ein Rezipient damals auch so, als ob das Gespräch direkt im Vortrag als eine spontane Unterbrechung der Erzählerrede stattfinde. Damit stimmt zusammen, daß andere Erwähnungen der *âventiure* als Gewährsfrau des Erzählers fast immer präsentisch formuliert sind: *als uns diu âventiure saget* (12,3); *als mir diu âventiure giht* (15,13), *den nennet d'âventiure alsus* (101,30); aber auch *als mir diu âventiure swuor* (58,16). Die diegetische Ordnung ist unproblematisch: die *Aventiure* als

Person ist als im Akt der Narration anwesend, natürlich fiktiv anwesend, zu denken und somit ganz klar extradiegetisch.

Soweit also eine erste Orientierung an gängigen Einsatzformen der Personifikationsallegorie: entweder ist das Gespräch des Erzählers mit den allegorischen Figuren der Gegenstand des Textes, dann generiert die Erzählung von dieser Begegnung eine Diegese, und die Erzählung ist homodiegetisch; oder es ist bei einer heterodiegetischen Erzählung wie dem Artusroman außerhalb der Diegese angesiedelt. Im zweiten Fall spricht das *erzählende Ich* mit der Allegorie, im ersten Fall das *erzählende Ich*. Das Beispiel Hartmanns hat aber schon gezeigt, daß es Fälle gibt, die sich dieser Unterscheidung nicht gänzlich unterwerfen. Zwar ist auch dort Frau Minne Assistenzfigur des Erzählers, dennoch scheint für sie eine Art Nebendiegese eingerichtet zu sein.

Aber auch aus der Diegese heraus kann die Grenze, die man für eine erzähllogisch feste zu halten geneigt ist, durchlässig werden. Hierfür soll mein letzter Beispieltext stehen, der um 1365 entstandene altfranzösische ›Voir dit‹ des Guillaume de Machaut. Machaut ist der Verfasser von ca. zwanzig späthöfischen Versdichtungen, eigentlich *Vers redens* gemäß dem Gattungsbegriff des *dit*. Den Kern des Typus bilden nicht die Themen oder Stoffe, sondern die Redehaltung (ein gebildeter Dichter spricht in der ersten Person) und die Lehrhaftigkeit. Machauts *dits* sind fast alle erzählend und fast alle allegorisch. Der ›Voir dit‹, eine Ich-Erzählung mit autobiographischem Gestus, nennt sich ›Wahre Erzählung‹; er berichtet von einer ca. dreijährigen Spanne im Leben des gealterten Hofdichters. Im Prolog verspricht Guillaume zu berichten *toute maventure*, die als etwas *douce, plaisant et delitable* ihm geschehen sei und ihm Trost gab, als er freudlos war. Die sich zutragende Geschichte ist die der Liebe zu der jungen Toute-Belle, Allerschön, wie die Dame mit einem allegorischen Decknamen genannt wird. Das unter dem Vorzeichen der höfischen Liebe Ungewöhnliche ist nun, daß es die junge Frau ist, die in Fernliebe zu dem berühmten Liederdichter entbrennt und ihm diese Liebe durch einen

Boten und ein von diesem überbrachtes Rondeau anträgt. In und mit diesem Rondeau bekennt ein weibliches Ich einem Mann, den sie nie gesehen habe, ihre Liebe: *Celle qui onques ne vous vit / Et qui vous aime loiaument* (V. 203f.). Dieser Liebesantrag ist der Trost und die *aventure*, die dem in einer Gemüts- wie Schaffenskrise versunkenen Dichter unverhofft zustoßen, die ihn mit einem Schlag gesunden lassen und seine poetische Energie wieder anfachen. Es entspinnt sich eine Liebe in Briefen und Liedern, die zugleich ein Lehrer-Schülerin-Verhältnis im Liederdichten ist, eine dialogische Liebesgeschichte, die nicht nur die hin- und hergesandten Briefe in die Erzählung inseriert, sondern auch die Lieder sowohl des Meisters Machaut als auch der Schülerin Toute-Belle. Dieser ungewöhnliche dokumentarische Gestus wird wiederum mit einer Bitte der Dame begründet. Die nachträgliche Sammlung der Korrespondenz und Rahmung durch eine Erzählung als ein Buch geschieht also auf Befehl der Dame, und dieses Buch erzählt somit von seiner eigenen Entstehung. Als es fertig ist, enthält das Buch, der ›*Livre du Voir dit*‹, 63 Lieder und 46 Briefe in Prosa, die eingebettet sind in die paarreimenden Achtsilber der erzählenden und reflektierenden Erzählerrede, insgesamt über 9000 Verse.

Als ein früher Briefroman ist der ›*Voir dit*‹ auch ein Roman über die Fernliebe, über die Tücken des Postverkehrs, über den Argwohn gegenüber beteiligten Dritten als Liebesboten und Verleumder, über die Fetischisierung von Schriftstücken und über die Unzulänglichkeit von formelhafter Sprache und Liebesrhetorik, d. h. über die Unzulänglichkeit der Sprache der Liebe überhaupt. Aber zu dieser poetologischen Befassung mit den eigenen Liedern kommt ein zweites Interesse: die Darstellung der Unwägbarkeiten und Gesetzmäßigkeiten der Liebeskommunikation, die das Paar in seinen Briefen ausagiert. Wie jede solche Kommunikation ist sie dem Protagonisten nicht Gesprächig genug. Ungeduldig wird auf Antwort gewartet, es werden Liedtexte falsch verstanden und Briefe im Affekt geschrieben, Mißverständnisse führen zu Anschuldigungen und Überreak-

tionen; wenn die Korrespondenz stockt, werden Träume befragt, später Ausflüchte gesucht, Verleumdungen bereitwillig geglaubt, ein Schreibembargo verhängt – all dies primär von Seiten des Ich. Die ›wahre‹ Erzählung des ›Voir dit‹ ist somit auch eine Suche nach der Wahrheit hinter der Sprache – der Rede des Anderen, der Rhetorik der Liebe, der Zeichen (Tränen auf einem Brief).

In diesem Zusammenhang ist nun die Rolle von Uneigentlichkeit und Allegorie bemerkenswert. Zunächst einmal infiziert poetische Metaphorik im Stil des ›Rosenromans‹ auch die erzählte Welt, weil die beiden gebildeten Protagonisten sie in ihrer Kommunikation wie selbstverständlich benutzen, zugleich als artifizuell-poetische Redeweise und als dezente Chiffrierung erotischer Dinge, die allerdings – gewiß absichtlich – so weit reicht und alles so einnebelt, daß unklar bleiben muß, ob es außerhalb der Chiffrierung der Worte je zu Werken kam. Ich erinnere: der Erzähler ist ein alter Mann in seinem letzten Liebstaumel, aber er ist ein Dichter im Vollbesitz seiner poetischen Kraft. Daß sich im Erzählen eines Dichters über sein Sprechen als Dichter die Ebenen von Erzählen und Erzähltem annähern, ist wenig verwunderlich. Es gehört zur Kunst dieses Textes, daß solche literarischen Anspielungen zugleich Realitätseffekte wie Allegoriesignale liefern. Der autobiographische Gestus, die Selbstreflexion über das dichterische Tun und die Situierung in einer realistischen Welt mit Kalenderdaten, Ortsangaben und einem ›echten‹ sozialen Umfeld schaffen alleamt den Realitätseindruck, der sich im Namen des ›Voir dit‹ vermutlich widerspiegelt. Zugleich läuft die Sinngenerierungsmaschine in diesem Text genauso auf Hochtouren wie in den vollständig allegorischen Entwürfen der Zeit. Sofern Bedeutungsträchtiges durch eingebettete Binnen-erzählungen, durch Träume, durch Gespräche mit Ratgebern und Freunden in die Erzählung eingebracht wird, stört dies den Realitätseffekt und die diegetische Struktur nicht. Aber was geschieht eigentlich, wenn dann doch Personifikationen auftreten?

Auf der Rückreise nach Reims, kommend von einer beglückenden Begegnung mit der Geliebten in Paris, unbelästigt von der Wegelagerei einer bretonischen Brigantentruppe, die für die 1360er Jahre und diese Gegend historisch belegt ist (hier also solideste Realismen), kommt Guillaume auf eine amöne Ebene und trifft dort eine adrette Dame in höfischer Begleitung:

Si men alay iolis et gais
Et passay les guez et les gais
De larcheprestre et des bretons
Que ne prisoie .ij. boutons
Tant que ie vins en une plainne
De tous biens et de bon air pleinne
Et la une dame encontray
Qui de tornu iusqua courtray
Non de paris iusqua tarente
Navoit si belle ne si gente
Et si estoit acompaignie
De bele et bonne compaignie
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4310–21)

And I proceeded along, gay and jolly, / Passing through the pickets and watch / Of the Archpriest and the Bretons, / Not giving them any thought / Until at last I came onto a plain / Filled with good air and all kinds / Of pleasant things, there meeting a lady / Who was prettier and more genteel / Than any other from Tournus to Courtrai, / No, from Paris to Tarento. / And she was accompanied by / A fair and lovely entourage.

Sie nähert sich ihm, spricht ihn beim Namen an, greift nach seinem Zügel und sagt, sie nehme ihn jetzt gefangen. Er möchte natürlich wissen, wer ihn ohne Herausforderung angreife. Sie widerspricht, und nun ein interessanter Satz des Erzählers: sie wechselt vom ›Ihr‹ zum ›Du‹.

Et quant la bele maprocha
De pres? par mon nom me hucha
Et getta sa main a ma bride
[...]
Vous mavez pris sans deffiance
Si me dist ne vous y fiez

Qui meffait il est deffiez
Et vous mavez griefment meffait
Sen corrigeray le meffait
Après aussi com par courrous
Me dist tu? et laissa le vous
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4322–25, 4337–43)

And when that beauty neared me, / Coming close, she called me by name, / Thrusting her hand on my bridle, [...] »You've taken me without issuing a defiance.« / And she told me: »Don't be so sure about it. / Whoever does wrong has fair warning. / And you have grievously injured me. / So this misdeed I'll correct.« / Afterward, just as if in anger, / She addressed me familiarly, abandoning the vous.

