

ISSN 2568-9967

B III E

THEMENHEFT

3

Eva von Contzen (Hrsg.)

HISTORISCHE NARRATOLOGIE



WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



THEMENHEFT 3

Eva von Contzen (Hrsg.)

Historische Narratologie

Publiziert im August 2019.

Die BmE Themenhefte 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/). Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag:

Contzen, Eva von (Hrsg.): Historische Narratologie, Oldenburg 2019 (BmE Themenheft 3) (online)

Titel unter Verwendung eines Holzschnitts aus: *The Voiage and trauayle of syr Iohn Maundeuile, Knight, which treateth of the way toward Hierusalem, and of maruayles of Inde, with other Ilands and Countryes*, London: Thomas East 1568 (STC 17250).

Inhaltsverzeichnis

Eva von Contzen

Historische Narratologie – Wahrscheinlichkeit, Unzuverlässigkeit,
Schema-Erzählen 1

Harald Haferland

Kleine Blütenlese zu historischen und systematischen Gesichtspunkten
unwahrscheinlichen und wahrscheinlichen Erzählens 3

Markus Stock

Zwei Männer. ›Kurzschluss‹ und Optionalität in mittelhochdeutschen
Brautwerbungserzählungen 51

Sonja Glauch

Zum Problem des unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter 79

Stephan Packard

Narrativik und Narratologie: Zur diskursiven Verschränkung zweier
Ambitionen der historischen Erzählforschung 125

Karin Kukkonen

Gebrochene Reihen: Narratologie, Erwartungshorizonte und
Stoffgeschichte 139

Eva von Contzen

Historische Narratologie

Wahrscheinlichkeit, Unzuverlässigkeit, Schema-Erzählen

Von 2014 bis 2017 förderte die Deutsche Forschungsgemeinschaft das Netzwerk ›Medieval Narratology: Formen und Funktionen mittelalterlichen Erzählens‹. Die zwölf Kern-Mitglieder sowie eine große Zahl Assoziierter aus der Anglistik, Germanistik, Japanologie, Klassischen Philologie, Romanistik, Skandinavistik und den Islamwissenschaften trafen sich zweimal jährlich zu intensiven Workshops, in deren Mittelpunkt der Austausch und die gemeinsame Arbeit an erzähltheoretischen Konzepten und ihrer Anwendung auf – oder Anpassung an – mittelalterliche Erzählkontexte stand. Im Sommer 2017 fand die Abschlusstagung in Freiburg statt, bei der auch eine grundlegende Diskussion über die Mediävistik hinaus ihren Platz fand. Die vorliegenden Essays von Sonja Glauch, Harald Haferland und Markus Stock basieren auf Beiträgen zu dieser Tagung; auch die beiden Respondenzen von Karin Kukkonen und Stephan Packard nahmen bereits in den Abschlusskommentaren der Tagung ihren Anfang. Von der Erzähltheoretikerin und Komparatistin Karin Kukkonen (Oslo), deren Forschungsschwerpunkte unter anderem auf dem Gebiet des Comics und des 18. Jahrhunderts liegen, und dem Medienkulturwissenschaftler Stephan Packard (Köln), der ebenfalls zu Comics, aber auch zu Themen der Fiktionalität und Virtualität arbeitet, wurde die gesamte Tagung aus kritisch-distanzierter Perspektive begleitet und kommentiert. Die Auseinandersetzung mit den Expertinnen und Experten, die außerhalb der Mediävistik arbeiten, erwies sich als äußerst gewinnbringend: Fragen nach Kontinuität und Alterität von Erzählstrukturen

oder nach der Notwendigkeit einer allgemeinen, ahistorischen Erzähltheorie wurden durch den Blick ›von außen‹ einmal mehr erhellend diskutiert. Alle Beteiligten waren gleichsam gezwungen, scheinbar gefestigte Annahmen des mediävistischen Erzählens zu hinterfragen. Im Mittelpunkt standen dabei ›große‹ Themen, wie das vorliegende Triptychon deutlich macht: Welche Rolle spielt Unzuverlässigkeit im mittelalterlichen Erzählen (Glauch), inwiefern ist Erzählen ›wahrscheinlich‹ bzw. von Parametern des (Un-)Wahrscheinlichen geprägt (Haferland)? In welchem Maße lässt sich das Erzählen in Schemata als produktiver Prozess fassen (Stock)? Als ebenso kontrovers wie fruchtbar erweist sich Sonja Glauchs Problemaufriss des Bezugs einer Narratologie zu einer wie auch immer gearteten Narrativik. Inwiefern diese Unterscheidung unser Verständnis von Erzähltheorie und historischer Narratologie bzw. von zeitlosen, übergeordneten Kategorien und historischer Spezifik neu konfigurieren könnte, zeigt die intensive Auseinandersetzung von Kukkonen und Packard mit Glauchs Thesen. Über die Beiträge und die beiden Kommentare hinaus sei dazu aufgerufen, verstärkt interdisziplinär und vor allem vermehrt auch epochenübergreifend das Erzählen in mittelalterlichen Kontexten zu diskutieren und immer wieder neu zu hinterfragen.

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

Harald Haferland

Kleine Blütenlese zu historischen und systematischen Gesichtspunkten unwahrscheinlichen und wahrscheinlichen Erzählens

Abstract. Der Aufsatz sucht das Feld von für die Dichtung relevanten Wahrscheinlichkeitsbegriffen zu sondieren. Unterschieden werden Was- (bzw. Plot-)Wahrscheinlichkeit und Wie-Wahrscheinlichkeit. Was-Wahrscheinlichkeit lässt sich im Prinzip numerisch erfassen. Auf Wie-Wahrscheinlichkeit richten sich Forderungen schon in Aristoteles' ›Poetik‹, wonach die Rezeptionswirkung einer Tragödie nicht beeinträchtigt werden sollte. Auch die antike Rhetorik schreibt die Einhaltung der Wahrscheinlichkeit im Zuge einer rhetorisch versierten Darstellung vor. Bestimmte Gattungen der Dichtung bleiben allerdings bis heute um solche Forderungen und Vorschriften unbekümmert. Wenn Dichtung offensiv auf bloß vorgestellte fiktive Szenarien umschaltet und zur Fiktion wird, beschränkt dies die Rolle der Zeit: Wahrscheinlichkeit gewinnt die atemporale Form einer Abbildrelation.

1. Die Aufnahme numerisch unwahrscheinlicher Fälle in Erzählungen

Im Jahre 1814 bringt Pierre Simon de Laplace die erweiterte Ausgabe seines *Essai philosophique sur les probabilités* heraus, der der Wahrscheinlichkeitsrechnung eine geschlossene Form gibt und sie endgültig etabliert. Laplace zeigt, wie »die Wahrscheinlichkeit eines Ereignisses durch Zurückführung aller Ereignisse derselben Art auf eine gewisse Anzahl gleich möglicher Fälle« ermittelt wird.¹ Danach verbindet sich der Begriff der Wahrscheinlichkeit mit Zahlenwerten, die die Wahrscheinlichkeit des Eintretens

eines Ereignisses angeben. Ein übersichtlicher Fall ist der absolut gleichmäßig geformte Würfel, der mit der Wahrscheinlichkeit von einem Wurf zu sechs Würfeln, also von $1/6$, auf einer der sechs Seiten liegen bleibt und so eine bestimmte Zahl zeigt – die Wahrscheinlichkeit wird in einem Bruch dargestellt; der Zähler zählt einen erfolgreichen Wurf bzw. Fall, der Nenner nennt die Anzahl der Fälle, bei denen dieser eine erfolgreiche Fall der Wahrscheinlichkeit gemäß eintreten sollte. Tatsächlich braucht es eine höhere Zahl von Würfeln, bis sich Zufallsfolgen – etwa mehrmals dieselbe Zahl hintereinander – ausgleichen und annähernd eine Gleichverteilung aller sechs Zahlen vorliegt.

Eine feste Zahlenfolge (etwa eine $\langle 1 \rangle$ und eine $\langle 2 \rangle$ hintereinander oder – bei zwei eingesetzten und in nur einer Reihenfolge zu lesenden und dazu entsprechend gekennzeichneten Würfeln – nebeneinander) würfelt man mit einer geringeren Wahrscheinlichkeit; sie multipliziert sich auf $1/6 \times 1/6$, d. h. auf 1 zu 36 ($1/36$), da es mit den Zahlen von 1 bis 6 insgesamt 36 zweistellige Zahlen gibt, die man würfeln kann. Und das geht so weiter: Will man mit aufeinander folgenden Würfeln bzw. unter Einsatz von drei gekennzeichneten Würfeln die Zahlenfolge $\langle 1, 2, 3 \rangle$ (oder irgendeine andere) würfeln, so tut man das mit einer Wahrscheinlichkeit von $1/6 \times 1/6 \times 1/6$, d. h. also von $1/216$. Die Wahrscheinlichkeit verringert sich. Man kann sie im Prinzip immer weiter gegen Null treiben, wenn man die Zahlenfolge oder -kombination verlängert. Sehr hohe Unwahrscheinlichkeitswerte erreicht man, wenn man einen Affen auf einer Tastatur tippen lässt und darauf wartet, bis er irgendwann einen sinnvollen Satz eingetippt hat. Einen Buchstaben tippt er bei 30 Tasten mit einer Wahrscheinlichkeit von $1/30$, eine Folge von zwei Buchstaben schon mit einer abnehmenden Wahrscheinlichkeit von $1/900$. Man müsste sehr lange darauf warten, bis sich einmal ein ganzer sinnvoller Satz in dem Buchstabensalat fände. Was aber, wenn er irgendwann die zusammenhängende Buchstabenfolge der Werke Shakespeares eintippen sollte (das Beispiel nach Borel 1962, S. 2f.)? Er

müsste, wenn er in Zehntelsekunden tippen würde, in Zeitdimensionen leben, die die bisherige Lebensdauer des Kosmos um einiges überschreiten würden. Das ist unmöglich, zumindest wenn man sich an den Sprachgebrauch hält und von dem unendlich kleinen numerisch gemessenen Wert absieht. Dem Sprachgebrauch liegen Erfahrungswerte zugrunde. Sie sind bei Kartenspielern, die ein gewinnversprechendes Blatt erwarten, sicher präziser zu beziffern als bei Menschen, die sich in Alltagssituationen bewegen und sich etwas erhoffen. Es ist vorgeschlagen worden, eine Wahrscheinlichkeit, die nach menschlichem Ermessen niedriger als bei $1/1.000.000$ liegt, als unmöglich zu betrachten (Hand 2015, S. 17). Die vom Affen zufällig eingetippten Werke Shakespeares liegen sehr weit darüber.

Ich kann nun aber die Wahrscheinlichkeit beziffern, mit der mir vor meinem Wohnhaus ein Ziegel auf den Kopf fällt, wenn ich einkaufen gehe. Ich muss dabei Zahlenwerte veranschlagen: Ich passiere die zehn Meter lange Vorderfront meines mit Ziegeln gedeckten Hauses einmal auf dem Hinweg und einmal auf dem Rückweg (= 20 Meter). Von seinem Dach löst sich geschätzt einmal in zehn Jahren nach einem kräftigen Sturm ein Ziegel und fällt alsbald herunter. Wenn die Falllinie auf dem Gehweg hin und zurück zwanzig Stellen (auf jedem Meter eine) besitzt, an denen mich der Ziegel tödlich trifft, und wenn es in den zehn Jahren an 3652 Tagen täglich zwölf Stunden lang – an denen ich potentiell einkaufen gehe – 43200 tödliche Sekunden gibt, dann trifft mich der Ziegel mit einer Wahrscheinlichkeit von $20/157.766.400$ bzw. von $1/7.888.320$). Das ist also ziemlich unwahrscheinlich und eigentlich unmöglich, weshalb ich auch nicht mit einem Schutzhelm aus dem Haus gehe. Allerdings ändert sich das schon, wenn ich Tag und Nacht durch eine Stadt mit lauter Häuserfronten laufe, die Ziegeldächer besitzen. Nimmt man aber alle solche Häuserfronten in einer Stadt zusammen und alle Passanten, die sie täglich passieren, dann wird es wieder sehr wahrscheinlich, dass innerhalb eines überschaubaren Zeitraums ein solcher Fall eintritt. Denn aus der Perspektive aller Passanten ist die Rechnung anders aufzumachen: Passieren also an einem Tag

etwa 10.000 Passanten einen Kilometer Häuserfronten mit Ziegeldächern, dann gibt es schon zehn Millionen Gelegenheiten (10.000×1000) zu sterben, und einen der Passanten trifft es bei dieser Rechnung heute schon mit hundertprozentiger Wahrscheinlichkeit, da die Zahl der Fälle höher liegt als die Wahrscheinlichkeit einer tödlichen Begegnung mit einem Ziegel.² Man spricht vom Gesetz der großen Zahl.

Weil das bei einer großen Zahl von Fällen so ist, hören wir auch gar nicht so selten, dass irgendjemand wieder einen Lotto-Jackpot geknackt hat, da die Zahl der Lottospieler groß ist. Steigt die Zahl der Würfe, Einsätze, Versuche (oder was immer man als Fall bestimmt), dann gleicht sich die Unwahrscheinlichkeit, mit der der Einsatz einen ganz bestimmten Einzelnen zum Erfolg führt, wieder aus. Es trifft eben nie mich, sondern irgendeinen anderen Glücklichen.

Signifikant sind solche Zufälle nicht, verdient hat es keiner der Ge- oder Betroffenen. Es ist Pech oder reines Glück, und Pech oder Glück ergeben noch keine Erzählung. Signifikant sind Zufälle wie der, der den Mörder des Mitys aus Argos traf, als einige Zeit nach seiner Mordtat die Gedenkstatue, die zwischenzeitlich für den angesehenen Mitys in Argos errichtet worden war, während einer Festveranstaltung auf den Mörder fiel, als er sie gerade passierte und betrachtete. Aristoteles glaubt, ein solcher signifikanter Zufall eigne sich als Gegenstand eines Plots (>Poetik< 9 [1452a1–11]).³ Dies trifft eher nur zu, wenn man annimmt, der Zufall sei nicht unmöglich, sondern im Prinzip möglich. Sonst hält man ihn für eine erkennbar erfundene Fabeli von nicht vertrauenswürdigen Erzählungen.⁴ Es kommt hier schon auf den Zufall an, denn wenn man nur annimmt, dass eine höhere Macht die Statue des Mitys zum Umfallen gebracht hat, um den Mörder gerechterweise zu strafen, dann verschwindet der Zufall, und die Erzählung schrumpfte auf den banalen Umstand, dass ein Mörder seine gerechte Strafe durch die waltende Macht empfinde. Dann kann auch gleich jemand den ermordeten Mitys mit der Keule rächen. Dass ein Zufall wie der mit der Statue des Mitys aber vorkommen kann, würde zumindest heute niemand mehr

ernsthaft annehmen. Das dürfte damit zusammenhängen, dass sich zugehörige Vorstellungen von Vorsehung und Schicksal verflüchtigt haben. Es kann kaum viele Fälle geben, in denen Mörder die Skulpturen der von ihnen Ermordeten passieren, selbst wenn sie sich zum Tatort und dann auch zu den Folgen ihrer Tat hingezogen fühlen mögen. Hier hilft auch das Gesetz der großen Zahl nicht weiter.

Wie wahrscheinlich ist es, dass ich im Urlaub auf den Malediven einer geheimnisvollen Nachbarin begegne? Sie ist nie zu sehen, nur einmal habe ich bisher einen flüchtigen Blick von ihr erhaschen können und mich zusammen mit anderen Nachbarn immer schon gefragt, was es eigentlich mit ihr auf sich hat. In der Form einer Alltagserzählung würde ich eine solche Begegnung sofort den Nachbarn erzählen, und es ist gut möglich, dass derartige Erzählungen, wenn die erstaunliche Begegnung auf ein befriedigendes Ende zuläuft (ich heirate die Nachbarin), sogar die Runde machen. Immerhin sind sie wahrscheinlicher als das Ende des Mörders des Mitys. Es ist nicht üblich, hierbei auf numerische Wahrscheinlichkeit abzuheben, aber es ist im Prinzip machbar: Meine Nachbarin fährt einmal in jedem August in Urlaub, ich auch, und es kommen ca. 100 Urlaubsorte für uns in Betracht; die Wahrscheinlichkeit unserer Begegnung errechnete sich für den nächsten August aus dem Produkt der Brüche: bei 100 Urlaubsorten steht sie $1/10.000$; das ist wirklich nicht unmöglich. Ich könnte das unwahrscheinliche Zusammentreffen auch als Wink des Schicksals verstehen und es in diesem Sinn für signifikant halten. Das kann sich wiederum darauf auswirken, dass ich glaube, die Vorsehung hätte mir die Nachbarin zugeführt und ich müsse sie nun eigentlich heiraten. In diesem Sinne können Zufälle handlungsleitend sein, wenn einer Kontingenzerfahrung ein Koinzidenzgefühl innewohnt, das besagt, dass etwa aus einer zufälligen Begegnung eine Bedeutung für das künftige Handeln abgeleitet werden muss.

Wie wahrscheinlich ist es, dass ich mich auf einer Schiffsreise über den Atlantik – in Anbetracht zahlreicher Gelegenheiten, sich an Bord über den

Weg zu laufen – in eine junge Frau verliebe, die sich als meine eigene Tochter herausstellt, so erzählt in Max Frischs Roman ›Homo faber‹? Natürlich müssen dann Umstände vorliegen, die mich von meiner Tochter früh getrennt haben, denn sonst müsste ich sie ja erkennen. Oder wie wahrscheinlich ist es, dass ich bei einer Vorfahrtverletzung an einer Straßenkreuzung aus dem Auto steige und unversehens meinen eigenen Vater erschlage, den ich – blind vor Wut – ebenfalls nicht erkenne? Und dann, um mich abzu lenken, einer Frau nachstelle, in der ich meine eigene Mutter nicht erkennen kann, weil sie mich schon als Kind bei meinem Vater zurückließ, um einem Fremden zu folgen: So ein Malheur ist meinen Eltern auch schon lange zuvor prophezeit worden. Man erkennt die sehr unwahrscheinlichen Konturen des abgewandelten Ödipusmythos.

Man kann aus solchen Plots schon erahnen, dass Erzählen zum Teil dazu dient, höchst Unwahrscheinliches vor Augen zu führen. Die Konstruktionsform des Ödipusmythos – dass eine Prophezeiung durch den Versuch, ihr auszuweichen, wahrgemacht wird – weist nach Babylonien (vgl. Brednich 2004, Sp. 1387f.), und auch im alten Ägypten gibt es Anzeichen für eine Verbreitung solcher Erzählungen (Brednich 2004, Sp. 1387f. Außerdem Brunner-Traut 1982, Sp. 1107–1112). Die Konstruktionsform könnte mit dem Erzählen in frühen stadtartigen Ansiedlungen und Kulturen aufgekomen sein, wo man zum ersten Mal ein Gefühl für hohe Fallzahlen kontingenter Lebensläufe entwickeln mochte (einige Zehntausend Menschen arbeiteten am Bau der Cheopspyramide zusammen). Es ist in diesem Fall aber wohl eher nicht die numerische (Un-)Wahrscheinlichkeit, die hier zählt, sondern die paradoxe Konstellation gegenläufiger Faktoren, die das, was man zu vermeiden sucht, eben deshalb herbeiführt. Zu einem Plot, in dem Unwahrscheinliches mit verbaut wird, gehören also noch andere Konstituenten, z. B. die schon genannte Signifikanz eines Zufalls, wenn ein Zufall Glück oder Unglück in Relation zu einem vorausgehenden Handeln oder Wollen (oder seiner Negation) herbeiführt;⁵ wie beim Mörder des Mitys. Glück oder Unglück allein machen noch keine Erzählung aus, sie taugen

allenfalls zu einer Alltagserzählung. So hat Aristoteles in seiner ›Poetik‹ argumentiert, wir folgten einer Erzählung (bzw. einem Bühnen-Plot) bereitwillig, wenn jemand Glück oder Unglück verdient habe, nicht allerdings, wenn es sich um unverdientes Glück oder Unglück handele. Hat er sein Unglück – wie in der Tragödie – verdient, dann hat er etwas falsch gemacht (vgl. ›Poetik‹ 13 [1453a7–23]), so dass wir es hinzunehmen bereit sind. Es lässt dann Mitgefühl in uns aufkommen und erfüllt uns gleichzeitig mit Furcht und Schrecken.

Das Unwahrscheinliche kann allerdings auch unverdient und nur schrecklich sein, und dann ist es erleichternd zu wissen, dass es unwahrscheinlich ist. Nur wegen seiner Unwahrscheinlichkeit und seines Ausnahmestatus ertragen wir überhaupt entsprechende Erzählungen, nach Aristoteles auch nur wegen des hinzukommenden Fehlers. Es kann sich ebenso allerdings auch um unverhofftes Glück handeln. Die Geschichte eines Lottospielers, der ein Leben lang spielt und schließlich einen Jackpot knackt, böte ein lohnendes Sujet; aber auch hier eher erst, wenn es sich noch ins Gegenteil verkehrt: über eine absurde Volte seiner verbleibenden Monate nach dem Lottogewinn, nach denen er dann doch noch mittellos endet. Dies wäre unverdientes Unglück, das auch signifikant ist, wenn das Glück ihm vorausging.

Eine Signifikanz des Konterkarierens kann für das Erzählen einen Plot ergeben. Dabei folgte dem Glück das Unglück oder auch dem Unglück das Glück; auch dem Gewinn der Verlust und dem Sieg die Niederlage oder umgekehrt dem Verlust der Gewinn und der Niederlage der Sieg. Verdienst oder Fehler spielen hierbei keine Rolle, nur das Gegeneinander-Spielen der Umstände, das dann für den Plot zählt. Es fordert die Teilnahme des Rezipienten heraus, die freilich sehr unterschiedlich ausfällt, je nachdem ob nun Glück oder Unglück am Ende steht.

Es ist auffällig, dass das Erzählen auch unterhalb der Ebene der Plot-Konstruktion immer schon Motive pflegt, die höchste Unwahrscheinlichkeit ausspielen. Dies bindet offenkundig die Rezeption. Als Jesus Petrus an

den Strand schickt, um ihn zur Entrichtung der Tempelsteuer ein Vierdrachmenstück (einen Stater) aus dem Bauch eines Fisches holen zu lassen (Mt 17,24–27), ist das Motiv des von einem Fisch verschluckten Gegenstandes schon alt. Petrus findet das Geldstück tatsächlich – wie von Jesus vorausgesagt. Das Motiv erfordert zunächst nur, dass ein Protagonist etwas verloren hat – Geld, einen Schlüssel, einen Ring o. ä. –, was er in der Folge suchen geht. Die Umstände bringen es dann mit sich, dass das Verlorene ihm aus dem Bauch eines Fisches wieder in die Hand kommt. Bei den Unmengen an Plastik, die heute in den Weltmeeren treiben, wäre es gewiss nicht verwunderlich, einen Plastikdeckel aus dem Bauch eines Fisches zu holen; aber es gehört zu den Wundererzählungen, die in den Evangelien um das Handeln Jesu herum versammelt worden sind, dass jenes Geldstück wie von Jesus vorausgesagt und dabei passend zum gegebenen Anlass und Zeitpunkt auftaucht.

Stith Thompson hat das Motiv in seinem Motif-Index zur narrativen Folklore unter die Rubrik ›The good gifts of fortune‹ (= N 200) gestellt und dahingehend spezifiziert, dass (oft: verlorene) Dinge im Fischbauch (wieder)gefunden werden (= N 211; Thompson 1955–1958). Prominent ist die bei Herodot wiedergegebene Geschichte vom Ring des Polykrates (Herodot 3,40–43 = ATU 736A [Uther 2011] und N 211.1), die allerdings eine andere Wendung nimmt: Polykrates wirft seinen wertvollsten Ring ins Meer, um nicht den Neid der Götter herauszufordern. Doch der Ring kehrt in einem ihm servierten Fisch zu ihm zurück und zeigt das ihm bevorstehende Unheil an (zu Herodot 3,40–43 vgl. Brednich 2000, vgl. insbesondere auch Künzig 1972 sowie Engemann 1969, Sp. 1010f. und 1041f. mit vielen weiteren Stellennachweisen). Im Mittelalter dient das Motiv im Gegenteil – und in christlicher Umdeutung⁶ – dem wunderhaften Ausweis der Heiligmäßigkeit eines Legendenheiligen (ATU 933, dazu auch Tubach 1969; vgl. weitere Hinweise bei Günther 1949, S. 80f.), so bei dem fiktiven Gregorius in Hartmanns von Aue ›Gregorius‹ (ca. 1190), der von dem Felsen auf einer Insel, wo er sich zur Buße für seinen Inzest angekettet und den Schlüssel

ins Meer geworfen hat, nur losgeschlossen werden kann, weil der Schlüssel aus dem Bauch eines Fisches wieder auftaucht.⁷ Die im Motiv kondensierte Wunderhaftigkeit oder absolute Außeralltäglichkeit besteht darin, dass ein derartiges Zusammentreffen von Umständen nach aller Erfahrung ausgeschlossen ist bzw. unmöglich. Deshalb kann das Motiv eine signifikante Form bereitstellen, eine Person zu etwas zu bestimmen oder sie als heilig auszuweisen. Außerdem kann es Schicksalsfügungen begleiten, deren unabwendbares Eintreffen es anzeigt.

Die Erzählfolklore ist von solcher Art Motivik übersät. Ein wichtiger Brief würde hier sein Ziel auch erreichen, wenn man ihn an einen Luftballon bände oder in einer Flasche ins Wasser wüf, indem man dem Zufall vertraute, anstatt ihn mit dem Boten zu schicken. Anders gilt es schon im Volksglauben, zufällige Koinzidenzen feststellen und deuten zu können, nachdem zwei Ereignisreihen sich kreuzen, zwei Ereignisse bedeutsam zusammengefallen sind oder zweierlei zusammenkommt (Beispiele bei Wuttke 1900, S. 193–229).⁸ Denn daraus lassen sich Informationen gewinnen und/oder Handlungen ableiten. So sehr etwa Doppelgänger ein Faszinosum darstellen, das wiederum schon der Volksglaube als Ähnlichkeitskoinzidenz verbucht,⁹ so sehr macht es schon nachdenklich, wenn zwei Menschen sich treffen und feststellen, dasselbe erlebt zu haben. Es versetzt das Erlebte in einen Stand höherer Verbindlichkeit und die beiden Menschen in eine besondere Beziehung zueinander.

In diesem Sinne sind Träume mit demselben Inhalt in der Antike verbreitet. Der Inhalt ist dabei bereits eingetreten, er tritt noch ein, oder sein Eintreten muss herbeigeführt werden – dann handelt es sich um eine höhere Weisung. Bezeichnend ist ein bei Livius erzählter Fall aus dem Jahr 340 v. Chr. (>Ab urbe condita<, VIII 6, 9–11), wo zwei römische Konsuln sich vor einer bevorstehenden Schlacht denselben Traum mitteilen und einer von ihnen das Gelübde einer Selbstopferung daran bindet, um den Schlachtausgang zu beeinflussen (Latte 1967, S. 125). Er führt es aus, und die Römer siegen (>Ab urbe condita<, VIII 9,2–10,8). Korrespondierende

Träume begegnen nicht selten in der antiken Literatur,¹⁰ auch in der Apostelgeschichte (Apg 9,10–16; 10,1–11) und dann in einigen Apostelakten (vgl. Söder 1932, S. 171–180).¹¹ Noch in Hartmanns ›Gregorius‹ wird Folgendes erzählt: Als der Papst stirbt und ein neuer Papst gesucht wird, erscheint zwei römischen Bürgern derselbe Traum mit der Weisung, nach Gregorius zu suchen. So machen sie sich auf den Weg, um ihn zu finden und – durch weitere Zufälle gelenkt – nach Rom zu holen (vgl. ›Gregorius‹, V. 3137–3208).¹² Eine Konjunktion oder Koinzidenz zweier Ereignisse oder Erscheinungen – das zweimalige Erscheinen desselben Inhalts – bildet sich in den Träumen ab, und eine solche Koinzidenz ist immer bezeichnend und signifikant. Deshalb kann daraus etwas geschlossen werden, insbesondere das Eintreten in den Träumen vorbezeichneter Ereignisse, oder es kann sich eine umso dringlichere Weisung mit den Träumen verbinden.

Besonders beschäftigt es Menschen, wie sie einen Partner finden, um die Liebe zu entdecken oder eine Familie zu gründen. Deshalb trifft man die spätere Geliebte oder Ehefrau zufällig auf den Malediven, auch wenn sie um die Ecke wohnt. Umgekehrt wählt man eben nicht die aus, die um die Ecke wohnt. Man sieht es gern, wenn die Findung koinzidentuell begleitet wird, wo die Begegnung nicht selbst schon eine auffällige Koinzidenz darstellt. Eine Koinzidenzerfahrung ist die kleinere Schwester der Kontingenzerfahrung. Warum sollte die Geliebte/Ehefrau nicht die sein, von der man zufällig ein auffälliges Haar – goldblond und lang – findet? Nur: Wie findet man die Trägerin des Haars, die es verlor? Dem Zufall schließt sich die Zufallsfügung an: Die Erzählung erreicht es, dass dieses Unmögliche dennoch möglich wird: Man sucht und findet schließlich die Trägerin des Haars (= T 11.4.1 nach Thompsons ›Motif-Index‹). Dass dies aber möglich geworden ist, macht den unglaublichen Vorgang wieder signifikant. Oder ein Sehnsüchtiger träumt von einer Frau und träumt so intensiv von ihr, dass er ihr Bild nicht vergisst und sich auf die Suche nach ihr macht, bis er sie findet (so erzählt bei ›Wilhelm von Österreich‹, V. 693–1622).¹³ Oder zwei Liebende wurden im selben Augenblick am selben Ort geboren, und ihre

Zusammengehörigkeit wird noch dadurch unterstrichen, dass sie auch im selben Augenblick sterben und ins selbe Grab gelegt werden (so erzählt bei ›Flore und Blanscheflur‹, V. 347–353 und V. 7888–7895).

Die Liebe zu der Frau, deren Haar man gefunden hat, begegnet schon in einer der ältesten aufgezeichneten Erzählungen der Menschheit überhaupt, in dem im 13. Jahrhundert v. Chr. aufgezeichneten ägyptischen Brüdermärchen, in dem der Pharao eine über das Meer nach Ägypten getriebene Haarlocke findet und nach der Frau, die sie verlor, über das Meer hin suchen lässt.¹⁴ Die Erzählung ist deutlich literarisiert,¹⁵ aber noch weit entfernt davon, solche Motive zu tilgen, die jede Wahrscheinlichkeit forciert riskieren.

Nach der Stofftradition des ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg (vor 1210) gewinnt König Marke seine Braut Isolde mittels eines goldblonden Haares, das zwei Schwalben in seinem Saal verloren hatten. Marke findet es und will unbedingt das zum Haar gehörende Mädchen als Braut; er schickt aus, sie zu finden, so erzählt es etwa Eilhart von Oberge im ›Tristrant‹ (ca. 1170; ›Tristrant‹, V. 1381–1472.). Tatsächlich wohnt das Mädchen in Irland, hunderte Kilometer von Cornwall entfernt. Weder hätte sich aber nun – so Gottfried von Straßburg in seiner neu erzählten Version des Tristanstoffs – eine Schwalbe in Cornwall das Material für ihren Nestbau aus Irland geholt, noch hätte Marke auf gut Glück eine Werbungsgesandtschaft ohne Angabe des Ziels und nur mit einem Haar versehen auf das Meer geschickt (vgl. Tristan, V. 8605–8632.). Buchmäßiger Dichtung sei ein solcher Erzähzug nicht würdig: *waz rach er an den buochen, / der diz hiez schrîben unde lesen?* (›Was tat er der gelehrten Buchdichtung an, der so etwas aufschreiben und lesen ließ‹, ›Tristan‹, V. 8626f.). Denn, so mag man ergänzen, derartige Fabeleien des Volksmundes verdienen nicht, ernst genommen und aufgeschrieben zu werden. So taugt auch schon das Schicksal des Mörders von Mityts nicht zu einem Plot, auch wenn hier – wie Aristoteles es verlangt – ein Ausgleich der Tat schlüssig auf den Mord folgt, wenn auch kontingent. Eine Buchversion muss wahrscheinlicher motivie-

ren: Tristan war ja schon einmal in Irland und pries Isolde bereits an Mar-kes Hof – Marke hat also schon von Isolde gehört, und Tristan weiß, wie er sie finden kann. So erzählt es Gottfried (nach seiner Quelle Thomas von Britanje) und vernichtet mit seinen Ansprüchen an wahrscheinliches Erzählen und mit dem nunmehr wahrscheinlich motivierten Erzählzug die Logik volksläufigen Erzählens (vgl. zu Gottfrieds Wahrscheinlichkeitsansprüchen Chinca 1993, S. 92–97; zur diskutierten Stelle S. 94f.). Diese schafft immer wieder Zufallsfügungen der Ereignisse, ohne dass die Zufälligkeit dabei direkt thematisch wird, obwohl es sich aus rationalisierter Sicht um eine solche handelt (vgl. Boden 2014, Sp. 1406f.) – so wie bei der Konstruktion des Ödipusmythos in den Versuch, das Schicksal zu umgehen, unwahrscheinliche Zufallsfügungen eingebaut sind, so im Fall der wunderbaren Brautgewinnung.

Das Faszinosum entsprechender Erzählungen oder Erzählzüge trifft irgendwann auf Ungläubigkeit, und das zeigt, dass Ansprüche an wahrscheinliche Plots und an eine möglichst nur geringfügige Abweichung von Umständen, wie man sie aus dem Alltag kennt (zu diesem Prinzip Ryan 1991, S. 48–60), eine neue Qualität erreicht haben. Im Rahmen eines wie immer rationalen Erzählens werden derartige Motive nicht mehr geduldet und getilgt (vgl. Gerndt 2011, Sp. 247–250); Gottfried führt das exemplarisch vor Augen. Doch ganz tilgen lassen sich unwahrscheinliche Ereignisse und Begegnungen nicht, die sich dem Zufall an die Seite stellen und die unter Menschen die Bedeutung eines Schicksalswinks bekommen können oder gleich das Schicksal selbst bedeuten. Denn Erzählen lebt natürlich vom Zufall bzw. von einem Kontingenzmoment,¹⁶ und Plot-Unwahrscheinlichkeit bleibt sein Lebenselixier. Wie am Knacken des Lotto-Jackpots zu sehen war, dass menschliche Lebensumstände hohe Fallzahlen erwarten lassen, so kommt eben auch das Unwahrscheinliche vor; einen gibt es immer, dem es zustößt. Und gerade das ist erzählenswert. Es kann sogar zur Leitorientierung des Handelns erhoben werden. Im mittelalterlichen Artusroman ist der Zufall

nicht nur in die Plot-Konstruktion integriert, sondern innerhalb der erzählten Welt auch in die Handlungsplanung der Protagonisten, die auf Aventure ausreiten und aus der zufälligen Begegnung mit einem unbekanntem Gegner oder mit dem überhaupt noch Unbekanntem ihre Lebensgeschichte ableiten.

Schaut man die Geschichte des Erzählens entlang, dann steigt allerdings irgendwann der Anspruch, nicht nur das Unwahrscheinliche zu tilgen, sondern es, wenn schon, dann zumindest wahrscheinlich zu erzählen. Der Ödipusmythos macht dazu wenig Anstalten – immerhin wächst Ödipus im Kithairon-Gebirge und nicht bei seinen Eltern auf und kann sie deshalb später nicht erkennen. So wird die schreckliche Bewahrheitung der Prophezeiung des Orakels von Delphi überhaupt erst möglich. Eine kleine Abänderung brächte hier einen ganz anderen Plot hervor. Wüchse Ödipus bei seinen Eltern auf, die die fatale Prophezeiung missachtet hätten, und würde diese Prophezeiung wahr, so müsste eine Erzählung etwa zeigen, was Laios und Iokaste in der Erziehung ihres Sohnes falsch gemacht hätten oder welche Verderbnis das Leben in der Persönlichkeit des Ödipus herbeigeführt hätte. Der Plot erhielte eine Form, die nicht mehr mittels einer unwahrscheinlichen Koinzidenz von Ereignissen abgebildet werden könnte. Wahrscheinlichkeit wäre dann anders zu fassen.