Das dürfte neben dem raumsemantischen Signal das zweite Allegoriesignal sein, denn allegorische Damen benutzen offenbar immer das Du, um einen Menschen anzureden; eine konventionelle Störung in der Konsistenz der Bildebene. Die Dame hält Guillaume nun eine längere Standpauke:

Ne tay ie pas reconforte
Et ioie de long aporte
Et donne deduit et leessee
Et fait ioie de ta tristesse
[...]
Et tu ne me prises .i. double
Ne tu nas encor de moy dit
Rien despecial en ton dit
Ne rendu grace ne loange
Tu le scez bien di le voir man ge
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4344–47, 4367–71)

»Have I not comforted you, / Brought you happiness from afar, / Afforded you delight and pleasure, / Transformed your sadness into joy? [...] And you don't value me a pennysworth, / Having not yet said anything special / About me in your poem; / You've accorded me neither thanks nor praise. / This you know quite well. Tell the truth. Do I lie?«

Die Dame klagt: »Habe ich dich nicht immer umsorgt, dir Glück und Freude geschenkt, habe ich nicht für dich gekämpft, mit meinem Schwert, das gut schneidet? Wenn Honte (Schande) dich attackierte, wenn Desir dich angriff, habe ich dich nicht immer gut verteidigt? Immer bin ich für dich da, ohne daß du mich bitten mußt, und ich bin dir keinen Pfennig wert, denn du hast noch nichts über mich in deinem Gedicht gesagt. Keinen Dank, kein Lob!« Er darauf: »Hübsche Rede, und vielleicht wahr, aber sagt mir doch bitte Euren Namen, damit ich mich entschuldigen kann.«

Je li dis par sainte ysabel
Ma dame vous parlez moult bel
Et puet estre que dites voir
Mais ie vorroie bien savior
Vostre nom si mexcuseroie
Par devers vous se ie pooie
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4372–77)

I said to her: »By saint Isabel, / My lady, you speak quite prettily, / And tell,
perhaps, the truth. / Yet I would very much like to learn / Your name for I
would make my excuses / To you if I could.«

Die Dame antwortet: »Mein Name ist Esperance, und hier sind Mesure und Attemprance, Bon Avis (Guter Rat) und Confort d’Ami (Freundes-trost), die mich immer begleiten und dir guten Dienst erwiesen haben, nicht aus Verpflichtung, sondern aus Großzügigkeit.«

Elle dist Jay nom esperance
Vois ci mesure et attemprance
Bon avis et confort damy
Qui sont toudis aveques my
Et qui tont fait maint biau servise
Non par devoir? mais par franchise
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4378–83)

She said: »My name is Hope. / Here are Moderation and Temperance, /
Good Advice and Friend's Comfort, / Who always accompany me, / And they
have done you much fine service, / Not from obligation, but generosity.«

Guillaume bekennt sich schuldig ohne Ausflüchte. Es gibt eine kleine Urteilsfindungsszene mit den anderen Damen, und auferlegt wird ihm als Strafe, daß er etwas dichten müsse, nämlich einen *Lai de Esperance* (V. 4414), was er natürlich tut, sobald er heimgekehrt ist. Jene umfangreiche lyrische Dichtung, die nach Vers 4461 in die Erzählung inseriert ist, bildet dann ganz zufällig die Mitte des gesamten Textes.

Man sieht leicht, daß die Dame Hoffnung in der Tradition des ›Rosenromans‹ steht, wo Personifikationen externalisierte Seelenzustände des liebenden Subjekts und des Liebesobjekts sowie situative Umstände ihrer Liebe sind. Der Überfall der Hoffnung auf Guillaume ließe sich quasi übersetzen in das plötzliche Aufmerksamwerden auf die Kraft und Notwendigkeit der Hoffnung, die in der Tat in der ganzen vorangegangenen Texthälfte nie erwähnt worden war. In dieser Hinsicht könnte die Begegnung einfach eine Verbildlichung einer bestimmten Phase des Liebesprozesses sein. Die Personifikation beschwert sich aber nicht allein über mangelnde Aufmerksamkeit des Protagonisten Guillaume, sondern über fehlende Erwähnung im Gedicht. Damit steht die Dame Hoffnung auch in der Tradition solcher Figuren, die ich Assistenzfiguren des Erzählers genannt habe, die ihre Gespräche mit dem erzählenden Ich führen und außerhalb der Diegese stehen. Guillaume de Machaut inszeniert hier jedoch ein besonders intrikates Spiel, das man vermutlich auf verschiedene Weise verstehen kann. Es fällt nämlich auf, daß der allegorische Überfall durch die Damen, das allegorische Signifikans eines mentalen Vorgangs, selbst noch einmal ein Komplement in der erzählten Wirklichkeit hat, nämlich den ausgebliebenen Überfall durch die Wegelagerer. Diese Doppeldeutigkeit wird nach der Begegnung noch einmal aufgegriffen, wenn Guillaume zu seinem Knappen sagt: »Laß uns auf der Hut sein, gefährliches Gebiet, laß uns schneller reiten, viele Räuber hier, die Gefangene nehmen und sie

bestehlen.« Wie nun diese dreistellige Relation (Wegelagerer, berittene Damentruppe, Abstrakta) aufzufassen ist, läßt sich kaum auf Anhieb klären. Die Begegnung mit der Figur der Esperance, die schon durch ihre Referenz auf den Erzähltext selbst die Grenzen der Diegese durchlässig werden läßt, könnte von den Briganten und Räubern bloß semantisch Aspekte von Gewalt und Gefahr erben, sie könnte aber auch im Sinne einer Substitution ins Reich der Fiktion und Imagination verwiesen sein; aber wäre das dann die Imagination des erlebenden Ich (das quasi so in Liebesgedanken hängt, daß es eine ordinäre Begegnung auf der Straße als allegorische Vision erlebt) oder die poetische Fiktion des erzählenden Ich? Die Erzählung macht keine Anstalten, das zu ordnen und ontologisch Klarheit zu schaffen. Sie verweigert also die Einhegung der Allegorie, wie sie sonst in mittelalterlichen Erzählungen im erzählten Eintritt in eine Traumwelt oder in eine bedeutungsschwangere Topologie geleistet wird. Die im Titel meines Beitrags gestellte Frage, ob hier und in vergleichbaren Fällen mit Diegesegrenzen und Realitätsebenen gespielt wird oder ob es sich um schlichte uneigentliche Rede handelt, läßt sich deshalb nicht eindeutig beantworten. So wie das Sprachverfahren der Personifikation eine Diegese generieren kann, aber nicht muß, rezipientenabhängig, so kann die Dame Esperance in der realistisch erzählten Welt des Jahres 1362 als befremdlicher Eindringling wirken – und genauso überzeugend als bildliches Element einer Lehrrede über das Wesen der Liebe erscheinen. Möglicherweise heißt Verstehen von Dichtungen dieser Machart, das eine und das andere oszillieren zu lassen und letztlich in der Schwebelage zu halten. Diese Schwebelage erfaßt dann aber auch die Erzählinstanz, die einerseits als derjenige erscheint, der kunstfertig über Sprachbilder verfügt, andererseits als derjenige, der von allegorischen Damen, die er selbst zum Leben erweckt hat, belächelt, zurechtgewiesen und mit dichterischen Hausaufgaben beauftragt wird. Das erzählende Ich – der Autor – begibt sich also in ein selbstironisches Spiel, in dem es/er poetische Meisterschaft und poetische Selbstverkleinerung zugleich demonstrieren kann.

Primärliteratur

- Guillaume de Machaut: *Le livre dou Voir Dit* (The Book of the True Poem), ed. by Daniel Leech-Wilkinson/R. Barton Palmer, New York 1998 [hierauf auch die englischen Übersetzungen].
- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausg. von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. 1: Texte. 38., erneut rev. Aufl., Stuttgart 1988.
- Hartmann von Aue: *Iwein*. 4., überarb. Aufl. Text der siebenten Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, Berlin/New York 2001.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York 2003.

Weiterführende Lektürehinweise

von *Martin Sebastian Hammer und Sonja Glauch*

Zum Begriff »trojanisches Erzählen« (S. 5) vgl. Astrid Lembke [u. a.]: *Trojanisches Erzählen. Narrationseffekte an den Grenzen der Diegese und einige Überlegungen zu den Regeln der Erzählkultur des Mittelalters*, *BmE* 1 (2018), S. 65-85 ([online](#)).

Die Allegorie als Faszinationsform der höfischen Dichtung des Mittelalters ist – sicherlich nicht zuletzt wegen ihrer schwer aufzulösenden Doppelnatur als rhetorische und ontologische Sprachoperation – von der Erzähltheorie, wie sie primär an der Romanliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt wurde, bislang mit wenig Aufmerksamkeit bedacht worden.

Auf Gérard Genette gehen die heute grundlegenden narratologischen Konzepte der Diegese als der Welt, in der die erzählte Geschichte spielt, und der Metalepse als einer Grenzüberschreitung zwischen der Welt, »in der man erzählt, und der [Welt], von der erzählt wird« (Die Erzählung, München 2010, S. 153), zurück. Er hat eine eigene Studie (*Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004) den Irritationsmomenten gewidmet, die rhetorischen Figuren wie der Metapher entspringen, wenn diese wörtlich

genommen werden (vgl. John Pier: *Metalepsis*, in: Hühn, Peter [u. a.] [Hrsg.]: *The living handbook of narratology* [online]). Dabei ist zugleich zu berücksichtigen, daß Genette in seiner ausführlicheren Studie den Begriff der Metalepse ausdehnt auf Phänomene der Rückkopplung zwischen realer Welt und textinterner Fiktion, was für mittelalterliches Erzählen gesondert zu diskutieren wäre.

Genettes Modell wäre darüber hinaus auf die Allegorie auszuweiten. Ein solchermaßen verstandenes Konzept der Metalepse, das sich nicht auf die ontologische Perspektive beschränkt, wäre wohl auf eine fruchtbare Weise in Bezug zu setzen zu dem linguistischen Ansatz von Paul Michel: *Alieniloquium. Elemente einer Grammatik der Bildrede*, Bern [u. a.] 1987. Gegenwärtig finden sich Überlegungen zur direkten Anwendung des Konzepts der narrativen Metalepse nach Genette auf Beispiele älterer Texte bei Siegmar Döpp: *Narrative Metalepsen und andere Illusionsdurchbrechungen: Das spätantike Beispiel Martianus Capella*, in: *Millennium 6* (2009), S. 203–221, sowie bei dems.: *Metalepsen als signifikante Elemente spätlateinischer Literatur*, in: Eisen, Ute E./Möllendorff, Peter von (Hrsg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, Berlin/Boston 2013 (*Narratologia* 39), S. 431–465 (vgl. auch die Einleitung der Herausgeber ebd., S. 1–9).

Sofern man für die Auftritte von Personifikationen im Gespräch mit dem Erzähler den Begriff der Metalepse verwenden will, zeichnet sich ab, daß deren Funktion dann anders zu bestimmen ist als in den von Genette überblickten (neuzeitlichen) Literaturen. Statt »eine bizarre Wirkung, die mal komisch ist [...], mal phantastisch« (Genette 32010, S. 152), zu haben, dienen die vorgestellten Oszillationen zwischen Redefigur und tatsächlicher Figur sicherlich dazu, dichterische Kunstfertigkeit explizit auszustellen und Autorschaft bzw. persönliche Erzählerschaft in Anflügen von Narrativierung zu konkretisieren. Nicht zufällig nimmt die spätmittelalterliche Ich-Erzählung einen ihrer Ausgangspunkte bei der Konstellation des Gesprächs eines ›Dichters‹ mit Personifikationen (zur allego-

rischen Ich-Erzählung vgl. Stephanie A. Viereck Gibbs Kamath: *Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England*, Cambridge 2012).

Narratologisch geprägte Überlegungen zum Status der Allegorien in der deutschsprachigen mittelalterlichen Dichtung, insbesondere bei Hartmann, Wolfram und in spätmittelalterlichen Romanen, finden sich bei Corinna Laude: »Hartmann« im Gespräch – oder: Störfall ›Stimme‹. Narratologische Fragen an die Erzählinstanz des mittelalterlichen Artusromans (nebst einigen Überlegungen zur Allegorie im Mittelalter), in: Abel, Julia [u. a.] (Hrsg.): *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*, Trier 2009 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 71–91; bei Katharina Philipowski: *Die Grenze zwischen *histoire* und *discours* und ihre narrative Überschreitung. Zur Personifikation des Erzählens in späthöfischer Epik*, in: Knefelkamp, Ulrich/Bosselmann-Cyran, Kristian (Hrsg.): *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. 11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder, Berlin 2007, S. 270–284; sowie bei Sandra Linden: *Frau Aventure schweigt. Die Funktion der Personifikationen für die erzählerische Emanzipation von der Vorlage in Wolframs ›Parzival‹*, in: Ridder, Klaus [u. a.] (Hrsg.): *Wolframs Parzival-Roman im europäischen Kontext*. Tübinger Kolloquium 2012, Berlin 2014 (Wolfram-Studien 23), S. 359–387, insb. S. 382ff.

Die drei genannten Studien verzichten zwar auf den Begriff der Metalepse, insbesondere bei Philipowski ist das Konzept jedoch implizit präsent, wenn sie an der Allegorie der Aventure Grenzüberschreitungen zwischen *histoire* und *discours* und deren interpretatorische Konsequenzen beschreibt. Der erzählhierarchischen Verortung des Wolfram-Frau Aventure-Dialogs widmet sich außerdem auch Henrike Lähnemann, die u. a. auf die Inszenierung von Machtverhältnissen – etwa durch unterschiedliche Anredeformen – aufmerksam macht (Haken schlagende Reden. Der Beginn des neunten Buches des Parzival, in: Miedema, Nine/

Hundsnurscher, Franz (Hrsg.): Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), S. 261–280.

Die Vielfalt der narratologischen Konzepte einerseits und der Fallstudien andererseits lassen somit insgesamt den Bedarf einer Synthese erkennen – oder in den Worten eines Beitrags Eva von Contzens ausgedrückt: That's »Why We Need a Medieval Narratology« (in: Diegesis 3 [2014], S. 1-21 [online]).

Anschrift der Autorin:

PD Dr. Sonja Glauch
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg
Department Germanistik und Komparatistik
Lehrstuhl für Ältere deutsche Literatur
Bismarckstr. 1
91054 Erlangen
E-Mail: sonja.glauch@fau.de

Anschrift des Co-Autors der weiterführenden Lektürehinweise:

Martin Sebastian Hammer M. Ed.
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Institut für Germanistik
26111 Oldenburg
E-Mail: martin.sebastian.hammer@uni-oldenburg.de

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](#), 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
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 Motivid 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]).¹ 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.²

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]).³ 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.⁴ 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,⁵ 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.⁶

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.)⁷

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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ Diomedes zeichnet sich hier im Kampf gegen die Trojaner besonders aus. Schon Herodot (II 116) nennt diese Aristie als selbstständigen Erzählabschnitt.¹¹ 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.¹²

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 sind¹³: 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).¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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).¹⁷ Schon Mythen (Lévi-Strauss 1973, S. 133–135 u. ö.) und Volkserzählungen¹⁸ sind deshalb oft episodisch angelegt, und diese Weise des Erzählens lebt in der Heldendichtung nach oder konstituiert sich hier noch einmal neu.¹⁹

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,²⁰ 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 ›Iwein‹ 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.²¹ 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 hat²² 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.²³ 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 ›Iwein‹ 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.²⁴ 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).²⁵ 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),²⁶ 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.²⁷

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.²⁸ 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.²⁹

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.³⁰ Wenn die deutschsprachige Erzähldichtung des 12. Jahrhunderts unter der Vorherrschaft bestimmter Gattungen noch stärker episodisch geprägt ist (vgl. Haug 1984, Sp. 85f.),³¹ 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 *tobesucht* schießen ihm ins Hirn (V. 3233f.), als handle es sich um den Ausbruch einer körperlichen Krankheit,³² 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.³³ 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.³⁴ Dieser Fall aus der höfischen Sozialität wie auch aus dem Selbst³⁵ 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.³⁶ 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.

Als bald 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.³⁷ 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,³⁸ 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),³⁹ und die Forschung hat gezeigt, dass Hartmann hier eine Krankheitssymptomatik mitsamt den zeitgenössischen Behandlungsmethoden exemplifiziert.⁴⁰ 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.⁴¹ 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).⁴²

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.⁴³ 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‹.⁴⁴ 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 Instanz⁴⁵ – 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.⁴⁶ 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 gereit,
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,⁴⁷ 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,⁴⁸ 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).⁴⁹ 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.⁵⁰ 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 weitergekommen 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.⁵¹ So ist es hier nicht; Gottfried minimiert als einer der versiertesten Erzähler des Mittelalters den Eindruck unzureichender Motivierung der Handlung nach Kräften.⁵²

Während Iweins Wahnsinn und vergleichbare Formen des Gehabtheits 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),⁵³ 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‹.⁵⁴ 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,⁵⁵ unterdrückt aber gleichzeitig die Möglichkeit, dies offen zur Sprache zu bringen.⁵⁶ 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.⁵⁷ 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 kann⁵⁸ –, 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 dâ 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.⁵⁹ 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,⁶⁰ 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.⁶¹ 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.⁶² Solange aber überschichtet die Minnethematik die Handlung⁶³ – 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.⁶⁴ 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,⁶⁵ 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)⁶⁶

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.⁶⁷ 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.⁶⁸ 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 Gewalteinsatz 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)⁶⁹ 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.⁷⁰ 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,⁷¹ 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.⁷² 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, Szeneninseraten, 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.⁷³ 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.⁷⁴ 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,⁷⁵

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,⁷⁶ 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.⁷⁷

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.⁷⁸ 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,⁷⁹ wie sich vergleichbar auch im Kampfzorn der Kampf bündelt.⁸⁰ 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)⁸¹, das *rîche* erscheint im Kaiser ebenso wie auch in einem herrschaftlichen Personenverband als Handlungsträger,⁸² und es konkretisiert sich in Herrschaftszeichen wie dem Banner, und auch die Reichskrone etwa kann noch *rîche* genannt werden.⁸³ 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.⁸⁴ 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 meintent
ein dinc, ein ein, ein liep, ein leit,
und doch dewederz hât geseit
dem andern sines herzen pîn,
diu herzen müezenent 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.⁸⁵ 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 ausgerückte 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 zugeordnet⁸⁶ – indiziert die Unordnung der Gefühle Emmas.⁸⁷ Dieses Kapitel erzählt – und verbirgt zugleich – den entscheidenden Umschlagpunkt des Romans, den Sündenfall Emma Bovarys.

Das Kapitel wird zwar scheinbar modulumäßig 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 singular 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.⁸⁸ 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.⁸⁹

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.⁹⁰ 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 Augenblick⁹¹ 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 Satteltgurt 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.⁹² 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.⁹³ 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).⁹⁴ 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.⁹⁵ Dies erscheint aber eher als Ausnahme, üblich ist es zunächst, Räume eng an die Handlung bzw. an eine handelnde Figur zu binden.⁹⁶ 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.⁹⁷ 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.⁹⁸ 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*),⁹⁹ 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.¹⁰⁰

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.¹⁰¹

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,¹⁰² 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 [...]*.¹⁰³ 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 reynt ußer dem großen weg in einen cleynen pfat und volgete dem. (›Prosalancelot‹, Bd. 1, S. 386)¹⁰⁴

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,¹⁰⁵

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 gebaut¹⁰⁶ 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.¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸ 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.¹⁰⁹

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),¹¹⁰ der mit seinen vielen Fortsetzungen und Übersetzungen in europäische Sprachen auf vielen tausend Seiten hunderttausende Leser des 16. Jahrhunderts in Atem gehalten hat.¹¹¹ 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.¹¹² Außerdem springt die Erzählung zwischen verschiedenen Erzählsträngen hin und her, die aus dem *entrelacement* des Artus- und Galsromans 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,¹¹³ 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.).¹¹⁴ 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).¹¹⁵ 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.¹¹⁶ 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.¹¹⁷

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 Brunnenaventure 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.¹¹⁸ 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 vnd den Himmel anblickt, vor freuden auff die knie für dem Amadis niederfiel, vnd saget [...]* (S. 210 = S. 432f. schon des spanischen Textes).¹¹⁹ 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 vnd 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.)¹²⁰ 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.¹²¹

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‹ (Διομήδεος 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 Kampfepisoden 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 humoral-pathologischen 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 hinwegerklärt.
- 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 ›Jüngerer Titule‹ 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/München⁸1973.
- 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.
- Jakobson, 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

Martina Feichtenschlager

Askese und weltliche Minne in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹

Abstract. Der Aufsatz untersucht die Darstellung der Sigune-Figur aus Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ unter Rückgriff auf Foucaults Bestimmung des Askesebegriffs als »Technologie des Selbst«. Dieser performative Askesebegriff hebt neben dem subversiven Potential den Aspekt der Buße hervor. Mit dieser Lesart wird die Narrativierung der Subjekt- und Körperkonstitution der Figur im Kontext der drei Begegnungen mit Parzival untersucht. So wird die Entwicklung der Trauer Sigunes um Schionatulander, der in ihrem Minnedienst starb, von höfisch-weltlicher Totenklage zum asketischen Leben und Tod als Inkluse nachgezeichnet. Die Klausel ist demnach als verkehrte Minnegrotte zu interpretieren, in der Konzepte von Ehe und sinnlicher *minne* transzendiert werden. Das problematische Moment dieses asketischen Lebensentwurfs demonstriert der Vergleich mit Trevrizent, der ebenfalls eine Verfehlung in der weltlichen *minne* mit einer religiösen Bußleistung zu kompensieren versucht.

Begutachteter Beitrag, publiziert im Dezember 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

ISSN 2568-9967

Die Etymologie des Begriffs ›Askese‹ verweist auf eine Praxis. Er bedeutet – abgeleitet vom griechischen Wort ἄσκησις/askesis – ›sich üben‹ sowohl in spirituell-geistiger als auch in körperlicher Hinsicht (vgl. Bianchi [u. a.] 1993, Reinert 2002, Horn 1997). ›Askese‹ trägt in dieser Wortbedeutung das Moment des Selbstbezugs in sich, weil der Asket mit seiner ›Übung‹ im eigenen Tun innehält und sich selbst sowie sein Handeln reflektiert. Er gewinnt damit eine Position, von der aus er sich von der umgebenden soziokulturellen Ordnung abgrenzen, ja sogar in einen Gegensatz dazu stellen kann. Damit konnte und kann Askese in antiker, frühchristlicher, mittelalterlicher und auch moderner Zeit als Instrument der Auflehnung und Polemik auch gegen geistliche und weltliche Obrigkeiten verstanden werden – als Instrument gegen eine Gesellschaft, die vom Individuum Ein- und Unterordnung, Funktionieren und z. B. Teilhabe am Konsum verlangt.