Aber auch die unwahrscheinliche Koinzidenz von Ereignissen lässt sich wahrscheinlich erzählen. So müht sich Max Frisch, seinen unwahrscheinlichen Fall (s. o.) dem Leser mit allen Mitteln wahrscheinlichen Erzählens nahezubringen: Der Ich-Erzähler Walter Faber ist von seiner Persönlichkeit her darauf angelegt, dass ihm ein solches Missgeschick zustoßen könnte, ja auf fatale Weise gerade zustoßen muss; er ist ein Macher, der hintergründigen Prozessen im Leben keinen Wert beimisst. Er ahnt zwar, dass etwas im Schwange ist, muss sich aber am Ende doch selbst eingestehen: »Es ist kein zufälliger Irrtum gewesen, sondern ein Irrtum, der zu mir gehört (?) wie mein Beruf, wie mein ganzes Leben sonst.« (>Homo faber<,

S.169f.) Der höchst unwahrscheinliche Fall wird hier durch wahrscheinliches Erzählen pariert: in einem narrativen Experiment, dem sich Gottfried von Straßburg in seinem ›Tristan‹ nicht aussetzen mochte. Wie auch sollte man es noch plausibel darstellen, dass jemand die Trägerin eines aufgefundenen Haars ausfindig zu machen sucht, um sie zu heiraten. Heute müsste man es denn schon mit polizeilichen Ermittlungstaktiken auf der Höhe der Zeit kombinieren und etwa den Ermittler dazu bestimmen, einem Haar anzuhängen.

Hier sind nun aber zwei Wahrscheinlichkeitsbegriffe ins Spiel geraten, die auseinandergehalten werden müssen. Da ist einmal das, was erzählt wird: das Ereignis, der Fall oder der Plot. Oft ist es auch eine Kette von Ereignissen. Ein wirklich mögliches Ereignis – bestehend aber aus einer unwahrscheinlichen oder zufälligen Koinzidenz verschiedener Umstände – oder eine unwahrscheinliche Ereigniskette wird dazu in den Plot aufgenommen, und der Plot gibt es/sie nur wieder oder erzählt es/sie, so dass der Unterschied zwischen wirklichen Ereignissen und dem, was im Plot aufgenommen ist, nicht besonders hervorsticht. Natürlich werden nur bestimmte und eben unwahrscheinliche Ereignisse ausgewählt, und der Plot fügt ihnen einen detaillierten Verlauf hinzu. Aber man würde den Unterschied zwischen wirklichen Ereignissen und dem im Plot Erzählten nicht beachten und also nicht sagen, dass es – soweit überhaupt Wiedergabekonventionen befolgt werden – wirkliche Ereignisse gibt und Plot-Ereignisse, sondern man würde die Plot-Ereignisse umgehend zu wirklichen Ereignissen umdenken. Man kann hierfür von einer Was-Wahrscheinlichkeit sprechen oder von einer Plot-Wahrscheinlichkeit. Beides liegt nicht weit auseinander, und man kann in beiden Fällen gleichermaßen und unterschiedslos danach fragen, ob das erzählte Ereignis der Wahrscheinlichkeit nach passieren könnte/würde.

Für das Erzählen spielt aber auch noch eine Rolle, wie etwas erzählt wird, und hierbei treten Wahrscheinlichkeiten weiter auseinander. Wenn sich schon für die Wirklichkeit die Frage stellt, wie etwas eintreten kann,

dann kann man auch hier fragen: Wie kann es dazu kommen, dass ein Sohn, den seine Eltern liebevoll erzogen haben, den Vater umbringt und mit der Mutter ein Liebesverhältnis beginnt; wie kann ein Vater sich, obwohl er irgendwie ahnt, dass er seiner Tochter begegnet ist, auf ein Liebesverhältnis mit ihr einlassen; wie kann ein Ermittler ein Haar fetischisieren, das ihn in ein Verhältnis zu einer Täterin bringt, usw.? Für das Erzählen bedeutet(e) es nun aber eine besondere Herausforderung, solche Umstände wahrscheinlich zu machen. Hier bekommt man es mit einem anderen Wahrscheinlichkeitsbegriff zu tun, und hier wird sehr viel stärker darauf geachtet, was eine Erzählung dafür tut, dass etwas wahrscheinlich erscheint. Es ist die Arbeit des Erzählens, die dann zählt.

Zunächst sind allerdings erst einmal die Wahrscheinlichkeitsbegriffe zu differenzieren. Ich will also 1. von Was-Wahrscheinlichkeit (und daran anknüpfend von Plot-Wahrscheinlichkeit) sprechen: dabei geht es darum, ob etwas überhaupt bzw. mit welcher Wahrscheinlichkeit es überhaupt geschehen kann. Bei der anderen Form von Wahrscheinlichkeit, die ich 2. Wie-Wahrscheinlichkeit nenne, geht es darum, ob bzw. mit welcher Wahrscheinlichkeit etwas auf diese Weise geschehen kann. Dem entspricht ungefähr der Unterschied zwischen Ereignissen einerseits und Veränderungen von Zuständen oder Eigenschaften andererseits: Was ist passiert, und liegt ein derartiges Ereignis im Bereich des Wahrscheinlichen? Und andererseits: Kann etwas – eine Situation, eine Materialeigenschaft, menschliches Handeln und Erleben o. ä. – von diesem Zustand in jenen Zustand übergehen oder diese vorher nicht sichtbare Eigenschaft offenbaren? Die Unterscheidung ist nicht ganz trennscharf; und auch beim Erzählen können sich Plot- und Wie-Wahrscheinlichkeit überlagern. Die eine Art von Wahrscheinlichkeit lässt sich ggf. auch in der anderen reformulieren. So lassen sich Entwicklungen und Veränderungen von Zuständen und von Eigenschaften auch unter dem Gesichtspunkt ihrer (dann ereignishaften) Häufigkeit betrachten. Ich vernachlässige solche Umstände im Folgenden.

2. Was-Wahrscheinlichkeit, Wie-Wahrscheinlichkeit und die poetische Darstellung nach Aristoteles

Beide Formen der Wahrscheinlichkeit stellen bereits Alltagskonzepte dar, da man schon hier zwischen Ereignissen und Veränderungen von Zuständen oder Eigenschaften unterscheidet. Denn wie ein Gegenstand, ein Stoff oder ein Lebewesen mit bestimmten Eigenschaften oder Dispositionen sich unter gegebenen Bedingungen verhalten, unterliegt immer schon der Beobachtung. Dabei wird etwa die Eigenschaft/Disposition zu ihrer Manifestation ins Verhältnis gesetzt.¹⁷ In der Materialprüfung hat man es z. B. damit zu tun, unter wieviel Druck oder Spannung ein poröses Material zerbricht oder reißt. Dispositionen wie Porosität zeigen oder manifestieren sich unter Beanspruchung. Dazu lässt sich in Probeläufen mit Messungen von Messwerten eine gradier- oder skalierbare Wahrscheinlichkeit ermitteln. Im einfachsten Fall wird sie alltagssprachlich mittels bloßer Steigerung oder Steigerungsadverbien angegeben. Ist ein Material porös, so verliert es ab einem bestimmten Verhältnis von Schüttdichte und Reindichte seine Festigkeit und reißt oder bricht. Diese Betrachtungsweise lässt sich auch auf Menschen übertragen: Durch traumatische Erfahrungen nimmt die Psyche eines Menschen Schaden, und er erleidet posttraumatische Belastungsstörungen. Es sind dann auch bestimmte, charakteristische Umstände, die einen aufbrausenden Menschen in Wut geraten und jemanden töten lassen. Wer eine problematische Kindheit hatte und leicht erregbar ist, wird unter steigender Belastung mit steigender Wahrscheinlichkeit einen Wutausbruch haben; wer neidisch ist, wird andere Menschen nicht besonders achten und abschätzig behandeln, so dass er wiederum bestimmte Reaktionen auslöst, usw. Hierzu richtet man keine Probeläufe mit Messungen ein, sondern sammelt Erfahrungen. Wie eine Monarchie zu einer Demokratie und diese wieder zu einer Autokratie wird, bedarf historischer Erfahrungen, die man bei Zeitzeugen ausgraben muss, und es bedarf der Erklärungsansätze, die man vorbringen kann, ohne Wahrscheinlichkeitswerte noch wirklich

stichhaltig ins Feld führen zu können. Solche Beispiele sollten aber klarstellen, dass Wie-Wahrscheinlichkeit unablässig erwogen und doch ganz anders angegangen wird als Was-Wahrscheinlichkeit.

Vermutlich hat schon Aristoteles die Unterscheidung von Was- und Wie-Wahrscheinlichkeit annähernd parat gehabt, auch wenn die numerische bzw. statistische Berechnung der Was-Wahrscheinlichkeit erst eine Entdeckung der Neuzeit darstellt. In der ›Ersten Analytik‹ heißt es: »Wovon man weiß, dass es meistens (ὡς ἐπὶ τὸ πολλὸν; ›auf die meisten Fälle hin‹) so geschieht [...], das ist wahrscheinlich (εἰκὸς).«¹⁸ Hier wird implizit auf die Zahl der Fälle abgehoben, obwohl Aristoteles an eine numerische Angabe noch nicht entfernt denkt, sondern wohl vielmehr die Quantoren ›keiner‹, ›einige‹, ›viele‹, ›alle‹ dabei im Kopf hat.¹⁹ In der ›Poetik‹ greift er diese Bestimmung allerdings nicht auf, sondern bewegt sich eher in Richtung einer Modalitätenstufung, wenn er sagt, dass der Dichter nicht darstelle, was wirklich geschehen sei, sondern dass er die möglichen Dinge/ das Mögliche gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen (τὰ δυνατόν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον) darstelle (vgl. ›Poetik‹, Kap. 9 [1451a36f.]). Danach kann – wenn man es auseinandernimmt, leicht ergänzt und in einer Skala anordnet – etwas poetisch Dargestelltes 1. unmöglich (ἀδυνατόν) sein; 2. nur möglich (δυνατόν) sein, aber nicht gleich auch wahrscheinlich; es kann 3. möglich und wahrscheinlich (δυνατόν κατὰ τὸ εἰκὸς) sein, und es kann 4. möglich und dabei sogar notwendig (δυνατόν κατὰ τὸ ἀναγκαῖον) sein.

Analog zum logischen und modallogischen Quadrat ließe sich auch ein Quadrat mit den Eckpunkten ›sicher‹ (= 1/1-wahrscheinlich), ›ausgeschlossen‹ (= unmöglich, d. h. geringer als 1/1.000.000-wahrscheinlich), ›wahrscheinlich‹, und ›nicht sicher‹ (= nicht unwahrscheinlich bzw. recht wahrscheinlich) konstruieren:²⁰

Alle x sind F

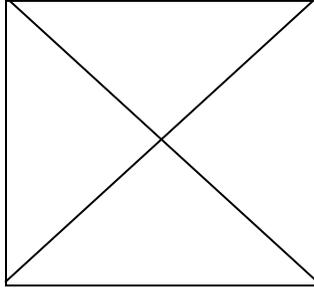
Es ist notwendig, dass p

Es ist sicher, dass p

Kein x ist F

Es ist unmöglich, dass p

Es ist ausgeschlossen, dass p



Es ist wahrscheinlich, dass p

Es ist möglich, dass p

Einige x sind F

Es ist nicht sicher, dass p

Es ist nicht notwendig (kontingent), dass p

Nicht alle (Viele) x sind F

Wahrscheinlichkeit stellt eine Gradierung des Möglichen dar und ordnet sich dieser Modalität unter. Unabhängig davon lässt sie sich an die Quantoren ›einige‹ und ›viele‹ binden, wenn man an einzelne Fälle denkt. Doch dies bezieht Aristoteles bei seinen Vorschlägen zu Plots in der ›Poetik‹ nicht mit ein; deren Wahrscheinlichkeit macht er nicht zum Thema. Es ist in der ›Poetik‹ gleich im Anschluss an die Modalitätenstufung die Rede davon, dass ein in einer Dichtung dargestellter Mensch von bestimmter Beschaffenheit etwas sagt oder tut »gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen«: Hierbei ist offenkundig nicht an eine Zahl von Fällen gedacht, sondern an etwas, was sich mit dem dargestellten Menschen bzw. mit seiner Darstellung mehr oder weniger gut verträgt.²¹ Es kommt also ein anderer Wahrscheinlichkeitsbegriff zum Zuge – Aristoteles meint so etwas wie Wie-Wahrscheinlichkeit, die er auf die poetische Darstellung bezieht (vgl. auch den Kommentar in ›Poetik‹ [Schmitt], S. 376–397). Begriffe wie Stimmigkeit, Glaubwürdigkeit und Plausibilität gehören hierher, die er z. T.

auch gebraucht. Ich verstehe Wahrscheinlichkeit als Oberbegriff (vgl. Zantwijk 2009, Sp. 1287f.), und Stimmigkeit (der Darstellung) etwa wäre demnach eine Variante von Wie-Wahrscheinlichkeit. Was-Wahrscheinlichkeit fällt für Aristoteles nicht in den Verantwortungsbereich einer Dichtung, die Dichtung wählt nur und konstruiert nicht den Plot.

Dabei muss grundsätzlich auseinandergehalten werden, ob beide Arten von Wahrscheinlichkeit auf die Wirklichkeit oder auf eine poetische Darstellung bezogen werden, d. h. ob ein wirkliches Ereignis oder ein Plot wahrscheinlich erscheint und ob eine Veränderung eines Zustandes bzw. das Offenbarwerden einer Eigenschaft oder seine poetische Darstellung wahrscheinlich erscheint (auf Besonderheiten der poetischen Darstellung komme ich in Kap. 4 zurück):

[Wahrscheinlichkeit]	Wirklichkeit	Poetische Darstellung
Was	Wahrscheinliches Ereignis (Was-Wahrscheinlichkeit)	Plot-Wahrscheinlichkeit
Wie	Wahrscheinliche Zustandsveränderung (Wie-Wahrscheinlichkeit)	Wie-Wahrscheinlichkeit der poetischen Darstellung

Bei der Wie-Wahrscheinlichkeit in der poetischen Darstellung wird die Darstellung/Erzählung vor allem unter dem Gesichtspunkt betrachtet, wie sich etwa jemand mit bestimmten Charakterzügen, Fähigkeiten, Wünschen und Annahmen bzw. wie sich etwas mit bestimmten Eigenschaften oder Dispositionen verhält oder wie ein Vorgang/Zustandswechsel verläuft. Dies würde man sicher nicht gleich auf statistische Wahrscheinlichkeit zurückführen, sondern Erfahrungswerte veranschlagen. Auf dieser Ebene argumentiert Aristoteles, wenn er von der Wahrscheinlichkeit in der Dichtung spricht. Auf den Plot bezogene Wahrscheinlichkeit zieht er nicht in Erwägung, auch wenn er es nach der Bestimmung des Wahrscheinlichen in der

›Ersten Analytik‹ und der ›Rhetorik‹ hätte tun können. Auch hätten seine Beispiele, darunter der Ödipusmythos, ihn darauf führen können, dass ein derartiges Geschehen und vergleichbare Verläufe in Tragödien nicht immer sehr wahrscheinlich sind. Doch scheint Aristoteles hier auf die für die Bühne eingerichtete Charakterdarstellung und ihre Glaubwürdigkeit fixiert. Der Plot selbst zählt dabei nur als Herausforderung für die wie-wahrscheinliche Darstellung.

3. Mit Unwahrscheinlichkeit erkaufte Rezeptionswirkungen des Erzählens

Auch wenn die Forderung nach einem Abbau gänzlich unwahrscheinlicher Plots einerseits und nach einer (wie-)wahrscheinlichen Darstellung andererseits irgendwann für das Erzählen verbindlich wird, um es der Wirklichkeit enger anzupassen, gelingt es nicht leicht, ihr ganz zu entsprechen. In der vormodernen Dichtung begegnen – wie auch heute noch in der Schemaliteratur und im Film – Plots wie auch bestimmte Konstruktionselemente von Plots, die zwar die emotionale und auch kognitive Teilnahme der Rezipienten abrufen, die aber auch mit einiger Unwahrscheinlichkeit erkaufte sind. So verlieren sich im antiken Roman Liebende oder Familienmitglieder durch Ungeschick aus den Augen, um sich erst nach vielen Jahren zufällig wiederzutreffen.²² Schon in der Erzählfolklore ist das Schema von Trennung und Sich-Wiederfinden verbreitet. In der vormodernen Welt dürfte die Trennung von Familienmitgliedern oder von der Ehefrau oder Geliebten einen hohen Gefühlswert besessen haben, da man den Familienkreis nicht so leicht verließ und ihn dann, wenn man ihn verlor, nicht so leicht vergaß. Die Josephsgeschichte aus der biblischen ›Genesis‹ zeigt das recht schlagend. Im bereits genannten ›Zweibrüdermärchen‹ richten die Brüder füreinander ein Lebenszeichen ein, um sich mitteilen zu können, ob sie noch am Leben sind (vgl. Roth 1996, Sp. 841f.). Ihre Trennung geht mit der Hoffnung einher, sich wiederzusehen. Nach langer Trennung erkennen

sich dann getrennte Verwandte oder Liebende bei der Wiederbegegnung oft nicht gleich, sondern bedürfen der Wiedererkennungszeichen (vgl. Wehse 1984, Sp. 180–194) oder der Mitteilung. Eine hinausgezögerte Anagnorisis bewirkt aber größtmögliche Rührung.

An den Zeichen der Wiedererkennung lässt sich ein steigendes Anspruchsniveau an wahrscheinliches Erzählen ablesen: Volksläufig ist z. B. der in einen Trinkbecher geworfene Ehering des heimkehrenden Ehegatten (vgl. Wehse 1984, Sp. 182), im Roman – auch schon in der Josephsgeschichte – bedarf es dagegen der Figurenerzählung(en), an der/denen der Ehegatte oder Geliebte oder auch der Sohn oder die Tochter wiedererkannt werden;²³ ein Ring oder ein materielles Zeichen wird nicht mehr akzeptiert.

Zum Wiedererkennen lassen sich Fälle des Nichterkennens stellen: Im mittelalterlichen Erzählen stellt die Substitution von Personen ein häufiges Konstruktionselement von Plots dar: Sie verkleiden sich oder werden in der Nacht im Ehebett untergeschoben (zur Substitution in der Ehe vgl. Witthöft 2016, Kap. IV). Es ist an sich nicht sehr wahrscheinlich, dass man jemanden, den man kennt, nach einiger Beobachtung nicht wiedererkennt – sei es auch im Dunkeln oder wenn er sich verstellt oder verkleidet. Solche Bauelemente reichen ebenfalls in die Erzählfolklore zurück (vgl. Friede 2014, Sp. 59–66; Köhler 1987, Sp. 686–691). Auch hierbei geht es, wenn auch auf andere Weise, um das Erkennen bzw. das Nichterkennen von Personen. Oft steht die Substitution im Kontext einer List. Der kurze Plot besteht im Gelingen der List, doch ist das Gelingen der zugehörigen Täuschung eben auch recht unwahrscheinlich. Obwohl Gottfried von Straßburg sich in seinem ›Tristan‹ über unwahrscheinliche Erzählzüge des volksläufigen Erzählens empört (s. o.), bringt er einen solchen Erzähzug – die Substitution einer Person – mit der Unterschiebung Brangänes in König Markes Hochzeitsnacht selbst zum Einsatz. Marke fällt dabei nicht auf, dass er in aufeinander folgenden Nächten zwei verschiedene Frauen im Bett hat, in der ersten Brangäne, die noch Jungfrau ist, und in der zweiten erst Isolde, die ihre Jungfräulichkeit schon an Tristan verloren hat und damit nicht auffliegen

sollte. Auch eine Reihe anderer, aus der Erzählfolklore stammender absolut unwahrscheinlicher Erzählzüge kann Gottfried nicht tilgen. Vielleicht verwahrt er sich deshalb ein weiteres Mal gegen Erzählepisoden, die ihm als bloße Fabeleien erscheinen (*die fabeln, die hier under sint, / die sol ich werfen an den wint*), um stattdessen Episoden auszuwählen, die Glaubwürdigkeit beanspruchen können (vgl. V. 18459–18470. Siehe dazu Glauch 2005, S. 54f.)²⁴ Sein gelegentliches Opponieren stellt ein deutliches Indiz dafür dar, dass literarisches Erzählen sich mit einer eigenständigen Entfaltung von Plots vom mündlichen wie von einem inkonsequent literarisierten Erzählen abzusetzen sucht, auch wenn es dessen Konstruktionselemente immer noch nicht vollständig abwerfen kann. Ein zentrales Abgrenzungsmerkmal bildet dabei die Wahrscheinlichkeit des Erzählens.

Es ist naheliegend, dass Gottfried auch die Rezeptionswirkung literarischen Erzählens in Mitleidenschaft gezogen sieht, wenn die Wahrscheinlichkeit verletzt wird, da er in besonderer Weise bestimmte Leser und Hörer im Auge hat, die er rhetorisch versiert zur Identifikation mit seinen Protagonisten bringen will. Gerade in Rücksicht auf die Rezeption fordert auch schon Aristoteles Wahrscheinlichkeit der poetischen Darstellung: Schrecken und Empathie oder Mitleid werden nicht hervorgerufen, wenn der Charakter einer Figur in einer Tragödie unwahrscheinlich und unglaubwürdig dargestellt ist. Weil der Wahrscheinlichkeitsbegriff hier auf eine poetische Darstellung bezogen ist, kommen Aspekte poetischer Wie-Wahrscheinlichkeit wie Glaubwürdigkeit, Stimmigkeit u. a. m. ins Spiel. Aristoteles gibt mit seinen Überlegungen einen deutlichen Fingerzeig, dass Rezeptionswirkung und Wahrscheinlichkeitserwartung bei der Rezeption von Literatur verkoppelt sind. Das verhält sich allerdings nicht nur so, wie er es fordert, sondern vielfach durchaus auch gegenteilig. Denn sehr oft führt der Vorrang der Rezeptionswirkung gerade auch dazu, dass Wahrscheinlichkeit flagrant verletzt wird.

Wenn ein Plot nicht nur darauf angelegt ist, Schrecken und Mitleid auszulösen, sondern uns etwa eine Liebesgeschichte nahebringen will, dann

wollen wir gern, dass die Liebenden ›sich bekommen‹ und auch nach einer Trennung wieder zusammenfinden, und verzeihen einem Plot sehr bereitwillig, wenn er sich dazu erheblicher Unwahrscheinlichkeiten bedient. Die Trennung und das Wiedersehen und -finden sind Bestandteile des Plots, beides ist ereignishaft. So etwas kann vorkommen, auch wenn der Schematismus etwa im antiken und mittelalterlichen Liebesroman so regelmäßig ausgespielt wird, dass die Plot-Wahrscheinlichkeit hier gewissermaßen reflexiv wird, weil man erwarten kann, dass es im Roman immer so kommt, während es in der Wirklichkeit nur im Ausnahmefall so kommt. Im Zuge der empathischen Teilnahme am Handlungsverlauf wollen wir aber ebenso, dass die Liebenden nach langer Trennung ihre Liebe nicht vergessen haben oder nach Querelen von ihrer Liebe nicht abrücken, auch wenn sie einander unter normalen Umständen vielleicht schon vergessen, sich längst getrennt und einen anderen Partner gesucht hätten. Ihr Festhalten an der Liebe gehört aber auf die Seite der Wie-Wahrscheinlichkeit: Die Liebe erweist sich dabei als belastbar und beständig. Auch beständige Liebe kann vorkommen, obwohl wiederum auch hier der Schematismus die Beständigkeit fordert. Unser Wunsch ist der Vater der gedanklichen Begleitung der Handlung, die vom antiken Liebesroman bis in den modernen Liebesfilm dann aber doch von Unwahrscheinlichkeiten nur so strotzt – von Unwahrscheinlichkeiten sowohl des Was (was passiert), also der Ereignisseite, als auch des Wie (wie ist oder verändert sich etwas), also der Seite der Veränderung von Zuständen oder Offenbarwerdung von Eigenschaften. Solche Unwahrscheinlichkeiten stören uns bei der Rezeption kaum. Eine Beschränkung vorrangig auf die Tragödie hat Aristoteles dazu geführt, auf einer Wahrscheinlichkeit überhaupt zu insistieren. Denn Schrecken und Mitgefühl kann eine unglaubwürdige Tragödienfigur beim Rezipienten nur schlecht aufkommen lassen, das Glück zweier Liebender bringt uns dagegen leicht darüber hinweg, dass sie unglaubwürdig dargestellt werden oder ihnen etwas arg Unwahrscheinliches zustößt.

Das lässt sich verallgemeinern: Überall, wo bestimmte Erwartungsmodalitäten berührt werden, wo wir also wollen, wünschen oder hoffen, dass etwas passiert oder dass sich etwas bis zu einem bestimmten Punkt verändert oder auch nicht verändert, bringen entsprechende Einstellungen uns bei der Rezeption von Plots über Unwahrscheinlichkeiten schnell hinweg, weil diese Einstellungen nach ›ihrer eigenen (Wunsch-)Wirklichkeit‹ verlangen. Beim Schrecken mit nachfolgendem Mitgefühl ist das anders, da man so etwas ohnehin nicht wünscht. Insofern war Aristoteles hier durch seinen Gegenstand zu einer beschränkten Sicht verurteilt. Unsere Wünsche aber, wie die Handlung sich weiter entfalten sollte, und unsere Bereitschaft, ihr Unwahrscheinliches nachzusehen, dürften sich ungefähr die Waage halten.

Dafür ein Beispiel aus der mittelalterlichen Literatur, das sich vielfach vermehren und verallgemeinern lässt. In Konrad Flecks Liebesroman ›Flore und Blanscheflur‹ (ca. 1220; V. 347–353 und V. 7888–7895) werden die Liebenden getrennt, weil der Vater Flores, König in Spanien und ein Heide, Flores Beziehung zu der mittellosen Christin Blanscheflur nicht billigen will. Er verkauft Blanscheflur in den Orient. Flore bekommt das allerdings heraus und will Blanscheflur dort suchen gehen, um sie wiederzufinden. Schon dieses Ansinnen lässt keinen wahrscheinlichen Verlauf erwarten. Die räumliche Entfernung, über die Blanscheflur als Sklavin über das Mittelmeer hin in den Orient gebracht wird, ist erheblich, so dass Flore – wo es sich nicht um häufig befahrene Fernhandelsrouten handelt – die Richtung gewiesen bekommen muss. Dazu aber spielt sich Herberge für Herberge dasselbe Szenario ab: Immer erkennen die Herbergseltern an Flores Kummer, dass er zu der nicht lange zuvor durchgereisten, gleichfalls kummervoll aufgetretenen Blanscheflur gehören muss, und helfen ihm weiter. Einmal, zweimal, dreimal – dann erfährt Flore, dass der Amiral, der Herrscher von Babylonien, Blanscheflur für seinen Harem gekauft hat. Nach der Ankunft in Babylonien wiederholt sich das Szenario noch einmal (vgl. zum ersten Mal V. 3038–3220, zum zweiten Mal V. 3417–3465, zum dritten Mal V. 3532–3578 und zum vierten Mal V. 4017–4150), und mit der

Annäherung an den Turm, in dem der Amiral residiert, fügen sich weitere Umstände. Dies ist eine mittelalterliche Variante der Tychemotivation des antiken Romans, wobei der Handlungsverlauf hier nicht ganz so grelle Effekte wie den Scheintod der Geliebten oder ihre Nötigung, sich zu prostituieren, ausspielt, die den Leser durch ein Wechselbad der Gefühle führen. Doch die Gefahr, dass sich der Amiral Blanscheflurs bemächtigt, noch bevor Flore sie auslösen kann, scheint nicht weniger beunruhigend.

In einer Engführung des Handlungsverlaufs werden aber alle Begleitumstände so frisiert, dass sie glücklich zur Wiederbegegnung mit der Geliebten und ihrer Rückgewinnung führen. Sie ergeben sich mit so frappierender Unwahrscheinlichkeit, dass offenbar alle Forderungen des Aristoteles und Gottfrieds rücksichtslos außer Acht gelassen werden können, wenn nur das Ergebnis stimmt. Und dies lässt sich schnell verallgemeinern: Plots, deren Ausgänge man als Rezipient herbeiwünscht, untertunneln immer schon wahrscheinlich zu erwartende Ereignisverläufe durch Zufallsfügungen. Was-unwahrscheinliche Ereignisse stellen sich nach Belieben ein, und wie-unwahrscheinliche Erzählzüge werden vom Hörer/Leser umstandslos hingenommen.

Die Bereitschaft, einer poetischen Darstellung ihre Unwahrscheinlichkeit nachzusehen, gilt nicht nur für Wunschmodalitäten, sondern ebenso auch in Hinsicht auf Spannungszustände. Je stärker die Spannung eines Plotgeschehens ausgespielt und die Spannung gesteigert wird, desto eher verzeiht man einem Handlungsverlauf die Häufung von Unwahrscheinlichkeiten. Action-Filme demonstrieren das fast immer schlagend. Im Zuge der Spannungserzeugung ist man bereit, vieles einfach hinzunehmen. Dies liegt auch daran, dass man keine Zeit hat, sich Gedanken darüber zu machen, ob es mit rechten Dingen zugeht, was alles auf einmal dazwischen- und zusammenkommt. In Parallelmontage werden Handlungsverläufe im Film enggeführt, bei denen gar nur deshalb etwas dazwischenkommt, weil es Spannung erzeugt, und bei denen sich alles nur deshalb noch fügen lässt,

weil und indem unwahrscheinlichste Umstände in Kauf genommen werden. Die aufgestaute Spannung überdeckt die Unwahrscheinlichkeiten, die der Film dazu benötigt, und der Zuschauer steckt es weg.

4. Die Wahrscheinlichkeit (Wirklichkeitsähnlichkeit, *verisimilitudo*) poetischer Darstellungen

Im Alltag sind Wahrscheinlichkeitserwägungen zunächst auf die Zukunft ausgerichtet. Das kann für poetische Wahrscheinlichkeit nicht gelten, so dass es hier zu einer recht einschneidenden Änderung in der Bedeutung des Wahrscheinlichkeitsbegriffs kommen muss. Denn wenn man den Wahrscheinlichkeitsbegriff auf poetische Darstellungen anwendet, dann geht es um die Frage, ob etwas in der Dichtung Dargestelltes, so wie es dargestellt ist/wird, gemessen an der wirklichen Welt wahrscheinlich ist bzw. >der Wahrscheinlichkeit nach< so eintreten oder vorkommen kann. Um diesen Unterschied und um Komplikationen in der Differenzierung des Wahrscheinlichkeitsbegriffs geht es im Folgenden.

Alle Modalkategorien (Notwendigkeit, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit) sind zunächst auf die Zukunft ausgerichtet: Wird etwas notwendigerweise, möglicherweise oder wahrscheinlich eintreten? Tritt es möglicherweise ein, so rechnet man mit alternativen Verläufen. Oft will man aber wissen, ob etwas wahrscheinlich eintritt, weil man sein Handeln danach ausrichtet. Bezieht man Modalität dagegen auf die Vergangenheit, dann erwägt man wiederum, ob etwas notwendigerweise eintreten musste. Wenn aber nicht, dann hätte auch etwas anderes der Möglichkeit nach eintreten können, es hätte alternative Verläufe geben können. Anders bei der Wahrscheinlichkeit, für die man in Bezug auf die Vergangenheit erst einmal keine Verwendung mehr zu haben scheint; denn vergangene Ereignisse sind schon eingetreten. Gewiss kann man Wahrscheinlichkeiten auch in die Vergangenheit projizieren: Dann wäre ein wahrscheinliches Ereignis oder

eine Zustandsänderung nicht eingetreten, obwohl es eigentlich hätte eintreten sollen. Oder es ist mit unterstellter Wahrscheinlichkeit oder auch ohne Wahrscheinlichkeit eingetreten. Der Nutzen entsprechender Erwägungen ist indes nicht gleich klar. Es gibt mit Blick auf die Vergangenheit allerdings eine Besonderheit: Denn wenn man einmal nicht weiß, was tatsächlich und was im Einzelnen genau eingetreten ist, dann veranschlagt man beim Versuch einer Rekonstruktion Wahrscheinlichkeiten. In dieser Form wird Wahrscheinlichkeit tatsächlich oft bemüht.

Im Alltag ist Wahrscheinlichkeit deshalb besonders in zwei Ausprägungen relevant. Einmal in Bezug auf Entscheidungen über zukünftiges Handeln, die unter Unsicherheit getroffen werden und einer Abwägung darüber bedürfen, was als das Beste erscheint – was für Ereignisse und welche Zustände sind dabei wahrscheinlich zu erwarten? (Vgl. zu alltäglichen Wahrscheinlichkeitseinschätzungen Tversky/Kahneman 2012, S. 521–544). Dann in Bezug auf in der Vergangenheit liegende Verläufe, über die man Näheres wissen muss oder will: Rekonstruktion von Verbrechen, Verkehrsunfällen, aber auch historischen Vorgängen usw. Man fragt, wenn man es nicht verbindlich rekonstruieren kann: Was ist wahrscheinlich passiert? Das setzt allerdings eine Umdeutung des Wahrscheinlichkeitsbegriffs voraus, denn dies ist eine andere Frage als die Frage danach, was mit welcher Wahrscheinlichkeit passiert ist. Stattdessen denkt man an alternative vergangene Verläufe, von denen man einen als wahrscheinlicher geschehen, d. h. als mit größerer Plausibilität anzunehmen, beurteilt. Während man eine Abwägung zukünftigen Handelns über alternative hypothetische Narrative vornehmen kann, in die man Vermutungen zu Partnern und Umständen einbezieht (>XY tut wahrscheinlich dies< usw.), stützt man die Rekonstruktion von vergangenen Vorgängen auf Spuren, Indizien, Zeugnisse, Quellen usw. Oft sind sie lückenhaft, so dass man gleichfalls Narrative erstellt, die mehr oder weniger explizit über Wahrscheinlichkeitsannahmen laufen.

Es ist offensichtlich, dass auch derartige für die Vergangenheit angestellte Erwägungen von anderer Art sind als solche, die für poetische Darstellungen angestellt werden – von Entscheidungen für die Zukunft ohnehin abgesehen. Denn für poetische Darstellungen kommt noch einmal eine andere Bedeutung des Wahrscheinlichkeitsbegriffs in Betracht. Nicht immer wird hier aber noch klar unterschieden. In der antiken Rhetorik oft deshalb nicht, weil sie darauf abzielt, dem Zuhörer einer Rede einen sei es wirklichen oder fiktiven Sachverhalt so nahezubringen, dass er nicht an ihm zweifelt und seine Darstellung für glaubwürdig und stimmig hält – die Wahrscheinlichkeitsanforderungen scheinen erst einmal identisch. So verlangt die Herennius-Rhetorik, dass man absehbaren Einwänden und Normalerwartungen von Zuhörern entgegenkommen möge, was zeitliche und räumliche Disposition, Charakterbeschreibung sowie Handlungsmotivierung anbetrifft, bei *res fictae* ggf. nur sorgfältiger als bei *res verae* (›Rhetorica ad Herennium‹, S. 24f. [I 9,16]). Hier schrumpft die wahrscheinliche Behandlung von fiktiven und faktischen Dingen auf eine Anwendung derselben Verfahren zurück.²⁵ Das kommt einem Zusammenbruch der Unterscheidung von Fiktionen und Fakten in Hinsicht auf Wahrscheinlichkeit gleich. Eben darin richten sich dieselben Ansprüche auf Darstellungen sei es von *res verae* wie von *res fictae*.