Wenn es stimmt, dass sich die Mitglieder der höfischen Gesellschaft des Mittelalters gerade durch Beteiligung und Partizipation an gesellschaftlichen Normen und Umgangsformen definierten, die den Körper und das Individuum disziplinieren und kontrollieren, dann muss das Konzept der Askese als außergewöhnlich radikales Gegenmodell verstanden worden sein: Während der bewusste Ausschluss aus der höfisch-ritterlichen Welt, wie er in mittelalterlichen Erzähltexten immer wieder thematisiert wird, zu meist Bestrafung bedeutet, ermöglicht er im asketischen Sinn den Blick von außen auf die höfische Lebenswelt, aber auch den distanzierten Blick auf das eigene Ich. Als Beispiele seien hier prominente Protagonisten mittelalterlicher Erzähltexte angeführt: Iwein im Wald, Gregorius auf dem Stein, Parzival auf *aventure*. Dass Phänomene der höfischen Exklusion dabei oft in Zusammenhang mit Nahrungsverzicht stehen, hat die Forschung schon bemerkt; diskutiert wurden sie zuletzt eingehend, soweit ich sehe, bei Bleuler 2016, S. 155–162, aber auch Nitsche 2000.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet die Sigune-Figur aus Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, die, wie ich zeigen möchte, als Inkluse zur Ikone und Kultfigur wird. Die Form der religiösen Bußleistung dient als Folie, vor bzw. auf der sich Sigunes weltliche Minneabsicht konstituiert (vgl. hierzu: Münkler 2010). In einem ersten Schritt möchte ich anhand von Michel Foucaults Begriff der »Selbstsorge« (vgl. Foucault 1986, 1993) thematisieren, in welchem Spannungsfeld sich die asketischen Praktiken in Antike und Frühchristentum sowie im Mittelalter bewegen. Foucault stellt einen Zusammenhang her zwischen der ›Sorge um sich‹ und der ›Selbsterkenntnis‹, die aus christlicher Sicht nur auf dem Weg der Buße erreicht werden kann und somit häufig eine Form der Askese darstellt. Selbstfindung und nicht minder Selbsterkenntnis werden durch die asketische Übung erreicht. Selbstverzicht und dramatische – und zwar in Form eines Büßer-Status, der öffentlich inszeniert und performiert wird – und verbalisierte Selbstenthüllung stehen christlich gedacht in einem engen Zusammenhang (vgl. Foucault 1993, S. 62). Inwiefern dies auch für Sigunes Transformation zur Inkluse (die allerdings weltlich liebt) gilt, soll im nächsten Abschnitt dieses Beitrags ins Zentrum gerückt werden. Hierbei spielt die Verschränkung von religiöser Praxis und weltlicher Minne eine zentrale Rolle. Anschließend möchte ich cursorisch auf andere Figuren und Texte hinweisen, die anstelle einer spirituell-geistlichen Ikone eine weltliche Kultfigur zur Assoziation und Identifikation bereitstellen, um zum Abschluss noch einmal eine mögliche textübergreifende These zu formulieren.

1. Selbstsorge, Selbsterkenntnis und Selbstenthüllung

Michel Foucault bestimmt Askese als eine ›Technologie des Selbst‹, die eine Form der gesteigerten »Sorge um sich« (Foucault 1993, bes. S. 26 und 30) sei. Foucault kontextualisiert seine Überlegungen zur Askese bzw. Selbstsorge mit Blick auf die Antike bzw. die ersten christlichen Jahrhunderte und sieht »die christliche Askese [...] ebenso wie die antike Philosophie

unter das Zeichen der Sorge um sich selbst [...] [gestellt]« (Foucault 1993, S. 30). Selbstsorge bedeutet demnach zunächst einmal Selbstachtung und meint nicht unbedingt die Einhaltung eines starren gesellschaftlichen Regelkatalogs. Dieser Selbstbezug bedeutet allerdings in stoischer Zeit nicht vorrangig oder ausschließlich einen asketischen Rückzug aus der Gesellschaft, sondern stellt eine soziale Praxis dar, die dazu dient, die Basis für eine »Moral der Lüste« (Foucault 1986, S. 92) zu entwickeln, denn die Selbstsorge lässt das Individuum als Moralsubjekt erscheinen (vgl. Foucault 1986, S. 92). Der Mehrwert des Verzichts liegt darin, dass sich die Person als Selbst begreift – Verzicht kann also die Ausbildung von Individualität und Identität fördern. Die Askese im Sinn der Foucaultschen ›Selbstsorge‹ impliziert aber keinesfalls den Verlust des gesellschaftlichen Bezugs, sondern die asketische Lebensführung, die qua geistiger Ausrichtung auf einen transzendenten Fluchtpunkt zielt, gewinnt gerade in der Abgrenzung zur normativ prägenden und geprägten Gesellschafts- und Alltagswelt an Kontur (vgl. Macho 2000, S. 27–44). In der frühchristlichen Heilslehre hingegen liegt das Hauptaugenmerk auf der Verpflichtung, die Wahrheit über sich selbst zu sagen. Dies kann freilich nur nach intensiver Selbstbeschau erfolgen und stellt sich als Möglichkeit dar, seine Seele zu reinigen sowie Selbsterkenntnis zu fördern (vgl. Foucault 1993, S. 52). Für das frühe Christentum stellt Foucault »zwei Hauptformen der Selbstenthüllung« (S. 61) fest, um »die Wahrheit über sich selbst zu offenbaren« (S. 61). Zunächst zählt dazu, seinen Status als Büsser öffentlich zu machen, während der zweite Weg »unablässige analytische Verbalisierung von Gedanken im Zeichen des absoluten Gehorsams gegenüber einem anderen« meint (S. 61). »Diese Gehorsamsbeziehung ist bestimmt durch den Verzicht auf den eigenen Willen und das eigene Selbst« (S. 61). Es bleibt zu untersuchen, inwiefern diese frühchristlichen Vorstellungen nachgewirkt haben und wie sie ihren Widerhall in der Literatur des Mittelalters finden. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die antike Praxis der Askese der Selbstermächtigung und der Selbstkonstitution dient, während

die (früh-)christliche Askese die Selbstdisziplinierung und den Verzicht ins Zentrum stellt. Im frühen Christentum lässt sich die Askese als Praxis auffassen, die ein (gläubiges) Individuum zu Gott hinführt. Es ist der Versuch, Gott zu erreichen, aber ohne die Gemeinschaft. Dieses Alleinsein drückt sich insbesondere in der Darstellung der Säulenheiligen aus: Die Styliten stellen sich auf eine Säule und bleiben über längere Zeit dort – ohne Nahrung und ausreichende Kleidung, den Unbilden des Wetters ausgesetzt. Die Erhöhung (mittels einer Säule), auf der sich diese Asketen (vgl. Elbern 1976, Müsseler 1973) befinden, ist zugleich eine Überhöhung: Ein Weg aus der Mittelmäßigkeit, der hinaufführt zu Gott und zugleich eine Form von Hybris ausstellt. Ohne die Gemeinschaft und ohne (geistige) Anleitung beschreibt diese Askeseform einen individuellen Weg zu Gott, wobei zu bedenken ist, dass auch diese (asketischen) Abläufe und Praktiken ritualisiert und demnach vorgegeben sind.

Obwohl die Asketen und unter ihnen gerade die Styliten besonders prominent waren, ist dieser ›Alleingang zu Gott‹ nicht überall wohlwollend aufgenommen worden: Für die Kirche, die die gemeinschafts- und normstiftende Definitionsmacht über die christliche Gemeinde und alleinige Heilsmittlerschaft für sich proklamierte, müssen einflussreiche Asketen oder Einsiedler, die nach eigenen Regeln und Vorstellungen und im engen Selbstbezug lebten, eine nicht unproblematische Instanz gewesen sein. Über die katholische Kirche werden diese Spannungen in die höfische Gesellschaft des Mittelalters transportiert: Aus der Distanz des Rückzugs können soziale Fragen, gesellschaftliche Konzepte, Lebens- und Liebesentwürfe neu verhandelt werden. Der Asket oder die Asketin hält der – in diesem Fall – höfischen Gesellschaft des Mittelalters den Spiegel vor, zwingt damit aber nicht nur zur Selbstbeschau, sondern zeigt zugleich alternative Lebensentwürfe auf (vgl. Schulz 2012, S. 91f.).

Die Askese erscheint damit als Medium, in dem Identitäten, Körperkonzepte, normative Ordnungen usw. verhandelt und verändert werden können. Die »Grenze zwischen Körper und Welt« (Benthien 1999, S. 7)

wird verändert, indem sich der Asket oder die Asketin stets im Spannungsfeld von Selbstbeherrschung und Bedrohung von außen befindet, und er oder sie wird dabei möglicherweise auch selbst als bedrohlich empfunden, weil religiöse und gesellschaftliche Normen und Praktiken in Frage gestellt oder gar außer Kraft gesetzt werden. Ein Beispiel für die Bedrohung von außen wären ins Bordell verschleppte oder gewaltsam entblößte heilige (Jung-) Frauen, die oft auch als Asketinnen oder Klausnerinnen dargestellt werden, weil sie sich weigern zu heiraten. Die ›innere Bedrohung‹ meint Triebkontrolle und Triebverzicht, besonders in Hinblick auf die Sexualität. Hier ist ein Blick in Jacobus' de Voragine ›Legenda Aurea‹ lohnend, besonders um sich die Legenden der Heiligen Agatha und der Heiligen Jungfrau aus Antiochia sowie natürlich anderer mehr in Erinnerung zu rufen, die beispielhaft für Formen der weiblichen Askese stehen. Freilich gibt es auch in weiteren mittelalterlichen Erzähltexten Beispiele für Asketismus und Verzicht – ich habe zuvor bereits einige namentlich genannt. Im Folgenden möchte ich aber Wolframs von Eschenbach Sigune, die ebenfalls zur Asketin wird, zum zentralen Untersuchungsgegenstand erheben. Ihre selbstverständlich narrativ inszenierte Lebensform beinhaltet eine Bußleistung und außerdem – mit Foucault gesprochen – Elemente »dramatischer und verbalisierter Selbstenthüllung und de[n] Verzicht auf das eigene Selbst« (1993, S. 62). Inwiefern dies anhand der Sigune-Figur im mittelalterlichen Text ausgestellt wird, soll im Folgenden gezeigt werden.

2. Sigunes (asketische) Subjekt- und Körperkonstitution

Sigune und Parzival treffen insgesamt dreimal lebend aufeinander. Die vierte Begegnung ist bekanntermaßen die Auffindung des Leichnams der Sigune – weiter unten wird davon noch die Rede sein. Diese Treffen, die auf der Erzählebene kontingent erscheinen mögen, sind auf metatextueller Ebene ganz bewusst und notwendigerweise eingesetzt. Beim ersten

Aufeinandertreffen erfährt Parzival seinen Namen, beim zweiten erkennt er durch Sigunes Verfluchung, wie wichtig die Frage auf der Gralsburg gewesen wäre, beim dritten gibt sie ihm den entscheidenden Hinweis, wie er erneut nach *Schastel munsalvaesche* gelangen kann (vgl. Christoph 1981, Braunagel 1999, Jacobson 1989, S. 7f., Dietl 2007, S. 286). Die Zusammentreffen mit Sigune sind also nicht nur an besonders neuralgischen Punkten der Erzählung gesetzt, sondern dienen auch der Handlungsfortführung (dies hat die Forschung bereits seit längerem erkannt, vgl. die Hinweise weiter oben). Stets setzt der Erzähler Sigune als Vermittlungs- und Erkenntnisinstanz ein. Im Folgenden soll es aber weniger um die narratologischen und narrativen Kunstgriffe des Erzählers gehen und auch nur marginal um eine konkrete Analyse der Askesepraktiken Sigunes, also beispielsweise Angaben zur Menge und Art der aufgenommenen Nahrung – was textuell ohnehin nicht inszeniert ist –, sondern vielmehr um ihre Subjekt- und Körperkonstitution, die vor allem durch ihre durchaus wörtlich gemeinte exklusive Stellung im Roman verdeutlicht wird.

Mittels asketischer Praktiken sollen Körper und Geist gezüchtigt und beherrscht werden, und zwar diätetisch. Die Askese stellt sich – in Hinblick auf den Verzicht – nicht als körperfeindlich dar, sondern instrumentalisiert den menschlichen Leib zum Zweck der Selbstbeherrschung und nicht minder der Selbsterkenntnis (vgl. Foucault 1993). An der Sigune-Figur möchte ich im Folgenden zeigen, wie der weibliche Körper inszeniert, funktionalisiert und zum asketischen Körper transformiert wird (vgl. hierzu Ernst 2002; Bumke 2001, S. 93f., deutet Parzivals *âventiure*, die Gralssuche, als asketische Praxis. Er bezieht sich außerdem auf die französische Vorlage: Chrétien lasse Perceval einen Schwur ablegen, in dem er Askese gelobt, V. 4727–4737). Ich beziehe mich hierbei auf jene drei Szenen, in denen Parzival auf Sigune trifft: Auktoriale und personale Perspektive wechseln einander beim Blick auf die weibliche Figur ab, was den Szenen zusätzlich Brisanz verleiht. Parzival wird in der ersten Begegnungsszene durch lautes Rufen und Wehklagen auf eine Frau aufmer-

ksam, die sich an einem Felsenhang befindet. In ihrem Schoß liegt ein Ritter (was möglicherweise ein ikonographischer Verweis auf die *mater dolorosa* sein könnte, vgl. hierzu auch Bertau 1983, dagegen: Wenzel 1996) und sie selbst reißt sich die braunen Haare büschelweise aus der Kopfhaut (›Parzival‹, V. 138,17–19, vgl. Küsters 1991, S. 9–75, Kiening 1997). Parzival erkennt nicht, dass es sich um eine Totenklage handelt – dies ist offensichtlich eine Allusion auf den Beginn der Stelle, in der er als *toerscher knabe* (V. 138,9) erscheint, der mit höfischen Sitten und Gebärden nichts anzufangen weiß. Auch interessiert er sich zunächst wenig für die Befindlichkeit der Dame, sondern möchte wissen, was dem Ritter zugestoßen sei (vgl. Mertens–Fleury 2006, S. 154, Urscheler 2002, S. 161). Im Folgenden gibt sich Sigune als seine Cousine zu erkennen, nennt ihm seine Abkunft und seinen Namen. Sie sagt ihm voraus, dass er noch *saelden rich* (V. 139,28) werde, also glücklich oder glücklich. Der Ritter in ihrem Schoß – Schionatulander – sei in ihrem Minnedienst umgekommen, noch bevor ihm Sigune ihre Liebe schenken konnte (vgl. dazu Groos 1968, S. 644, Wenzel 1996, S. 226, Eichholz 1987, S. 19, Schwab 1989, S. 75–143, Bertau 1983, S. 259–284, Kiening 1997, S. 31, Link 2012, S. 22–34). Der Minnedienst in der Ausformung der *hohen minne* sieht vor, dass die Liebenden niemals (körperlich) zusammenkommen – der Ritter (und Minnesänger) steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zur ausgewählten Dame, deren Lohn er wünscht und den sie ihm nicht geben kann, weil sonst das Streben nach ihrer Gunst, die Werbung und damit auch der Sang (der ja aus dem Werben und dem Liebesleid resultiert), abbrechen würde. Auf dieses *paradoxe amoureux* wird möglicherweise auch in der Sigune-Stelle angespielt, da Schionatulander den Tod bei der Werbung um Sigune fand.

Die zweite Begegnung mit Sigune alludiert die erste: Wieder sind es zuerst auditive Reize, die Parzival auf seine Cousine aufmerksam machen. Wieder erkennt er sie nicht, obwohl sie eine nahe Verwandte ist, weil sie sich so verändert hat. Dieses Mal sitzt Sigune auf einer Linde und hält

Schionatulander im Arm. Wie sie dort hinaufgekommen ist, das diskutiert die Forschung seit Jahrzehnten (zuerst soweit ich sehe: Schwietering 1920, Forschungsüberblick bei Backes 1999, S. 8f. sowie S. 164–166 jünger: Knaeble 2011, S. 98f., Schuler-Lang 2014, S. 185f.). Die Linde ist sicherlich kein zufällig gewählter Ort – ist sie doch berühmter Liebes-Topos des Minnesangs. Nur spielen sich die Liebesbegegnungen hier unter der Linde ab. (Auffällig ist außerdem, dass Wolfram seiner französischen Vorlage in diesem Detail nicht gefolgt ist: Bei Chrétien sitzt Sigune unter einer Eiche, V. 3431, Überblick bei: Pérennec 2010, S. 169–220.) Wolfram invertiert die Situation: Es handelt sich nicht um eine Liebes-, sondern eine Leidszene – vielleicht ist es deshalb nur konsequent, dass sich Sigune nicht unter, sondern auf der Linde befindet. Sie ist, ganz wie es das Minneverhältnis des *hohen sancs* verlangt, absurd überhöht. Als religiös motivierte, »erhöhte Bestattung« deutet Werner Wolf Sigune auf dem Baum (1965, S. 15f., vgl. hierzu außerdem: Schwietering 1920, Wenzel 1996, S. 226, vgl. auch die erhöhte Bestattung Camillas auf einer Säule im ›Eneasroman‹, V. 252,34). Eventuell ließe sich auch an den Topos der Tanzlinde(n) denken, denn diese sind als »Tanz- und Kommunikationsstätte« (Daxelmüller 2002) bekannt. Eine genauere Untersuchung des Zusammenhangs der Sigune-Szene auf der Linde und dem Topos der Tanzlinde steht allerdings noch aus.

Der Ort sei insgesamt, so sagt Sigune selbst, eine *waste* (V. 250,5, hier eher zu übersetzen mit ›Wildnis‹ vgl. Keller 2010, S. 191–206, zuletzt: Traulsen 2017, S. 7–24) und zugleich eine ausgemachte Heterotopie (vgl. Schulz 2012, S. 304f.) – wer hier fremd sei, dem geschehe Unglück. Denn: »[a]sketische Praktiken sind heterotopisch; sie projizieren ihre erwünschten (oder gefürchteten) Wirkungen auf einen fremden Ort, an dem keine anderen Menschen leben« (Macho 2007, S. 18). Sigune lebt gleich einer Einsiedlerin und gibt sich Parzival nach einem Wortwechsel zu erkennen. Der Erzähler verzichtet auf eine auktoriale Figurenbeschreibung und inszeniert den einstmals weiblichen – mittlerweile asketisch konnotierten –

Körper aus Parzivals personaler Sichtweise: Ihr roter Mund sei verblichen, der Kopf kahl, insgesamt sei aus der *vil minneclīch[en]* Sigune eine bemitleidenswerte Kreatur ohne *varw unde kraft* geworden (V. 252,27–253,5). Dabei ist »[d]as Tilgen der Weiblichkeitsmerkmale [...] Kennzeichen einer asketischen Praxis, die darauf zielt, die Geschlechtercodierung aufzuheben und das Begehren, insbesondere das Begehrt-Werden auszulöschen« (Münkler 2010, S. 140). Das Mitleid, das Parzival beim Anblick der nun weinenden Sigune empfindet, hat ihm auf der Gralsburg gefehlt (vgl. V. 255,17). Er hat den verletzten Gralskönig nicht nach seinem Befinden gefragt (die Forschungsdiskussion zum so genannten ›Frageversäumnis‹ ist kaum mehr überschaubar, zuletzt soweit ich sehe: Müller 2014, Moshövel 2011, Michaelis 2007, Schnetz 2005) und somit sein Schicksal aufs Spiel gesetzt (vgl. Christoph 1981, Mertens-Fleury 2006, Diel 2007, Link 2012). Sigune klärt ihn auf und verflucht ihn (vgl. V. 255,1–30), woraufhin Parzival davonreitet.

Die dritte und letzte Zusammenkunft zwischen Parzival und Sigune scheint die zwei vorherigen zu ergänzen, gleichsam zu steigern: Der Ritter entdeckt mitten im Wald (Schuler-Lang 2014, S. 182–199, deutet die Begegnungen Parzivals mit Sigune als »Prozess einer spezifischen Verwilderung«, hier: S. 183) eine neu erbaute Klause, die über einem Bach steht. Darin trifft er auf die Klausnerin, die sich später als Sigune herausstellen wird, die der Held aber (und schon wieder) nicht erkennt. Sigune hat durch die *gotes minne / ir magettuom unt ir freude* (›Parzival‹, V. 435,14f.) hingegeben und sich als Inkluse einmauern lassen. Es kommt jedoch kein Zweifel auf, dass Sigune noch immer – weltlich – liebt (*ûz ir herzen blüete alniuwe, / unt doch durch alte triuwe*, V. 435,17f), und zwar – das Publikum weiß es längst – den toten Schionatulander. Die Klause liegt, abseits von höfischer oder geistlicher Welt, abgeschieden in einem Wald. Von außen betrachtet zieht sich hier eine Inkluse zurück, um mit Gott allein zu sein, ihm zu dienen, weltlichen Freuden zu entsagen und ein keusches Leben zu führen (vgl. geschichtswissenschaftlich dazu: Grund-

mann 1963, S. 87). Dies alles sind Komponenten der mittelalterlichen Vorstellung einer asketischen Lebensführung: »Dieser monastische Asketismus umfaßt zwei eng miteinander verbundene Aspekte: zum einen Verzicht auf ehel. Bindung und auf die ›Welt‹ schlechthin mit freier Entscheidung für die ›Nachfolge Christi‹; zum anderen Versenkung in das Gebet, die zur Vereinigung mit Gott und zum spirituellen Frieden führen soll« (Reinert 2002, Sp. 1113). Doch Sigunes Asketismus ist nicht allein auf Gott gerichtet, weshalb der Erzähler sofort aufklärt, dass Schionatulananders Grab in der Klausen liegt und sie über diesem ihr leidvolles Dasein fristet. Die Klausen ist eine verkehrte Minnegrotte, wobei zu bedenken ist, dass Gottfrieds ›Tristan‹ vermutlich etwas später entstanden ist – er kann also eher schlecht das Vorbild gewesen sein. Möglich ist jedoch, dass Wolfram das Motiv der Minnegrotte aus dem Thomasschen ›Tristan‹ kannte. Dort sind die Liebenden eingeschlossen und abgeschieden in der Wildnis, das Leben darin wird der weltlichen Liebe gewidmet.