Wurden in der aristotelischen ›Rhetorik‹ zur Rekonstruktion vergangener Ereignisse Wahrscheinlichkeitsschlüsse (Enthymeme) auf der Basis von Indizien oder Zeichen angestrengt (vgl. Hinweise bei Volkmann 1963, S. 197f.), so scheint sich eine solche sachliche Sorgfalt zugunsten einer Rhetorik zurückzuziehen, die sich auf der Basis von Darstellungskonventionen stärker auf Überzeugungswirkung ausrichtete (siehe eine sehr geraffte Darstellung zur rhetorischen Wahrscheinlichkeit bei Andersen 2001, S. 140–143). Lücken einer Beweisführung im Fall vergangener Ereignisse werden dabei naturgemäß nicht kenntlich gemacht, sondern je schon ausgefüllt und gekittet. Die rhetorische *narratio verisimilis* hat die eigene

Konsistenz und Geschlossenheit im Auge, ohne in den erreichbaren Beweisstücken liegende Ungereimtheiten zur Geltung kommen zu lassen.²⁶ Für aus rhetorischen *narrationes* abgeleitete historische Erzählungen folgt, dass die Lizenzen groß sind, eine Darstellung vergangener Ereignisse rund und schlüssig zu machen, was immer historisch mehr oder weniger wahrscheinlich geschehen ist. Deshalb verwundert es nicht, dass man in historischen Erzählungen wie Lukans ›Bürgerkrieg‹ oft nicht mehr unterscheiden kann, ob man es noch mit einer rhetorisierten Geschichtsdarstellung zu tun hat oder womöglich schon mit einer Art von barockem Staatsroman (vgl. als Untersuchung der Erzählverfahren Lukans Kimmerle 2015). Lukan dichtet vielfach ganze Erzählzüge als rhetorischen Surplus zu den historischen Fakten hinzu.

Der Begriff der Wahrscheinlichkeit bzw. der *verisimilitudo* fällt selten in den mittelalterlichen Poetiken,²⁷ die sich für anderes interessieren; er fällt aber häufiger bei den mittelalterlichen Lukan-Kommentatoren, besonders bei Anselm von Laon (gest. 1117).²⁸ Anselm erklärt Erzählzüge Lukans damit, dass sie etwas wahrscheinlich erscheinen lassen sollen. So stellt Lukan Cäsar durchweg als ungemein tatkräftig und furchtlos dar. Als Cäsar aber vor der Schlacht bei Pharsalos auf der Überfahrt nach Griechenland von einem gewaltigen Sturm bedroht wird und sein Schiff unterzugehen droht, gerät er in Furcht (so Anselm erklärend) und richtet (deshalb) ein Soliloquium an Fortuna, in dem er die Größe der Gefahr mit der Größe seines Schicksals aufwiegt. Nach Anselm braucht es dieses Soliloquium, um Cäsars Furcht gegen die vorhergehende Charakterzeichnung Cäsars durch Lukan wahrscheinlich erscheinen zu lassen.²⁹ In diesem Sinne bemüht Anselm öfter den Begriff und verallgemeinert entsprechend die Forderung nach Wahrscheinlichkeit für jede historisch-poetische Darstellung.³⁰ Es geht wieder um Wie-Wahrscheinlichkeit: Furcht passt eigentlich nicht zu Cäsar, aber die besondere Situation erklärt sie im Sinne der Darstellungswahrscheinlichkeit.

Auch wenn es klar ist, dass antike Historiker und allemal Dichter, die sich auf Historie beziehen, sich einiger Lizenzen bedienen dürfen – etwa bei Reden von Staatsmännern, über deren Text oder Manuskript der Historiker/Dichter nicht verfügt –, um Lücken der Quellenlage auszufüllen und historisches Geschehen auszukleiden, so geht doch Lukan darüber hinaus und lässt zugunsten der rhetorischen Wirkung die Frage nach einer Historizität der Lückenfüller ganz unter den Tisch fallen. Wenn Anselm von Laon dies unter dem Begriff der Wahrscheinlichkeit diskutiert, dann handelt es sich dennoch nicht eigentlich um poetische Wahrscheinlichkeit; denn es geht gleichwohl immer noch um die Auskleidung eines historischen Geschehens. Dabei verschwimmt aber der kardinale Unterschied zwischen einer Rekonstruktion von Ereignissen nach Maßgabe ihres faktenwahrscheinlichen Ablaufs und einer eigenen Anstrengung von Fiktionen, eine fiktive Erzählhandlung nahe an die Wirklichkeit heranzuführen.

In dem ganz anderen Kontext von Bibelkommentaren der Kirchenväter und ihrer Rezeption taucht im Mittelalter dennoch gelegentlich die Frage nach dem wahrscheinlichen Ablauf historischer Ereignisse auf, dann auch mit quellenkritischer Skepsis und Analyse. So versucht Johannes Chrysostomus (gest. 438 n. Chr.) in seinem ›Matthäuskommentar‹, die Stelle Mt 2,1–12 zu erklären, wo die drei Magier aus dem Osten nach Jerusalem kommen, um dem neugeborenen König (Christus) zu huldigen; sie haben vorher seinen Stern gesehen, der sie dann auch weiter nach Bethlehem führt (vgl. ›Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus‹, Bd. 1, S. 97–133 [6. und 7. Homilie]).³¹ Es gibt astrologische Erklärungsversuche für das Erscheinen des Sterns, die Johannes als widersinnig (ἄτοπος) verwirft (Homilie 6,2). Die Frage besteht u. a. darin (Homilie 7,3), wie die Magier nach ihrem langen Weg aus dem Orient Christus noch in Windeln antreffen konnten: Johannes meint deshalb, der Stern sei nicht bei der Geburt Christi, sondern schon im Augenblick seiner Zeugung aufgegangen; nur dann hätten die Magier Christus rechtzeitig huldigen können, wenn sie sich gleich auf den Weg gemacht hätten. Johannes ergänzt also kommentierend

Matthäus und hat eine plausible, faktenwahrscheinliche Reihenfolge der Ereignisse im Blick. Noch im Mittelalter hadern u. a. das apokryphe Pseudo-Matthäusevangelium (7. Jh.) (vgl. Ehlen 2012, S. 998f.) und verbreitete Dichtungen des Marienlebens (vgl. ›Vita BVM rhythmica‹, V. 2064–2167; Philipp: ›Marienleben‹, V. 2436–2633; 3464–3525) mit der Stelle bei Matthäus und schlagen jeweils wahrscheinliche(re) Narrative vor.³² Auch wenn hier der Begriff der Unglaubwürdigkeit fällt, so geht es um eine Variante von Wahrscheinlichkeit, die anders als in der antiken Rhetorik und Geschichtsdichtung nach dem faktenwahrscheinlichen – und nicht: darstellungswahrscheinlichen! – Verlauf von (in der Bibel erzählten) Ereignissen fragt.³³

Virulent wird die Frage nach poetischer Wahrscheinlichkeit erst, wenn die Bindung an Historie wegfällt, wie immer die verbleibende Wirklichkeitsbindung näher bestimmt wird (schließlich als Fiktionalität). Für die antiken Liebesromane behält, auch wenn und wo sie im Gewand einer historischen Erzählung daherkommen, die Frage keinen Sinn mehr, ob es (fakten-)wahrscheinlich so war. Stattdessen konnte/kann man fragen, ob es so sein kann. Das ist aber keine Frage mehr danach, ob Theagenes in den ›Aithiopika‹ Heliodors (einführende Hinweise zum Roman bei Hägg, S. 74–96; Holzberg 2006, S. 134–142) seine Freundin Charikleia nach einem Überfall durch Seeräuber mit anschließender langer Trennung von ihr wirklich wiedersah oder hätte wiedersehen können, sondern danach, ob zwei Liebende so beständig an ihrer Liebe festzuhalten vermögen (Wie-Wahrscheinlichkeit); oder danach, ob so etwas und ob so ein Wiedersehen in einem allgemeinen Sinne überhaupt vorkommen kann (Was-Wahrscheinlichkeit) – nun natürlich abgesehen von den beiden Protagonisten und überhaupt von allen in dem Roman vorkommenden Einzeldingen (von Bezugnahmen auf historische und geographische Fakten abgesehen). Denn während es Cäsar und die drei Magier gegeben hat, hat es Theagenes und Charikleia nicht gegeben. Bei Cäsar und den Magiern kann man fragen, mit welcher Wahrscheinlichkeit dies oder jenes anzunehmen ist, was zu ihnen

erzählt wird. Bei Theagenes und Charikleia wird diese Frage umgehend sinnlos. Fakten- und Darstellungswahrscheinlichkeit werden hier unwillkürlich und unvermeidlich differenziert, und übrig bleibt nur Darstellungswahrscheinlichkeit (Plausibilität, Glaubwürdigkeit, Stimmigkeit).

Bei der Betrachtung von Dichtung erscheint entsprechend der Wechsel der Zeitebene vom Futur oder Präteritum/Perfekt zum Präsens ausschlaggebend. Statt ›Wird so etwas passieren?‹ oder ›Ist das/so etwas passiert?‹ fragt man ›Kann so etwas passieren?‹: Wahrscheinlichkeit – und überhaupt Modalität – wird enttemporalisiert (nicht: entzeitlich oder zeitlos), zugleich wird sie entkonkretisiert oder entindividualisiert. Man fragt also – noch einmal – nicht, ob die beiden Protagonisten Theagenes und Charikleia seinerzeit so beständig waren oder ob damals so etwas passiert ist oder ob dies oder jenes passiert ist, sondern ob Liebende sich so nachhaltig lieben können und ob ihnen so etwas passieren oder ob ihnen unter vergleichbaren Umständen so etwas passieren kann. Wobei diese Frage allerdings probabilistisch motiviert ist und möglicherweise vor dem 18. Jahrhundert kaum so gestellt worden wäre.³⁴ Deshalb ist auch die Plot-Wahrscheinlichkeit vorher nicht für sich ins Blickfeld geraten. Stattdessen hätte man vermutlich eher Fragen im Rahmen der Wie-Wahrscheinlichkeit (Stimmigkeit usw.) gestellt.

Dichtung widmet sich, wenn sie fiktional wird, weniger der Wirklichkeit als historisch-faktischem Verlauf, sondern nimmt allenfalls historische Rahmendaten und historisch-geographisches Kolorit, um einen (wie immer fiktiven) Plot einzubetten und etwas zu erzählen oder darzustellen. Das gilt noch nicht – und im Vergleich zum antiken Roman: nicht mehr – in vollem Sinn für die mittelalterliche Literatur, die einen Fiktionsstatus nur rudimentär ausbildet. Deshalb spielt poetische Wahrscheinlichkeit hier keine hervorgehobene Rolle. Erscheint aber der Fiktionsstatus ausgeprägt und wird Wahrscheinlichkeit aus ihrer Ausrichtung auf die Zukunft oder die Vergangenheit abgezogen und in eine präsentische und generalisierende Form gebracht, dann hat man es mit einer neuen, für die Anwendung

von Modalkategorien allenfalls abgeleiteten Problemstellung zu tun und fragt nun stattdessen nach einer Art Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Diese eigentümliche, neue Relation wird mittels des Begriffs der poetischen Wahrscheinlichkeit erfasst, der sich aus einer Abbild- oder Ähnlichkeitsrelation herleitet und der sich in den alten Sprachen auch etymologisch von hierher erklärt. Wahrscheinlichkeit wird – erst hier und in diesem Kontext – als Wirklichkeitsähnlichkeit gefasst, bzw. umgekehrt: aus dieser Art Wirklichkeitsähnlichkeit entwickelt sich der Begriff der poetischen Wahrscheinlichkeit.

Die Dichtung funktioniert wie ein Bild, heißt es bei Horaz (*ut pictura poesis*, ›De arte poetica‹, V. 361). Dichten und Erzählen ist wie Abmalen, und Horaz leitet daraus Empfehlungen ab, die sich erst einmal auf die bildliche Seite der Dichtung richten. Sie solle nichts Ungereimtes abbilden, nichts monströs Verbundenes und unpassend Zusammengesetztes, aber dann auch nichts unschlüssig aufeinander Folgendes, denn so etwas gibt es in der Wirklichkeit nicht, jedenfalls nicht, soweit sie als Vorwurf für Dichtung infrage kommt. Figuren sollen in sich stimmig und eine Darstellung in sich übereinstimmend sein (im Sinne einer *convenientia*, V. 119f.). Im Sinne allgemeiner Übereinstimmung soll sie wirklichkeitsähnlich gemacht sein – vom *imitator* und von *imitatio* ist etwa die Rede (V. 134 u. ö.). Der Begriff der Wahrscheinlichkeit (*verisimilitudo*) fällt bei Horaz nicht, ist aber von der Sache her gemeint. Einmal heißt es, das Erfundene, die *ficta*, solle(n) nah an der Wirklichkeit sein (*veris proxima*, V. 338). Der Vergleich mit dem Maler ist ein neuer Gedanke,³⁵ der so bei Aristoteles noch nicht angedacht war.³⁶ Die Relation eines Bildes zu dem, was es abbildet, die Abbildrelation also, ist aber atemporal. Deshalb eignet sich der Vergleich des Erzählens mit dem Malen gut für das Erzählen, sobald dieses fiktional wird.³⁷ Das konnte Horaz in seiner ganzen Tragweite noch nicht absehen. Doch nicht ohne Grund kehrt der Vergleich des Dichtens/Erzählens mit dem Malen seit den Aufklärungspoetiken immer wieder.³⁸

Wenn die Fiktion wie das Bild im Verhältnis zum Erzählten/Dargestellten oder Abgebildeten eine atemporale Struktur aufweist, dann heißt das natürlich nicht, dass in der Fiktion keine Zeitabläufe dargestellt werden können. Dazu ist Erzählen vielmehr von vornherein geeignet. Es heißt aber, dass der erzählte fiktive Plot nicht mehr historisiert wird, weil es das, was ihn ausmacht, tatsächlich nicht gegeben hat. Natürlich kann der fiktive Komplex einer Fiktion in eine bestimmte historische Zeit und an einen bestimmten geographischen Ort gelegt werden, aber als fiktiver Komplex hängt er gewissermaßen in der Luft der reinen Vorstellung oder Imagination. Die Konvention, den Inhalt von Fiktionen im Präsens wiederzugeben, lässt das gut erkennen. Dies ist kein historisches Präsens, sondern ein Wiedergabe-Präsens, das implizit klarstellt, dass das Wiedergegebene sich nicht im Sinn einer zeitlichen Distanz relationieren lässt.

Johann Christoph Gottsched hat sich in seiner ›Critischen Dichtkunst‹ als einer von vielen – ich überspringe alle Poetiken vom 14. bis zum 17. Jahrhundert – eng an Horaz angeschlossen³⁹ und Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit moniert und gesammelt. Einen Fall (von Plot-Unwahrscheinlichkeit) liefere schon die ›Ilias‹, da man wegen einer Frau niemals einen Krieg wie den Trojanischen Krieg angezettelt hätte – Gottsched will dies allerdings unter Hinweis auf die anderen Zeiten und Sitten nicht gelten lassen und sammelt dann stattdessen eine Zahl von treffenderen, allerdings nicht sortierten, Beispielen aus der Literaturgeschichte. Darunter findet sich auch eine Problematik, die schon Aristoteles beobachtet hatte und die mit einem grundsätzlichen Unterschied des sprachlichen und des visuellen Mediums zu tun hat, ohne dass hierfür allerdings der Fiktionscharakter einer Erzählung eine Rolle spielt. Im 22. Buch der ›Ilias‹ verfolgt Achilles Hektor, indem er ihn dreimal um Troja herumtreibt, bis Hektor sich schließlich dem Kampf stellt. Die Erzählung fokussiert allein diesen Vorgang; der Hörer oder Leser erfährt am Rande, dass die Trojaner der Flucht und dem Kampf aus dem Schutz der Stadtmauer zuschauen, während sich am Ende die Achaier an der Leiche Hektors versammeln, um sie mit Füßen

zu treten. Auf der Bühne hätte man dazu – wie auch im Film – eine Massenszene zu bewältigen und könnte die Achaier während der Flucht Hektors und dem Kampf zwischen Achilleus und Hektor nicht verlegen herumstehen und sich die Füße vertreten lassen. Im Epos allerdings – so Aristoteles – bleiben solche Umstände unbemerkt (vgl. ›Poetik‹ 9, 1460a16f). Denn, so lässt sich ergänzen, man muss dem Erzählen nachsehen, dass es nicht alles auserzählen kann, was auf der Bühne – und beim Film im Zuge der Kameraeinstellung für die Leinwand – zu arrangieren wäre oder was hier einfach zu sehen ist. Man nimmt denn auch nicht an, dass die Achaier verlegen herumstehen, sondern denkt sie sich unruhig mitfiebernd o. a., wenn man sie überhaupt in seinen Gedanken präsent hält. Einzelkämpfe werden in der ›Ilias‹ laufend erzählt. Dabei mischen sich die Mitkämpfer beider Seiten nicht ein, weil oder wenn die Kämpfer auch eine persönliche Sache austragen; so wie Achilleus hier den Tod des Patroklos rächt. Gottsched schließt sich nun Aristoteles an: Man sei bereit, der hochartifiziiell aufgemachten Erzählung so zu folgen

daß man mit den Gedanken ganz auf die beyden Helden verfällt, und die beyden Armeen darüber ganz vergißt. So wird denn die Wahrscheinlichkeit zum mindesten in so weit erhalten, als dieselbe von einem Leser des Heldengedichts verlangt wird; gesetzt, daß die Sache an sich selbst wunderlich genug aussehen würde. (›[Critische Dichtkunst](#)‹, S. 201.)

Das sprachliche und das visuelle Medium unterliegen unterschiedlichen Anforderungen an eine Wahrscheinlichkeit der Darstellung. Allerdings wäre es ganz verfehlt, steigende Ansprüche an eine wie-wahrscheinliche Darstellung in Erzählungen zu verleugnen. Dass vormodernes Erzählen solchen Ansprüchen auch an das Erzählen von Massenszenen oft nicht genügt,⁴⁰ wird recht klar, wenn man sieht, wie Tolstoi in ›Krieg und Frieden‹ die Totale verlässt und u. a. die Sicht eines Beteiligten an der Schlacht bei Austerlitz durchgehend und konsequent privilegiert. Wahrscheinlichkeit stellt insofern allemal auch eine dynamische Größe im Zuge einer Entwicklung des Erzählens und seiner Verfahren dar. Sie sorgt dafür, dass sich je

neue Realismuskonventionen ausprägen. Romanautoren können sich nun an einer Wirklichkeitsähnlichkeit orientieren und sich mehr und mehr anschaulich, d. h. auch konkret ausimaginiert, vorstellen, was und wie sie erzählen wollen. Dazu finden sie aber auch neue Erzählverfahren.

Als erster Verfasser einer ganzen Reihe von Romanen in der Frühen Neuzeit in Deutschland hat Jörg Wickram das Erzählen wie Horaz, auf den er sich in seinem poetologischen ›Dialog von einem ungeratenen Sohn‹ (1554) bezieht, als ein Abmalen konzeptualisiert (hier S. 815, *der Poet*). Die erste Redepartie beginnt denn auch mit einer Anspielung auf unwahrscheinliche sprachliche ›Bilder‹, die gegen die Horazische Forderung nach Wirklichkeitsähnlichkeit verstoßen (ein Storch zur Weihnachtszeit, ein Esel mit einer Leier und eine Kuh mit einer Sackpfeife [Müller 1990, S. 815.])⁴¹ In dem ›Dialog‹ unterhält sich Wickram mit seinem Freund Caspar Hanschelo über die Protagonisten seines ›Knabenspiegel‹-Romans, Wilbald und Lotarius, die in Amsterdam leben. Caspar, der gerade aus Amsterdam kommt und die Lebensverhältnisse in Amsterdam beobachten konnte, sagt, es verhielte sich dort *nit anderst / dann eben wie du daruon geschriben und ein büchlein hast lassen außgen* (Müller 1990, S. 815). Caspar behauptet aber auch, niemanden zu kennen, der sich Wilbald und Lotarius *môg vergleichen*. So will denn Wickram ihm *ein rechten Wilbaldum abmalen*, d. h. – nun in umgekehrter Zielrichtung – jemanden beschreiben, der Wilbald in der Wirklichkeit gleicht. Es handelt sich um einen ehemaligen Mitschüler Wickrams, der ihm die Vorlage für Wilbald geliefert hat. Im Bezug wiederum auf die Figuren der Dichtung wird durch diesen Dreh deutlich, dass sie poetische Realisationen eines charakteristischen Typs von Menschen sind, den die Romanhandlung exemplifiziert (bzw. denen gegenüber alle Erziehungsversuche gescheitert sind, so bezogen auf den ›Knabenspiegel‹). Es gibt Menschen, wie ein Roman sie darstellt, und er hat sich an ihnen zu orientieren.

Wickrams ›Nachbarnroman‹ (1556) handelt im Milieu von Großhandelskaufleuten. Wickram orientiert sich dezidiert an zeitgenössischen Lebensverhältnissen. Seine Aussage zu Beginn des Romans, man könne Menschen wie seine Figuren in einigen Gegenden leicht antreffen und solle den Roman deshalb so lesen, als sei alles geradewegs so geschehen, wie es erzählt würde, ist gleichzeitig eine frühe Notiz zur Unterfütterung einer Romanfiktion durch Wirklichkeitsähnlichkeit. Programmatisch wird hier bereits eine Illusionswirkung des Erzählens ins Auge gefasst und dabei die Wahrscheinlichkeit des Erzählten vorausgesetzt (Unwahrscheinliches stört eine Illusionswirkung, allerdings, wie zu sehen war, nicht immer und in allem). Damit und mit der Lösung der Bindung an vorhandene Stoffe, Plots und Strukturen des Erzählens, wie sie sich im 16. Jahrhundert durchzusetzen beginnt, kündigt sich ein neuer Sinn für wahrscheinliches Erzählen an, der zum Motor der Entfaltung wahrscheinlichen Erzählens bis in den Roman der Moderne wird – mit längeren Pausen wie dem Barockroman und Ausnahmen in vielen abzweigenden Untergattungen des Romans.

Illusionistisches Erzählen bringt man gern mit der Mimesis in Verbindung (programmatisch z. B. in dem Sammelband von Jauß 1969). Die Mimesis-Problematik stellt aber seit Aristoteles eher ein grundsätzliches Theorieproblem dar, das sich nicht unmittelbar auf die Entwicklung narrativer Verfahren zur Leserbeeinflussung ausgewirkt hat. Wirklichkeitsähnlichkeit/Wahrscheinlichkeit eröffnet – anders als Mimesis – noch einmal ein eigenes Spielfeld für die Annäherung an die Wirklichkeit mit einem veränderlichen Anspruchsniveau an wahrscheinliches Erzählen. Vielgebrauchte Erzählmittel wie die Verwendung vergegenwärtigender Zeitadverbien und die erlebte Rede, aber auch narrative Filter des einstweiligen Zurückhaltens und schrittweisen Einspeisens von Informationen zu den Figuren haben weniger mit Mimesis zu tun, sie tragen aber zu einer Illusionswirkung auf den Leser bei (vgl. Hinweise zur Illusionswirkung bei Wolf 2009, S. 144–160), auf die auch Wahrscheinlichkeit ausgerichtet ist. Wenn Romanau-

toren zudem beginnen, allzu schematische Plots wie auch von hinten motivierte Erzählzüge oder durchsichtige Zufallsfügungen zu vermeiden, die die Illusion stören können, erscheint Wahrscheinlichkeit als Faktor bei der Gattungsentwicklung wesentlich beteiligt. Was Gottfried von Straßburg nur vergeblich fordern konnte, weil er an einen vorgefundenen Stoff gebunden blieb, lässt sich nun realisieren, indem man den Stoff selbst erfindet. Er lässt sich dann von vornherein darauf ausrichten, dass er der Was- und Wie-Wahrscheinlichkeit entspricht, indem man das Erzählen auf die eine oder andere Weise an das heranführen kann, was man für Wirklichkeit hält bzw. was man von ihr aufgreifen will, um den Leser an die Lektüre zu binden.

Anmerkungen

- 1 »La théorie des hasards consiste à réduire tous les événements du même genre, à un certain nombre de cas également possibles, c'est-à-dire, tels que nous soyons également indécis sur la existence; et à déterminer le nombre des cas favorable à l'évènement don't on cherche la probabilité«, »Essai philosophique«, S. 7.
- 2 Vermutlich löst sich ein Ziegel seltener als alle zehn Jahre und fällt dann auch eher in den Vorgarten als auf den Gehweg.
- 3 Aristoteles behandelt hier die Logik aus einander folgender Ereignisse in einem Plot, die gegenüber einer Reihe bloß zufällig aufeinander folgender Ereignisse in einem Plot zu bevorzugen sei, selbst wenn sie Wunderbares einschließe.
- 4 So kann Molière in seinem »Don Juan« eher komödienhaft Don Juan durch die Gedenkstatue des Komturs, den Don Juan zuvor getötet hatte, erschlagen lassen.
- 5 Frenschkowski (2004, Sp. 1383f.) veranschlagt im Wesentlichen zwei Grundmuster für schicksalhafte Plot-Konstruktionen von Folklore-Erzählungen: 1. Prophezeiung/Omen – Versuch einer Vereitelung – Erfüllung; 2. Prophezeiung/Omen – Versuch einer Vereitelung – Erfüllung – schicksalhafte Wende zum Guten. Seltener ist das Grundmuster: Heilvolle Prophezeiung – Erfüllung.
- 6 Augustinus etwa (»Civitas dei« 22, 8, 10) gilt der Fund eines Goldrings in einem Fischbauch als Lohn für ein hingebungsvolles Gebet.
- 7 »Gregorius«, V. 3209–3673: Als zwei römische Bürger ihn nach Rom holen und zum Papst küren lassen wollen, taucht der Schlüssel im Magen eines ihnen servierten Fisches wieder auf, und sie können Gregorius vom Felsen losschließen.
- 8 Auch Prophezeiungsmedien sind auf Zufallsereignisse ausgelegt.

- 9 Die verbreiteten volkswissenschaftlichen Erklärungen und Herleitungen aus dem Seelenglauben scheinen kaum ausreichend, um nachvollziehbar zu machen, warum etwa die Begegnung mit der Erscheinung eines Doppelgängers Vorzeichen des Todes ist. Vgl. Mengis 1987, Sp. 347f.
- 10 Wie auch im Volksglauben. Vgl. Beispiele und Stellen bei Wikenhauser 1948, S. 100–111.
- 11 Vgl. hier auch viele Fälle von Traumprophetieungen und Traumweisungen aus dem hellenistischen Roman (S. 175–180).
- 12 Im ›Gregorius‹ werden mehrere Motive des absolut Unwahrscheinlichen/Unmöglichen gebündelt.
- 13 Das Motiv begegnet auch in einer von Athenaios in seinen ›Deipnosophisten‹ aufgenommenen Erzählung: ›The Deipnosophists‹, S. 104f. Vgl. zum Motiv Thompsons (1955–1958) Motif-Index, Mot. T 11.3 und 4, sowie weitere Beispiele bei Frenzel 1984, Sp. 1022f.
- 14 Übersetzungen des ›Brüdermärchens‹ in ›Altägyptische Märchen‹, S. 28–40 (Nr. 5; zur Haarlocke S. 35f.), und in ›Altägyptische Liebeslieder‹, S. 193–204. Siehe dazu Horálek 1979. Zu einer strukturalistisch inspirierten Interpretation vgl. Assmann 1977, S. 1–25, zur Haarlocke S. 8. Vgl. zum Motiv den Artikel ›Haar‹ in: Mackensen 1930–40, S. 103–105.
- 15 Als neuere Analyse mit Hinweisen zur Sekundärliteratur vgl. Wettengel 2006, S. 1–16.
- 16 Siehe die vielfachen Anregungen in dem Band Graevenitz/Marquard 1998.
- 17 Ich übernehme den Dispositionsbegriff von Hempel 1977, S. 183–190.
- 18 » [W]ovon man weiß, dass es meistens so geschieht oder nicht geschieht oder ist oder nicht ist, das ist wahrscheinlich, z. B. dass die Neider hassen oder die Begehrten zugeneigt sind.« ›Analytica priora‹, S. 41 (II 27 [70a4f.]). Vgl. dazu die Diskussion bei Strobach in ›Analytica priora‹, S. 551f. Vgl. ähnlich die ›Rhetorik‹ II 24 (1402a11f.).
- 19 Ich lasse hier die Unterscheidung einer Wahrscheinlichkeit *de re* und *de dicto* (Aristoteles spricht an den zitierten Stellen von wahrscheinlichen Sätzen!) außer Acht und gehe davon aus, dass man sich mit einer Angabe zur Was-Wahrscheinlichkeit auf Fälle bezieht, die wirklich vorkommen können.
- 20 Ausgehend von den Urteilen ›Alle x sind F‹, ›Kein x ist F‹, ›Einige x sind F‹ und ›Einige x sind nicht F‹ und den Grundmodalitäten ›notwendig‹, ›unmöglich‹, ›möglich‹, ›nicht notwendig‹. Die Position rechts unten lässt sich unterschiedlich ausfüllen und bleibt mehrdeutig.

- 21 Aristoteles unterscheidet hier zusätzlich das Allgemeine und das Besondere. Einzelfälle kommen in Hinsicht auf Besonderes zustande, wenn jemand etwas Bestimmtes getan hat oder ihm etwas zugestoßen ist. Mit dem Allgemeinen wird aber ein Bereich verbunden, in dem ein so-und-so-beschaffener Mensch etwas So-und-so-Beschaffenes tut. Damit verbinden sich jeweils Wie-Fragen.
- 22 Als Überblicksdarstellung zum antiken Roman vgl. Hägg 1987. Die Trennung der Liebenden ist dem Wirken der Tyche zu verdanken, und die Wiederbegegnung ist regelrecht tyche-motiviert: »zufälliges Eintreffen am rechten Ort«. Sedelmeier 1984, S. 353. Einige Nachweise zur Rolle der Tyche im Roman bei Stark 1989, S. 140f.
- 23 Besonders ausführlich sind Figurenerzählungen mit entsprechender Funktion in den Pseudo-Klementinen. Vgl. dazu Vielberg 2000, S. 111–129, bes. S. 119f.
- 24 Es ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob hier Wahrscheinlichkeit gemeint ist oder der Anspruch auf Historizität oder ob für Gottfried beides zusammenfällt.
- 25 Ähnlich auch in anderen Behandlungen der *narratio verisimilis* in weiteren antiken Rhetoriken. Vgl. die Hinweise bei Volkmann 1963, S. 157f.
- 26 Das prekäre und ambivalente Verfahren der Lizenz lässt die dabei den Zuhörern gegenüber angewendeten Tricks erkennen. Stellen dazu sammelt Lausberg 1960, § 761. Zu den zuhörerbezogenen rhetorischen Verfahren, Glaubwürdigkeit herzustellen, vgl. auch Martin 1974, S. 84.
- 27 Nur sehr kurz wird er behandelt bei Matthäus von Vendome: ›Ars versificatoria‹ I,40, S. 60. Zur Wahrscheinlichkeit im volkssprachlichen mittelalterlichen Erzählen und in den zeitgenössischen Poetiken vgl. Schneider 2020, Kap. 3.
- 28 Auszüge aus Anselms Kommentar werden mitgeteilt in C. F. Webers ›Pharsalia‹-Ausgabe. Zur Zuschreibung an Anselm vgl. Manitius 1973, S. 238.
- 29 So Anselms Kommentar zu Buch 5, V. 653f. (als die Seeleute sich zu fürchten beginnen, glaubt auch Caesar, dass die Gefahr der Größe seines Schicksals würdig sei [*credit iam digna pericula Caesar / fatis esse suis*] und beginnt ein Soliloquium von 17 Versen): *Quia dixerat* [sc. Lucan] *Caesarem tam strenuum esse et nullo modo timere, non videretur verisimile, ut unquam timeret; et ut hoc verisimile videatur, immoratus est tantum in illa tempestate* (Weber: ›Pharsalia‹, S. 403). Weitere Stellen bei Marti 1941, S. 251f.
- 30 [*O*]mmis qui narrat verisimiliter saltem debet narrare. Kommentar zu Buch 4, V. 810. Weitere Stellen bei Marti, S. 251.

- 31 Der griechische Text mit lateinischer Übersetzung findet sich in den Bänden 57 und 58 der ›Patrologia Graeca‹, Paris 1862, die Homilien 6 und 7 in Bd. 57, Sp. 61–83.
- 32 Bruder Philipp (›Marienleben‹ V. 2436–2633; 3464–3525) im Anschluss an Johannes Chrysostomus sowie an Glossen zur ›Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica‹, die abgedruckt sind in Wernher: ›Marienleben‹, S. 132f. Philipp macht klar, dass es nicht sein kann (*daz enmac niht wol gestên*, V. 2472), dass der Stern der Weisen erst mit der Geburt Christi hell zu scheinen begann.
- 33 Beim Auserzählen des Lebens von Maria und Jesus wird er öfter relevant: Denn was hat Jesus z. B. von seinem 12. bis zum 30. Lebensjahr getan? Er war viel mit Johannes dem Täufer wandern. So Bruder Philipp in seinem ›Marienleben‹, V. 4896–4971. Dass in diesen Jahren nichts Erzählenswertes geschehen sein sollte, erscheint Philipp *ungeloublich* (V. 4926).
- 34 Es besteht eine gewisse Korrelation zwischen dem Aufkommen des probabilistischen Wahrscheinlichkeitsdenkens und der Entwicklung des modernen Romans, vgl. Campe 2002 und Esposito 2007. Allerdings ist hierbei die Gefahr groß, dem Korrelations-Kausalitäts-Fehlschluss aufzusitzen, wie man es beiden Studien vorwerfen kann.
- 35 Horaz (V. 9f.) bezieht sich allerdings u. a. vermutlich auf Lukians Schrift ›Zur Verteidigung der Bilder‹.
- 36 Bei Aristoteles klingt zwar ein Vergleich zwischen Dichter und Maler an (›Poetik‹, Kap. 25 [1460b7f.]), ohne dass Aristoteles aber auf Dichtung als Malerei abzielt. »Statt des Handlungsgefüges, der miteinander zu einem Ganzen verklammerten Teile, die Aristoteles gefordert hatte, fordert er [sc. Horaz] eine bildhafte Stimmigkeit, eine äußerliche, gewissermaßen mit dem Auge ablesbare Angemessenheit« (Fuhrmann 1992, S. 130).
- 37 Eine Fiktionsrelation beruht nicht auf dem Tempusverhältnis von realer Sprechzeit des Dichters zur Faktzeit des Erzählten, sondern auf dem Verhältnis einer virtualisierten, zeitlich nicht festgelegten Sprechzeit zu einer Fiktionszeit. Die dabei zum Tragen kommende Fiktionsdistanz stellt keine zeitliche Relation dar, sondern eine Relation eines Vorstellens zum Vorgestellten. Das ist eine atemporale Relation.
- 38 Vgl. insb. Breitinger 1966, Bd. 1, hier der erste Abschnitt (›Vergleichung der Mahler-Kunst und der Dicht-Kunst‹), S. 1–28, und der zweite Abschnitt (›Erklärung der poetischen Malerei‹), S. 29–51. Wenige weitere Hinweise bei Nivelle 1977, S. 24–26. Das poetologische Feld versucht Petersen (2000) zu umreißen.

- 39 »Ich verstehe [...] durch die poetische Wahrscheinlichkeit nichts anders, als die Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur«, ›Critische Dichtkunst‹, S. 198.
- 40 Vgl. die Kritik von Lugowski 1976, S. 23, an der Darstellung einer Massenszene in dem frühneuhochdeutschen Roman ›Ein schöne und lustige History von den Vier Heymons Kindern‹ (1604): »Wenn man ergänzend hinzufügt, daß Roland keineswegs allein, sondern gleichfalls von einem Heere begleitet war, so erscheint für das heutige Bewußtsein auf höchste verwunderlich, wie diese Heere sowohl im Laufe des Gesprächs wie besonders während der ganzen Befreiungsaktion völlig ignoriert werden, sie sind in diesem Augenblick scheinbar gar nicht vorhanden.« Es kommt hier nicht auf die Details der erzählten Episode an, sondern auf die Ansprüche an Wahrscheinlichkeit, die Lugowski an die Erzählung heranträgt und die – relativ zu seiner mit höheren Ansprüchen ausgestatteten Lesegewohnheit und Leseerfahrung – verletzt werden.
- 41 Die Bilder stammen aus Sprichwörtersammlungen und Schriften des Erasmus von Rotterdam. Vgl. die Hinweise in Müllers Kommentar, S. 1313f.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Altägyptische Liebeslieder	Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen und Liebesgeschichten, eingel. und übertr. von Siegfried Schott, Zürich ² 1950.
Altägyptische Märchen	Altägyptische Märchen, übertr. und bearb. von Emma Brunner-Traut, Düsseldorf/Köln 1963.
Analytica priora	Aristoteles: Analytica priora. Buch II, übers. von Niko Strobach und Marko Malink, erl. von Niko Strobach, Berlin/Boston 2015.
Ars versificatoria	Matheus Vindocinensis: Opera. Bd. III. Ars versificatoria, hrsg. von Franco Munari, Rom 1988.
Critische Dichtkunst	Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Unver. reprographischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Darmstadt 1982.
De arte poetica	Horaz: De arte poetica, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498.