Wolframs Beschreibung der Sigune (die Parzival allerdings noch gar nicht gesehen hat) lässt keine Zweifel an deren Unglück: Ihre einstmaligen vollen roten Lippen (ein gängiger Schönheitstopos) sind bleich – bleich wie bei einer Toten könnte man zugespitzt formulieren –, denn, so der Erzähler, mit dem Tod des Geliebten sei auch die gegenseitige Liebe und damit auch die Liebeserfüllung gestorben (vgl. V. 436,1–3). Als Parzival Sigune zum ersten Mal durch ein Fenster in der Klausen sieht, erkennt er sie nicht: Völlig bleich erhebt sich die Klausnerin von ihrer *venje* V. 437,21). Monastischer Asketismus sieht den Verzicht auf eheliche Bindung und die Versenkung in das Gebet (möglicherweise ausgedrückt in der Körperhaltung der *venje*) vor (zum Einfluss von Legendendichtung auf die Inszenierung Sigunes vgl. Jefferis 2010, S. 63–75). Sigune muss auf eheliche Verbindung bzw. den Vollzug der Ehe verzichten, weil ihr Geliebter tot ist. Trotzdem trägt sie einen Ring, der von ihr auch als *mähelschaz* (V. 439,22), als Geschenk des Geliebten, tituiert wird (›Brautgabe, bes. Verlobungsring«, BMZ 1990, Bd. II,2, Sp. 90f.). Damit überschreitet sie die

Grenzen rein religiös motivierten Asketismus. Ihr Entsagen hat (auch) weltliche Gründe (vgl. Reinert 2002, Sp. 1113, Knaeble 2011, S. 105, deutet dies ebenfalls so). Der Ring ist einerseits Zeichen der Verbindung mit dem Geliebten (was sowohl die Wortbedeutung von *mähelschaz* als auch die minne-magische Verwendung des Rings in Texten wie dem ›Wein‹ oder dem ›Herzmaere‹ belegen) und zeigt Sigunes bestehende Beziehung zur profanen Sphäre der weltlichen Liebe; andererseits ist er, indem er in die ›Gegenwelt‹ des auf den ersten Blick rein geistlichen Büßertums mitgenommen wird (vgl. hierzu den Begriff der sowohl dramatisierten als auch verbalisierten Buße bei Foucault, sie wird inszeniert im Büßergewand, V. 437,24–25, und beschreibt sowohl ihren alimentären als auch amourosen Verzicht, V. 438,29–439,8 und V. 439,16–440,19), ein sakrales – oder vielleicht eher sakralisiertes – Objekt. Sigune treibt diese Sakralisierung selbst voran, indem sie ihren Büßerstand ausweist (dramatisch und verbal) und schließlich das weltliche Memorial- und Minnezeichen des Rings mit der transzendent-göttlichen Sphäre verbindet: *der rehten ê diz vingerlîn / für got sol mîn geleite sîn. / daz ist ob mîner triuwe ein slôz, / vonne herzen mîner ougen vlôz* (V. 440,13–16). Unproblematisch ist das nicht, denn sie ist ja eigentlich auch und vor allem Gott verpflichtet.

Materielle Gegenstände, wie eben ein Ring, aber auch Personen oder Ereignisse können in eine Sphäre der Heiligkeit erhoben werden (vgl. Eschebach/Lanwerd 2000, S. 20), und zwar im bereits angesprochenen Prozess der Sakralisierung. Gemeint sind Verfahren der Bedeutungsstiftung oder -zuschreibung, in denen einer Sache oder Person immaterielle, transzendent-geistliche Funktionen zugesprochen werden. In Zusammenhang mit der weltlichen Literatur des Hochmittelalters verstehe ich darunter eine bestimmte Inszenierungsform und die damit in Verbindung stehenden »kommunikativen und ästhetischen Funktionen« (Velten 2009, S. 119). Ich gehe davon aus, dass profanen Gegenständen poetisch-ästhetische und kommunikative Funktionen zukommen, die zur Inszenierung von Heiligkeit oder Transzendenz eingesetzt werden (zur Sakralisierung von

Profanem vgl. Radek 2011, zur »geistliche[n] Umformulierung profaner Typen« vgl. auch Haug 1992, S. 75–90, zu [literarischer] ›Säkularisierung‹, vgl. Beutin 1996/97, S. 361–372, insbesondere aber auch den Sammelband von Köbele/ Quast 2014, zu Interferenzen zwischen weltlichem und geistlichem Leben im Mittelalter den Sammelband von Köb/ Riedel 2007). Sigunes Ring zum Beispiel verweist bedeutungsmäßig ins Profane: Er ist weltliches Minnepfand. Dadurch, dass sie ihn jedoch im Zuge ihres Statuswechsels (von der weltlich Liebenden zur Büberin) nicht ablegt, sondern im Gegenteil, mit in eine andere, geistliche Sphäre nimmt, wird auch der Ring symbolisch ambivalent. Er, der eigentlich weltliche Liebesbindung anzeigt, wird zum Symbol für eine ins transzendent-heilig gesteigerte, im Diesseits unerfüllte und unerfüllbare sowie in die Jenseitigkeit vorausweisende Minnebeziehung.

Unter ihrem grauen (Büßer-)Kleid trägt sie auf bloßer Haut ein härenes Gewand, in der Hand einen Psalter, der jenes Requisit ist, das Parzivals Blick auf einen Ring an ihrem Finger lenkt, auf dem Kopf trägt sie ein ärmliches Gebände. Parzival erfährt im Zuge dieses Zusammentreffens, dass Sigune einmal in der Woche von der Gralsbotin Essen gebracht wird: *si sprach »waer mir anders wol, / ich sorgete wêneç umb die nar: / der bin ich bereitet gar«* (V. 439,6–8). Sigune ist durch ihre Verwandtschaft zu Anfortas, dem Gralskönig, Mitglied der Gralsfamilie. Das heißt, dass auch sie vom Gral gespeist wird, der Gral seinerseits von Gott (vgl. Louis 2012, S. 148). Der Text artikuliert – ausgehend vom Memorial- und Minnezeichen des Rings – das grundsätzliche Problem der Asketin und Klausnerin Sigune: Weltliche Liebe ist ihr aus theologischer Sicht als Asketin und Inkluse strikt versagt (vgl. Reinert 2002, Sp. 1113), und sie führt an sich ja auch ein keusches Leben. Der Erzähler ist hier allerdings auch ziemlich zynisch, denn eine Liebeserfüllung mit einem Toten gibt es nicht. Die Hinwendung zu Gott im Gebet, in ihrer *venje*, ist auf den ersten Blick (und auch nach ihrer ersten Auskunft) religiös motiviert, dient aber – und das ist das eigentlich Prekäre der Konstellation – der jenseitigen Liebeszu-

sammenkunft (vgl. V. 439,16–440,19). Ihre Verbindung ist gleichsam eine Ehe, der Ring ist das Zeichen der Verbindung nach außen, ein Minnepfand.

Zentral erscheint in Hinblick auf Sigune, dass sich die *descriptio* in den ersten beiden Szenen auf das Gesicht, und hier genauer: auf die Lippen und das Kopfhaar, bezieht. Der Mund ist sowohl ein erotisches Signal als auch ein zentraler Minne- und Schönheitstopos in der mittelalterlichen Poesie, dessen Röte und Fülle in Lyrik und Epik besungen wird. Sigunes Lippen sind zunächst noch rot, schon beim nächsten Anblick sind sie verblichen, bei der dritten Begegnung vollständig bleich. Das braune, lockige Haupthaar, ebenfalls eine zentrale Komponente des mittelalterlichen Schönheitspreises, reißt sie sich im Zuge der Trauer um den Geliebten vollständig aus, bis sie kahl ist. Diese Handlungsweise gehört ins traditionelle Repertoire mittelalterlicher Trauergesten (vgl. ausführlich dazu: Küsters 1991, S. 9–75, außerdem: Kiening 1997; zum Motiv der trauernden Liebenden vgl. Linseis 2017, S. 89–97). Erst während der dritten Begegnung erwähnt der Erzähler auch etwas über ihre Kleidung. Sigune steckt im Büßergewand, weil sie etwas zu sühnen hat: Ihre unerwiderte, aber in dieser Ausformung durchaus übliche, höflich-kultivierte Liebe hat dem dienenden Ritter den Tod gebracht, ihre Liebe reicht aber über seinen Tod hinaus und sie liebt ihn noch als Toten. Das Ruhelager, das sie mit Schionatulander zu Lebzeiten nicht teilen konnte (Sigune betont mehrmals ihre *virginitas intacta*), inszeniert Wolfram als ihr beider Grab. In einer letzten Szene, viele hundert Verse später, ist davon die Rede, dass Sigune in ihrer Klause in Büßerstellung – kniend – tot aufgefunden wird. Sogleich wird Schionatulanders Grab aufgebrochen – er selbst sei, so der Erzähler, derart gut einbalsamiert, dass er keine Verwesungszeichen zeige – und sie wird ihm – jungfräulich – an die Seite gelegt (vgl. hierzu auch: Ariès 2005). Beide sind nun im Totenlager vereint: der unverwete, *minneclich*-schöne Schionatulander und die von Askese und Büßertum gezeichnete Sigune (vgl. hierzu den Kommentar bei Schmitz 2012, S. 124–126). Der im Minnedienst verstorbene Ritter wird inszeniert als »schöne Leiche« (vgl. Bronfen

1994), während sich Sigunes einstmals schöner Körper von der Askese, der Buße und möglicherweise auch der unerwiderten Liebe und dem Leiden an ihr wesentlich verändert hat. Weltliche Genüsse sind Sigune versagt: Sowohl ihre Enthaltbarkeit in der Liebe als auch ihr Fasten schreiben sich dem Körper ein. Sigune zügelt ihren *appetitus (carnalis)*, weil sie gar nicht die Chance auf Liebeserfüllung hat. Von einer *descriptio* des nunmehr veränderten Körpers sieht der Erzähler ab.