- Mit einem Nachwort hrsg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992, S. 628–660.
- Deipnosophisten Athenaeus: The Deipnosophists. Bd. 7, hrsg. und übers. von Charles Burton Gulick, London 1927–1941.
- Dialog von einem ungeratenen Sohn Jörg Wickram: Dialog von einem ungeratenen Sohn, in: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Frankfurt am Main 1990, S. 813–827.
- Essai philosophique Pierre Simon de Laplace: Essai philosophique sur les probabilités, Paris ²1814.
- Flore und Blanscheflur Konrad Fleck: Flore und Blanscheflur. Text und Untersuchungen, hrsg. von Christine Putzo, Berlin [u.a.] 2015.
- Gregorius Hartmann von Aue: Gregorius, hrsg. von Hermann Paul. Neu bearb. von Burghart Wachinger. 15., durchgesehene und erw. Auflage. Tübingen 2004.
- Homo faber Max Frisch: Homo faber, in: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1957–1963. Bd. IV 1, Frankfurt a. M. 1976.
- Matthäuskommentar Johannes Chrysostomus: Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus. Übers. von Johannes Chrysostomus Baur. 4 Bde., München 1915/16 (Bibliothek der Kirchenväter 23–27).
- Nachbarnroman Georg Wickram: Sämtliche Werke. Vierter Band. Von guten und bösen Nachbarn, hrsg. von Hans-Gert Roloff, Berlin 1969.
- Pharsalia Marcus Annaeus Lucanus: Pharsalia. Bd. III. Scholiasten, hrsg. von Carl Friedrich Weber, Leipzig 1831.
- Philipp: Marienleben Bruder Philipp: Marienleben, hrsg. von Heinrich Rückert, Quedlinburg/Leipzig 1853.
- Poetik Aristoteles: Poetik, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.
- Poetik (Schmitt) Aristoteles: Poetik, übers. und erl. von Arbogast Schmitt, Berlin ²2011.
- Rhetorica ad Herennium Rhetorica ad Herennium. Lateinisch/Deutsch, hrsg. und übers. von Theodor Nüßlein, Zürich 1994.
- Tristan Gottfried von Straßburg: Tristan, hrsg. von Karl Marold. Dritter Abdruck mit einem durch Friedrich Rankes Kollationen erw. und verb. Apparat besorgt

	und mit einem Nachwort versehen von Werner Schröder, Berlin 1969.
Tristrant	Eilhart von Oberge: Tristrant, hrsg. von Franz Lichtenstein, Straßburg/London 1877.
Vita BVM rhythmica	Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica, hrsg. von Adolf Vögtlin, Tübingen 1888.
Wernher: Marienleben	Das Marienleben des Schweizers Wernher. Mit Nachträgen zu Vögtlins Ausgabe der Vita Marie Rhythmica, hrsg. von Max Pöpke, Berlin 1913.
Wilhelm von Österreich	Johann von Würzburg: Wilhelm von Österreich. Aus der Gothaer Handschrift, hrsg. von Karl Regel, Hildesheim 2003.

Sekundärliteratur

- Andersen, Øivind: Im Garten der Rhetorik. Die Kunst der Rede in der Antike, Darmstadt 2001.
- Assmann, Jan: Das ägyptische Zweibrüdermärchen (Papyrus d'Orbiney). Eine Textanalyse auf drei Ebenen am Leitfaden der Einheitsfrage, in: Zeitschrift für ägyptische Sprache 104 (1977), S. 1–25.
- Boden, Doris: Art. Zufall, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 14, Berlin/Boston 2014, Sp. 1403–1408.
- Borel, Èmile: Probabilities and Life, New York 1962.
- Brednich, Rolf Wilhelm: Art. Polykrates: Ring des P., in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 10, Berlin/New York 2000, Sp. 1164–1168.
- Brednich, Rolf Wilhelm: Art. Schicksalserzählungen, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 11, Berlin/New York 2004, Sp. 1386–1395.
- Breitinger, Johann J.: Critische Dichtkunst. 2 Bde. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Friedrich Bender. Bd. 1, Stuttgart 1966.
- Brunner-Traut, Emma: Art. Prinzenmärchen, in: Lexikon der Ägyptologie, Bd. IV, Wiesbaden 1982, Sp. 1107–1112.
- Campe, Rüdiger: Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen 2002.
- Chinca, Mark: History, Fiction, Verisimilitude. Studies in the Poetics of Gottfried's ›Tristan‹, London 1993.
- Ehlen, Oliver: Das Pseudo-Matthäusevangelium, in: Marksches, Christoph/Schröter, Jens (Hrsg.), Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. I.2, Tübingen 2012, S. 983–1002.
- Engemann, Josef: Art. Fisch, Fischer, Fischfang, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 7, Stuttgart 1969, Sp. 959–1097.

- Esposito, Elena: Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität, Frankfurt a. M. 2007.
- Frenschkowski, Marco: Art. Schicksal, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 11, Berlin/New York 2004, Sp. 1380–1385.
- Frenzel, Elisabeth: Art. Fernliebe, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 4, Berlin/New York 1984, Sp. 1021–1025.
- Friede, Susanne: Art. Verkleidung, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 14, Berlin/Boston 2014, Sp. 59–66.
- Fuhrmann, Manfred: Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ›Longin‹. Eine Einführung, Darmstadt ²1992.
- Gerndt, Helge: Art. Rationalisierung, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 11, Berlin/Boston 2011, Sp. 247–250.
- Glauch, Sonja: *Die fabeln sol ich werfen an den wint*. Der Status der arthurischen Fiktion im Reflex: Thomas, Gotfrid und Wolfram, in: *Poetica* 37 (2005), S. 29–64.
- von Graevenitz, Gerhard/Marquard, Odo (Hrsg.): *Kontingenz*, München 1998 (Poetik und Hermeneutik XVII).
- Günther, Heinrich: *Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligen-Geschichte*, Freiburg 1949.
- Hägg, Thomas: *Eros und Tyche. Der Roman in der antiken Welt*, Mainz 1987.
- Hand, David J.: *Die Macht des Unwahrscheinlichen. Warum Zufälle, Wunder und ungläubliche Dinge jeden Tag passieren*, München 2015.
- Hempel, Carl G.: *Aspekte wissenschaftlicher Erklärung*, Berlin/New York 1977.
- Holzberg, Niklas: *Der antike Roman. Eine Einführung*, Darmstadt ³2006.
- Horálek, Karel: Artikel Brüdermärchen: Das ägyptische B., in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 2, Berlin/New York 1979, Sp. 925–940.
- Jauß, Hans R. (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*, München 1969 (Poetik und Hermeneutik I).
- Kimmerle, Nadja: *Lucan und der Prinzipat. Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im ›Bellum Civile‹*, Berlin/Boston 2015.
- Köhler, Ines: Art. Gänsemagd (Nachbarstochter) als Freierin, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 5, Berlin/New York 1987, Sp. 686–691.
- Künzig, Johannes: *Der im Fischbauch wiedergefundene Ring in Sage, Legende, Märchen und Lied*, in: Ders.: *Kleine volkskundliche Beiträge aus fünf Jahrzehnten*, Freiburg 1972, S. 63–81.
- Latte, Kurt: *Römische Religionsgeschichte*, München ²1967.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Bd. 1, München 1960.
- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer*, Frankfurt a. M. 1976.

- Mackensen, Lutz (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Märchens, 2 Bde., Berlin/Leipzig 1930-40.
- Manitius, Max: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Bd. 3: Vom Ausbruch des Kirchenstreites bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, München 1931 (Nachdruck 1973).
- Marti, Berthe M.: Literary Criticism in the Mediaeval Commentaries on Lucan, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 72 (1941), S. 245–254.
- Martin, Josef: Antike Rhetorik. Technik und Methode, München 1974.
- Mengis, Carl: Art. Doppelgänger, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 2, Berlin/Leipzig 1930 (Nachdruck Berlin/New York 1987), Sp. 346–349.
- Nivelle, Armand: Literaturästhetik der europäischen Aufklärung, Wiesbaden 1977.
- Petersen, Jürgen.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000.
- Roth, Klaus: Art. Lebenszeichen, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 8, Berlin/New York 1996, Sp. 841f.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and the Narrative Theory, Bloomington (Indiana) 1991.
- Schneider, Christian: Logiken des Erzählens. Kohärenz und Kognition in der frühen mittelhochdeutschen Epik (1150–1190), Berlin/Boston 2019.
- Sedelmeier, Dorit: Studien zu Achilleus Tatios, in: Gärtner, Hans (Hrsg.): Beiträge zum griechischen Liebesroman, Hildesheim [u. a.] 1984, S. 330–360.
- Söder, Rosa: Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike, Stuttgart 1932.
- Stark, Isolde: Religiöse Elemente im antiken Roman, in: Kuch, Heinrich [u. a.] (Hrsg.): Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte, Berlin 1989, S. 135–149.
- Thompson, Stith: Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends, Bloomington (Indiana) 1955–1958.
- Tubach, Frederic C.: Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales, Helsinki 1969 (Folklore Fellows Communications 204).
- Tversky, Amos/Kahneman, Daniel: Urteile unter Unsicherheit. Heuristiken und kognitive Verzerrungen, in: Kahneman, Daniel (Hrsg.): Schnelles Denken – Langsames Denken, München 2012, S. 521–544.
- Uther, Hans-Jörg: The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson (= ATU). 3 Bde., Helsinki 2011.
- Vielberg, Meinolf: Klemens in den pseudoklementinischen Rekognitionen. Studien zur literarischen Form im spätantiken Roman, Berlin 2000.

- Volkman, Richard: Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht, Leipzig 1885 (Nachdruck Hildesheim 1963).
- Wehse, Rainer: Art. Erkennungszeichen, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 4, Berlin/New York 1984, Sp. 180–194.
- Wettengel, Wolfgang: Die ägyptische Erzählung von den zwei Brüdern, in: Fabula 47 (2006), S. 1–16.
- Wikenhauser, Alfred: Doppelträume, in: Biblica 29 (1948), S. 100–111.
- Witthöft, Christiane: Vertreten, Ersetzen, Vertauschen. Phänomene der Stellvertretung und der Substitution im ›Prosalancelot‹, Berlin/Boston 2016.
- Wolf, Werner: Illusion (Aesthetic), in: Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.), Handbook of Narratology, Berlin/New York 2009, S. 144–160.
- Wuttke, Adolf: Der deutsche Volksaberglaube in der Gegenwart, Berlin 1900.
- van Zantwijk, Temilo: Art. Wahrscheinlichkeit, Wahrheit, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, Darmstadt 2009, Sp. 1285–1340.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Harald Haferland
Universität Osnabrück
Fachbereich 7: Spach- und Literaturwissenschaft
Neuer Graben 40
49074 Osnabrück
E-Mail: harald.haferland@uni-osnabrueck.de

Markus Stock

Zwei Männer

›Kurzschluss‹ und Optionalität in mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählungen

Abstract: Gefährliche Brautwerbungen gehören zu den am weitesten verbreiteten mittelalterlichen Erzählmustern. Die von diesem Erzählmuster beeinflussten Erzählungen folgen mit einer gewissen Variationsbreite generischen Vorgaben und enden mit der konsensuellen Entfernung einer Prinzessin aus ihrem Heimatland. In einigen Fällen aber kommt die unworbene Prinzessin nicht mit dem die Werbung beauftragenden König, sondern mit dessen exzellentem Werber zusammen. Anhand der ›Thidreks saga‹, des ›Dukus Horant‹, des ›König Rother‹ und der ›Kudrun‹ wird erläutert, dass dies nicht als sekundärer Bruch eines vorgängigen ›einfachen‹ Handlungsmusters der gefährlichen Brautwerbung, sondern vielmehr als eine dem Muster grundlegend eingeschriebene Handlungsoption zu begreifen ist.

Gefährliche Brautwerbungen gehören zu den am weitesten verbreiteten Erzählmustern in mittelalterlichen nordwesteuropäischen Literaturen (Bornholdt 2005; St. Müller 2010; Kohnen 2014). Die von diesem Erzählmuster beeinflussten Erzählungen – oder Erzählabschnitte innerhalb größerer Texte – folgen mit einer gewissen Variationsbreite einem deutlich erkennbaren Muster: Ein unverheirateter König schickt einen oder mehrere Werber in ein fernes Land, um eine schöne – die schönste! – Prinzessin zu freien. Ein unwilliger Brautvater oder andere Widerstände sorgen für gefährliche Umstände, die Werbung bedarf der List und Klugheit und endet mit der konsensuellen Entfernung der Prinzessin aus ihrem Heimatland. Scheinbar

auf generische Elemente reduzierbar, diene das Muster in der Germanistik immer wieder als eine Art Paradebeispiel schematischen Erzählens im Mittelalter (Strohschneider 1997; Kiening 1998; Schulz 2012, S. 191–204). Allerdings ist diese Vorstellung nicht ohne Probleme, was sich unter anderem daran zeigt, dass in einigen Fällen die schönste Prinzessin gar nicht mit dem die Werbung beauftragenden König, sondern mit dessen exzellentem Werber im Bett landet oder landen will. Hier zeigt sich das Potential einer Störung, eines »Kurzschlusses«, wie Hugo Kuhn (1973/80, S. 16) es folgenreich nannte.

Mit dieser Komplikation wird in Brautwerbungserzählungen, wie ich hier zeigen möchte, auch jenseits der bekannten und daher auch immer gerne zitierten »Kurzschlüsse« zwischen Werber und Braut im »Nibelungenlied« und den mittelalterlichen Tristan-Fassungen gespielt. Wie aber würde sich die Einschätzung von mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählungen ändern, wenn man diese Verbindung zwischen Braut und Werber nicht als sekundären Bruch eines vorgängigen »einfachen« Handlungsmusters der gefährlichen Brautwerbung begriffe, sondern vielmehr als eine dem Muster grundlegend eingeschriebene Handlungsoption? In diesem Artikel möchte ich anhand von *histoire*-bezogenen vergleichenden Lektüren Antworten auf diese Frage finden. Dabei greife ich ältere, unausgeführt gelassene eigene Überlegungen zum »König Rother« (Stock 2002, S. 263–265) sowie Wulf-Otto Dreeßens Interpretation von »Dukus Horant« und verwandten mittelalterlichen Erzählungen (Dreeßen 2006, S. 54–56) auf und versuche, diese erzählerische Konstellation als gegabelte Optionalität der Handlungsführung neu zu beschreiben. Die leitende These meines Beitrags ist: Der eigentliche Kern des Brautwerbungsmusters ist seine grundlegende Optionalität in der latenten oder durchgeführten Möglichkeit, dass die schönste Prinzessin mit dem im Auftrag handelnden Werber und nicht mit dem beauftragenden König zusammenkommen kann. Damit soll nicht gesagt werden, dass solche Erzählungen (oder Binnenerzählungen) nicht auch einfach mit der »geplanten« Verbindung zwischen dem die Wer-

bung beauftragenden König und der in gefährlicher Fahrt erworbenen Braut enden können. Vielmehr scheint hier eine gegabelte Optionalität angelegt zu sein, die sich aus der Attraktivität von König und Werber als Partner ergeben: An einem bestimmten Punkt der Erzählung könnte die Geschichte so oder so ausgehen. Diese im Brautwerbungsmuster angelegte gegabelte Optionalität stellt die historische Narratologie vor die besondere Herausforderung, über die Dichotomie von grundständiger Einfachheit des Musters gegenüber komplexionssteigernder Abweichung (bes. Haug 1988/95; zur Kritik Deutsch 2002; Bowden 2012, S. 19–26; Kohnen 2014, S. 36–39) neu nachzudenken und sie für das Erzählmuster der gefährlichen Brautwerbung zu modifizieren. Ich würde in diesem Zusammenhang dafür plädieren, nicht die generische Wirksamkeit des Musters als Horizont des Erwartbaren abzulehnen, auch wenn die Beobachtung sicher richtig ist, dass es in keinem Text ein idealtypisches ›Brautwerbungsschema‹ gibt und geben kann (so schon Siefken 1967; vgl. auch Schulz 2002; Bleumer 2007, S. 191–198; Kohnen 2014, S. 29–39).

Erzählmuster sind allenthalben im mittelalterlichen Erzählen zu beobachten. Sie können größere Textabschnitte und ganze Texte organisieren. Mittelalterliche Brautwerbungserzählungen haben bis in die Einzelheiten hinein typische Handlungselemente, Figuren, Raum- und Bewegungsordnungen (sowohl was Makro- als auch Mikro-Strukturen angeht; siehe bes. Strohschneider 1997; Seidl 2013, S. 213–220). Narratologisch bedeutsam sind sie, weil sie die Erwartbarkeit des Vorkommens und der sequenziellen Anordnung von Handlungsereignissen (*events*) und von *existents* wie Figuren, Dingen, Räumen und Orten steuern können (zu *events* und *existents* siehe Chatman 1978). Teilweise wurden solche Muster nach der Bedeutungshaltigkeit von Variation (und markierten Brüchen) im schematischen Erzählen befragt (Schmid-Cadalbert 1985; Haug 1988/95; zur Kritik siehe bes. Bowden 2012, S. 21–23 und Kohnen 2014, S. 33f.). Doch kann eine solche Hermeneutik der Abweichung für das Brautwerbungsmuster inzwischen als forschungsgeschichtlich überholt gelten. Wie Rabea Kohnen (2014,

S. 39) festhält: »Das strukturalistische Modell hat sich in den Denkformen des ›Schemabruchs‹ und mehr noch des ›Schemazwangs‹ verselbständigt und kann so kaum noch seine [...] heuristische Funktion erfüllen.« Man muss in meinen Augen aber nicht in die andere Richtung überkorrigieren. Als ein Rahmen generischer Erwartbarkeit hat das Muster weiterhin heuristischen Wert. Die Frage bleibt dann aber dennoch, was als zum Muster gehörig betrachtet wird; diese Frage lässt sich diskutieren, ohne an die Texte eine übertriebene ›Schemarigidität‹ heranzutragen.

Forschungsgeschichtlich gehören Untersuchungen zum Brautwerbungsmuster zum Grundbestand der mediävistischen Narratologie. So konnte Hugo Kuhn (1973), deutlich von strukturalistischen Ansätzen beeinflusst, in seiner Skizze zu ›Nibelungenlied‹, ›Tristan und Isold‹ und Artusroman eine Art Grundformel für mittelhochdeutsche Brautwerbungserzählungen angeben. Grundlage dieser Beobachtung war, dass einige mittelalterliche Erzählungen vom Typus der gefährlichen Brautwerbung einander ganz oder in Teilen derart gleichen, dass es möglich erschien, ein idealisiertes Handlungsgerüst zu erstellen, das Geltung für eine Reihe von Texten beanspruchen kann:

Beratung über eine ebenbürtige Frau für den Fürsten – Rat zur einzigartigen Königstochter über Meer – Ausrüstung und Ausfahrt des Fürsten oder seiner Boten mit Helfern – Ankunftslist – gefährliche Erkennung zwischen Werber und Braut – Entführungslist – Verfolgung – Ehe; die Handlung wird öfters verdoppelt: Verlust der Frau + Schema zum zweitenmal. (Kuhn 1973/80, S. 23)

Kuhn dachte das Muster vom Handlungsablauf und damit vom abstrahierten Handlungsmuster selbst her. Für diese Methode ist die abstrahierende Sequenzierung entscheidend. Man konnte dann zum Beispiel Handlungsträger extrapolieren und eine Art Handlungsfixpunkt- und Aktantenschema für Brautwerbungserzählungen erstellen. Dies versuchte Schmid-Cadalbert (1985) in seiner »›classic‹ structural study of the bridal-quest schema« (Bowden 2012, S. 21). Es ist evident, dass dies bei einer solchen Art generischen, musterfolgenden Erzählens funktionieren kann, und dieser Ansatz hatte die Folge, dass (manchmal mit ein wenig Gewalt) Texte auf

ihre Verwandtschaft mit diesem Muster hin untersucht und die sinnstiftende Funktion von Abweichungen diskutiert wurden (rückblickende kritische Zusammenfassung bei Bowden 2012, S. 19–26; Seidl 2013, S. 210–213 und Kohnen 2014, S. 29–39). In Misskredit gekommen ist diese Art der Erforschung schematischer Literatur des Mittelalters durch einen bestimmten Umgang mit ihr: Man identifiziert ein idealisiertes Grundschema, das es so nicht gibt; dann identifiziert man die Abweichung als Bruch im Sinne einer schriftlich-reflektierenden Aneignung eines mündlichen Musters (Haug 1988/95) oder als Bruch im Sinne eines Interpretationssignals an die Rezipientinnen und Rezipienten (Schmid-Cadalbert 1985). Weder die Entgegensetzung von einfachem mündlichem Erzählmuster gegenüber komplexer schriftlicher Reflexion noch die Devianzhermeneutik erscheint aber methodologisch ausreichend abgesichert. In der Tat sieht der Versuch, den Schemabruch als bedeutungstragende Variation innerhalb einer vergleichsweise homogenen Gattung der Brautwerbungserzählung zu begreifen, in der Rückschau eher danach aus, als hätten Philologen sich eine mittelalterliche Literaturszene vorgestellt, die von ihresgleichen, von vergleichenden Philologen, bevölkert war. Die Abweichung geradezu ins Zentrum einer Interpretation zu stellen, funktioniert nur, wenn man erweisen kann, dass Produzenten und Publika wirklich auf solche Brüche hin produziert und rezipiert haben; davon ist aber nicht auszugehen.

So wurden in jüngerer Zeit Rufe laut, »dass sich die Forschung in Hinblick auf die Brautwerbungserzählungen deutlich stärker von ihren Anfängen emanzipieren muss, als sie es bisher getan hat« (Kohnen 2014, S. 38). Zwar haben Brautwerbungserzählungen ein in Plotverläufen, Figurenbestand und sogar Kernszenen einigermaßen wiedererkennbares Erzählmuster, das bestimmte Elemente verlangt oder erwartbar macht. Diese Erzählungen weisen somit (wie generisches Erzählen im Allgemeinen) »Prognostizierbarkeit« des »wiedererzählten und dem Publikum deshalb vertrauten Handlungsablaufs« (Glauch 2013, S. 307) auf. Was wir hier greifen, ist aber sicher nicht eine in den Texten liegende »Aufforderung«,

besonders in der Abweichung und Variation ihren hermeneutischen Kern zu sehen. Vielmehr scheint es sich bei Erzählmustern um narrative Erfolgsformeln zu handeln, die größere Textabschnitte organisieren und »untergründige kompositionelle Motivierung« (Glauch 2013, S. 307) bieten. Das Muster und die in ihm implizierten Motivierungen stiften generische Kohärenzen, ohne aber notwendig ein devianzhermeneutisches Verfahren zu erfordern.

Mir geht es dabei weniger darum, die Diskussion um die Entgegensetzung von einfachem (aus mündlichem Erzählen stammendem) Muster und komplexer (schriftliterarischer) ›Realisierung‹ noch einmal aufzurollen: Dies wurde angefangen mit der Kritik von Lorenz Deutsch (2003) und Claudia Bornholdt (2005) sowie durch Sarah Bowden (2012) und Rabea Kohnen (2014) bereits geleistet. Für Deutsch etwa ist das Brautwerbungsmuster in Anlehnung an Hinrich Siefken (1967) zu verstehen

als motivlicher Ermöglichungsrahmen für die Narration, und nicht als ein mündlich möglichst einfaches Erzählmuster, das man vergleichend rekonstruieren kann, um dann in den schriftlichen Realisationen Abweichungen und Brüche zu konstatieren. (Deutsch 2003, S. 85)

Auch Kohnen distanziert sich von der Überschätzung eines als normierend missverstandenen Erzählmusters. Für sie nutzen die Brautwerbungserzählungen ein »Typeninventar an Figuren, Szenen, Raumkonstellationen und sogar Formulierungen. Dennoch ist jede dieser Erzählungen einzigartig in ihrer narrativen Konfiguration« (Kohnen 2014, S. 270). In diesen Impulsen steckt die Einsicht, dass Interpreten keinesfalls davon entbunden werden sollten, die überlieferten Texte in ihrer Eigenheit wahrzunehmen. Allerdings hat diese methodische Vorsicht einen gewissen Preis: eine vielleicht zu weit gehende Distanz gegenüber der manifesten Invarianz einer ganzen Reihe von Texten. Wie aber sähe ein narratologisches Modell einer mittleren Position aus, welche das Muster der gefährlichen Brautwerbung weder in verfehlter Schemarigidität als gegeben und unter Umständen dann devianzpoetisch begreift, noch es in eher vager Modellierung

als ›Ermöglichungsrahmen‹ oder ›Typeninventar‹ vergleichsweise beliebig lässt? Und wie ließen sich die beobachtbar invarianten Elemente des Erzählmusters (Sequenzen, Szenen, Orte, Personal) und die einzigartige Ausgestaltung der Einzeltexte miteinander vermitteln?

Ich habe forschungsgeschichtlich etwas weiter ausgeholt, weil das sehr grundsätzliche Problem für eine historische Narratologie von Belang zu sein scheint, wie mit dem Erzählmuster der gefährlichen Brautwerbung und der Signifikanz der von Hugo Kuhn als »Kurzschluss zwischen Brautwerber und Königsbraut« (1973/80, S. 16) bezeichneten folgenreichen Komplikation angemessen umgegangen werden kann. Wenn diese Komplikation eines der auffälligen Merkmale mehrerer mittelalterlicher Brautwerbungserzählungen ist, man den vermeintlichen ›Bruch‹ aber nicht als sekundäre Abweichung von einem vermeintlich ›einfachen‹ Muster begreifen kann, was bedeutet dies dann für das zugrunde gelegte Erzählmuster und für die Methodologie der narratologischen Erforschung dieser Texte?

Meine Diskussion von Beispielen zu diesem Problem soll aber gerade nicht bei der Makrostruktur der Brautwerbungserzählungen ihren Ausgangspunkt haben, nicht bei dem den Text oder Textabschnitt übergreifenden Muster und auch nicht beim typischen Figureninventar, sondern bei einer Szene, die zwar eng auf die Gesamtstruktur und die Hauptfiguren bezogen ist, aber eben auch aus ihrer situativen Konzentration bündelnde Kraft bezieht. Daher scheint diese Szene, je nach Text in einer Frauenkemenate oder einem Baumgarten situiert, besonders geeignet, den Stellenwert von generischen Erzählmustern im mittelalterlichen Erzählen zu überdenken. Die Szene ist der Dreh- und Angelpunkt der Zwei-Männer-Problematik in einer Reihe von Texten (Dreeßen 1999, S. 147) und folgt selbst gewissen schematischen Elementen, so dass man für sie Skripthaftigkeit in kleinerem Bereich ansetzen könnte, wie das Harald Haferland (2005) für andere generische Szenen der mittelalterlichen Literatur vorgeschlagen hat. Die Handlung spielt immer in einem vergleichs-

weise abgeschlossenen Raum (Kemenate, Baumgarten), in welchem der stellvertretende Werber, der den König auf der gefährlichen Werbungsfahrt vertritt, der Braut die Werbungsabsicht des Königs im Geheimen unterbreitet. In dieser Szene kann sich eine Bindung zwischen Werber und Braut ergeben, die für dilemmatische Probleme sorgen kann. Die örtlichen und räumlichen Bedingungen sowie deren narrative Gestaltung sind dabei oft signifikant. Dass zwei Männer beteiligt sind, ein Vertretender und ein Vertretener, weist auf das zentrale Problem hin: Da der unverheiratete König meist nicht selbst in fremden Landen die schönste Königstochter wirbt und stattdessen einen anderen schickt, kann es dazu kommen, dass dieser andere und die schönste Königstochter zusammenkommen – oder zumindest dass diese Gefahr besteht. Auffällig ist auch, dass oft mit den Repräsentationslogiken des Boteninstituts gespielt wird. Es ergeben sich

Probleme der Repräsentation in einer Welt, die Status und Funktion des Einzelnen wesentlich an seine Präsenz und an die Evidenz seines Körpers bindet. Der bei der Braut präsente Werbungshelfer muss nämlich den absenten Werber im Raum der Evidenz als den Besten repräsentieren. Das führt in der Regel notwendig dann zum Kurzschluss, wenn der Helfer zugleich selbst der Beste ist. Es dominiert dann seine Präsenz die Repräsentation des Werbers. (Strohschneider 1997, S. 44f.; als ›Werber‹ wird hier der König bezeichnet, der einen Werbungshelfer [›Helfer‹] aussendet)

Dabei wird für die Königstochter der ›mediale‹ Status des Werbers unscharf, seine Funktion als Stellvertreter und die Attraktion seiner Präsenz geraten in ein oszillierendes Ineinander.

Ich beginne mit einem Beispiel, das nicht besonders oft eingehend diskutiert, obwohl es in wenigen Beiträgen im vorliegenden Zusammenhang zumindest erwähnt wurde (Strohschneider 1997, S. 44; Dreeßen 1999, S. 147; Bornholdt 2005, S. 126). Es kommt nicht aus der mittelhochdeutschen, sondern der nordischen Literatur des Mittelalters, aus der aus dem 13. Jahrhundert stammenden ›Thidreks saga‹ (zur Datierung Haymes 1988, S. xx–xxi), die den paratextuellen Aussagen im Text selbst zufolge in Deutschland verbreitete Geschichten neu erzählt. Es gibt in den vielen

innerlich verknüpften Episoden (Kramarz-Bein 2002, S. 25–67) der ›Thidreks saga‹ einige Brautwerbungserzählungen (dazu umfassend Bornholdt 2005, S. 86–119), und in einer von ihnen wird Folgendes erzählt: Herburd wird von seinem Onkel Thidrek an den Hof eines gewissen König Artus geschickt, um dessen Tochter Hild zu werben. Es kommt aufgrund von Herburds strategischem Verhalten zur Annäherung zwischen Herburd und Hild, sie sehen sich beim Kirchgang, wo Herburd durch einen Trick Augenkontakt bekommt. Hild bittet ihren Vater darum, ihr Herburd als Dienstmann zuzuweisen, was dazu führt, dass sie ihn zu ihrer Burg (*sinn kastala*¹) mitnehmen und sich unbehindert mit ihm unterhalten kann. In einer dieser Unterhaltungen bringt Herburd die Werbung seines Onkels vor. Die Königstochter ist nicht abgeneigt, bittet Herburd aber, ihr ein Bild von Thidrek an die Wand zu malen. Erschrocken über das grimmige Aussehen des an die Wand gemalten Gesichts will Hild Thidrek nicht mehr heiraten. »Warum wirbst Du mich nicht für Dich selbst«, schlägt sie Herburd stattdessen vor: *Herra, hví biðr þú mín til handa Þiðreki konungi af Bern, en biðr mín eigi til handa sjálfum þér?* (›Thidreks saga‹, S. 322; ›Sir, why are you wooing me for the hand of King Thidrek of Bern instead of for your own hand?‹; Haymes 1988, S. 145). Herburd stimmt zu, wobei in der Figurenrede in auffälliger Weise betont wird, dass diese Planänderung aufgrund der Willenserklärung der Prinzessin geschieht: *En Þá ef Þér vilið eigi hann hafa, Þá vil ek gjarna Þessa biðja, ef Þér vilið mik hafa* (›Thidreks saga‹, S. 322; ›But if you do not want to have him, then I will gladly ask for you myself, if you wish to have me‹; Haymes 1988, S. 145). Die Prinzessin stellt Herburd ausdrücklich als den Besten heraus: *Herra, af öllum mönnum, Þeim sem ek hefi sét, Þá mun ik Þik kjósa heldr, ok eigi veit ek, nema Þiðrekr konungr af Bern sé ríkari en þú ert, en Þik vil ek hafa, en eigi hann* (›Thidreks saga‹, S. 322; ›Sir, of all men I have seen, I would choose you first. I do not know anything about King Thidrek, except that he is more powerful than you are, but I wish to have you and not him‹; Haymes 1988, S. 146). Sie fliehen, lieben sich im Wald, obwohl die

Verfolger schon nahe sind; nach Kämpfen kommen sie davon, und Herbut lebt ein glückliches Leben (wohl mit Hild, obwohl das nicht einmal eigens erwähnt wird) als Herzog in den Diensten eines anderen Königs.

Was die ›Thidreks saga‹ in der Herbut-Geschichte erzählt, ist ein extremer Fall: In keiner anderen mir bekannten mittelalterlichen Brautwerbungserzählung wird die Option einer Verbindung zwischen Prinzessin und Werber so nonchalant, kurzentschlossen und ohne emotionale Verbrämung im Sinne eines höfischen Liebesdiskurses ergriffen. In diesen Charakteristika passt die Episode zum narrativen Gestus der ›Thidreks saga‹ und steht somit im Horizont des stilistisch Erwartbaren. Aber die Gestaltungsweise ›normalisiert‹ auch in dieser spezifischen Episode die Option einer Verbindung zwischen Prinzessin und Werber (und das Ergreifen dieser Option), was die Episode für unseren Zusammenhang besonders signifikant macht (mit Hilfe von Bornholdts 2005, S. 86–119, vergleichender Analyse aller Brautwerbungsepisoden in der ›Thidreks saga‹ könnte man diesen Befund noch weiter konturieren).

Eine vergleichbare Episode findet sich in einer anderen mittelalterlichen Brautwerbungsdichtung, die ausschließlich in einer in aschkenasischer Kursive geschriebenen Handschrift des 14. Jahrhunderts überliefert ist, die in einer Kairoer Genizah entdeckt wurde und heute in Cambridge liegt (Frakes 2004, S. 8–10). Dieser Text, ›Dukus Horant‹, weist Handlungselemente und Figuren auf, die auch im ›König Rother‹ und in der ›Kudrun‹ vorkommen, wobei Abhängigkeitsverhältnisse unklar sind (zu den Zusammenhängen der Texte in Bezug auf diese Stelle siehe Dreeßen 2006, S. 54–56).

Im ›Dukus Horant‹ wirbt der Protagonist für seinen Herrn, den König Etene, im Land des wilden Hagen heimlich um dessen unverheiratete Tochter Hilde. Genau wie andere Werber in vergleichbaren Texten beeindruckt der Werber Horant alle am fremden Hof, vor allem (genau wie Rother) durch seine mitgebrachten riesenhaften Gefährten und (wie Tristan) durch seinen Gesang. Es kommt zur typischen Annäherung zwischen Werber

und Prinzessin, und nachdem die Handlung vorher vor allem in öffentlichen Räumen gespielt hat, findet die entscheidende Begegnung nun im privateren Nahraum eines Baumgartens statt, einem im mittelalterlichen Erzählen typischen Raum für nicht oder schwach legitimierte Liebe (Sullivan 2006, S. 656f.). Hier singt Horant unter einer Linde (Liebessymbolik auch hier; ebd., S. 656) für die Königstochter. Die Schönheit seines Gesanges zieht selbst die Vögel an (›Dukus Horant‹, F. 69, 5). Horant nutzt die Gelegenheit, heimlich sein Werbungsvorhaben loszuwerden (er vergisst dabei nicht den Hinweis, dass sein Herr, König Etene, viel schöner sänge als er selbst), worauf die Königstochter Hilde wohl sagt (soweit man das der stark beschädigten Handschrift entnehmen kann), dass sie lieber als seinen König den Werber Horant selbst zum Mann nehmen und mit ihm fliehen wolle (F. 71, 4), was dieser jedoch unter Hinweis auf seine niedrigere gesellschaftliche Stellung und auf seine eigene schöne Ehefrau, die er wie sich selbst liebt, von sich weist (F. 71, 5). Wieder blitzt hier also die Gefahr auf, dass das Begehren der Prinzessin sich auf den Werber richtet.

Wie besonders auch Gottfrieds von Straßburg ›Tristan und Isold‹ weist der ›Dukus Horant‹ dem Werber eine enge Verbindung zwischen Singen und Liebe, eine Erotik des schönen Klangs, zu. Horant verspricht Hilde an dieser Stelle:

unde nimestu minen heren [LÜCKE] ich din dinest
man [LÜCKE] da wil ich [LÜCKE] alen ziten zu
diner [LÜCKE] gan unde ich singe dir vrouwe
[LÜCKE].²

Wo genau wird dieser Dienst zu *alen ziten* stattfinden, mit dem Horant auch noch im Heimatland des werbenden Königs für die *vrouwe* singen wird? Das Possessivpronomen *diner* deutet auf einen Eigenraum der *vrouwe* hin. Sind es viele Besuche in ihrer Kemenate, die Horant hier vor die Augen der Prinzessin stellt, um ihr zu versichern, dass sie seinen Gesang auch noch genießen wird können, wenn sie seinen Herrn geheiratet hat? Wie geht diese Geschichte aus? Leider verstellen uns die Schäden in der

Handschrift einen Blick auf die von Horant prognostizierte soziale Interaktion zwischen Werber und Geworbener im Heimatland Etenes, des werbenden Königs. Und leider ist uns der für unseren Zusammenhang entscheidende Fortgang der Handlung für den ›Dukus Horant‹ nicht erhalten. Das drohende Dilemma wird im ›Dukus Horant‹ also durch einen Handel gelöst: Die Prinzessin soll den besten König heiraten, der beste Sänger ist diesem loyal und als *dīnest man* (F. 71, 6) des zukünftigen Paares will er auch dadurch dienen, dass er der sangesverliebten Prinzessin weiter vorsingt. Hilde lässt sich nun darauf ein, Etene zu heiraten, aber aus dem Grund, dass sie, wie sie sagt, ohne den süßen Gesang Horants nicht mehr leben könne (F. 72, 1).

Dagegen ist im ›König Rother‹, einer bereits im 12. Jahrhundert und damit vergleichsweise früh überlieferten mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählung, der Konflikt nur als Potential sichtbar und erzeugt nur für eine Figur, die Prinzessin, für kurze Zeit Ambivalenzen (Stock 2002, S. 263–265). Auch ›König Rother‹ ist eine typische Brautwerbungserzählung, in der allerdings König Rother selbst, unter dem falschen Namen Dietrich, gegen den Widerstand ihres Vaters um die namenlose Prinzessin von Konstantinopel wirbt. Darin liegt das besondere Spiel des ›König Rother‹: Obwohl es hier nicht zwei Männer, sondern nur einen – Rother – gibt, bringt der Text in der Verstellung Rother's dennoch die Zwei-Männer-Problematik ein: In wen verliebt sich die Prinzessin? In Dietrich. Doch wen will sie heiraten? Rother. Diese Konstellation spielt also mit der Optionalität, die aber dadurch entschärft wird, dass Rother eben Dietrich bleibt, obwohl der Text so auffällig darauf beharrt, ihn durchgängig Dietrich zu nennen, solange er sich als Dietrich ausgibt (das Namensspiel Rother/Dietrich ist der Kernpunkt von Bowdens ›Rother‹-Analyse; siehe Bowden 2012, S. 35–69). Die Prinzessin begehrt den zweiten, der allerdings gar kein zweiter Mann ist.

Mit Hilfe dieser kleinen Reihe lässt sich die Hypothese stützen, dass der ›Kurzschluss‹ zwischen Brautwerber und Braut diesem Typus mittel-

alterlichen Erzählens so deutlich eingeschrieben ist, dass es kaum begründet scheint, den ›Kurzschluss‹ als sekundären ›Bruch‹ eines ›einfachen‹ Werbungsmusters zu sehen. Vielmehr ist er bereits als Option in der Situation enthalten, dass ein König nicht selbst auf die gefährliche Werbungsfahrt geht, sondern einen großartigen und begehrenswerten Vertreter schickt: »Die Möglichkeit, dass die Braut zwischen Werber und Werbungshelfer wählen könnte, ist im Erzählmodell angelegt« (Dreeßen 2006, S. 55). Dies ändert nichts an den Interpretationen von ›Tristan‹ und ›Nibelungenlied‹, für die dies lange gesehen wurde (Kuhn 1973/80; zum ›Nibelungenlied‹ bes. Strohschneider 1997 sowie Schulz 2012, S. 204–207 und 353–356), könnte aber den Blick auf andere Erzählungen über Brautwerbungen schärfen, in denen auffällig oft mit dem Potential dieser Optionalität gespielt wird.

Es ist leicht zu sehen, dass die These einer gegabelten Optionalität in der Handlungsführung von Brautwerbungserzählungen eine gewisse Beziehung zu Armin Schulz' Konzept der ›abgewiesenen Alternative‹ im mittelalterlichen Erzählen aufweist, das ebenfalls *histoire*- und nicht *discours*-bezogen ist (Schulz 2012, S. 350–359, besonders zur Abweisung des ›Kurzschlusses‹ zwischen Werber [Sivrit] und Braut [Prünhilt] im ›Nibelungenlied‹, S. 353–356). Der Unterschied wird aber deutlich, wenn man sich Schulz' Erklärung der ›abgewiesenen Alternative‹ als eines mittelalterlichen Erzählverfahrens in Erinnerung ruft:

Es werden potentielle Störungen – sozusagen Störkeime – in den Handlungsverlauf inseriert, die aber gerade nicht in ihren Konsequenzen auserzählt und ausagiert, sondern nur eine Weile präsent gehalten und dann vom Fortgang der Handlung schlicht ignoriert und somit ›vergessen‹ werden. Solche ›blinden‹ oder ›stumpfen‹ Motive, die Irritationen über die mangelnde Ökonomie des Erzählens auslösen mögen und für die Sujetfügung zunächst dysfunktional scheinen, gründen jedoch durchaus in einem narrativen ›Verfahren‹, das seine Funktion gerade aus der Konfrontation derjenigen Widersprüche gewinnt, die es aufwirft. (Schulz 2012, S. 351)

Der Unterschied zum narrativen Phänomen, dem ich hier tentativ den Namen ›gegabelte Optionalität‹ gegeben habe, ist offenbar: Es handelt sich bei den hier behandelten Fällen nicht lediglich um eine Irritation und nicht nur um ein stumpfes Motiv; auch dreht es sich hier nicht um dysfunktionale Elemente. Vielmehr ist die Optionalität derart zentral in die Handlung eingebaut, dass sie zum Motivator des Handlungsfortgangs werden kann und selbst dann, wenn die Möglichkeit nicht eintritt, dass Werber und Prinzessin zusammenkommen, von den Figuren als Möglichkeit reflektiert werden kann. Damit aber ist sie ein narratives Phänomen von solch zentraler Bedeutung an solch einem entscheidenden Punkt der Handlung, dass ihre Funktion über das hinausgeht, was Schulz mit der ›abgewiesenen Alternative‹ beschreibt.

Diese zentrale Bedeutung wird dadurch noch unterstrichen, dass durch die begehrliche Konstellation zwischen Braut und Werber der ›Dukus Horant‹ und die Herbut-Hild-Episode der ›Thidreks saga‹ zusammen mit anderen mittelalterlichen Brautwerbungserzählungen, in denen stellvertretender Brautwerber und schönste Prinzessin eine Bindung eingehen, eine substantielle Gruppe bilden. In Eilharts ›Tristrant und Isalde‹ und Gottfrieds ›Tristan und Isold‹ sowie im ›Nibelungenlied‹ führt die Dreiecks-konstellation dazu, dass ein Konflikt unterschiedlicher Ansprüche entsteht.³ In diesen Texten wird gleichzeitig das Ansehen der beteiligten Figuren, ihre *êre*, in Frage gestellt, und es ergeben sich tiefe Ambivalenzen aus der Konstellation, dass der stellvertretende Werber und nicht der werbende König der Beste ist.⁴ Doch selbst der ›König Rother‹, weit entfernt von solchen Ambivalenzen und Dilemmata, spielt mit dem Potenzial, obwohl Rother als sein eigener Werber auftritt, es also nur im Täuschungsspiel Rother die Zwei-Männer-Konstellation überhaupt gibt.

Wie aber kommt man von diesen Beobachtungen aus zu Aussagen zur Logik mittelhochdeutscher Brautwerbungserzählungen, und welche Konsequenzen für eine historische Narratologie solchen Erzählens könnte dies haben? Zunächst sorgen die Präsenz und Dominanz des Werbers als ›an-

deren männlichen Agenten für dynamische Figurenverhältnisse. Besonders für Tristan und Siegfried kann als Konsens gelten, dass sie problemstiftend sind: So scheint es in Gottfrieds ›Tristan und Isold‹ auch nie darum zu gehen, einfache Lösungen für das Dilemma der Liebe zwischen dem stellvertretenden, betörend singenden Werber und der Prinzessin zu finden, sondern immer darum, den aporetischen Konflikt, das Dilemma zu thematisieren und nie zur Ruhe kommen zu lassen (Grubmüller 2015; J.-D. Müller 2017, S. 207–210). Dies wird anspielungsreich und rhetorisch verschärft: Die bereits im Prolog beschworene Einheitsformel *ein man, ein wîp*, / *ein wîp, ein man* (›Tristan und Isold‹, V. 129) bezieht sich auf Tristan und Isolde, nicht auf Marke (mit ihm sind es *zwei man, ein wîp*, oder, mit Barandun 2009, zwei Liebende und ein Dritter). Nur unter Ausblendung Markes und der Absolutsetzung der Liebe zwischen Tristan und Isolde kann Gottfried hier von einem Mann sprechen.

Als Zwischenergebnis lässt sich also festhalten, dass sich manifeste dilemmatische Konstellationen im ›Tristan und Isold‹, im ›Nibelungenlied‹ und in der besprochenen Episode der ›Thidreks saga‹ finden. Zudem lassen sich aufblitzende, aber abgewiesene dilemmatische Konstellationen im ›Dukus Horant‹ und auch, wie ich unten weiter ausführen möchte, in der ›Kudrun‹ beobachten, wenngleich hier nur sehr schwach. Ebenso schwach, aber in Andeutungen vorhanden ist eine solche Konstellation im Verwechslungsspiel zwischen Rother und Dietrich im ›König Rother‹. Dieses Spiel wird vom überlegen-listig werbenden Protagonisten selbst auf der Handlungsebene eingesetzt. All diese Fälle sind keine ›Problematisierungen‹ auf der Grundlage eines ›einfachen Musters‹. Vielmehr fasst man in den Konstellationen, in denen die Prinzessin sich fast oder ganz für den Werber entscheidet, ein grundlegendes Dilemma des Musters der gefährlichen Brautwerbung, das aktualisiert werden kann, aber nicht muss: »Grundsätzlich räumt das Erzählmodell der Braut jedenfalls die eine wie die andere Option ein« (Dreeßen 2006, S. 56).

Die daraus resultierende Optionalität und die mit ihr zusammenhängende Entscheidung von Braut und Brautwerber sind also nicht irgendwo in einem ›Ermöglichungsrahmen‹ oder einem ›Inventar‹ zu finden, sondern an einem spezifischen Punkt in der Handlungssequenz, nämlich wenn Prinzessin und Werber alleine beieinander sind und der Frau die Werbungsabsicht deutlich wird. Und dies ist, wie hoffentlich sichtbar wurde, in vielen Brautwerbungserzählungen thematisiert: Im ›König Rother‹ begehrt die namenlose Prinzessin den schlauen, gutaussehenden und auch singenden Dietrich/Rother; im ›Dukus Horant‹ begehrt Hilde den schlauen, gutaussehenden und singenden Horant; in der ›Thidreks saga‹ begehrt Hild den schlauen und gutaussehenden (nicht singenden, aber malenden) Herbut; und obwohl die Tristanerzählungen in diesem Punkt viel komplexer sind, lässt sich doch sagen, dass auch diese Texte die Verbindung zwischen der Schönen jenseits des Meeres mit dem schlauen, gutaussehenden und singenden Tristan/Tristrant ins Zentrum stellen. Der zweite Mann, der Werber, kann so zum Dritten in einem Dreieck werden, und man könnte hier an die auch narratologischen Fragen von Vertretung, Ersetzung und Metonymie und auch an die inzwischen reiche Literatur zum Dritten anschließen (Barandun 2009 zu ›Tristan und Isold‹; allgemein Eßlinger [u. a.] 2010 sowie Kagel/Sager 2011).

Die Komplexität betrifft hier auch Medialität und Repräsentation. Es entspricht den mittelalterlichen Ängsten bezüglich der Fernkommunikation, dass der für den König einstehende hervorragende Werber eben selbst – optional – als Objekt der Begierde in Frage kommt: ein ultimatives Scheitern von *remote communication*, wenn die Prinzessin mit dem stellvertretenden Boten durchbrennen könnte. Im Zusammenhang mit Medialität und Repräsentation ist das Beispiel der ›Thidreks saga‹ und ihrer Episode von Herbut und Hild geradezu programmatisch (Strohschneider 1997, S. 44): Genau in dem Moment, in dem Herbut die bildliche Repräsentation des Königs, den er vertritt, an die Wand malt, entscheidet sich die

Prinzessin für den Werber Herburt – damit sind Repräsentationskonflikt und Optionalität auf den Punkt gebracht.

Die Re-Lektüre der Zwei-Männer-Konstellation in Brautwerbungserzählungen in Verbindung mit typischen szenischen Elementen wie dem Singen und der Nahraumerfahrung zwischen Werber und Braut könnte zudem dazu führen, dass sich auch solche Texte neu lesen lassen, in denen der oder die Werber und die Konstellation der Werbung zunächst gar keine solchen ›Kurzschluss‹-Probleme zu bieten scheinen. Das ist etwa in der ›Kudrun‹ so. Sie weist einige, auf Generationen verteilte Brautwerbungen auf, aber ich konzentriere mich für den Zweck meiner Argumentation auf die Werbungsepisode, in der Hetel um Prinzessin Hilde wirbt, also die zweite Vorgeschichte, in der es um die Eltern Kudruns geht.

Horant, Wate, Fruote und ihr Gefolge werben für König Hetel um die Prinzessin Hilde, heimlich und ohne das Wissen des wilden Hagen, des gefährlichen Vaters von Hilde. Die Werber sind selbst mit keinerlei anderem Interesse im Spiel als dem, für ihren Lehnsherrn eine ebenbürtige Braut zu werben, was auch ihnen selbst zur Ehre gereicht. So deutet zunächst nichts auf Spannungen hin, die denen in den anderen hier besprochenen Erzählungen gleichen würden. Doch gibt es selbst in dieser ›kurzschlusslosen‹ Brautwerbungserzählung jene typischen Intensitäten und Intimitäten zwischen Werber und Braut, besonders in der sechsten Aventure. In dieser Aventure, *Wie suoze Hôrant sanc*, betört der Gesang Horants zunächst alle (Menschen und Vögel) im höfischen Raum; erst dann wird das Begehren nach diesem Klang als individualisiert gezeigt. Im Kontext dieser klanginduzierten, wenn man so will, *süezen* Atmosphäre, stimmt Hilde dem Treffen mit dem Werber im abgeschlosseneren, privateren Raum der Frauenkemenate zu, wo dann die entscheidende Szene stattfindet. In der ›Kudrun‹ aber versteht die Königstochter die Repräsentationslogik, in welcher der Werber Horant steht, ›richtig‹ und entwickelt über das Begehren nach Horants Klang Interesse an einer Bindung mit dem König, den Horant repräsentiert, und nicht primär mit diesem selbst. Zwei Bedingungen

müssen für Hilde erfüllt sein; sie erklärt sich nur bereit, mit Hetel zu schlafen, wenn dieser zu ihr passe (*kome er mir ze mâze*; Str. 405,2) und wenn Horant ihr jeden Morgen und jeden Abend vorsänge (Str. 405,3). So gibt die Prinzessin geradezu das zeitliche und praktische Arrangement vor, unter der die Zwei-Männer-Problematik und das Begehren nach dem *süezen sanc* des Werbers geordnet und kanalisiert werden kann.

Welche methodischen Überlegungen ließen sich nun anhand dieser Befunde zu den Möglichkeiten historischer Narratologie selbst und zu historischen Eigenheiten mittelalterlichen Erzählens anschließen? Dies will ich zum Abschluss sehr skizzen- und versuchhaft verfolgen. Wenn es so ist, dass es zur grundlegenden narrativen Ausstattung des Musters der gefährlichen Brautwerbung gehört, dass es Handlungsoptionalität (dieser oder jener Mann kommt mit der Königstochter zusammen) an einer entscheidenden und bestimmten Stelle anbietet (der Werbungsszene im sekludierten Raum der Kemenate oder des Baumgartens), wenn gleichzeitig in vielen Szenen z. B. Gesang, oder eine bestimmte Raumgestaltung, eine Rolle spielen, müssten diese typischen Elemente nicht auch in die narratologische Betrachtung einfließen? Da ist, wenn man so will und wenn man es nicht zu strukturalistisch versteht, auf der einen Seite eine Art grundsätzlicher Optionalität, die sich unterschiedlich in den Einzeltexten auswirkt. Diese aber tritt in jedem hier betrachteten Fall zusammen mit typischen Gestaltungselementen auf, die erhöhte Intensität und Intimität zwischen Werber und Braut erzeugen, selbst wenn die schönste Königstochter sich für den sich am Anfang für sie interessierenden fernen König entscheidet. Genau darauf kommt es mir an: Bedeutsamkeit wird in diesen Szenen hergestellt durch musterinduzierte Sujet-Motivation (das schematische Erzählen führt notwendig auf die Szene als Spannungspunkt zu), narrative Ausgestaltung (etwa die Raumregie; Heimlichkeit etc.) und durch rekurrente Motive, wie den oft, aber nicht immer auftretenden betörenden Gesang des Werbers. Weder eine Narratologie, die sich ganz auf ein idealisiertes Muster bezieht, noch eine solche, die erst gar nicht auf die Logiken der

Erzählmuster, sondern nur auf die einzigartige narrative Ausgestaltung fokussiert, wird dieser Stiftung von Bedeutsamkeit gerecht. In der Tat geriete etwa die Bedeutung der narrativen Aufmerksamkeitslenkung gar nicht in den Blick, wenn man die Attraktion von Werber und Braut nur als ›Kurzschluss‹ begriffe. Und können wir die Tatsache ausklammern, dass Werbung, Erotik und Gesang in diesen Szenen eine solch auffällige Koppelung eingehen? Kann man dies lediglich als stoffgeschichtlich verfestigte Bindung ansehen? Anders gefragt: Ist es als inhaltliches Motiv oder, wenn man so will, als stoffgeschichtliche Verfestigung narratologisch nicht relevant? Hier deuten sich auch Chancen an, die im Abrücken von einer strukturalistischen Schemalogik liegen, ein Abrücken, das aber gleichzeitig und kontinuierlich generische narrative Sequenzierungen von Ereignissen, ähnliche Raumgestaltungen und auffällige Motivinzidenzen beachten sollte.

Dabei kann nicht übersehen werden, dass die Szenen in der ›Kudrun‹ und im ›Dukus Horant‹ stoffgeschichtlich zusammengehören, was man am Plot, den räumlichen Gegebenheiten, aber besonders am Namen des Werbers und seinem Hauptcharakteristikum, dem betörenden Gesang beobachten kann. Die intertextuelle Nähe zwischen ›Kudrun‹, ›Dukus Horant‹ und der Herbut/Hilde-Episode der ›Thidreks saga‹ ist deutlich (Dreeßen 1999, S. 147; Miller 2014, S. 144f.): Die Szenen sind bis ins Detail vergleichbar und es greifen in der Strukturanalogie der Szene dieselben Mechanismen: Es stehen Kollektivität gegen intimere Vereinzeling und städtisch/höfisch-›öffentlicher‹ Raum gegen die intimeren Eigenbereiche des Baumgartens, der Frauenkemenate oder des Frauenkastells.⁵ Der Unterschied ist aber besonders dort greifbar, wo die Texte unterschiedlich auf die Optionalität der möglichen Verbindung der Königstochter (entweder mit dem betörenden Werber oder mit dem von ihm vertretenen König) umgehen: Im ›Dukus Horant‹ muss der Werber die Königstochter mit Mühe von sich selbst auf das eigentliche Ziel, den von ihm repräsentierten König Hetel, ablenken. Wir fassen hier sozusagen die medienbezogene Dimension, die mit der Optionalität zusammenhängt: Bleibt die

Braut nahezu in der betörenden Präsenz des Mediums hängen (›Dukus Horant‹) oder versteht sie, dass der Bote eben nur der Bote ist, und kann auf der Grundlage dieser Einsicht das beste Verhandlungsergebnis erzielen und das Attraktivste beider Männer bekommen (›Kudrun‹)?

Greifbar, so scheint mir, sind hier kulturelle Figurationen, in denen Texte nicht etwa einfach Handlungsmuster aktualisieren, sondern in denen sich zeigt, wie narrative Elemente wie etwa musikinduziertes Begehren und sozial induzierte Raumdifferenzierung mit Handlungsmustern reagieren. Wenn das stimmt, dann verstellt die strukturalistische Unterscheidung von invarianter Tiefenstruktur und varianten Oberflächenphänomenen nicht nur den Blick auf die Einzigartigkeit der Texte (so die gängige, oben referierte Kritik; siehe Kohnen 2014, S. 6 und 65; Bowden 2012, S. 23–25), sondern, was viel wichtiger ist, zieht verfälschende Grenzen zwischen dem als generative Tiefenstruktur missverstandenen Muster und dem Reichtum ebenso kulturell vorstrukturierter Phänomene in Textdetails. Hier könnte auch eine Brücke liegen, wie sich diese spezifische Form historischer Narrativität (und die ihr entsprechende historische Narratologie) an neuere kulturelle Narratologien anschließen ließe, wobei es wahrscheinlich noch einiger Vermittlungsarbeit bedarf, um dem von Eva von Contzen kürzlich in dieser Zeitschrift benannten Problem zu begegnen. Von Contzen spricht von einer

Schere, die zwischen der deutschsprachigen mediävistischen Expertise und ihrer (fehlenden) Wahrnehmung sowohl in der englischsprachigen mediävistischen Forschung wie in der allgemeinen Narratologie klafft [...]. 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. (von Contzen 2018, S. 23)

Was eher implizit als explizit in meinen Ausführungen mitschwang, ist, wie viele Probleme die strukturalistischen Ansätze für die Erforschung von Brautwerbungserzählungen gebracht haben, vor allem dort, wo sie von

einem Bruch eines angeblich einfachen Musters ausgingen, der die dilemmatischen Verhältnisse in Brautwerbungserzählungen angeblich zu allererst erzeuge. Vieles scheint dagegen darauf hinzudeuten, dass Abweichungen, andere Optionen, ja Widersprüche in intra- und transtextuellen Erzählwelten keine großen Probleme und schon gar nicht interpretationsauffordernde Schlüsselemente gewesen sind. Bei aller historischen Differenz mag der Blick auf unsere zeitgenössischen transmedialen fiktionalen Universen und deren innere Widersprüchlichkeiten (Ryan 2014; Thon 2015; und bes. Heinze 2015) hier heilsam sein. In diesen intertextuell-transmedialen Kontexten scheinen den meisten Rezipientinnen und Rezipienten sowie Produzentinnen und Produzenten Unstimmigkeiten zwischen Texten und medialen Adaptationen auch nicht viel auszumachen. Narrative Optionalität, sei es in narrativen Computer- oder Webspielen und in der kollaborativen Kreativität der Varianz von Fan Fiction, wird sowohl intertextuell und intermedial wirksam als auch intratextuell gezielt eingesetzt, wie etwa in solchen Spielen, welche die Grenze zwischen cinematischer Narration und narrativem Computerspiel verwischen, indem sie den Spieler-Rezipientinnen und -Rezipienten erlauben, den Handlungsverlauf in gegabelten Optionalitäten zu beeinflussen (siehe etwa David Cage, ›Beyond: Two Souls‹, das Sony 2013 für die Playstation 3 veröffentlichte).

Zusammenfassend lässt sich im Blick auf die hier präsentierte mittelalterliche Versuchsreihe festhalten, dass es für diese Fälle narratologisch sinnvoll erscheint, Optionalitäten nicht als sekundäre ›Brüche‹, sondern als in mittelalterlichen Erzählmustern angelegt zu sehen. An einem bestimmten Punkt in der Handlung gibt es eine erzählerische Option: Der Werber und die Prinzessin kommen zusammen oder aber die Prinzessin entscheidet sich für den abwesenden Herrn des Werbers. Dabei würde aber die Spezifität der Handlungs-Sequenzierung heruntergespielt, wenn man das Handlungsmuster der gefährlichen Brautwerbung lediglich als ›motivlichen Ermöglichungsrahmen‹ begreift. Das ist in meinen Augen zu vage und verpasst die narratologischen Chancen, die in der Beobachtung

eines narrativen Zusammenspiels liegen, das sich zwischen der Sequenzierung im größeren Textzusammenhang und der Modellierung der Kernszene in der Kemenate oder dem Baumgarten entspinnt.⁶ Kohärenz wird hier nicht nur über das Muster gestiftet, sondern auch durch die Szene, die eine Bifurkation im Handlungsfortgang in die eine oder andere Richtung erwarten lässt. Sie steuert und aktiviert Erwartbarkeiten nicht nur als ›Station‹ im makrostrukturellen Verlauf eines Musters, sondern auch durch ihr mikrostrukturelles ›Skript‹, und ihre Ausgestaltung (allgemein dazu Haferland 2005; Glauch 2013): der männliche Gesang, die Raumregie, die Intimität, das latente oder manifeste weibliche Begehren. Eine Narratologie der Optionalität könnte an Kontur gewinnen, wenn sie solche entscheidenden Gabelungen, welche den Verlauf der Handlung auf im eigentlichen Sinne vorprogrammierten Alternativen weiterführt, weder bloß vom Erzählmuster noch bloß von der Szenenregie her begreift.

Was allerdings bisher ausgespart blieb, ist ein besonders schwieriges methodisches Problem. Denn meine Analyse bleibt die Erklärung schuldig, worin eigentlich die Signifikanz liegt, dass sich solche Parallelen (nicht nur das Erzählmuster, sondern auch seine Optionalitätsmomente) in kulturell verschiedenen mittelalterlichen Kontexten finden; wie erklärt sich die weite Verbreitung solcher Erfolgsformeln und was sind ihre lokalen Gegebenheiten? Eine Anknüpfung an rezentere narratologische Ansätze würde gerade eine solche kontextuelle Einbindung erfordern (Nünning 2009; Ryan 2012; Herman 2013), was aber nicht leicht möglich zu sein scheint. So weiß ich nicht, ob und wie die mediävistische Narratologie Wege finden kann, methodisch sicher Erzählmuster wie das der Brautwerbungserzählungen auf kollektive und kulturelle Selbstdeutungsmuster zu beziehen. Stephan Müller (2010) hat überzeugend argumentiert, dass solche Verbindungen zu kulturellen Mustern oder Großthemen (wie Genealogie, Herrschaftssicherung) nicht im Brautwerbungsmuster selbst liegen, auch wenn die Erzählungen selbstverständlich für solche Themen funktionalisiert werden können (Ortmann/Ragotzky 1993). Wenn man sich die weite

Verbreitung dieses Musters vor Augen führt, ist umso größere Vorsicht geboten. Denn was würden wir damit denn auch für unser Thema sagen: Dass christliche süddeutsche, norddeutsche, norwegische und isländische, sowie jüdische Produzenten und Publika in Deutschland und dem Mittelmeerraum alle auf ähnliche kulturelle und kollektive Gedächtnisse oder soziale Imaginarien zugreifen, wenn sie solche Geschichten erzählen und rezipieren? Das verschiebt doch lediglich die strukturalistische Kohärenzüberschätzung vom Erzählmuster und seiner literarischen Verarbeitung hin zu einer Kohärenzüberschätzung eines kulturellen Gedächtnisses oder sozialen Imaginären. Doch dies ist eine separate, größere Diskussion. In meiner Argumentation ging es lediglich um das viel bescheidenere Anliegen, das Reden von Erzählmustern und ihren Regeln zu problematisieren. Da manifeste Spuren der Zwei-Männer-Problematik weitläufig in mittelalterlichen Brautwerbungserzählungen sichtbar sind und Optionalität die zentrale Baumgarten/Kemenaten-Szene bestimmt, sollte der ›Bruch‹ – die Verbindung zwischen Prinzessin und Werber – als (problematischere) Option als fundamental angesetzt werden und nicht als logisch, temporal oder intertextuell sekundär. Dies ist in allen hier besprochenen Beispielen, so hoffe ich, deutlich geworden, gewinnt aber besondere argumentative Kraft, wenn man auf den ›König Rother‹ und die ›Kudrun‹ blickt, in denen die Wirksamkeit dieser Optionalität sogar noch in der Abweisung der problematischeren der beiden Optionen manifest wird.⁷

Anmerkungen

- ¹ Ich zitiere aus der Edition der ›Thidreks saga‹ von Jónsson (1962, S. 320), welcher die komplizierte und schwerer lesbare Edition von Bertelsen (1905–11; hier Bd. II, S. 55) zugrundeliegt.
- ² Ich zitiere nach der transliterierenden Edition von Ganz [u. a.], F. 71, 6; zu vergleichen sind die Transliterationen bei Fuks 1957, I, S. 82–169, und Hakkarainen 1967, Bd. 1, S. 77–120.

- 3 Ich erwähne diese Texte nur am Rande; selbstverständlich sind die Verhältnisse in diesen Texten gezielt so komplex gestaltet, dass sie sich nicht über eine einfache Logik der Optionalität fassen ließen, wie ich es hier für andere Texte versuche. In diesen Texten, besonders aber in den Tristan-Erzählungen, werden die Ansprüche des Werbers auf die Prinzessin zudem über – weitere – Erzählmuster begründet, welche die Option, dass die Prinzessin mit dem Werber zusammenkommt, durch ihre Eigenlogik unterstützen. Dies lasse ich hier beseite. Dass diese Virulenz anderer Muster bereits sehr deutlich bei Eilharts ›Tristrant und Isalde‹ zu beobachten ist, stellt Kropik 2018, S. 238–243, heraus.
- 4 Siehe zum ›Nibelungenlied‹ Strohschneider 1997, zu Gottfrieds ›Tristan und Isold‹ Wenzel 1988, zu Eilharts ›Tristrant und Isalde‹ Kropik 2018, S. 238–280.
- 5 Zu den Raumsemantiken im ›Dukus Horant‹ siehe Sullivan 2006; Miller 2014, S. 149–159.
- 6 Siehe Seidl 2013, bes. 209f., zum Potenzial des Zusammenspiels von makro- und mikrostrukturellen Mustern, ohne direkten Bezug auf die hier diskutierte Problematik.
- 7 Für wichtige Anregungen und Gespräche danke ich Eva von Contzen (Freiburg), Burkhard Hasebrink (Freiburg/Berlin), Markus Kuhn (Kiel) und Christopher Liebttag Miller (London).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Cage, David: *Beyond: Two Souls*, Blu-ray Disc, entwickelt von Quantic Dream, hrsg. von Sony Computer Entertainment, o. O. 2013.
- Dukus Horant. Hrsg. von Peter F. Ganz, Frederick Norman und Werner Schwarz, Tübingen 1964.
- Eilhart von Oberg: *Tristrant und Isalde* (nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 346), hrsg. von Danielle Buschinger, Berlin 2004 (Berliner Sprachwissenschaftliche Studien 4).
- Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*, hrsg., übers. und komm. von Walter Haug/Manfred Günter Scholz, Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters 10, 11).
- König Rother. *Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung* von Peter K. Stein, hrsg. von Ingrid Bennewitz [u. a.], Stuttgart 2000.
- Kudrun. *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hrsg., übers. und komm. von Uta Störmer-Caysa, Stuttgart 2010.

- Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 875 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, hrsg., übers. und komm. von Joachim Heinzle, Berlin 2013 (Bibliothek des Mittelalters 12).
- The Saga of Thidrek of Bern. Übers. von Edward R. Haymes, New York/London 1988.
- Thidriks saga af Bern. Hrsg. von Henrik Bertelsen, 2 Bde., Kopenhagen 1905–11 (Samfund til udgivelse af gammel nordisk litteratur 34).
- Thidreks saga af Bern. Hrsg. von Gudni Jónsson, 2 Bde., Reykjavik 1954 (Repr. 1962).

Sekundärliteratur

- Barandun, Anina: Die Tristan-Trigonometrie des Gottfried von Strassburg. Zwei Liebende und ein Dritter, Tübingen/Basel 2009.
- Bleumer, Hartmut: Schemaspiele – ›Biterolf und Dietleib‹ zwischen Roman und Epos, in: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik, München 2007, S. 191–217.
- Bornholdt, Claudia: Engaging Moments. The Origins of Medieval Bridal-Quest Narrative, Berlin/New York 2005.
- Bowden, Sarah: Bridal-Quest Epics in Medieval Germany. A Revisionary Approach, London 2012 (MHRA Texts and Dissertations 85).
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, London 1978.
- Contzen, Eva von: Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung. Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer, in: BmE 1 (2018), S. 16–37 ([online](#)).
- Deutsch, Lorenz: Die Einführung der Schrift als Literarisierungsschwelle. Kritik eines mediävistischen Forschungsfaszinosums am Beispiel des ›König Rother‹, in: Poetica 35 (2003), S. 69–90.
- Dreeßen, Wulf-Otto: Hilde, Isolde, Helena. Zum literarischen Horizont deutscher Juden im 14./ 15. Jahrhundert, in: Röhl, Walter/Neuberg, Simon (Hrsg.): Jiddische Philologie, Tübingen 1999 (Festschrift für Erika Timm), S. 133–155.
- Dreeßen, Wulf-Otto: *Das was durch eine list getan*. Zur Variante der ›gefährlichen Brautwerbung‹ im ›Dukus Horant‹, in: ZfdPh 125 (2006), S. 47–60.
- Eßlinger, Eva [u. a.] (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma, Frankfurt a. M. 2010.
- Frakes, Jerold: Early Yiddish Texts, 1100-1750, Oxford 2004.
- Fuks, Lajib: The Oldest Known Literary Documents of Yiddish Literature, Leiden 1957.
- Glauch, Sonja: Epilog, in: Kragl/Schneider 2012, S. 303–308.
- Grubmüller, Klaus: *crīstallīniū wortelīn*. Gottfrieds Stil und die Aporien der Liebe, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung

- zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium, Düsseldorf [u. a.] 2015, S. 179–190.
- Haferland, Harald: Das Vertrauen auf den König und das Vertrauen des Königs. Zu einer Archäologie der Skripts, ausgehend von Hartmanns von Aue ›Iwein‹, in: Frühmittelalterliche Studien 39 (2005), S. 335–376.
- Hakkaraïnen, Heikki J.: Studien zum Cambridger Codex T-S. 10. K. 22, Bd. 1., Turku 1967.
- Haug, Walter: Struktur, Gewalt und Begierde. Zum Verhältnis von Erzählmuster und Sinnkonstitution in mündlicher und schriftlicher Überlieferung (1988), in: Ders.: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995, S. 3–16.
- Heinze, Rüdiger: ›This Makes No Sense At All‹: Heterarchy in Fictional Universes, in: Storyworlds: A Journal of Narrative Studies 7.2 (2015), S. 76–91.
- Herman, David: Storytelling and the Sciences of Mind, Cumberland 2013.
- Kagel, Martin/Sager, Alexander (Hrsg.): Triangular Readings in German Literature and Culture, Lexington 2012 (Special Double-Issue of Colloquia Germanica 45.3/4).
- Kiening, Christian: Arbeit am Muster. Literarisierungsstrategien im ›König Rother‹, in: Heinzle, Joachim [u. a.] (Hrsg.): Neue Wege in der Mittelalter-Philologie, Berlin 1998 (Wolfram-Studien 15), S. 211–244.
- Kohnen, Rabea: Die Braut des Königs. Zur interreligiösen Dynamik der mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählungen, Berlin/Boston 2013 (Hermaea 133).
- Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hrsg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Heidelberg 2012 (Studien zur historischen Poetik 13).
- Kramarz-Bein, Susanne: Die Thidreks saga im Kontext der altnorwegischen Literatur, Tübingen/Basel 2002 (Beiträge zur nordischen Philologie 33).
- Kropik, Cordula: Gemachte Welten. Form und Sinn im höfischen Roman, Tübingen 2018.
- Kuhn, Hugo: Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur (1973), in: Ders.: Liebe und Gesellschaft. Kleine Schriften 3. Hrsg. von Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980, S. 12–35.
- Miller, Christopher: Liebtage: in di gasen gan. City, Court, and the Legitimation of Lordly Status in ›König Rother‹ and ›Dukus Horant‹, in: Stock, Markus/ Vöhringer, Nicola (Hrsg.): Spatial Practices, Medieval/Modern, Göttingen 2014, S. 143–164.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachlicher Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- Müller, Stephan: Das Ende der Werbung. Erzählkerne, Erzählschemata und deren kulturelle Logik in Brautwerbungsgeschichten zwischen Herrschaft und Heiligkeit, in: Hammer, Andreas/Seidl, Stefanie (Hrsg.): Helden und Heilige. Kultur-

- elle und literarische Integrationsfiguren des Mittelalters, Heidelberg 2010 (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 42), S. 181–196.
- Nünning, Ansgar: Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts, and Potentials, in: Heinen, Sandra/Sommer, Roy (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin/New York 2009 (Narratologia: Contributions to Narrative Theory/Beiträge zur Erzähltheorie 20), S. 48–70.
- Ortmann, Christa/Hedda Ragotzky: Brautwerbungsschema, Reichsherrschaft und staufische Politik. Zur politischen Bezeichnungsfähigkeit literarischer Strukturmuster am Beispiel des ›König Rother‹, in: *ZfdPh* 112 (1993), S. 321–343.
- Ryan, Marie-Laure: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology, in: Dies./Thon, Jan-Noel (Hrsg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln/London 2014 (Frontiers of Narrative Series), S. 25–49.
- Schmid-Cadalbert, Christian: Der Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985 (Bibliotheca Germanica 28).
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun [u. a.]. Berlin/Boston 2012.
- Schulz, Armin: Morolfs Ende. Zur Dekonstruktion des feudalen Brautwerbungsschemas in der sogenannten ›Spielmannsepik‹, in: *PBB* 124 (2002), S. 233–249.
- Seidl, Stefanie: Der Herr über dem Schema. Versuch einer Beschreibung zweier mittelalterlicher Brautwerbungstexte anhand ihrer mikrostrukturellen Erzähllogiken, in: *Kragl/Schneider* 2012, S. 209–225.
- Siefken, Hinrich: Überindividuelle Formen und der Aufbau des Kudrunepos, München 1967 (Medium Aevum 11).
- Stock, Markus: Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im ›Straßburger Alexander‹, im ›Herzog Ernst B‹ und im ›König Rother‹, Tübingen 2002 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 123).
- Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ›Nibelungenlied‹, in: Harms, Wolfgang [u. a.] (Hrsg.): *Mediävistische Komparatistik*, Stuttgart/Leipzig 1997 (Festschrift für Franz Josef Worstbrock), S. 43–75.
- Sullivan, Joseph M.: The Merchant's Residence and Garden as a Locus Amoenus in the Yiddish ›Dukus Horant‹, in: Busby Keith/Kleinhenz Christopher (Hrsg.): *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, Cambridge 2006, S. 653–664.
- Thon, Jan-Noel: Converging Worlds. From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes, in: *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 7.2 (2015), S. 21–53.