Neben Sigune führt in Wolframs ›Parzival‹ auch Trevrizent ein asketisches Leben (vgl. hierzu auch Gnädinger 1972, S. 158; zur Askesepraxis der Wüstenväter, denen Trevrizents Verzicht ähnelt, vgl. Ernst 2002, S. 278–283, auch Ehlert 2000, S. 38). Der Einsiedler hat sich bewusst von der Gralsfamilie entfernt, um für seinen zunächst unheilbar verwundeten Bruder, den Gralskönig Anfortas, Buße zu tun. Dieser hat sich – unerlaubterweise – als Minneritter im Kampf (bezeichnenderweise am Hoden) verletzt und fristet nun ein leidvolles Dasein, indem er ständig auf angekündigte Erlösung bzw. Heilung hofft. Trevrizent möchte dieses Leid auf sich nehmen und für ihn Buße tun, erlöst wird Anfortas aber trotzdem erst vom neuen Gralskönig. Auch in diesem Beispiel wird eine religiöse Bußleistung eingesetzt, um eine Verfehlung in der weltlichen Minne zu kompensieren. Auch in anderen mittelalterlichen Erzähltexten stehen religiöse Praktiken und Rituale im Zentrum, die jedoch nicht vorrangig der Erlangung göttlich-jenseitigen Heils dienen, sondern weltlich umgedeutet werden. Als Beispiel für Sakralisierungstendenzen der weltlichen Minne mittels religiöser Praktiken und Rituale möchte ich auf Tristan und Isolde hinweisen. Die Geschichte des weltlichen Paares wird zu Anfang, in einer vieldiskutierten Passage im Prolog, als ›Brot der Liebenden‹ bzw. ›Brot für alle Liebenden‹ metaphorisiert (vgl. Haug 2004, bes. S. 60, Meineke 2000, Willms 1994) und mit der christlichen Eucharistie analogisiert. Die erzählte Liebesgeschichte soll jenes Brot sein, das die lesenden Liebenden am Leben erhält, das der Gemeinschaft der weltlich Minnenden Hoffnung gibt (vgl. ›Tristan‹, V. 233–240). Weltliche Kultfiguren,

also die beiden vorbildlich Liebenden Tristan und Isolde, stehen für oder vor einer göttlichen Ikone. Der religiöse Sachverhalt wird nicht in erster Linie profaniert, vielmehr wird weltliche Liebe sakralisiert und auf eine höhere Stufe gestellt, und zwar insofern, als über die Analogisierung von weltlicher Minne und christlicher Heilstatsache eine Aufwertung der weltlichen Minne evoziert wird (vgl. geistesgeschichtlich jüngst dazu: Joas 2017; zu ›sakralem Herrschertum‹ Anton 1995). Im Zentrum dieser Praktiken steht nicht die Gottesverehrung, sondern die Erhöhung und Heiligung der weltlichen Liebe. Tristan und Isolde beispielsweise nehmen während ihres Aufenthalts in der Minnegrotte nur *diu reine triuwe; / diu gebalsemete minne* (›Tristan‹, V. 16830f.) zu sich: *diu was ir bestiu lipnar* (›Tristan‹, V. 16835), bedürfen daher keiner weltlichen Speise.

3. Schluss

Der Rückzug aus der Welt, wie ihn Sigune, Trevrizent und eben auch Tristan und Isolde in der Minnegrotte betreiben, hat den Charakter eines *contemptus mundi*, d. h. einer Weltflucht (vgl. Kern 2009). Im Fall Sigunes lässt sich von einem kompetitiven Verhältnis zwischen sinnlichem und sublimierten, asketisch-transzendenten Liebeskonzept ausgehen. Die Narrativierung des asketischen Rückzugs wird dabei auch und vor allem an der Kategorie Körper ausverhandelt. Die Nahrungs- und Körperthematik (vgl. Bleuler 2016, Nitsche 2000, S. 245–270) spielt dabei eine zentrale Rolle, die im ›Parzival‹ als literarischer Entwurf zu sehen ist. Sigunes und Trevrizents Askesepraxis bezieht sich auf gängige asketische Lebensformen der Zeit, und das sind konkret: äußerer Rückzug durch Weltflucht und innere Einkehr im Gebet, körperliche Veränderung durch das Darben, veränderte Geisteshaltung und moralische Umkehr durch Selbsterkenntnis (wie sie zum Beispiel Trevrizents Abkehr vom eigenen Minnedienst oder Sigunes Beharren auf der Liebe zu Schionatulander darstellen). In allen Fällen spielen Konzepte der Ehe oder der sinnlich-weltlichen Liebe

eine Rolle, die nicht einfach negiert, abgelehnt oder ausgespart, sondern unter Rückbindung an religiöse Konnotationen transzendiert und damit affirmiert werden. Sigunes und Trevrizents Weltabkehr sowie Tristan und Isolde Rückzug aus der Welt haben keine primär oder ausschließlich religiöse Ursache, sondern entspringen Verwicklungen oder dem Versagen im Liebesdienst bzw. Liebesleben. Was Sigune (und auch Trevrizent) anbelangt, so vollzieht sich die Hinwendung zu Gott erst nach dem Scheitern an oder der Abkehr von der Liebe. Weltliche Liebe wird damit insofern sakralisiert, als sie (in diesen Fällen) auf eine höhere, jenseitige Ebene entückt ist. Das heißt, dass in allen Texten nicht göttliches Heil, sondern weltliche Minne im Zentrum steht (ausführlicher Forschungsabriss zur Säkularisierungsdebatte: Köbele/Quast 2014, S. 12–14, vgl. auch Huber/Wachinger/Ziegeler 2000). Aber gerade dadurch werden mehrere zeitgenössische Diskurse überschrieben, denn beide Figuren hängen vor ihrer Einsiedelei der ›Frau Welt‹ an, die asketische Lebensführung bedeutet für Sigune ein Mittel zum Zweck, Trevrizents asketische Buße bzw. Bußhilfe ist nicht von Erfolg gekrönt. Möglicherweise – und das muss abschließend ungeklärt bleiben – stellt Wolfram, der Erzähler und Autor, am konkreten Motiv der Askese kulturelle Ordnungen infrage – und das auf eine Weise, die erst bei mehrmaligem Hinsehen oder wiederholter Lektüre ihr kritisches Potenzial enthüllt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Chrétien de Troyes: *Perceval ou Le Conte du Graal*. Altfranzösisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 2009.
- Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke, neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. 3 Bde, Stuttgart 2006.

- Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Nhd. übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, Stuttgart 2007.
- Jacobus de Voragine: Legenda Aurea. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übers. und hrsg. von Rainer Nickel, Stuttgart 1988.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, rev. und komm. von Eberhard Nellmann. Übertr. von Dieter Kühn. 2 Bde, Frankfurt a. M. 2006.

Sekundärliteratur

- Anton, Hans Hubert: Art. Sakralität (sakrales Herrschertum), in: LexMA, Bd. 7 (1995), Sp. 1263–1266.
- Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München 2005 (zuerst 1977).
- Backes, Susanna: Von Munsalvaesche zum Artushof. Stellenkommentar zum fünften Buch des ›Parzival‹ (249,1–279,30), Bochum 1999.
- Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg 1999 (rororo enzyklopädie 55626).
- Bertau, Karl: Regina lactans. Versuch über den dichterischen Ursprung der Pietà bei Wolfram von Eschenbach, in: Ders.: Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 259–284.
- Beutin, Wolfgang: Säkularisierungs- und Spiritualisierungstendenzen in der Dichtung und im mystischen Schrifttum des späten Mittelalters. Mit einem Exkurs: Dantes ›Matelda‹ und deutsche Frauenmystik, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 9 (1996/97), S. 361–372.
- Bianchi, Ugo [u. a.]: Art. Askese, in: LThK, Bd. 1 (1993), Sp. 1074–1083.
- Bleuler, Anna Kathrin: Essen–Trinken–Liebe. Kultursemiotische Untersuchung zur Poetik des Alimentären in Wolframs ›Parzival‹, Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 62).
- Braunagel, Robert: Wolframs Sigune. Eine vergleichende Betrachtung der Sigune-Figur und ihrer Ausarbeitung im ›Parzival‹ und ›Titurel‹ des Wolfram von Eschenbach, Göttingen 1999 (GAG 662).
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994.
- Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (Hermaea 36).
- Christoph, Siegfried: Wolfram's Sigune and the Question of Guilt, in: The Germanic Review 56 (1981), S. 62–69.
- Daxelmüller, Christoph: Art. Linde, in: LexMA, Bd. 5 (2002), Sp. 1998–1999.

- Dietl, Cora: Die Frage nach der Frage. Das zweite Sigune-Gespräch bei Wolfram und Albrecht, in: Miedema, Nine/Hundsnurscher, Franz (Hrsg.): Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 1), S. 281–295.
- Eichholz, Birgit: Kommentar zur Sigune- und Ither-Szene im 3. Buch von Wolframs ›Parzival‹ (138,9–161,8), Stuttgart 1987 (Helfant Studien 3).
- Ehlert, Trude: Das Rohe und das Gebackene. Zur sozialisierenden Funktion des Teilens von Nahrung im ›Yvain‹ Chrestiens de Troyes, im ›Iwein‹ Hartmanns von Aue und im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in: Kolmer, Lothar/Rohr, Christian (Hrsg.): Mahl und Repräsentation. Der Kult ums Essen – Beiträge des internationalen Symposions in Salzburg 29. April bis 1. Mai 1999, Paderborn [u. a.] 2000, S. 23–40.
- Elbern, Victor H.: Art. Styliten, in: LCI, Bd. 8 (1976), Sp. 411–413.
- Ernst, Ulrich: Der Körper des Asketen. Zur Theatralik von ›Heiligkeit‹ in legendarischen Texten von der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit, in: Ridder, Klaus/Langer, Otto (Hrsg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999), Berlin 2002 (Körper, Zeichen, Kultur 11), S. 275–307.
- Eschebach, Insa/Lanwerd, Susanne: Säkularisierung – Sakralisierung. Einleitung zum Themenheft, in: Metis – Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung 9 (2000), H. 18, S. 10–26.
- Foucault, Michel: Die Sorge um Sich. Sexualität und Wahrheit. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1986.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: Ders. [u. a.]: Technologien des Selbst, Frankfurt a. M. 1993, S. 24–62 (zuerst 1988).
- Gnädinger, Louise: Trevrizent – seine wüstenväterlichen Züge in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: Studi di letteratura religiosa tedesca, in memoria di Sergio Lupi, Florenz 1972, S. 135–175.
- Groos, Arthur: ›Sigune auf der Linde‹ and the Turtledove in ›Parzival‹, in: Journal of English and Germanic Philology 67 (1968), S. 631–646.
- Grundmann, Herbert: Deutsche Eremiten, Einsiedler und Klausner im Hochmittelalter, in: Archiv für Kunstgeschichte 45 (1963), S. 60–90.
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 1992.
- Haug, Walter: Die höfische Liebe im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin/New York 2004 (Wolfgang Stammerl Gastprofessur für Germanische Philologie 10).
- Horn, Christoph: Art. Askese, in: Der Neue Pauly, Bd. 2 (1997), Sp. 86f.