Wenzel, Horst: Öffentlichkeit und Heimlichkeit in Gottfrieds ›Tristan‹, in: ZfdPh
107 (1988), S. 335–361.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Markus Stock
University of Toronto
15 King's College Circle
Toronto, Ontario M5S 4H7
E-Mail: markus.stock@utoronto.ca

Sonja Glauch

Zum Problem des unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter

Abstract. Historische Erzählforschung unterliegt einer Spannung im Gebrauch narratologischer Begriffe, nämlich zwischen ausweitender Verallgemeinerung – z. B. durch Absehen von den Implikationen der kulturellen Funktion eines textuellen Phänomens – und verengender Schärfung. Auch das Konzept des ›unzuverlässigen Erzählers‹ wird durch diese Spannung problematisch, wenn es auf mittelalterliche Romanliteratur appliziert werden soll. Der Beitrag unternimmt eine kritische Revue einiger vormoderner Erzählerfigurationen, die die Forschung als unzuverlässig bezeichnet hat, darunter Wolfram von Eschenbach und Geoffrey Chaucer. Diese Revue läßt erkennen, daß von Unzuverlässigkeit meist gesprochen wird, wo wohl eher Ambiguität, Uneindeutigkeit, Ironie und humoristische Distanz vorliegen. Es scheint jedoch aussichtslos, unzuverlässige Erzähler im Mittelalter unter heterodiegetischen Erzählern zu suchen, was insbesondere an der Zielrichtung der von ihnen eingesetzten Ironie liegt.

Gibt es unzuverlässige Erzähler vor der Neuzeit? Diese Frage scheint nicht nur an sich interessant zu sein, weil eine positive Antwort für die Deutung von einzelnen Texten ausschlaggebend sein könnte, sondern auch weil sie für das Projekt einer historischen Narratologie lehrreich ist. Unter dem Blickwinkel der Historisierung eines literaturtheoretischen Konzepts ist *unreliability* kein anderer Fall als Fokalisierung oder Fiktionalität, und diesen metatheoretischen Aspekt will mein Beitrag in erster Linie verfolgen. Um die Analyse konkreter Fallbeispiele wird es mir nur am Rande gehen; es soll aber immerhin cursorisch angedeutet werden, wie narrative Unzuverlässigkeit im Mittelalter konkret eingesetzt worden sein könnte.

1. Zur Historisierung narratologischer Konzepte

Die narratologische Beschäftigung mit vormoderner Literatur wird von zwei Kräften getrieben, von denen ich glaube, daß sie sich gelegentlich gegenseitig behindern oder jedenfalls in die Quere kommen: Einerseits möchte man alte Texte mit genau demselben Instrumentarium und Theoriedesign, denselben Terminologien und Konzepten wie alle Texte untersuchen. Man möchte also ein Teil einer allgemeinen Narratologie, der Narratologie sein, und man möchte, daß diese allgemeine Narratologie die alten Texte berücksichtigt und in ihre Theoriebildung einbezieht. So versteht sich etwa die Klage von Contzens (2014, S. 2): »In the *Living Handbook of Narratology*, notably one of the most up-to-date resources for the current state of narratology, the keywords ›medieval‹ and ›Middle Ages‹ occur twenty times in total. This is a poor result [...].« Andererseits aber möchte man herausarbeiten, was die Besonderheiten des ›alten‹ Erzählens sind, inwiefern die allgemeine Narratologie für unsere Texte gar nicht recht (oder noch gar nicht recht) geeignet ist, weil die Brennpunkte ihres Interesses deren Machart verfehlen, inwiefern man andere Fragestellungen, andere Konzepte, letztlich andere Termini und Begriffe benötigt. Freilich vertreten einzelne Mediävisten oft nur eines dieser beiden Programme bewußt, was nicht verhindert, daß das andere in ihren Begriffen und Argumenten wirksam sein kann. Der Titel von Armin Schulz' wichtigem Buch zur historischen Narratologie legt m. E. diesen Zwiespalt offen. Das Buch heißt ›Erzähltheorie aus mediävistischer Perspektive‹, so als ob es vom erstgenannten Interesse getrieben sei, er also Erzähltheorie betreiben wolle unter Berücksichtigung mediävistischer Belange. Nach dem Inhalt des Buches beurteilt, müßte es den exakt umgekehrten Titel tragen: Mittelalterliches Erzählen, erzähltheoretisch betrachtet. Armin Schulz ist die allgemeine Narratologie im Sinne eines Theoriegebäudes ziemlich egal. Sein Anliegen ist auch nicht die Erweiterung der bisher üblicherweise betriebenen Narratologie zu einer

wahrlich allgemeinen Narratologie. Es geht ihm um die »Spezifika vor-moderner Literatur« (S. 3), und er betont, daß nicht die »große Theorie« und »die erzähltheoretische Grundlagenforschung« die nützlichen Ansätze liefern, sondern die gute alte literaturwissenschaftliche Praxis des Interpretierens konkreter Erzähltexte. Mir scheint, dies ist derselbe Zwiespalt, den Hartmut Bleumer in seinem jüngst erschienenen Handbuchartikel über Historische Narratologie mit dem pointierten Satz andeutet: »Wenn sie [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).

Eva von Contzen hat in ihrem Manifest von 2014, »Weshalb wir eine mittelalterliche Narratologie brauchen«, eine ganze Reihe von narratologischen Vorstößen innerhalb der Mediävistik aufgezählt (von Contzen 2014, S. 5f.), die bezeichnenderweise fast ausschließlich aus dem deutschsprachigen Raum oder der Germanistik kommen. Mir fällt an dieser Liste jedenfalls auch auf, daß kaum jemand der Autoren wirklich an der Erweiterung der allgemeinen Narratologie arbeitet, d. h. sich in ein Gespräch mit Genette oder Nünning begibt, sondern daß es ihnen allen – wie auch Armin Schulz – in erster Linie um die Beschreibung mittelalterlichen Erzählens geht. Diese Präferenz hängt womöglich damit zusammen, daß in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft eine starke Tradition existiert, die vor allem unter den Namen Erzählforschung und Narrativik lief.¹ Aus meiner Sicht sind das nicht nur beliebige alternative Bezeichnungen für das, was in angloamerikanischer und französischer Tradition Narratologie heißt, sondern es handelt sich um einen wirklich anderen Schwerpunkt: es geht weniger um Erzähltheorie als um konkrete Erzählphänomene.² Es ist dies vielleicht vergleichbar der begrifflichen Unterscheidung zwischen Gattungstheorie und Gattungspoetik(en), die man auch gewiß nicht einebnen sollte. Wenn *narratology* im Englischen sicher sowohl die Theorie wie die Phänomene des Er-

zählens meint, so hat das Deutsche – wie so oft – den Vorteil, mehrere Termini zu besitzen, die das auseinanderzuhalten erlauben. Narratologie bzw. Erzähltheorie und Narrativik bzw. Erzählforschung zu differenzieren³ könnte eigentlich ein eleganter Dreh sein, um die unterschiedlichen Erkenntnisinteressen zu bezeichnen, die in den eingangs diagnostizierten Zwiespalt führen, wenn man sie unter einem Dach vereinigt. Daß die mittelalterliche Heldenepik oder der mittelalterliche Roman eine eigene Narrativik, also eigene Erzählformen, eigene Erzählgesetze haben, ist klar, aber daß man eine eigene Narratologie für sie benötigt, will mir nicht so recht einleuchten. Das heißt natürlich auch, daß ich nicht glaube, daß das vormoderne Erzählen insgesamt einer eigenen Narratologie, also einer eigenen Theorie des Erzählens bedarf.

Ich könnte die eingangs erwähnten zwei Kräfte also vielleicht auch als zwei denkbare Richtungen reformulieren, die eine historische Erzählforschung einschlagen kann: die einer allgemeinen Narratologie, die nicht vergißt, daß sie für jedwede Texte zuständig sein muß, und die einer spezifisch historischen Narrativik. Inwiefern kommen diese Richtungen sich nun in die Quere? Sollten sie sich nicht eigentlich wunderbar vertragen, weil das eine mehr auf das Systematische, die Grundkategorien, die Prinzipien und deren Epistemologie gerichtet ist, das andere auf die konkreten Erzählpraxen der jeweiligen Gattungen, Kulturen und Epochen? Das eine braucht das andere ja unbedingt, und dies in beiden Richtungen. Die Beschreibung von historischer Spezifik ist angewiesen auf einheitliche, übergreifende Begriffe mit hohem Abstraktionsgrad; solche Begriffe kann man aber nicht bilden, ohne alle potentiell von ihnen betroffenen Phänomene einzubeziehen. Eva von Contzen hat in ihrem Manifest dafür geworben, den Weg vom zweiten zum ersten zu gehen: »all that is needed is a systematic way of, first, accomplishing a medieval narratology – from within the field – in order to bring the results in dialogue with general narratological discussions beyond medieval studies« (von Contzen 2014, S. 7). Man könnte sich auf diesem Weg auf feste und historisch informierte Definitionen von

allgemeinen Konzepten wie ›Fiktionalität‹ oder ›Erzähler‹ oder ›Geschichte‹ einigen und mit ihrer Hilfe herausarbeiten, inwiefern sich Texte verschiedener Autoren, Gattungen, Register, Kulturen, Epochen unterscheiden. Wo ist das Problem?

Nun, es steckt da, wo eben genau diese Arbeit an den Begriffen und Konzepten – wiederum nicht unerwartet – von den beiden genannten Kräften in entgegengesetzte Richtungen gelenkt wird. Ein Beispiel: Wer das Konzept der Fiktionalität⁴ aus dem Reservat des modernen Romanerzählens herausholen will und es tauglich machen will für jegliche Formen, Gattungen, Epochen, mediale Situationen etc., der muß es breiter und allgemeiner fassen. Der Begriff läßt sich dann auf eine größere Zahl von Texten anwenden, auch auf außereuropäische, auch historisch fernliegende, aber er sagt nicht mehr so viel aus. Er verliert damit auch seine Funktion als Chiffre: er taugt nicht mehr als Zuschreibung für bestimmte historische Konstellationen, und er taugt nicht mehr als uneingestandenes Werturteil. Ein Werturteil ist mit dem ›engen‹ Fiktionalitätsbegriff verbunden, sobald man Fiktionalität als eine Errungenschaft betrachtet, die für einen bestimmten Entwicklungsgrad von Literarität steht.⁵ Walter Haugs Satz von der Entdeckung der Fiktionalität im arthurischen Strukturkonzept Chrétien de Troyes (Haug 1992; Haug 2003) wird nicht nur unzutreffend, sondern auch belanglos, sobald man ihm einen erweiterten Fiktionalitätsbegriff zugrundelegt, wie Haug übrigens selbst erkannt hat (Haug 2009, S. 219). Man könnte nun, das wäre wohl die entgegengerichtete Tendenz, der modernen Literatur ihren binären, wertbehafteten und mit dem Autonomiegedanken verschmolzenen Fiktionalitätsbegriff⁶ auch lassen – d. h. unter Fiktionalität nur die heute institutionalisierte Praxis mit den ihr eigenen Regeln und Implikationen verstehen – und sich auf die Position zurückziehen, daß der vormoderne Umgang mit Erzähltexten insbesondere in seinen Implikationen so weitgehend anders funktioniert als der moderne, daß man dafür nicht diesen engen und spezifischen Fiktionalitätsbegriff benutzen sollte. Jede dieser zwei Positionen ist natürlich genauso sinnvoll wie die andere;

sie wollen nur Verschiedenes, und ihre Begriffssprachen leisten Verschiedenes. Sie schließen einander auch gerade nicht aus, sondern benötigen die jeweils andere Position als Gehalt, weil nur so kulturelle Universalien und Konstanten zu kulturellen Veränderlichkeiten ins Verhältnis gesetzt werden können (vgl. die umsichtige Erörterung der Relation von Universalismus und Relativismus bei Braun 2013, bes. S. 27–37). Trotzdem werden sie im wissenschaftlichen Diskurs im Streit um die Begriffe gern gegeneinander in Stellung gebracht, und dies dürfte an einer Verschränkung von wertenden und beschreibenden Urteilen liegen, die letztlich vielleicht unhintergebar ist, die wir uns aber doch immer wieder ins Bewußtsein rufen müssen.

Diese Verschränkung beruht zunächst auf einer naheliegenden Stellvertreterbeziehung zwischen Komplexitätsgrad oder Ausbau einer Textkultur einerseits und bestimmten als ›anspruchsvoll‹ verstandenen Erzähltechniken, die wir im Fundus einer komplexen Textkultur – nämlich unserer eigenen – wissen, andererseits. Dabei wäre zum einen zu bedenken, daß eine vielschichtige Textkultur auf ganz anderen Gattungen und Erzählweisen beruhen kann, als es die unsere tut; kurz gesagt: auch eine literarische Kultur, die den Roman nicht kennt, kann komplex sein, und in welchem Maße sie es ist, bestimmt sich erst über eine Zusammenschau aller ihrer Facetten, wozu nicht nur Formen, Gestaltungen und mediale Konstellationen von Texten, sondern auch der gesellschaftliche Umgang mit diesen gehört. Wie komplex eine literarische Kultur ist, läßt sich vielleicht am besten daran ablesen, wie umfangreich ihre wissenschaftliche Komplettbeschreibung sein muß. Niemand wird leugnen, daß unsere zunehmend von einer Globalisierungsbewegung erfaßte – und deshalb immer weniger auf den europäischen oder westlichen Kulturraum zu begrenzende – Textkultur des Jahres 2000 komplexer ist als die antike Textkultur des 1. Jahrhunderts v. Chr. und diese wieder komplexer als die des 12. Jahrhunderts in Europa. Außerdem ist nicht zu leugnen, daß sich diese unterschiedliche Komplexität auch in der Vielfalt der eingesetzten Erzähltechniken, der

Breite des Textsortenregisters usw. abbildet. Dagegen wäre es ein Fehlschluß, irgendeine einzelne Erzähltechnik oder Textsorte für einen ›Marker‹ solcher Komplexität zu halten. Man kann die Komplexität einer Textkultur folglich nicht an irgendwelchen erzähltheoretischen oder auch kulturtheoretischen Einzelmerkmalen festmachen, ohne deren Stellung und Funktionen im gesamten System zu berücksichtigen.

Zum argumentativen Problem kann dies insbesondere dadurch werden, daß Urteile über Komplexität, Vielschichtigkeit, Reichtum einer literarischen Kultur im wissenschaftlichen Diskurs kaum von wertenden Aspekten freizuhalten sind. Von der Komplexität einer Textkultur ist es nicht weit bis zu den Kategorien von Raffinesse und Anspruch; und möglicherweise würden Wertungen und Affektbesetzungen an den Antonymen von ›komplex‹, ›reich‹ und ›vielfältig‹, die ich hier nicht ausbuchstabiere, noch besser greifbar. Werturteile über Kulturen, die ja nie etwas anderes als vergleichende Werturteile vom eigenen (historischen oder kulturellen) Standpunkt aus sein können, empfindet man nun in der heutigen Welt als erheblich problematischer als noch vor Jahrzehnten; man bemüht sich, sie zu exorzieren, aber sie bleiben in Geschmacksurteilen und Stellvertreterkategorien wirksam.

In diachronen Betrachtungen kann außerdem eine Rolle spielen, daß die Vorstellung und Darstellung von historischen Prozessen wiederum stark und unhintergebar⁷ mit Wertungen und (mythisierenden) Ideologemen der gängigen Geschichtsnarrative verbunden ist. Gerade weil die Vorstellung von historischen Prozessen so schwer von der unerwünschten, weil wertenden Vorstellung ›Fortschritt‹ zu befreien ist, prägt sich in den historischen Disziplinen eine zunehmende Reserviertheit gegenüber dem Konzept ›Geschichte‹ schlechthin aus, insofern dieses als synonym mit einer narrativ oder kognitiv geordneten ›Entwicklung‹ oder gar gerichteten Entwicklung begriffen wird.⁸ Daß die Beobachtung von historischer Differenz den Beobachterstandpunkt als einen nicht tilgbarer epistemischen Bezugspunkt in sich trägt (wenn nicht schon über die benutzten Begriffe, dann über das Erkenntnisinteresse), ist durch diese Reserve aber dennoch nicht zu tilgen.

Eine Verschränkung all dieser Denkbewegungen verlockt dazu, Wertungsaspekte in Diskurse über Existenz und Ausprägung bestimmter literarischer Features auszulagern oder auch, umgekehrt, sie in sie irrtümlich hineinzuverstehen.⁹ Die Debatten um die Andersartigkeit oder Spezifik mittelalterlicher (oder ›vormoderner‹) Literatur sehe ich als oft bedenklich stark von diesen Gedankenfiguren getragen. Sie führen nicht selten zu Mißverständnissen oder Polemik. So möchte man die Diagnose eines ›Nicht‹, weil man sie als teleologisch und abwertend wahrnimmt, vermeiden und kreidet sie an, wenn man sie bei anderen zu erkennen glaubt. Für das ›Schon‹ hat natürlich dasselbe zu gelten. Diese Diagnosen müssen aber gerade durch die Frage nach Konzepten, die aus den Moderne-Disziplinen stammen, provoziert werden – gleich ob man nach Staatlichkeit, nach Säkularisierung, nach Autobiographie oder nach literarischer Fiktionalität fragt. Eine solche Diskussion unter anderem über den Begriff der narrativen Perspektive haben Haferland/Meyer 2011 lehrreich und reflektiert ausagiert.¹⁰

Nun scheint mir die skizzierte, intrikate Stellvertreterdiskussion auch das Konzept des unzuverlässigen Erzählers zu betreffen. Die Neuzeit-Erzählforschung läßt das Phänomen erst in der Neuzeit mit dem Picaroroman (wieder) virulent werden;¹¹ die Mediävistik hat das Konzept aufgegriffen, meist ohne jegliche Reflexion über seine Einsetzbarkeit, aber sichtlich mit der Absicht, die Mehrdimensionalität und Raffinesse einzelner Texte zu unterstreichen. Die Wahrheit dürfte, genau wie bei der Fiktionalität, dazwischen liegen: warum soll es unzuverlässige Erzähler im Mittelalter nicht geben, aber könnte es sein, daß das Phänomen trotzdem sehr weitgehend andere Funktionen und eine andere Gestalt hat? Als Arbeitsdefinition soll mir folgendes für den Augenblick genügen: Erzählungen, die darauf angelegt sind, daß ihr Rezipient sie wahrnimmt als eine unfreiwillige Selbstentlarvung des Erzählers im Hinblick auf seine Unfähigkeit, ein Geschehen zutreffend darzustellen, zutreffend zu deuten oder zutreffend zu bewerten.¹² Diese vergleichsweise enge Definition wähle ich mit Absicht, weil ich

die verbreiteten unspezifischeren Fassungen des Konzepts für zu unspezifisch halte, wenn sie erlauben, auch eine ironische Erzählhaltung wie in Goethes ›Wahlverwandtschaften‹¹³ oder jedes spannungssteigernde Zurückhalten von Fakten¹⁴ bereits als unzuverlässiges Erzählen zu deuten.

Ich bin erst spät aufmerksam geworden auf die slavistische Habilitationsschrift von Andreas Ohme, der an dem ganzen Konzept sehr radikal, aber auch sehr vernünftig rüttelt. Eine angemessene Würdigung dieser Studie kann ich hier nicht leisten. Ohme kritisiert das Konzept der *unreliability* insbesondere wegen seiner mangelnden Spezifik und Trennschärfe, weshalb es als wissenschaftliches Analyseargument versage und in Konkurrenz zu anderen Konzepten wie der Erzählerperspektive trete, die klarer abgegrenzt seien. »Im Sinne einer um Präzision bemühten Wissenschaft ist es deshalb höchste Zeit, die Kategorie der unreliability aufzugeben.« (Ohme 2015, S. 209f.) Dieses Urteil hat allerdings eine bestimmte Auffassung von narratologischen Kategorien zur Prämisse, wozu wohl auch deren Interpretationsneutralität gehört. Dabei ist das Phänomen des unzuverlässigen Erzählers nicht ohne Rekurs auf die Rezipienten (Leser wie Literaturwissenschaftler) beschreibbar; es handelt sich um ein Wirkungsphänomen, das nur in den seltensten Fällen interpretationsneutral sein kann. Gegen Ohmes Appell spricht auch, daß ein Konzept wohl eine Existenzberechtigung haben muß, wenn es eine virulente Diskussion über mehr als ein halbes Jahrhundert Erzählforschung genährt hat, die sich zuletzt noch einmal sehr intensiviert hat.

2. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers

Daß ein Erzähler unzuverlässig sei, ist eine Entscheidung, mit der der einzelne Rezipient gewisse Irritationsmomente seiner Lektüre – wie Widersprüche im Erzählten oder die Verteidigung anstößiger Werte durch den Erzähler – im Rückgriff auf das konventionelle Muster der fiktiven Erzählerfigur einhegt. Er nimmt an, daß nicht der Verfasser spricht, sondern daß

eine Erzählerfigur vom Verfasser installiert worden ist, und zwar dezidiert und absichtlich als unzuverlässig. Unzuverlässigkeit wird wahrgenommen als Teil des Entwurfs, Teil der literarischen Intention.

Nicht unter die Rubrik gehören Erzähler, deren Unzuverlässigkeit sich ein Rezipient leichter dadurch erklären kann, daß sie einfach schlecht erzählen, schlecht informiert sind oder ein unzutreffendes Bild von sich selbst erwecken wollen. Historiographen, denen man nichts glauben kann, weil sie tendenziös berichten, oder unglaubwürdige Autobiographen sind dann zwar im landläufigen Sinn unzuverlässig, aber sie nötigen nicht dazu, diese Unzuverlässigkeit als gewollte Installation zu begreifen. Wo dagegen schlechtes oder tendenziöses Erzählen als gewollt und ausgestellt erscheint, wird es auf einer zweiten Rezeptionsebene zum Faktor eines besonders raffinierten literarischen Konzepts. Dafür konstruiert der Rezipient zwei auseinandertretende Träger des Erzählens: den unzuverlässigen Erzähler und den regieführenden Autor, der diesen geschaffen und in Szene gesetzt hat. Diese Konstruktion eines Auseinandertretens antwortet darauf, was im Text, in Paratexten und in der literarischen Kommunikation gegeben ist, und impliziert daher, daß der Erzähler als fingiertes Subjekt des Erzählens erkennbar ist, was in der Regel heißt, daß der Erzähler eine eigene namentliche Identität besitzt, oder – wenn das nicht der Fall ist – daß mindestens die Haltung des Erzählers erkennbar fingiert ist. Ob man allerdings die Rolle des Autors in jener Weise konzipieren soll, wie es Wayne Booth als erster Theoretiker des unzuverlässigen Erzählers praktiziert hat, darf man füglich bezweifeln. Booths Konzept des ›impliziten Autors‹ hat sich als solches nicht bewährt, weil es die kategoriale Differenz zwischen der Autorvorstellung des Rezipienten, der Selbstdarstellung des Autors im Text und dem tatsächlichen Verfasser als Agens der Textgestaltung verwischt, obwohl es sie gerade adressieren sollte.¹⁵

Ein Wort zur Terminologie: Die Forschung spricht sowohl vom unzuverlässigen Erzählen als auch vom unzuverlässigen Erzähler. Vielfach werden

die beiden Termini sowie ›erzählerische Unzuverlässigkeit‹ als austauschbar verwendet (z. B. Kindt 2008). Allerdings zieht der erste Begriff die Aufmerksamkeit stärker auf Züge des Geäußerten, der zweite stärker auf das Ergebnis der Konstruktions- und Zuschreibungsleistung des Rezipienten, die fiktive Erzählerperson; der erste ist unschärfer im Hinblick auf die Frage ›wer spricht?‹ und könnte die zuweilen beklagte Vagheit des Konzepts begünstigen. ›Unzuverlässiger Erzähler‹ scheint mir daher unmißverständlicher zu benennen, worauf der literarische Kunstgriff zielt – und nur um einen solchen soll es hier gehen. Wenn ich selbst im Folgenden gelegentlich von ›unzuverlässigem Erzählen‹ spreche, ist immer ein Erzählen gemeint, das die rezipientenseitige Zuschreibung an einen gezielt als unzuverlässig entworfenen Erzähler nahelegt.

Sobald man akzeptiert, daß nicht alle schriftfixierten Erzählungen und nicht einmal alle literarischen Erzählungen notwendig einen fiktionalen Erzähler haben (vgl. Köppe/Stühling 2011), steht man vor einem der schwierigsten Probleme im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzähler: denn wenn es primär Widersprüche, Ungeschicklichkeiten und Normenverstöße sind, aufgrund deren der Rezipient Unzuverlässigkeit erkennen oder unterstellen kann, dann muß er immer noch zunächst entscheiden, ob er sie dem Autor als Erzähler zurechnet oder einer fiktionalen Erzählerfigur. Für den Alltag leuchtet uns auch sofort ein, daß dort meist auf eigene Rechnung erzählt wird und hinter dem Erzähler keine weitere Instanz mehr steht: wenn eine Vierjährige erzählt, was sie gestern erlebt hat, dann werden wir Widersprüche und Unzulänglichkeiten immer nichtfiktional interpretieren und werden den Schluß ziehen, daß die Vierjährige zwar in ihrem Erzählen unzuverlässig ist, weshalb auch immer, daß sie aber keinesfalls diese Unzuverlässigkeit einer fiktionalen Erzählerpersona in den Mund legt. Für Alltagserzählungen von Erwachsenen gilt dasselbe, nur daß wir aus Widersprüchen und Unzulänglichkeiten andere und weniger verallgemeinerbare Schlüsse ziehen. Im mündlichen Erzählen und Alltagserzählen

dürfte eine literarische, gestellte Unzuverlässigkeit ohnehin kaum existenzfähig sein. Aber auch in Schriftliteratur ist Unzuverlässigkeit bis heute nicht selbstredend fingiert: Es gibt unzuverlässige Historiographen, Journalisten, Politiker, Autobiographen. Es ist immer der Grad an Fiktionalität, den wir ihren Werken zugestehen, der die Entscheidung leitet, ob nun eine literarisch gewollte und inszenierte Unzuverlässigkeit vorliegen könnte. Synchron mit dem Grad der Fiktionalität geht in diesen Fällen der Grad an Distanz zwischen Erzähler und Autor. (In diesem Sinne auch Cohn 2000, S. 307, in ihrem Entwurf von *discordant narration*.) Generell läßt sich wohl sagen, daß gestellte Unzuverlässigkeit ein probates Mittel ist, um einen fiktionalen Erzähler überhaupt ins Werk zu setzen. Denn nicht jeder fiktionale Erzähler ist zwar unzuverlässig, und ein im landläufigen Sinne unzuverlässiger Erzähler nicht immer fiktional (der Hofberichterstatter, der Autobiograph), aber überall dort, wo innerhalb eines Systems Literatur sich jemand äußert, der geisteskrank, unzurechnungsfähig, kriminell oder sehr unbedarft zu sein scheint, hat dies als ein starkes Fiktionalitätssignal zu gelten, weil eine solche Äußerung, wie Theresa Heyd (2011) vor kurzem hervorgehoben hat, die regulären Kommunikationsmaximen verletzt.

Der inszenierte unzuverlässige Erzähler geriet erst im mittleren 20. Jahrhundert ins Radar der Erzählforschung. Das reflektiert den Umstand, daß das Phänomen für die Literatur des 20. Jahrhunderts prägender ist als für frühere Zeiträume: »The number of unreliable narrators in the literature of the second half of the twentieth century is nearly endless« (Zerweck 2001, S. 162). Zugleich weist Bruno Zerweck darauf hin, daß eine erste Blüte des unzuverlässigen Erzählens in der englischsprachigen Literatur in der populären Literatur des 19. Jahrhunderts zu finden sei und die Postmoderne (die Vertreter bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat) der Strömung bereits wieder ein Ende bereitet habe. Booth wiederum erkennt und beklagt eine Verschiebung der Lesegewohnheiten im 20. Jahrhundert, die zu einer krampfhaften Suche nach Unzuverlässigkeit auch in älteren Texten

führe (Booth 1961, S. 364–374). Dieses Argument zeigt, daß die neue Aufmerksamkeit auf narrative Unzuverlässigkeit vor allem darin begründet sein dürfte, daß diese erst im 20. Jahrhundert so eingesetzt wurde, daß sie bedenklich wurde. Seinem ›Erfinder‹, Wayne Booth, diene das Konzept primär dafür, eine als Gefahr begriffene moralische und weltanschauliche Undurchschaubarkeit literarischer Entwürfe zu beschreiben (Booth 1961). Ein Irritationspotential, das älteren satirischen und komischen Texten wie Sternes ›Tristram Shandy‹ (1759–67) offenbar weniger innewohnte, schlug möglicherweise in den Diskurs der Literaturkritik durch, weil Unzuverlässigkeitssignale dezenter, subtiler und damit uneindeutiger und mißverständlicher wurden, aber womöglich auch deshalb, weil die Leserschaft im Post-Holocaust- und Post-Kolonialismus-Zeitalter, empfindlich geworden für jegliche -ismen, Uneindeutigkeit zunehmend schlechter aushalten kann. Eine so globale These läßt sich hier nicht wirklich plausibilisieren; es sei aber verwiesen auf den Entwurf des Arabisten Thomas Bauer, der der modernen Welt attestiert, Uneindeutigkeiten und Widersprüche immer weniger tolerieren zu wollen (Bauer 2018). Kurz gesagt: Den Erfolg des Klassifikators ›Unzuverlässigkeit‹ halte ich auch für ein Symptom zunehmender Bedürfnisse, Haltung, Weltsicht, Gesinnung eines Künstlers möglichst zweifelsfrei benennen und von denen ihrer Erzähler trennen zu können. Dem widerspricht nicht, daß die Wahrnehmung von Spannungen und Widersprüchen in der Haltung von Erzählern feinfühler geworden ist, so daß immer neue Texte nachträglich in Unzuverlässigkeits- und Ironieverdacht geraten.

Aus welchem Antrieb nun auch immer, hat sich jedenfalls – wie üblich einige Jahrzehnte bis Jahrhunderte post festum – die Literaturtheorie einen Namen für ein Phänomen erarbeitet, das zuvor nur von Lesern genossen (oder auch ignoriert) wurde, dann aber irgendwann auch von Kritikern dingfest gemacht werden wollte. So ist das Konzept des unzuverlässigen Erzählers zunächst an einem Gegenstand der (etwas erweiterten) Jetztzeit entwickelt und ausformuliert worden. Prototypische Beispiele waren auto-diegetische oder formal autobiographische Romane und Erzählungen wie

›Lolita‹ von Nabokov (1955), ›The Tell Tale Heart‹ von Edgar Allen Poe (1843) und ›Die Lebensansichten des Katers Murr‹ von E. T. A. Hoffmann (1819/1821). Aus diesen als prototypisch begriffenen Texten wurden jedoch verschiedene Kernfaktoren abstrahiert, die dann folglich auch verschiedene historische Reichweiten des Phänomens ergaben.

Eine der dezidiertesten historischen Rückprojektionen, die Dissertation von William Riggan von 1981, erhebt zum zentralen Aspekt die Erzählhaltung der »fictional first-person narration«, die Riggan irgendwie mit pseudoautobiographischem Erzählen mehr oder weniger gleichsetzt, weshalb er folgerichtig das Phänomen mit dem spanischen Picaresque des 16. und 17. Jahrhunderts beginnen läßt. Dagegen koppelt Bruno Zerweck den unzuverlässigen Erzähler stark an das realistische Erzählen (Zerweck 2001) und läßt es im späten 18. Jahrhundert einsetzen, wenngleich er auch frühe Vertreter eines realistischen, unzuverlässigen Erzählens in der spätmittelalterlichen höfischen Literatur, insbesondere in Geoffrey Chaucer, Guillaume Machaut u. a. anerkennt, allerdings ohne nähere Begründung oder Analyse (Zerweck 2001, S. 159 und Anm. 19). Nun ist auch das Konzept des realistischen Erzählens alles andere als eindeutig umrissen – auch hier erkennt man die prototypischen Texte des 19. Jahrhunderts ohne weiteres, kann aber nicht leicht präzise sagen, welche Faktoren die entscheidenden sind, was man aber müßte, um das Konzept auf andere Epochen übertragen zu können. Zerweck hebt besonders »the realist presentation of psychologically coherent accounts« (Zerweck 2001, S. 159) als ausschlaggebend hervor. Hilfreich ist der Hinweis auf einen wie immer gearteten Realismus als Bedingung für Unzuverlässigkeit aber doch in einer Hinsicht: viele mittelalterliche Texte stammen aus Gattungstraditionen, die zu hyperbolischen oder allegorischen Ausdrucksformen oder wunderbar-mirakulösen Gegenständen tendieren, was Realitätseffekte nicht grundsätzlich ausschließt, aber doch oft eine dazu gegenläufige Wirkung hat. Die Frage der Glaubwürdigkeit oder Zuverlässigkeit eines Erzählers stellt sich hier auf eine völlig andere Weise, jedenfalls kann sie sich nicht auf das faktische Geschehen

richten, das erzählt wird. Wenn etwa der ›Roman de la Rose‹ den Traum des Ich-Erzählers berichtet und das Traumgeschehen im Besuch eines allegorischen Gartens und in der Begegnung mit Personifikationen besteht, mag diese Traum-Rahmung als Signal fundamentaler Subjektivität und Unzuverlässigkeit gelten können, es mag aber die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählers angesichts der ohnehin irrealen Erzählwelt auch völlig verfehlt sein.

Beides, die fiktionale Ich-Erzählung und das realistische Erzählen, sind gewiß historische Ermöglichungsbedingungen (oder auch nur förderliche historische Faktoren) für das Auftreten unzuverlässiger Erzähler, aber kein Anhaltspunkt, um abgrenzen zu können, in welchen Texten ein unzuverlässiger Erzähler anzusetzen ist und in welchen nicht. Um entscheiden zu können, welche Texte auch aus fernen Epochen oder Kulturen man als unzuverlässig begreift, wäre es notwendig, Kriterien zu benennen, die der Erzählpraxis der Inszenierung eines unzuverlässigen Erzählers gemeinsam sind und die sie vom unmarkierten Normalfall abgrenzen. Dafür hat man bislang drei Arten von Kriterien ins Spiel gebracht, meist in Kombination miteinander (vgl. Ohme 2015, S. 210–218): 1. solche der erzählerischen Oberfläche, also Widersprüche, Inkonsistenzen, erkennbare Ironie, sprachliche Marotten usw.¹⁶ 2. solche der beobachteten oder unterstellten Rezipientenreaktion (das läuft in der Diskussion unter dem Schlagwort ›cognitivist approach‹; kurze Charakterisierung dieses Ansatzes bei Shen 2013), 3. solche, die den Autor zum Maßstab machen; dazu gehört die bis heute oft als konstitutiv begriffene Fassung des Konzepts durch Booth 1961, S. 158f.: »For lack of better terms, I have called a narrator *reliable*, when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not« (Hervorhebungen im Original). All diese Kriterien sind für eine diachrone Fahnung nicht gut geeignet. Narrative Widersprüche und Inkonsistenzen sind im Mittelalter (genauer: in den aus dem Mittelalter überlieferten Texten) Legion und haben zu vielfältige Ursachen, als daß sie allein ein absichtlich

unzuverlässiges Erzählen markieren könnten.¹⁷ Eine tatsächliche Rezipientenhaltung ist fast grundsätzlich unzugänglich, eine nur gemutmaßte kein sehr valides Argument. Der Autor hilft immer dann nicht weiter, wenn er gar nicht bekannt ist oder man anderweitig nichts über ihn weiß, so daß man zwischen einem tatsächlich hilflosen, unbedarften Autor und einem nur fingiert hilflosen, verblendeten Erzähler dann nicht fundiert unterscheiden kann.

Mir schiene es erfolgversprechender, eine vierte Klasse von Kriterien anzusetzen, die man als kulturhistorische begreifen könnte: Was für ein Interesse bedienen diese Erzählungen eigentlich? Was macht sie reizvoll? Kann man benennen, weshalb ihre Erzählweise Anklang fand? Welchem kommunikativen Bedürfnis kommen sie nach? Was leisten sie für eine Kultur? Klar dürfte sein: Bei allen Narrationen unzuverlässiger Erzähler muß sich der Schwerpunkt des Rezipienteninteresses von der erzählten Geschichte darauf verlagern, wie sie von wem und in welcher Relation zur (innerdiegetischen) Realität erzählt wird. Es entsteht fast immer ein Psychogramm des Erzählers, und zwar das Psychogramm eines Defekts oder einer (oft problematischen¹⁸) Abweichung.¹⁹ Es mag wahr sein, daß die postmoderne westliche Literatur auf dem Weg zu einem ubiquitär unzuverlässigen Erzählen ist. Für die Literatur der letzten Jahrhunderte finde ich den Ansatz von Riggan überzeugend, der die unzuverlässigen Erzähler nach einigen immer wieder auftretenden Figurentypen wie dem Schelm, dem Wahnsinnigen, dem Naivling gruppiert hat. Daraus leite ich wiederum ab, daß die Darstellung unzuverlässiger Erzähler auch die Funktion hat, solche psychologischen Typen herauszuarbeiten.²⁰ Es wäre dann zu erwarten, daß es sich um Typen handelt, die im Diskurs der jeweiligen Zeit auch anderweitig eine Kontur haben und von Interesse waren. Gewisse Typen wie der ›Aufschneider‹ dürften eine lange Geschichte haben, während die Typen ›Borderline‹ oder ›Hebephiler‹ schwerlich als unzuverlässige Erzähler der Enttarnung anheimgestellt werden konnten, solange die Leserschaft

solche psychologischen Typen gar nicht als Typen kannte, weil der zeitgenössische anthropologische Diskurs sie noch nicht ›entdeckt‹ hatte.

Derartige Psychogramme werden in der Erzählung jedoch nicht explizit gezeichnet, sondern vom Rezipienten aus den Äußerungen des Erzählers indirekt erschlossen. Das Erzählverfahren beteiligt den Rezipienten damit stark an der Dechiffrierung und Bewertung dessen, was er hört. Es dreht folglich das klassische Gefälle um, das in der autoritären, auktorialen Beziehung zwischen Erzähler und Leser liegt; hier ist es der Rezipient, der mehr weiß als der Erzähler. Aus dieser Entdeckung eigener Souveränität speist sich sicher oft das ästhetische Vergnügen, das auch ein detektivisches und epistemologisches Vergnügen sein kann, manchmal sicher auch ein moralisches Überlegenheitsgefühl, dann wenn der Erzähler nicht in Bezug auf Wissen und Überblick schwächelt, sondern charakterlich. Die Erzählgestaltung läßt also meist den Leser gegenüber der Haltung des Erzählers auf Distanz gehen; er ist in die doppelbödige Kommunikationssituation inkalkuliert als derjenige, der die Defizienz des Erzählers – oder, wenn diese ohnehin relativ klar zutage tritt, die von ihr verschuldete Defizienz des Erzählens – aufdeckt. Diese Distanzierung scheint mir am klarsten den Unterschied zum ironischen Erzählen zu markieren:²¹ dort verbrüdernd sich nämlich der Erzähler augenzwinkernd mit dem verständigen Rezipienten. Distanz entsteht bei der Ironie auch, aber gegenüber dem Erzählten. Ironie ist ein Überlegenheitsgestus des Sprechers, in den der Hörer mit einbezogen wird; derjenige Überlegenheitsgestus, den man bei unzuverlässigen Erzählern ebenfalls finden kann, ist jedoch so angelegt, daß er sich in sein Gegenteil auflösen muß, wenn der Rezipient das Spiel durchschaut. Und Selbstironie, wie man sie im Mittelalter bei so vielen höfischen Erzählern findet, steht einem typischen unzuverlässigen Erzähler auch nicht zu Gebote, weil Selbstironie die eigene Person in ein, und sei es nur gespielt, kritisches Licht rückt. Auch hier zielt die Ironie auf ein Einverständnis mit dem Rezipienten. Ich unterstreiche noch einmal: Um etwas für ironisch

halten zu können, muß man die Uneigentlichkeit der Intention des Sprechers zuschreiben können. Beim unzuverlässigen Erzählen scheint es zentral, daß die Mißgriffe des Erzählers gegen seine Aussageintention aufgedeckt werden. Ironisch könnte man hier allenfalls die Kommunikation zwischen Autor und Leser nennen, die auf Kosten des Erzählers geht und diesen bloßstellt.²² So kann man die Autobiographie des Katers Murr als ironische Replik auf einen Wilhelm Meister'schen Bildungsidealismus lesen; dem Kater selbst, der sich für einen großen Geist und einen Homme de lettres très renommé hält, ist die Erkenntnis seiner banal-bornierten Existenz verwehrt und ebenso die Gabe der Selbstironie.

Neben der Abgrenzung zur Ironie des Erzählers dürfte auch eine Abgrenzung zum uneindeutigen oder unentscheidbaren Erzählen sinnvoll sein. In nicht wenigen modernen Erzähltexten bleibt die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Erzählers letztlich unbestimmbar. Solche Ambiguität kann entstehen, wenn Bedingungen für einen unzuverlässigen Erzähler nicht unzweifelhaft erfüllt sind. So kollabiert bei vielen Ich-Erzählern die binäre Opposition zwischen dem Sprechen des Autors auf eigene Rechnung (wie in der Autobiographie in einem landläufigen Verständnis) und dem Sprechen einer fiktionalen Figur. Semiautobiographische oder autofiktionale ›Bekenntnisse‹ nutzen dies, um ein Flimmern zwischen Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit zu erzeugen, das den eigentlichen Reiz dieser Form ausmacht.²³ Unentscheidbar kann aber auch die Frage sein, ob irritierende erzählte Begebenheiten auf eine irritierende Realität oder ein irritiertes Erzählerbewußtsein bezogen werden sollten (Henry James, ›The Turn of the Screw‹; Marlen Haushofer, ›Die Wand‹).²⁴ Wichtig scheint mir hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen der vom Rezipienten unterstellten Autorintention und der tatsächlichen Intention des Verfassers, die zwar meist unbekannt ist, aber dennoch vorausgesetzt werden muß. Sollte es Fälle geben, in denen das zeitgenössische Publikum und der tatsächliche Autor in seiner Gestaltungsabsicht sich nicht einig sind über die (Un)Zu-

verlässigkeit eines Erzählers, wäre dies entweder als mißlingende literarische Kommunikation – wobei offenbleiben kann, ob das Mißverständnis mehr auf der Seite der Leser oder auf der des Autors zu suchen wäre – oder wiederum als uneindeutiges Erzählen zu fassen. Daraus folgt, daß man unzuverlässige Erzähler nur dort suchen sollte, wo es keine Anhaltspunkte für eine anders gelagerte Intention des tatsächlichen Autors gibt, mehr noch: wo man die begründete Vermutung anstellen kann, daß der Erzähler vom Verfasser tatsächlich bewußt als unzuverlässig gestaltet worden ist.²⁵ Dagegen kann die Erzählweise eines Texts auch undurchschaubar sein oder werden, ohne daß der Verfasser dies intendiert oder vorausgesehen hat. Veränderte Lesegewohnheiten tragen zu solchen Uminterpretationen bei. Cohn registriert ein »historical pattern that recurs time and again«: zuerst würden die Erzähler jahrzehntelang beim Wort genommen, dann würden dieselben Erzähler für unzuverlässig gehalten, und idealerweise folge eine dritte Phase, in der die Rezipienten begreifen, daß sich keine sichere Entscheidung treffen läßt.²⁶ Sie führt in diesem Sinne Deutungen an, die Joseph Conrads ›Heart of Darkness‹ als »ambivalent vision« und Emily Brontes ›Wuthering Heights‹ als getragen von einer »ambidextrous two-mindedness« (Cohn 2000, S. 312f.) lesen: »Could we not in fact assume that it is on account of her equivocal attitudes toward love—and life—that Brontë wrote a work of fiction, this work of fiction, rather than an ethical treatise for or against Romantic love?«

Im Sinne des oben ins Zentrum gestellten Kriteriums der ›Leistung‹ von Erzählformen (›Welchem kommunikativen Bedürfnis kommen sie nach? Was leisten sie für eine Kultur?«) unterscheiden sich die beiden Erzählweisen sehr deutlich: Erzählungen, die dem Rezipienten signalisieren und ihn dazu auffordern, die Realität jenseits von dem zu suchen, was der Erzähler ausspricht, und dessen Realitätsverzerrung aufzudecken, besitzen einen oft recht klar benennbaren ›twist‹ und verschaffen dem Rezipienten ein ›Aha-Erlebnis‹ (Fludernik 2005), die Dissonanz wird am Ende aufgelöst – die Form wird sehr gern in Mainstream-Filmen oder zu satirischen

Zwecken eingesetzt; Erzählungen, die letztlich in der Schwebelassen, wie adäquat die Erzählerrede ist, bleiben dagegen über das Ende der Lektüre hinaus verunsichernd, vexierend und eben darin potentiell faszinierend.²⁷ Hier tritt gerade das Gegenteil eines Aha-Effekts ein. Es sind auch diese uneindeutigen Erzählungen, die die Literaturwissenschaft dauerhaft beschäftigen. Nennt man nun alles Erzählen unzuverlässig, bei dem man nicht jedes Wort des Erzählers glatt glauben darf, wird diese Differenz eingeebnet. Ich würde dafür plädieren, ›unzuverlässiges Erzählen‹ für Narrationen zu reservieren, die offenkundig auf die Darstellung eines inadäquaten Erzählverhaltens oder einer inadäquaten Erfassung der Wirklichkeit abzielen, auch wenn diese die hermeneutisch und literaturgeschichtlich meist weniger interessanten Narrationen sind und wenn damit Texte, die bei Booth und einem großen Teil der Forschung als unzuverlässig klassifiziert werden, nicht unter diesen Begriff fallen. Soll der ›unzuverlässige Erzähler‹ keine vorterminologische, rein beschreibende, durch andere Ausdrücke aus demselben semantischen Feld ersetzbare Benennung sein (eine Option, die mein Beitrag nicht diskreditieren will, aber auch nicht verfolgt), dürfte gerade im Hinblick auf die Historisierung des Phänomens eine engere Grenzziehung vorteilhaft sein.

3. Unzuverlässigkeit in mittelalterlicher Literatur

Nach dieser kritischen Beleuchtung und Abgrenzung des narratologischen Konzepts läßt sich nun fragen, ob und wie die von ihm erfaßte Erzähltechnik bereits in der mittelalterlichen Literatur eingesetzt wird. Die mediävistische Forschung hat Unzuverlässigkeit als Beschreibungskategorie bereits großzügig genutzt. Ich nenne – exemplarisch – vier unterschiedlich prominente Fälle für Erzähler des Mittelalters, vor dem Picaroroman, die man als unzuverlässig bezeichnet hat.

1. Wolfram von Eschenbach gilt vor allem als Erzähler des ›Parzival‹ als unzuverlässig, weil er »das Erzählte [...] oft nicht übereinstimmend mit den Normen der Handlungswelt kommentiere[]« (Reuvekamp 2001, S. 166), was in der Formulierung ein Versehen sein muß, weil die gängige Definition die Übereinstimmung von Erzähleraussagen mit den Normen des impliziten Autors oder des Werkganzen zum Kriterium macht. Man sucht jedenfalls Wolframs Unzuverlässigkeit grundsätzlich in den Kommentaren und Wertungen, nicht in der Handlungswiedergabe. Berüchtigt sind die obszönen und makabren Witze des Erzählers, mit denen er Nebenfiguren verhöhnt, die keinerlei Hohn verdient haben.²⁸ Bezeichnenderweise sind sich die Interpreten nicht überall einig, ob es sich um isolierte Scherze, um geschmacklose und verharmlosende Äußerungen oder um eine in ihrer Inkohärenz kohärente Selbstpersiflage des Erzählers handelt. Die Unsicherheit, die sich in der Beurteilung der Erzählerhaltung (misogyn oder nicht? ironisch oder nicht?) breitmacht, ist derjenigen sehr ähnlich, die Wayne Booth in seiner ›Rhetoric of Fiction‹ umgetrieben hatte, und es überrascht nicht, daß man sie mit demselben narratologischen Konstrukt aufgefangen hat, das es erlaubt, den Autor von moralischer Defizienz freizusprechen. Dabei fällt indes ein wichtiger Unterschied ins Auge: Klassische Beispiele für Unzuverlässigkeit wie Swifts satirisches ›Modest Proposal‹ (1729), in dem den hungernden Iren empfohlen wird, ihren Kindersegen dem Schlachthaus zuzuführen, oder Humbert Humberts Selbsttäuschung in ›Lolita‹ stehen vor dem Hintergrund eindeutiger oder immerhin relativ eindeutiger sozialer Tabus, die eine ernsthafte Verteidigung von Anthropophagie oder Liebesverhältnissen mit Teenagern unwahrscheinlich erscheinen lassen. Ob und in welchem Maße aber Wolframs misogynie Äußerungen und Zoten bei seinem Publikum auf schenkelklopfende Zustimmung oder auf Ablehnung stoßen konnten, ist nicht leicht einzuschätzen. Machismo-Phantasien des Erzählers sind nichts, was diesen eindeutig in seiner Zurechnungsfähigkeit hätte diskreditieren müssen. So gesehen, erscheint Wolframs Erzählen weniger unzuverlässig als uneindeutig. Solche Uneindeutigkeit stünde

auch in Übereinstimmung mit dem Phänomen, daß Wolfram, der Autor, sich von Wolfram, dem Erzähler, nicht so sicher und klar distanziert, wie es für die Fiktion eines erkennbar unzuverlässigen Erzählers notwendig wäre. Daß der Erzähler-Autor Wolfram seine Figuren dem Spott des Publikums aussetzt und daß der Autor Wolfram seinen Erzähler eben deshalb verlachen läßt,²⁹ bleibt unauflöslich miteinander verbunden.

Diese Mehrdeutigkeit scheint mir auch von einer Analyse nicht eingeholt zu werden, die Rainer Warning der Unzuverlässigkeit Wolframs gewidmet hat: Wolfram überbiete mit seinen spöttischen und verunglimpfenden Seitenhieben die bei Chrétien de Troyes vorgefundene ironische Erzählhaltung bei weitem und »erzählt vorbehaltlich, tendenziell selbstreflexiv, macht das Religiöse zum Gegenstand eines narrativen Spiels«, wodurch der Autor Wolfram sich individualisiere als jemand, der »über die Bausteine, mit denen er seinen Erzähler spielen lässt, hinaus« ist (Warning 2004, S. 30f., 32). Warning sieht dieses Erzählen auf die »Souveränität einer konterdiskursiven Selbstartikulation« hinauslaufen (S. 33). Warning unterschlägt damit aber das Risiko, das Wolfram mit seiner Selbstartikulation eingeht, die gerade nicht auf die eindeutige Ausstellung einer defizienten Erzählerrolle angelegt ist, wie deren bis heute nicht einhellige Deutungen wohl auch klar belegen.

2. Strukturell vergleichbar ist die Erzählweise des frz. ›Partonopeus de Blois‹ (um 1184), dessen Erzähler das Dichten des Romans als Werbung um die Dame verstanden haben will. In über den Roman verstreuten persönlichen Einlassungen zeichnet er sich selbst als unerfüllt Liebenden und setzt die Beweggründe und Emotionen der Figuren mit seinen eigenen oft kontrastiv ins Verhältnis. Reynders 2003 erkennt in seinen Kommentaren die Haltung eines glühenden Anhängers der *fin' amor*. Die Bemerkungen des Erzählers grenzten aber teils an Impertinenz (S. 177) und stünden zugleich zu seiner Selbststilisierung als Kleriker im Widerspruch, woraus Reynders eine gezielte Ridikülisierung und Diskreditierung des Erzählers durch den Autor schließt, die sich im Vorschreiten der Erzählung immer

weiter steigere (S. 181). Diese Analyse halte ich für zu einseitig, weil man die Stilisierung des Dichtens als Frauendienst und die Engführung von unerfülltem Liebesbegehren und unabgeschlossener bzw. fortsetzungsfähiger Erzählung nicht nur hier findet. Walters 1992 weist u. a. auf Parallelen zu ›Bel Inconnu‹ und ›Roman de la Rose‹ hin. Aus der deutschen Literatur wäre an den ›Frauendienst‹ Ulrichs von Liechtenstein und die ›Minneburg‹ zu erinnern; und auch schon Wolframs Selbststilisierung partizipiert daran (vgl. Trínca 2009). Diese literarhistorische Linie läßt vermuten, daß die im 13. Jahrhundert neu auftretende Form der Minne-Ich-Erzählung eine Weiterentwicklung dieses Typs der Erzählerstilisierung ist. Dieser könnte ein topisches Rahmungsmodell darstellen, in dem spielerische Züge, metapoetisches Selbstbewußtsein und klerikale Gelehrtheit ebenso vereinbar sind wie in der Trobadorlyrik selbst. Die französische Romankunst des 13. Jahrhunderts ist reich an Gattungsinterferenzen und Hybridisierungsexperimenten, insbesondere auch zwischen lyrischem und minneepischem Erzählen, wodurch letztlich auch ein anderes Licht auf die Erzählweise des ›Partenopeus‹ fallen könnte, als Reynders herausarbeitet. Es ist folglich nicht so leicht entscheidbar, ob die Selbstbekenntnisse des Erzählers als Komisierung verstanden wurden oder aber »[...] dazu bei[trugen], dass verschiedene Liebesmodelle verglichen und problematisiert werden, dass das Publikum den Text mit Wohlwollen und in der Überzeugung, er sei von einem Liebeskundigen erzählt, rezipiert« (Trínca 2009, S. 179; vgl. auch Wyss/Faems 2010, S. 383, die ebenfalls vorschlagen, die Erzählerkommentare anders als Reynders zu interpretieren.). Auch dieser Roman bestätigt aufs Deutlichste die Schwierigkeit, aus historischer und kultureller Distanz die in ihm angelegte Rezeptionssteuerung eindeutig einzuordnen, was für die Bestimmung von inszenierter erzählerischer Unzuverlässigkeit aber unabdingbar wäre.

3. Ein gänzlich anders gelagerter Fall ist der afzr. ›Roman de la Rose‹, der einen homodiegetischen Erzähler hat und dessen Unzuverlässigkeit man in der Naivität eben dieses Amant gesucht hat: »The crucial ironic strategy in the poem is that Amant is an unreliable narrator. Poised on the edge of

sexual awakening, he is naive, shallow, and cocky« (Ehrhart 1997, S. 3). Dieser Eindruck der Unzuverlässigkeit wird jedoch durch die sonderbar geteilte oder gedoppelte Autorschaftskonstellation des Romans zum Schillern gebracht, weil kaum zu klären ist, ob an der mutmaßlichen Bruchstelle auch ein Wechsel der Erzählerfigur anzusetzen ist. Die Frage, wer im Rosenroman eigentlich spricht, ist ein unüberschaubares Forschungsfeld (vgl. Vitz 1973, Hult 1984, Bateman 2011). Die Bruchstelle nach gut 4000 Versen wiederum wird vom Fortsetzer zugleich verdeckt und offengelegt, indem dieser sie erst etwa 6000 Verse später im Text retrospektiv benennt. Die Identität und Existenz des Verfassers des ›alten‹ Rosenromans, Guillaume de Lorris, ist unbeweisbar, wodurch auch die Nähe oder Distanz dieses Verfassers zu seiner Ich-Figur vage bleibt. Mit Recht hat Stierle schon den ersten Rosenroman eine Art *hapax legomenon* der Literatur genannt; man könne geradezu denken, »quelque Borges du Moyen-Âge« habe ihn verfaßt (Stierle 2012, S. 260).

Die meisten spätmittelalterlichen Minneallegorien weisen eine typische autodiegetische Konstruktion auf: das Protagonisten-Ich ist ein an seiner Liebe leidender oder nach Liebe suchender (junger) Mann, und in dieser Rolle empfängt es eine Minnebelehrung von einer autoritativen Figur (einer Gottheit oder einer Personifikation); als Sprachrohr dieser Belehrung füllt es auch die Rolle des Erzähler-Ichs, die meist nur schwach modelliert wird. Der erste Teil des Rosenromans entspricht dieser Konstruktion. Der literarhistorisch greifbare Autor, Jean de Meun, der sich als Fortsetzer Guillaume's bekennt (oder doch fingiert?³⁰), ist jedoch nach Stand, Bildung und Haltung unmöglich mit dem Amant identifizierbar. Die Rolleneinheit von Protagonist und Erzähler löst sich auf, ohne daß die autodiegetische Konstellation verlassen würde. Jean delegiert wiederum die Kundgabe seines enzyklopädischen und liebetheoretischen Wissens an die teils satirisch, teils wohl dialektisch aufzufassenden Reden von Personifikationen wie Raison, Genius, Nature usw. Auch durch diese dialogische Anlage wird der Amant zur Figur unter Figuren; er ist nicht mehr privilegiert als zentrales Äußerungssubjekt

der Erzählung als ganzer. In dem entstehenden Stimmengewirr multiplizieren sich auch die einander widersprechenden Äußerungen.

Bekanntlich entfachte der Rosenroman in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts den ersten dokumentierten Literaturstreit der französischen (oder gar volkssprachigen europäischen?) Literaturgeschichte (zu Nachweisen und Literatur vgl. Hasenohr/Zink 1992, S. 1310–1312). Dieser Streit um die vom Text vertretenen Normen legt eine fundamentale Unsicherheit in der Interpretation der Stimme(n) und Haltung(en) des Romans offen. Die Reaktion der gebildeten Leser ähnelt einerseits moderneren Mißverständnissen literarischer Texte seitens einzelner Leser und Rezensenten, wie sie zu Booths Ansatzpunkt bei seiner ›Entdeckung‹ und Theoriebildung narrativer Unzuverlässigkeit wurden. In diesem Sinne ist der ›Roman de la Rose‹ in seiner Ambivalenz und Mehrstimmigkeit in höchstem Maße ›unzuverlässig‹. Andererseits unterscheidet sich solches undurchsichtiges, ambiges Erzählen fundamental vom prototypischen unzuverlässigen Erzählen, bei dem sich die zentrale Äußerungsinstanz unabsichtlich selbst decouvriert und wo diese inszenierte Demaskierung meist das zentrale Konstruktionsprinzip der Texte darstellt.

4. Das Paradebeispiel für vormoderne Unzuverlässigkeit – besonders in der englischsprachigen Forschung – dürfte Geoffrey Chaucer sein. E. Talbot Donaldsons wegweisender Aufsatz über ›Chaucer the Pilgrim‹ konnte sichtlich überzeugen mit der These, Chaucers Ich-Erzähler gehöre »to a very old – and very new – tradition of the fallible first person singular« (Donaldson 1954, S. 934; zur Forschungsgeschichte siehe Spearing 2005, S. 101–121). Chaucers ›Canterbury Tales‹ sind angelegt als Sammlung von Binnenerzählungen, dargeboten von einem Erzählerpersonal, das selbst wieder eine satirische Ständerevue abgibt. Dieser Zuschnitt erlaubt es, die primär ständische Charakterisierung der auftretenden Erzähler auch mittels deren eigener Erzählweise zu zeichnen, auch und gerade in Form von Unzulänglichkeiten im Erzählen, und er garantiert ein friedliches Nebeneinander

von frommen und anstößigen, lehrhaften und komischen Erzählungen zwischen zwei Buchdeckeln: »Chaucer gains a welcome freedom, and grants that freedom to his readers, if he can accompany every tale with an implicit ›Blameth nat me‹ (Miller's Prologue, I. 3181)« (Spearing 2005, S. 119f.). Kompliziert wird die Sache dadurch, daß Chaucer in der doppelten Funktion als homodiegetischer Rahmenerzähler und einer der heterodiegetischen Binnenerzähler auftritt. Als Erzähler von ›Sir Thopas‹ inszeniert Chaucer sich selbst als die Inkarnation eines unfähigen Erzählers, da die Romanzentravestie hier eine Persiflage des Romanzendichters mit einschließt: Das intradiegetische Publikum goutiert die Parodie nämlich nicht als solche, sondern bringt den Erzähler auf halbem Weg zum Schweigen. Dieser hatte zuvor eingestanden, keine andere Geschichte zu kennen als diese vor langer Zeit gehörte Reimerzählung (*rym*). Diese – sei es ironische, sei es unzuverlässige Selbstverleugnung des Autors – wird auch Pate gestanden haben bei der Einschätzung, der ›General Prologue‹ sei der unzuverlässige Bericht eines naiven Erzählers; eine Einschätzung, die allerdings darunter leidet, daß der ›Prologue‹ eher allwissend als fokalisiert erzählt ist und das sprechende Ich ein ›Ich-Erzähler ohne Stimme³¹ ist. Zudem ist der Gesamtentwurf der ›Canterbury Tales‹ unfertig abgebrochen worden, und die Rahmungen der Einzel-Tales sind nicht kohärent aufeinander abgestimmt. Beispielsweise beginnt der Man of Law seine Erzählung mit einer Vorrede, in der er über Chaucers Œuvre spricht, als wäre ›Chaucer‹ nicht anwesend. Diese Inkohärenz kann man auf verschiedene Weise zu erklären versuchen (textgenetisch, fiktionstheoretisch, als Bescheidenheitstopik etc.), wodurch sie entweder als im Autorwillen verankert oder als dem Autorwillen entzogen erscheint, und genau diese Erklärungsoffenheit verbietet die Deutung solcher Widersprüche als Indizien für die Inszenierung eines unzuverlässigen Erzählers. Denn damit erreicht der Gesamtrahmen auch nicht die narrative Stringenz, die nötig wäre, um die intendierte Unzuverlässigkeit eines fingierten Erzählers von anders begründbaren Unstimmig-

keiten und Widersprüchen abzuheben. Es kommt noch dazu, daß die Forschung Unzuverlässigkeit sowohl bei den Binnenerzählern als auch beim Rahmenerzähler sucht, wodurch das analytische Konstrukt recht einsturzgefährdet wirkt, weil nicht mehr klar ist, auf welcher Ebene man die Folie für die Unzuverlässigkeit suchen soll. A. C. Spearing's Hinweis, daß es nicht gelingt, eine Grenze zwischen der angeblich selbstentlarvenden Rede einer Figur (hier dem Man of Law) und dem hohen rhetorisch-poetischen und kompositionellen Artifizium des Autors zu ziehen, ist nur ein weiteres der vielen Argumente, die gegen intendiert unzuverlässiges Erzählen in den ›Canterbury Tales‹ sprechen. Satire und Ironie könnten die Erzählweise womöglich besser charakterisieren.

Auch in anderen seiner Werke setzt Chaucer eine Rahmungstechnik ein, die eine starke Präsenz des Erzählers im homodiegetischen Rahmen einem nicht-homodiegetischen Herzstück der Erzählung voranstellt.³² Ich halte es für möglich, daß diese Konstellation zum Eindruck des Unzuverlässigen beiträgt. Auch die ›Legend of Good Women‹ und ›The Book of the Duchess‹ bedienen sich dieser Technik: Ein raumgreifender Prolog, der Szenen entwirft, z. B. Traumszenen oder Begegnungen mit allegorischen Figuren, eröffnet so etwas wie eine sekundäre (Rahmen-)Diegese,³³ in der das Dichter-Ich agiert, aber nur soweit agiert, daß es endlich irgendwann auch mit dem Erzählen anfängt. Das hat Chaucer vermutlich von Guillaume de Machaut gelernt, und man könnte verfolgen, wie hier Gattungstraditionen des Ich-Erzählens eingesetzt werden, um aber letztlich eine heterodiegetische Erzählung darzubieten. Diese hochartifizielle und teils auch selbstironisch tingierte Einleitungstechnik erweckt, wie mir scheint, bei vielen heutigen Lesern und Interpreten den Eindruck, hier werde absichtlich unzuverlässig erzählt.

Es zeichnet sich in diesem Rundblick bereits ab, daß die mediävistische Forschung von Unzuverlässigkeit meist spricht, wo möglicherweise eher Ambiguität, Uneindeutigkeit, Ironie und humoristische Distanz vorliegen. Diese Erzählhaltungen sind in der Tat in einem umgangssprachlichen Sinn

nicht völlig ›zuverlässig‹ oder ›trustworthy‹, sie kommen aber auch nicht damit zur Deckung, was sich in der jüngeren Literatur als ein recht gut umrissenes Muster des unzuverlässigen Erzählers manifestiert. Gibt man dem Drang, eingeführte literaturwissenschaftliche Begriffe auszuweiten und unpräziser einzusetzen, um sie überhaupt einsetzen zu können, nicht nach, dann wird man in keinem der dargestellten Beispiele einen unzuverlässigen Erzähler im engeren Sinn registrieren können.

Daran möchte ich folgende Thesen anschließen: (1) Es dürfte aussichtslos sein, unzuverlässige Erzähler im Mittelalter unter heterodiegetischen Erzählern zu suchen.³⁴ (2) Dagegen wird das Ich-Erzählen, also das autodiegetische Erzählen im Mittelalter in einigen seiner Spielarten für etwas benutzt, das man mit Unzuverlässigkeit in Beziehung setzen kann, wenn auch eine Abgrenzung zu Ironie und Ambiguität meist unmöglich ist. (3) Möglicherweise ist das Konzept in systematischer Hinsicht dennoch überflüssig.

(Zu 1) Inwiefern können heterodiegetische Erzähler unzuverlässig sein? Ganz überwiegend weist mittelalterliches Erzählen eine Konstellation auf, die man als heterodiegetisch ansehen kann.³⁵ Die Erzähler sagen hier nur ›ich‹, wo sie in ihre Erzählung Kommentare einflechten, manchmal auch ihrer Erzählung eine Rahmung zuteil werden lassen; das ›Ich‹ gehört also zum *discours*. Zur Probe: Man könnte die Geschichten, etwa von Parzival, Tristan oder Partonopeus, auch ohne diese Bemerkungen eines Ichs oder mit anderen Bemerkungen erzählen. Im übrigen besteht die mittelalterliche Erzählkunst ja sehr oft aus just diesem Austausch der *discours*-Schicht, während die Geschichte selbst in ihrem Kern wiedererzählt wird. Oft betreffen die Kommentare das Verständnis des Erzählers, seine Haltung zu den Quellen und seine eigene Arbeit am Text. Der Erzähler kann sehr präsent, sehr vorlaut, geradezu theatralisiert sein; und er kann sich dabei in verschiedenster Tendenz affektiv engagieren, nämlich sowohl deutlich von der erzählten Geschichte distanzieren, z. B. durch kritische oder ironische Bemerkungen, oder mit ihr gemeinsame Sache machen. Unzuverlässigkeit sucht die mediävistische Forschung immer nur in diesen Positionierungen

des Erzählers (vgl. oben zum ›Parzival‹). Orientiert man sich an der Unterscheidung zwischen »fact-related and value-related unreliability that has been conceptualized by Phelan and Martin (*unreliable reporting* vs. *unreliable evaluating*, cf. Phelan/Martin 1999), Dorrit Cohn (*unreliable narration* vs. *discordant narration*, cf. Cohn 2000), and by Tom Kindt (*mimetic* vs. *axiologic unreliability*, cf. Kindt 2008)« (Jacke 2018, S. 5), dann handelt es sich um die jeweils zweite Spielart. Generell können falsche heterodiegetische Faktenberichte nur im Rahmen von Fokalisierungen auf den Wahrnehmungshorizont einer Figur oder eines Beobachters auftreten (Lang 2018); das mögliche Ausmaß von Unzuverlässigkeit in heterodiegetischem Erzählen wird aber grundsätzlich sehr verschieden beurteilt (vgl. Cohn 2000, S. 311, die faktuale Unzuverlässigkeit darin für ausgeschlossen hält).

Hier eine Nebenbemerkung: Es gibt eine Gattung, die dem Bericht falscher Fakten, nämlich Lügen, gewidmet ist: sie ist aber auffälligerweise ganz überwiegend als Ich-Erzählung, also homodiegetisch gestaltet. Ich komme weiter unten noch einmal darauf, ob man diese Lügendichtung als unzuverlässig ansehen könnte. Das Auftreten des Erzähler-Ichs in der heterodiegetischen Erzählung kann man also allenfalls auf nicht mimetische, sondern evaluative Unzuverlässigkeit hin befragen: »Als unreliable narrators sind solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive [d. h. ideologischer Standpunkt] im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht.« (Nünning 1998, S. 17)

Das Haupthindernis, ein Erzählverhalten wie das Wolframs von Eschenbach im ›Parzival‹ oder Chaucers in ›Troilus and Criseyde‹³⁶ unzuverlässig zu nennen, sehe ich im Verhältnis dieser Erzählhaltungen zur Ironie. Diese Schwierigkeit ist nicht spezifisch für mittelalterliches Erzählen. Es gibt auch moderne Erzählungen, bei denen die Interpreten teils Unzuverlässigkeit, teils Selbstironie ansetzen. Fludernik 2005 führt mit Thackerays ›Vanity Fair‹ und Joseph Conrads ›Heart of Darkness‹ zwei Beispiele aus – ergänzen könnte man Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ und Thomas Manns ›Tod in

Venedig<. Es handelt sich hierbei um eine der häufigsten Quellen der Ambiguität zwischen zuverlässigem und unzuverlässigem Erzählen (dazu vgl. oben). Positionierungen der höfischen auktorialen Erzähler sind nun ganz häufig selbstironisch.³⁷ Man denke an die vielen probaten rhetorischen Spielchen wie Unfähigkeits- und Unkenntnisbekundungen, Bekenntnisse zur Kürze bei forcierter narrativer Kleinteiligkeit etc. Gerne genutzt wird z. B. die Selbstverkleinerung des Erzählers im Kontrast zum Erzählten, um damit die Bedeutsamkeit des Erzählten zu unterstreichen. Gerade Wolframs Selbstdarstellung ist oft selbstverkleinernd (er selbst sei arm, feige, glücklos in der Liebe). Gewiß könnte man solche ironischen Bemerkungen insofern als unzuverlässig ansehen, als sie nicht das meinen, was sie dem Wortlaut nach bedeuten. Entscheidend dürfte aber sein, wem der, der eine solche Äußerung versteht, die ›Herrschaft‹ über die doppelbödige Aussage zuschreibt: Ironie stellt ein Einverständnis zwischen Rezipienten und Sprecher her bzw. setzt es voraus (natürlich ohne es im konkreten Fall garantieren zu können), bei der Unzuverlässigkeit verteilt sich nach allgemeiner Auffassung »die doppelte Botschaft der Ironie auf zwei verschiedene Sender [...] die explizite Botschaft des Erzählers ist die nicht eigentlich gemeinte, die implizite des Autors hingegen die eigentlich gemeinte.« (Martínez/Scheffel 2002, S. 101). Dies koppelt Unzuverlässigkeit sehr eng an das Auseinandertreten zweier Instanzen, Autor und Erzähler, mit anderen Worten: die Existenz eines fiktionalen Erzählers. Da es höchst umstritten ist, ob man die heterodiegetischen Erzähler des Mittelalters als fiktionale Erzählerfiguren auffassen darf, hilft uns dieses Argument nicht weiter. Formuliert man die Konstellation des unzuverlässigen Erzählers aber mit Fludernik (2005, S. 56) dahingehend um,³⁸ daß in ihr der Erzähler selbst zum ›butt of the irony‹ wird, das von seiner Ironisierung nichts weiß, dann scheint es wenig plausibel, dies für die Erzählerironie des höfischen Romans anzunehmen. Denn all dessen selbstironisierenden Verfahren entsprechen den zeitgenössischen Normen professionellen Erzählens, auch wenn Wolfram diese vielleicht ein wenig überdehnt. Etwas anderes wäre es, wenn wir einen heterodiegetischen

Erzähler fänden, der sich nicht kleinmacht, sondern ernstlich und ausdrücklich stolz ist auf seine Fähigkeiten und sich doch als unprofessionell und ungebildet entpuppt (nicht aber, der tatsächlich nur unfähig und ungebildet ist – denn natürlich gibt es solche Erzähler im Mittelalter, aber damit sie unzuverlässige Erzähler wären, müßten ihre Unprofessionalität in voller Absicht von einem guten Erzähler simuliert worden sein).