- Huber, Christoph/Wachinger, Burghart/Ziegeler, Hans-Joachim (Hrsg.): Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, Tübingen 2000.
- Jacobson, Evelyn M.: Cundrie and Sigune, in: Seminar 25 (1989), S. 1–11.
- Jefferis, Sibylle: The Influence of the ›Alexius‹-Legend on the Sigune-scenes in Wolfram's ›Parzival‹, in: Dies. (Hrsg.): Intertextuality, Reception and Performance: Interpretations and Texts of Medieval German Literature (Kalamazoo Papers 2007–2009), Göttingen 2010 (GAG 758), S. 63–75.
- Joas, Hans: Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung, Berlin 2017.
- Keller, Hildegard: Wüste. Ein kleiner Rundgang durch einen Topos der Askese, in: Röcke, Werner [u. a.] (Hrsg.): Grammatik des Willens. Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin 2010, S. 191–207 (Transformationen der Antike 14).
- Kern, Manfred: Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12.–15. Jahrhunderts, Berlin 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 54).
- Kiening, Christian: Aspekte einer Geschichte der Trauer in Mittelalter und Früher Neuzeit, in: Segl, Peter (Hrsg.): Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt, Sigmaringen 1997, S. 31–53.
- Knaeble, Susanne: Die heilige Geliebte eines Toten – Überlegungen zur Sigune-Figur in Wolframs ›Parzival‹, in: Dies./Wagner, Silvan/Wittmann, Viola (Hrsg.): Gott und Tod. Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters, Berlin 2011 (Kulturwissenschaftliche Religionsstudien 10), S. 95–109.
- Köb, Ansgar/Riedel, Peter (Hrsg.): Emotion, Gewalt und Widerstand. Spannungsfelder zwischen geistlichem und weltlichem Leben in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 2007 (MittelalterStudien 9).
- Köbele, Susanne/Quast, Bruno (Hrsg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4).
- Küsters, Urban: Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit Trauer, in: Kaiser, Gert (Hrsg.): An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters, München 1991 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 12), S. 9–75.
- Link, Heike: Liebesleid und Minnewahn. Die Klage der Sigune als Ausdruck der Trauer und der eigenen Schuld im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach und dem ›Jüngeren Titurel‹ Albrechts, in: Donko, Kristian (Hrsg.): Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachigen Literatur, Ljubljana 2012, S. 22–34.
- Linseis, Verena: Heilige als Vermittler der Passion. Eingemeindung des Sakralen im volkssprachlichen Geistlichen Spiel des Mittelalters, Stuttgart 2017.

- Louis, Felix: Metaphorik und Dunkelheit im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, Mainz 2012.
- Macho, Thomas: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik, in: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (Hrsg.): Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI, München 2000, S. 27–44.
- Macho, Thomas: Über Askese, in: Künste der Verneinung. Mosse-Lectures 153 (2007), S. 9–36.
- Meineke, Eckhard: *Deist aller edelen herzen brôt*. Überlegungen zum ›Tristan‹ aus Anlaß der Entdeckung des Thomas-Fragments Carlisle, in: Haustein, Jens [u. a.] (Hrsg.): Septuaginta quinque. Festschrift für Heinz Mettke, Heidelberg 2000 (Jenaer germanistische Forschungen 5), S. 259–283.
- Mertens-Fleury, Katharina: Leiden lesen. Bedeutungen von *compassio* um 1200 und die Poetik des Mit-Leidens im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, Berlin/ New York 2006 (Scrinium Friburgense 21).
- Michaelis, Beatrice: Das Schweigen Parzivals oder alles eine Frage der Erlösung, in: Glawion, Sven (Hrsg.): Erlöser. Figurationen männlicher Hegemonie, Bielefeld 2007 (Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht 4), S. 29–40.
- Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearb. von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. 4 Bde, Leipzig 1854–1866 (Nachdruck Stuttgart 1990) [»BMZ«].
- Moshövel, Andrea: Von der magischen Frage und vom Mythos des Fragens. Zum Frageproblem im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in: Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): Artusroman und Mythos, Berlin 2011 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 8), S. 247–269.
- Müller, Jan-Dirk: Percevals Fragen oder ein ›Parzival‹ ohne Mitleidsfrage, in: Ridder, Klaus (Hrsg.): Wolframs Parzival-Roman im europäischen Kontext, Berlin 2014 (Wolfram-Studien 23), S. 21–49.
- Münkler, Marina: Buße und Bußhilfe. Modelle von Askese in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: DVjs 86 (2010), S. 131–159.
- Müsseler, Peter: Art. Asketen, in: LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 260–265.
- Nitsche, Barbara: Die literarische Signifikanz des Essens und Trinkens im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. Historisch-anthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur, in: Euphorion 94 (2000), S. 245–270.
- Pérennec, René: Percevalromane, in: Ders./Schmid, Elisabeth (Hrsg.): Höfischer Roman in Vers und Prosa, Berlin/New York 2010 (GLMF 5), S. 169–220.
- Radek, Tünde: Höfische Feste – das sakralisierte Profane. Zu den Krönungszereemonien von ungarischen Königen anhand von deutschsprachigen historiographischen Texten des Mittelalters, in: Balogh, F. András/Varga, Péter (Hrsg.): Das Leben in der Poesie. Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag, Budapest 2011, S. 231–243.

- Reinert, Benedikt: Art. Askese, in: LexMa, Bd. 1 (2002), Sp. 1112–1116.
- Schnetzer, Wolf Peter: Im Zweifel für die Frage. Die Bedeutung der Frage in Wolframs ›Parzival‹, in: Literatur in Bayern 80 (2005), S. 19–24.
- Schmitz, Michaela: Der Schluss des ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. Kommentar zum 16. Buch, Berlin 2012.
- Schuler-Lang, Larissa: Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. ›Parzival‹, ›Busant‹ und ›Wolfdietrich‹, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 7).
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012.
- Schwab, Ute: Sigune, Kriemhilt, Maria und der geliebte Tote, in: Dies.: Zwei Frauen vor dem Tode, Brüssel 1989, S. 75–143.
- Schwietering, Julius: Sigune auf der Linde, in: ZfdA 57 (1920), S. 140–143.
- Traulsen, Johannes: Heiligkeit und Gemeinschaft. Studien zur Rezeption spätantiker Asketenlegenden im ›Väterbuch‹, Berlin/Boston 2017 (Hermaea 143).
- Urscheler, Andreas: Kommunikation in Wolframs ›Parzival‹. Eine Untersuchung zu Form und Funktion der Dialoge, Bern [u. a.] 2002.
- Velten, Hans Rudolf: Sakralisierung und Komisierung im ›Frauendienst‹ Ulrichs von Liechtenstein, in: Gvozdeva, Katja/Röcke, Werner (Hrsg.): risus sacer – sacrum risibile. Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel, Bern [u. a.] 2009, S. 117–145.
- Wenzel, Horst: Herzelyde und Sigune: Mutter und Geliebte. Zur Ikonographie der Liebe im Überschneidungsfeld von Text und Bild, in: Scieurie, Helga/Bachorski, Hans-Jürgen (Hrsg.): Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur, Trier 1996, S. 211–234.
- Willms, Eva: *der lebenden brôt*. Zu Gottfried von Straßburg ›Tristan‹ 238 (249), in: ZfdA 123 (1994), S. 19–44.
- Wolf, Werner: Sigune auf der Linde. Vortrag gehalten in der Sitzung der Societas scientiarum Fennica am 14. Februar 1964 (Societas scientiarum Fennica Årsbok 42 B. Nr. 4), Helsingfors 1965.

Anschrift der Autorin:

Dr. Martina Feichtenschlager
Universität Salzburg
Fachbereich Germanistik
Erzabt-Klotz-Straße 1
5020 Salzburg
E-Mail: martina.feichtenschlager@sbg.ac.at

Außerdem im Jahr 2018 erschienen:

Themenheft 1:

›narratio‹ und ›moralisatio‹



Was bedeutet es, wenn bei Exempeln, Fabeln, Schwänken oder ›Mären‹ die *moralisatio* quer zum Erzählten steht, wenn die Auswertung dem erzählten Beispielfall widerspricht, ihn subversiv unterläuft, wenn einer vielschichtigen Geschichte eine banale Moral zur Seite gestellt wird oder wenn die Moral schlicht nicht nachvollziehbar ist – wenn also Erzählen und Didaxe nicht zusammenspielen, sondern auf ihrem Eigensinn beharren und ihren je eigenen Geltungsanspruch haben? Solchen und ähnlichen Widersprüchen zwischen ›Erzählen mit didaktischem Anspruch‹ und vermittelter Moral spüren die Beiträge des Themenheftes nach und zeigen, wie aus den Spannungen und Diskrepanzen zwischen erzählter Geschichte und *lère* fruchtbare strukturelle Offenheit und Multiperspektivität entstehen.

Themenheft 2:

Erzählen und Rechnen.

Mediävistische Beiträge zur Interaktion zweier ungleicher Kulturtechniken



Die Beiträge des Themenheftes verstehen sich als Vorstoß zur Sondierung eines bislang erstaunlich wenig beachteten Zusammenhangs. Anhand von Fallbeispielen vom 13. bis zum 17. Jahrhundert, Texten für den Schulgebrauch ebenso wie Dichtungen, und sowohl von der Mathematik als auch vom literarischen Erzählen selbst ausgehend beleuchten sie Beziehungen zwischen Erzählen und Rechnen bis hin zur Frage, ob der Zusammenhang von Er-Zählen und Rechnen nicht womöglich überhaupt als Paradigma historischer Narratologie gelten kann. So sollen erste Eindrücke von der Vielfalt der Anknüpfungspunkte, die eine Diskussion der Thematik haben könnte (und müsste), gegeben werden und zugleich Impulse, diese Diskussion weiter voran zu treiben.

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](#), 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)

Redaktionelle Mitarbeit: Nele Ossenbeck M. A. (wiss. Mitarbeiterin, Oldenburg, seit Oktober 2018), Martin Hammer M. Ed. (wiss. Mitarbeiter, Oldenburg, bis März 2018), Deborah Krockhaus (stud. Hilfskraft, Oldenburg)

E-Mail: herausgeber@erzaehlforschung.de

Internet: www.erzaehlforschung.de

Postanschrift:

Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung

z. H. Prof. Dr. Albrecht Hausmann

Carl von Ossietzky Universität

Institut für Germanistik

26111 Oldenburg

Verlag: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

ISSN 2568-9967