Wenn es unzuverlässige Erzähler gibt, und damit bin ich bei These (2), dann sind sie als Ich-Erzähler gestaltet. Das könnte daran liegen, daß die Ich-Erzählung, in der der Protagonist also seine Geschichte selbst erzählt, seit jeher auch Protagonisten hat, die keine professionellen Erzähler sein können. Erzählwürdigkeit geht vom Erlebten aus. Hat nun ein Analphabet eine aufsehenerregende Jenseitsvision, dann ist es möglich, sie als Ich-Erzählung zu verschriftlichen. Genauso verhält es sich mit Reiseerzählungen, genauso verhält es sich mit Lebenserzählungen von frommen Frauen, denen ebenfalls die soziale Rolle des professionellen Erzählers nicht zu Gebote steht, und zwar weder im realen Leben, weshalb diese Erzähler meist Hilfe bei der Ausformulierung und Niederschrift brauchen, noch inner-textlich als Selbststilisierung (zur Übersicht über Typen der vormodernen Ich-Erzählung vgl. Glauch/Philipowski 2017). Das alles sind zunächst nichtfiktionale Erzählungen. Als Typus können sie aber auch von professionellen Erzählern – nennen wir sie einmal ›Dichter‹ – genutzt werden. Ein Erzählen auf fremde Rechnung entwickelt sich also deshalb zuerst bei Ich-Erzählungen, weil hier eine geradezu natürliche Differenz ausgebeutet werden kann, nämlich zwischen einer nichtprofessionellen Erzählerhaltung und einer Autorschaftskonzeption, die auf Professionalität beruht. Ich wähle mit Absicht das Wort ›nichtprofessionell‹, weil damit je nach Kontext Diverses gemeint sein kann: ungebildet, lateinunkundig, sich nicht an die Öffentlichkeit richtend. Eine Frau erzählen zu lassen oder einen ungebildeten Underdog erzählen zu lassen, und zwar ihre eigene Geschichte, könnte also die Konstellation sein, mit der man als Autor eine Erzählerfigur fiktionalisiert. Eben wegen ihrer Ferne zu einer Schreibsituation und einem

literarischen Publikum war es wiederum nicht ganz leicht, solche Erzähler als die fiktiven schreibenden Autoren ihrer eigenen (Lebens-)Geschichten zu gestalten. Naheliegender und offenkundig schon früher erzähltechnisch zu bewältigen war es, sie als mündliche Binnenerzähler auftreten zu lassen (z. B. Prolog des ›Wife of Bath‹ in den ›Canterbury Tales‹).

Da eine bildungsferne Erzählerfigur mit dem Autor nicht leicht in eins zu setzen oder zu verwechseln ist, jedenfalls soweit und solange der Selbstentwurf literarischer Autorschaft Bildung unterstellt, entsteht auch für Ironie eine neue Konstellation: der Erzähler würde sich nicht selbst lächerlich machen, wie Wolfram, sondern er könnte vom Autor lächerlich gemacht werden. Mangelnde Selbsterkenntnis dürfte ja eine der Haupteigenschaften des unzuverlässigen Erzählers sein. Bedenken wir dabei auch, daß im Mittelalter Defizienz und Abweichung meistens als Lachanlaß begriffen wurden.

Bevor nun aber jeder Ich-Erzähler in den Verdacht gerät, als unzuverlässig angelegt zu sein – was man für die Moderne behauptet hat – ist zunächst zu fragen, in welchen Fällen auch Ich-Erzähler nicht als unzuverlässig gelten können. Die Erzählprinzipien der Allegorie und der Ironie habe ich schon als Streichkandidaten markiert. Ein weiterer Streichkandidat sind Ich-Erzähler, die nur deshalb brüchig und inkonsistent sind, weil sich im Laufe der Erzählstrecke der Grad ihrer Personalisierung verändert. Das ist z. B. bei mittelhochdeutschen Minnereden sehr oft der Fall. Ein anfangs recht stark personalisierter Erzähler kann irgendwann unbemerkt verschwinden; das Pronomen ›ich‹ kann sich weitgehend aus einem Text zurückziehen, wenn Sachverhalte erzählt werden, die zu Beginn als Beobachtungen dieses Ich eingeführt wurden. Das ist ein Symptom dafür, daß ein Ich auch manchmal eine bloße Erzählfunktion sein kann und nicht immer als eine Figur mit einer Identität gelesen werden muß (eine These, die v. a. Anthony Spearing ausgehend von diversen mittenglischen Texten vertreten hat; vgl. Spearing 2005). Auch solche Brüche in der Ich-Gestaltung kann man nicht als Symptom von Unzuverlässigkeit deuten; sie stellen sich vielmehr

dann ein, wenn lokale narrative Effekte gegenüber textübergreifender mimetischer Kohärenz privilegiert sind.

Dann muß man als nächstes wohl auch alle Ich-Erzählungen ausmustern, die von einem Erkenntnisgewinn oder Gesinnungswandel erzählen, was auch Fludernik 2005, S. 46, im Hinblick auf die moderne Literatur empfiehlt; und das sind im Mittelalter viele. In Lebenserzählungen wie der ›Vita Nuova‹ Dantes oder dem ›Voi dit‹ Guillaumes de Machaut wird in unterschiedlicher Deutlichkeit das frühere Agieren des Erzählers als verblendet ausgestellt, womit sich aber Distanz und (Selbst-)Ironisierung zwischen Protagonist und Erzähler und nicht Distanz zwischen Autor und Erzähler einstellen. Wenn Ulrich von Liechtenstein in seinem ›Frauendienst‹ erzählt, wie er als junger Knappe einmal das Handwaschwasser seiner Herrin trank, dann mag das als die komisch-hyperbolische Entlarvung des früheren Selbst gelten können. Daß Ulrich sich von seiner Selbsttäuschung aber freimacht und am Ende der Erzählung zu einer gelungenen Synthese von Minnesängerexistenz, Frauendienst, gesellschaftlicher Ratgeberfunktion und Autorschaft gelangt, macht es genauso schwierig, eine Ironisierung oder Diskreditierung des Erzählers durch den Autor anzusetzen wie Autorperson und Erzählerperson überhaupt auseinanderzuidividieren.

Das autobiographische Erzählen, das im Mittelalter oft als Erzählung von einem Erkenntnisgewinn oder einer *conversio* angelegt ist, macht auch wieder auf die erste Grundvoraussetzung unzuverlässigen Erzählens aufmerksam: der Erzähler muß fiktional sein, er muß sich ausreichend deutlich vom Autor unterscheiden lassen. Das ist in formal autobiographischen Texten nur der Fall, wenn es sich um offenkundig fingierte Lebenserzählungen handelt, möglichst mit einem Protagonisten und Erzähler, der gar nicht in Gefahr gerät, für den ›echten‹ Autor gehalten werden zu können, weil er etwa ein Kater auf der Reise ins Heilige Land ist (›Detto del gatto lupesco‹, 13. Jh.). Wenn diese Nicht-Identität nicht klar zum Ausdruck kommt oder die vom Erzähler vertretenen Werte und Haltungen nicht deutlich absurd oder sozial verfehmt sind, dann nimmt jede Distanznahme vom ›Ich‹

und seiner Erzählung grundsätzlich den Charakter von Selbstironie und Mehrdeutigkeit an. Evidente Unzuverlässigkeit findet man daher in erster Linie in satirischen Texten; den Anti-Helden, der in der anonymen mittelhochdeutschen ›Bösen Frau‹ seine Niederlagen in den Scharmützeln des Ehekrieges vor der Folie der Heldenepik und der höfischen Dichtung eher aufzählt als erzählt, wird man unzuverlässig nennen dürfen, insofern er als eine Art Ritter von der traurigen Gestalt erscheint und in dieser Rolle vom Autor komisiert wird. Als die erste klassische Gattung unzuverlässigen Erzählens im Anbruch der Neuzeit wird gemeinhin der Picaresroman ange-
setzt. Diese Erzählungen kann man als fingierte Autobiographien von am Rand der Gesellschaft stehenden Underdogs verstehen. Man konnte hier aus dem Abstand einer zeittypischen Autorrolle von der Identität des Protagonisten und dessen ungebildetem, nichtprofessionellem Erzählverhalten schließen, daß Erzähler und Autor nicht dieselbe Person sein können. Ob die zeitgenössische Rezeption dies allerdings auch immer nachvollzog, ist unsicher; das beruht auch darauf, daß die Erzählhaltung nicht eindeutig und nicht auf eine konsistente Individualisierung angelegt ist. »Lesende können [den] Darstellungen [des Erzählers, S. G.] allerdings keinesfalls vertrauen; das Pikareske ›hat es auf Phänomene ästhetischer Ambivalenz abgesehen.« Ob es sich um einen unzuverlässigen oder einen bekehrten Erzähler handelt, der moralisch-didaktisierend auftritt, oder möglicherweise beides zugleich, ist fraglich« (Lickhardt 2014, S. 12f.).

Fingierte autodiegetische Lebenserzählungen gibt es nun im Mittelalter auch schon, wenn auch selten genug. In der Nachbarschaft des Picaresromans kommt als fingierte Lebens- oder Reiseerzählung nun auch noch einmal die Lügendichtung in den Blick. *Ich quam geriten in ein lant uf einer gense ...* (Reinmar von Zweter, um 1230/50) oder

Ich Herr Policarpus / vonn Kyrrlarissa / genant der Fincken Ritter / Landt-
pfleger / des Großmechtigen Fürsten / Morothathorum / in Griechischen Catha-
launia gelegen / bin vngeföhlich auff drithalb hundert jar / ehe vnnd ich ge-

boren ward / manich Königreich vnnd landschafften weit vnnd breyt durchzogen / vnd si besehen (Finckenritter, um 1560; beide Textanfänge zitiert nach Brunner 2014, S. 10, 96)

Aber dort ist die Rezeptionssteuerung so flagrant, daß Glaubwürdigkeit überhaupt nie zur Debatte steht, sehr oft sagen die Erzähler, verklausuliert oder nicht: Leute, ich lüge, daß sich die Balken biegen. Es fällt mir schwer, das als unzuverlässig einzuordnen, weil sichtlich der Erzähler selbst nicht glaubt, was er erzählt (er spielt bloß ein Sprachspiel und weiß das auch), und weil er auch seine Hörer nicht glauben machen will, was er erzählt, sondern sie an dem Sprachspiel teilnehmen lassen will.³⁹ Die Unfähigkeit des Erzählers, ein Geschehen zutreffend darzustellen, wird hier also nicht gegen seine eigenen Intentionen aufgedeckt. Andererseits steht die Lügen-erzählung historisch mit den Traditionen unzuverlässiger Erzähler in engstem Zusammenhang (vgl. Lukian), und vielleicht sollte man sie doch als eine ihrer Spielarten begreifen – zugegeben eine oft plump-penetrante und heute ästhetisch wie intellektuell nicht mehr satisfaktionsfähige.

(3) Sucht man also im Mittelalter nach unzuverlässigen Erzählern, dann muß man suchen nach Ich-Erzählern, die ernsthaft erzählen, bei denen eine Distanzierung zwischen Autor und Erzähler stattfindet, nicht zwischen Erzähler und Erzähltem, und bei denen der Text infolgedessen darauf abzielt, gerade kein Einvernehmen des Publikums mit dem Erzähler entstehen zu lassen, sondern dazu anhält, der Unzulänglichkeit der Erzählung – die vom Erzähler unbeabsichtigt und dem Erzähler nicht bewußt ist – nachzuspüren. Solche Fälle scheinen mir extrem rar zu sein. Wenn man hier neben dem schon angeführten *gatto lupesco* auch Boccaccios *Madonna Fiammetta*⁴⁰ zu nennen versucht ist, dann erhebt sich die Frage, ob die Suche nach dem unzuverlässigen Erzähler im Mittelalter eigentlich nichts anderes ist als die Suche nach dem personalisierten fiktionalen Erzähler. Damit wäre die Kategorie in systematischer Hinsicht überflüssig. Als Kunstgriff psychologischer Mimesis könnte Unzuverlässigkeit dennoch eine Hauptrolle in der historischen Herausbildung des personalisierten fiktionalen Erzählers spielen.

Anmerkungen

- 1 Als ›Erzählforschung‹ hat sich besonders die volkskundliche wie literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit ›Folklore‹ selbst bezeichnet; vgl. die seit 1958 erscheinende Zeitschrift *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. Journal of Folk-tale Studies* und *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Was heute als ›Narratologie‹ verstanden wird, baut auf den zwei Pfeilern der volkskundlichen Erzählforschung und der literaturwissenschaftlichen Romantheorie der ersten Hälfte des 20. Jhs. auf.
- 2 Die 1993 erschienene Festschrift für Franz K. Stanzel heißt ›Zur Theorie und Geschichte der Narrativik‹, woraus man ableiten kann, daß ›Narrativik‹ hier nicht als eine Theorie verstanden werden sollte.
- 3 Dieselbe Unterscheidung vermissen auch Federow [u. a.] 2017, S. 2.
- 4 Ich wähle dieses Beispiel, weil ich die mediävistischen Kontroversen um dieses Konzept seit längerem verfolge; vgl. zuletzt Glauch 2014.
- 5 Vgl. etwa Reuvekamp 2013, S. 436, mit Bezug auf Fiktionalität: »Die narrativ ausgesprochen komplex gestalteten Artusromane um 1200 [...] sind längst in den Salon der Weltliteratur eingetreten.« Die gegenseitige Substitution von Artifizialität, Selbstreferenzialität, Literarität und Fiktionalität ist in der Literaturwissenschaft weit verbreitet.
- 6 Ein solches Konzept, das auf der impliziten Gleichsetzung des Literarischen mit dem Fiktionalen beruht, wird heute eher unterschwellig – etwa im Feuilleton oder in literaturwissenschaftlichen Einführungskursen – vertreten als dezidiert und reflektiert entworfen. Es gehört eher der gegenwärtigen Literaturpraxis an als der Literaturtheorie. Es überrascht nicht, daß der empirisch-literaturwissenschaftliche Entwurf S. J. Schmidts als die Wesens- und Wertkennzeichen, anhand deren in unserer Gesellschaft Texte konventionell als ›Literatur‹ verstanden werden, Fiktionalität, Zweckfreiheit und Polyvalenz ansetzte.
- 7 Diese Unhintergebarkeit eines Geschichtsdenkens in den Geleisen narrativer Ordnungsstiftung zeigt sich plakativ vielleicht darin, daß Michel Foucault, der in ›L'archéologie du savoir‹ (1969) die herkömmliche Ideengeschichte für ihre organologischen Konzepte (z. B. Entwicklung, Evolution) rügt, sich am eigenen Denken in ›naissances‹ (›Naissance de la clinique‹ 1963, ›La naissance de la prison‹ 1975) nicht stößt.
- 8 So verbietet man sich (oder anderen) nicht selten ›Teleologie‹, wenn eigentlich wohl nur ›Veränderung‹ (Zustand B geht aus Zustand A hervor) gemeint ist. Die berechnete Vorsicht vor den Implikationen von ›Entwicklung‹ (vgl. Foucault 1981,

- S. 34) schießt m. E. übers Ziel hinaus, wenn sie dazu führt, daß schon die Beschreibung von diachronen Differenzen und historischen Prozessen tabuisiert wird.
- 9) Damit ist nicht gesagt, daß (ästhetische) Wertung in der Literaturwissenschaft unzulässig sei; ich halte sie für nicht nur unvermeidbar, sondern disziplinar unabdingbar. Sie sollte aber möglichst wenig mit der Beschreibung von Phänomenen und der Konstitution von begrifflichen Konzepten interferieren.
 - 10) Die voranstehenden Absätze meiden die Begriffe des ›Modernen‹ und ›Neuzeitlichen‹ mit Absicht. Deren Funktion in den Diskursen der historischen Literaturwissenschaft wäre noch einmal eigens zu beschreiben. Offensichtlich ist auch bei ihnen eine Überlagerung von wertenden (weil am eigenen kulturellen Selbstverständnis partizipierenden) und beschreibenden Urteilen in einem solchen Ausmaß am Werk, daß sie weitgehend unbenutzbar geworden sind.
 - 11) Daß die antike Literatur unzuverlässiges Erzählen kennt, steht ohnehin weitgehend außer Frage. Die meisten theoretischen Beiträge fragen allerdings überhaupt nicht nach einer historischen Dimension. Eine umfassende Literaturgeschichte des unzuverlässigen Erzählers fehlt ebenso wie eine des Ich-Erzählens (vgl. Glauch/Philipowski 2017).
 - 12) Zur unfreiwilligen Selbstentlarvung als Definiens der Unzuverlässigkeit vgl. Zerweck 2001, S. 156f.; kritisch diskutiert dieses Kriterium Ohme 2015, S. 208f. Die Trias Tatsachendarstellung, Deutung und (moralische, axiologische) Bewertung folgt dem Modell von Phelan/Martin 1999.
 - 13) So Lang 2018 mit Nachweisen. Zum Verhältnis von Unzuverlässigkeit zu Ironie vgl. auch unten.
 - 14) So ließe sich Kindt 2008 wohl verstehen: »Der Erzähler N in einem literarischen Werk W ist genau dann *mimetisch zuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_w ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; N ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_w nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten« (S. 53, Hervorhebung im Original).
 - 15) Nünning 1997; Nünning 1998, S. 15; Hübner 2003, S. 71f.; Kindt 2008, bes. S. 7–46; Ohme 2015, S. 211f.
 - 16) Allrath 1998 bietet den Versuch einer systematischen Erfassung textueller Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen.
 - 17) Zu den verschiedenen Facetten narrativer Widersprüchlichkeit im Mittelalter vgl. zuletzt Lienert 2018.

- 18 Darin, ob die Abweichung im Hinblick auf die Moral oder den Geisteszustand problematisch sein muß oder nicht, unterscheiden sich verschiedene Unzuverlässigkeits-Theorien, weshalb sie ausgestellt kindliche und naive Erzähler (z. B. Huckleberry Finn, Holden Caulfield) teils als unzuverlässig, teils nicht als unzuverlässig begreifen.
- 19 Neben psychisch-charakterlichen Profilen sind auch neurologische Extremzustände mit der Technik des unzuverlässigen Erzählens ausgeleuchtet worden, so das Halluzinieren eines Sterbenden (Beispiele Martínez/Scheffel 102).
- 20 Dies könnte erklären, »[h]ow did the term ›unreliable narration‹ come to be used in neighbouring fields [i. e. literature and film] for two narrative constellations more different than similar?« (Brütsch 2015, S. 225): Die großen strukturellen Unterschiede zwischen den beiden Erzählmedien sind offenbar angesichts der vergleichbaren Funktion leicht zu vernachlässigen.
- 21 Zum Verhältnis von Ironie und unzuverlässigem Erzählen vgl. Chatman 1990, S. 153f.; Martínez/Scheffel 2002, S. 100f.; Fludernik 2005, bes. S. 47–50 u. 56 (unterscheidet wissentliche und unwissentliche Ironie); Heyd 2011, S. 7; Brütsch 2015. Dagegen läßt Booth in seiner begründenden Studie 1961 die Relation vollständig im Vagen.
- 22 Auch dies gilt nicht für alle Spielarten unzuverlässigen Erzählens. Wo unzuverlässiges Erzählen vor allem zur Erzeugung von Spannung eingesetzt ist und/oder (was vor allem im Film genutzt wird) erst in einer überraschenden Wendung aufgedeckt wird, wird der Rezipient kaum eine ironische Distanz zwischen Autor und Erzähler wahrnehmen.
- 23 Booth 1961, S. 379–385 arbeitet sich an der Undurchsichtigkeit von Louis-Ferdinand Célines ›Voyage au bout de la nuit‹ (1932) ab, noch ohne den Begriff der Autofiktion kennen zu können, den Serge Doubrovsky 1977 mit einer Bemerkung über seinen Roman ›Fils‹ geprägt hat. Die Forschung zu unzuverlässigem Erzählen und zu Autofiktion hat bislang nach meinem Eindruck wenig Überschneidungen, was wiederum ein Beleg dafür sein dürfte, daß erzählerische Unzuverlässigkeit und erzählerische Uneindeutigkeit auseinanderzuhalten sind.
- 24 Zum Verhältnis von solcher Ambiguität zu Unzuverlässigkeit vgl. Brütsch 2015, der allerdings Ambiguität nur für den spezifischeren Fall der Ununterscheidbarkeit zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Erklärung für die erzählten Ereignisse (entsprechend Todorovs ›Phantastik‹) betrachtet.
- 25 Dieser Rekurs auf die Autorintention könnte problematisch erscheinen. Jedoch ist Kommunikation grundsätzlich nicht ohne die Annahme von Intentionen beschreibbar, und das gilt für die Kommunikation eines Verfassers mit seinem

Publikum nicht anders als für die Kommunikation eines Anwalts mit dem Gericht oder eines Politikers mit seinen Wählern. Letztere sind Beispiele dafür, daß im Alltag problemlos zwischen behaupteten Intentionen, zuschreibbaren bzw. vermuteten Intentionen und unbekanntem tatsächlichen Intentionen unterschieden werden kann. Der Alltagsanalytiker möchte nicht anders als der Literaturwissenschaftler durch den Einbezug möglichst vieler Faktoren die unbekanntem tatsächliche Intention einer Handlung »erraten«, d. h. seine Intentionsvermutung möglichst nahe an diese grundsätzlich unbekanntem Größe heranrücken lassen. Daß eine solche Rekonstruktion einer Handlungsintention immer nur eine Rekonstruktion und Unterstellung bleibt und daß handelnde Subjekte für ihre Manöver überhaupt keine klaren, eindeutigen und homogenen tatsächlichen Intentionen haben, wie man an sich selbst täglich beobachten kann, ist kein Hindernis, begründete Vermutungen über Gelingen und Mißlingen der beobachteten Kommunikation anzustellen. All dies beruht auf dem Grundmechanismus, daß das soziale Tier Mensch jegliches Tun seiner Mitmenschen mit Intentionsvermutungen unterlegt (Stichwort »theory of mind«). Texte sind für diese Analysen nur insofern ein Sonderfall, als sie eine gedoppelte Kommunikation darstellen können: während die Kommunikation zwischen Verfasser und Publikum immer stattfindet, kann der Text zusätzlich auch eine völlig anders gestaltete Kommunikation zwischen einem Erzähler und dessen Adressaten abbilden. – Zur Intentionalität als hermeneutischer Größe vgl. einleitend Köppe/Winko 2013.

- 26 Für Booth ist dieser Patt-Zustand ein »Skandal«: »The critical disagreement revealed to anyone who compares two or three critics on any one story [i. e. by Henry James] is a scandal.« (Booth 1961, S. 315)
- 27 Die Zuschreibung von narrativer Unzuverlässigkeit kann somit auch von Deutungsambivalenzen entlasten und einen Text »retten«. So Spearing 2005, S. 106 zur Chaucer-Philologie: »[B]y separating the teller whose »voice« we hear in a tale from the poet Chaucer, it provides a means of rejecting anything that a modern reader finds disagreeable as the responsibility not of Chaucer but of that teller. [...] thus Chaucer will remain blameless [...]«
- 28 Dimpel 2011 untersucht eine solche Bemerkung, die man als Rat zur Vergewaltigung lesen könnte, und unterstreicht ihre Nichtübereinstimmung mit dem »Wertungshorizont, den die evaluative Struktur des Textes transportiert« (S. 265).
- 29 Die Unzuverlässigkeit/Uneindeutigkeit des Erzählens ist bei Wolfram untrennbar mit Komik, Spott und Lachen verbunden; die Forschung dazu (zentral

- Bertau 1973, Seeber 2010) müßte im Hinblick auf narratologische Fragen wie die der Perspektive und Erzählform noch einmal gesichtet werden.
- 30 Dragonetti 1978 hat die These aufgestellt, sowohl ›Guillaume Lorris‹ als auch ›Jean de Meun‹ seien Fiktionen eines einzigen Autors.
- 31 Mit dieser Formulierung ist gemeint, daß das erzählende Ich allenfalls punktuell als ein tatsächlich in der Szene sprechendes im Text präsent ist, weshalb es stellenweise von einem auktorialen Erzähler nicht zu unterscheiden ist (Glauch 2011).
- 32 Das Herz der ›Canterbury Tales‹ sind natürlich die ›Tales‹ selbst, wie es bei allen gerahmten Novellensammlungen der Fall sein dürfte. Die Rahmung der ›Tales‹ durch einen homodiegetisch erzählten Erzählerauftritt im Rahmen einer Reisegemeinschaft ist zwar der vielleicht entscheidende Kunstgriff des Werks, wäre aber im Kontext der Gattung durch eine anders angelegte Rahmenfiktion ersetzbar. Die historische Narrativik hat im Übrigen noch nicht ausreichend ausgewertet, daß in solchen gerahmten Erzählsammlungen des Spätmittelalters keine homodiegetischen Erzählungen vorkommen, obwohl diese als Binnenerzählungen in Romanen häufig sind, worin freilich nicht ›Literatur‹, sondern eigene Erlebnisse zum Besten gegeben werden.
- 33 Zu der Frage, wie man diesen Effekt narratologisch beschreiben sollte, wäre wohl Jacke 2018 zu vergleichen, die sich u. a. (S. 14) mit der Frage auseinandersetzt, ›does every narrator who gives away personal features of himself thereby create a new narrative level?‹
- 34 Dafür gibt es keinen systematisch-theoretischen Grund, vgl. zuletzt Lang 2018. Grundsätzlich hat man aber immer die Homodiegese als hauptsächlichen Ort unzuverlässigen Erzählens angesehen, vgl. Fludernik 1996, S. 213: ›Only first-person narrators can be properly unreliable.‹ Oder umgekehrt: Stanzel 1985, S. 121: ›Der Ich-Erzähler ist nämlich per definitionem ein ›unreliable narrator‹.‹
- 35 Während aber die ›Zugehörigkeit zur Diegese‹ für fiktionales Erzählen der Neuzeit aus gutem Grund ontologisch bestimmt wird – das Kriterium ist also, ob der Erzähler der erzählten Welt angehört oder nicht – (vgl. Lang 2018), sind mittelalterliche Erzähler eigentlich immer Mitbewohner der erzählten Welt, da es sich bei dieser Welt um unsere eine, gemeinsame Welt handelt (zwischen den narrativen Welten um Artus und um Karl den Großen besteht also kein grundsätzlicher, ontischer Unterschied; beide sind historische Phasen der realen Welt). Von homodiegetischen Erzählungen lassen sich heterodiegetische unter diesen Umständen nur dadurch abgrenzen, daß in ihnen der Erzähler an der Handlung nicht beteiligt ist. Direkter Kontakt zur erzählten Welt ist aber nicht kategorisch ausgeschlossen: nicht wenige Erzählungen lassen den Erzähler das gehört oder

- gesehen haben, was er dann heterodiegetisch erzählt, lassen ihn direkt oder indirekt mit Relikten aus der erzählten Geschichte in Berührung kommen etc. All dies sind keine Metalepsen und Fiktionsbrüche, sondern vielmehr Belege dafür, daß keine ontische Grenze zwischen Erzähler und erzählter Welt besteht.
- 36 Spearing 2005, S. 68–100, nimmt die verbreitete Auffassung, dieser Text sei unzuverlässig erzählt, auseinander (im Doppelsinne des Wortes). Auffälligerweise zeigen sich Chaucer-Forscher oft irritiert von auktorialen Erzähltechniken, die aus der Perspektive der deutschen oder französischen Mediävistik als eher unauffällige, konventionelle Selbststilisierungen des Erzählers gelten können.
- 37 Eine Gesamtdarstellung scheint zu fehlen; vgl. jedoch die breiter ansetzenden Studien Green 1979 und Althoff/Meier 2011. Der Ansatz von (Selbst-)Ironie für mittelalterliche Texte hat jedoch seine Tücken, vgl. Dane 1991, der darauf aufmerksam macht, wie stark und mit welchen Folgen solche Zuschreibungen mit der Idee der romantischen Ironie auch eine neuzeitliche auktorielle Selbstauffassung auf frühere Zeiten übertragen. Der Effekt solcher Zuschreibungen ist eine radikale und natürlich attraktive Modernisierung mittelalterlicher Literatur, wofür Kragl 2018 ein anschauliches Beispiel liefert.
- 38 Fluderniks Modell hat im Hinblick auf die im Mittelalter noch kaum ausgebildete Differenzierung von Autor und fiktionalem heterodiegetischen Erzähler den Vorteil, daß es als die übergeordnete Ebene nicht einen (impliziten) Autor ansetzt, sondern »eine überlagernde Interpretationsebene«.
- 39 Sehr explizit ist die ernsthaft (!) Ankündigung dieses Sprachspiels in der Vorrede der ›Wahren Geschichten‹ des Lukian.
- 40 Die ›Elegia di madonna Fiammetta‹ (1343/45), autodiegetische Liebesbeichte einer vornehmen Florentinerin, greift stark auf die Tradition von Ovids ›Heroides‹ zurück und entlehnt von dort auch die Konstruktion fiktionaler weiblicher Autorschaft: Fiammetta entwirft in ihrer Erzählung auch ein Selbstbild von sich als Literatin. Ihre Fehl-Selbsteinschätzung und damit Unzuverlässigkeit dürfte primär in der Gestaltung dieser Autorrolle zu suchen sein. Im letzten Kapitel vergleicht sie ihr Unglück mit dem mythischer Liebender wie Byblis, Dido und Isolde (und vieler weiterer), um ganz rational zu argumentieren, daß ihr Schicksal all diese Fälle übertrifft. Selbstironie ist nirgends zu entdecken, und der in der Zeit so prominente Gedanke der Selbsttröstung durch die Versenkung in die Geschichten berühmter Leidgenossen wird auf den Kopf gestellt. Boccaccio scheint hier die irgeleitete Subjektivität des (weiblichen) Liebesnarren gerade im Pathos einer deliranten Autorschaft zur Darstellung bringen zu wollen.

Literaturverzeichnis

- Allrath, Gaby: »But why will you say that I am mad?« Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier 1998, S. 59–79.
- Althoff, Gerd/Meier, Christel: *Ironie im Mittelalter. Hermeneutik – Dichtung – Politik*, Darmstadt 2011.
- Bateman, Chimène: *Irrepressible Malebouche. Voice, Citation and Polyphony in the ›Roman de la rose‹*, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22 (2011), S. 9–23 ([online](#)).
- Bauer, Thomas: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart 2018.
- Bertau, Karl: *Versuch über tote Witze bei Wolfram (1973)*, in: Ders.: *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München 1983, S. 60–109.
- Bleumer, Hartmut: *Historische Narratologie*, in: Ackermann, Christiane [u. a.] (Hrsg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2015, S. 213–274.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961.
- Braun, Manuel: *Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv*, in: Braun, Manuel (Hrsg.): *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*, Göttingen 2013, S. 7–38.
- Brunner, Horst (Hrsg.): *Von achtzehn Wachteln und dem Finkenritter. Deutsche Unsinnsdichtung des Mittelalters*, Stuttgart 2014.
- Brütsch, Matthias: *Irony, Retroactivity and Ambiguity: Three Kinds of ›Unreliable Narration‹ in Literature and Film*, in: Nünning, Vera (Hrsg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin [u. a.] 2015, S. 221–245.
- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London 1990.
- Cohn, Dorrit: *Discordant Narration*, in: *Style* 34/2 (2000), S. 307–316.
- Contzen, Eva von: *Why We Need a Medieval Narratology: A Manifesto*, in: *Diegesis* 3.2 (2014), S. 1–21 ([online](#)).
- Dane, Joseph A.: *The Critical Mythology of Irony*, Athens/London 1991.
- Dimpel, Friedrich Michael: *er solts et hân gediuhet nider. Wertende Erzähleräußerung in der Orgeluse-Handlung von Wolframs ›Parzival‹*, in: *Euphorion* 105 (2011), S. 251–281.
- Donaldson, E. Talbot: *Chaucer the Pilgrim*, in: *PMLA* 69 (1954), S. 928–936.

- Dragonetti, Roger: Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le ›Roman de la Rose‹, in: Güntert, Georges (Hrsg.): *Orbis mediaevalis: mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Bern 1978, S. 89–111.
- Ehrhart, Margaret J.: Irony and Audience: What Machaut Did Not Borrow From the ›Roman de la Rose‹, in: *Reading Medieval Studies* 23 (1997), S. 3–33.
- Federow, Anne-Katrin [u. a.]: Narratologie und das Erzählen der mittelhochdeutschen Heldenepik. Eine Einleitung in orientierender Absicht, in: Dies. (Hrsg.): *Brüchige Helden – brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht*, Berlin/Boston 2017, S. 1–20.
- Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*, London/New York 1996.
- Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005, S. 39–59.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1981.
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; revisited, in: *Poetica* 46 (2014), S. 85–139.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Dies. (Hrsg.): *Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens*, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 1–61.
- Green, D[ennis] H.: *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge [u. a.] 1979.
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias: Streitgespräch, in: Dies. (Hrsg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010, S. 429–444.
- Hasenohr, Geneviève/Zink, Michel: *Dictionnaire des lettres françaises: Le moyen âge*, Paris 1992.
- Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt 1985, 2., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1992.
- Haug, Walter: Die Entdeckung der Fiktionalität, in: Ders.: *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, S. 128–144.
- Haug, Walter: *Literaturtheorie und Fiktionalitätsbewußtsein bei Chrétien de Troyes, Thomas von England und Gottfried von Straßburg*, in: Peters, Ursula/Warning, Rainer (Hrsg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag*, München 2009, S. 219–234.
- Heyd, Theresa: Unreliability. The Pragmatic Perspective Revisited, in: *Journal of Literary Theory* 5/1 (2011), S. 3–17.

- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹, Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Hult, David F.: Closed Quotations: The Speaking Voice in the ›Roman de la Rose‹, in: Yale French Studies 67 (1984), S. 248–269.
- Jacke, Janina: Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ›Unreliable Narration‹, in: Journal of Literary Theory 12/1 (2018), S. 3–28.
- Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß, Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur 184).
- Köppe, Tilmann/Stühning, Jan: Against Pan-Narrator Theories, in: Journal of Literary Semantics 40 (2011), S. 59–80.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone: Hermeneutischer Intentionalismus (Neohermeneutik), in: Dies.: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung, Stuttgart 2013, S. 133–148.
- Kragl, Florian: Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im ›Tristan‹. Mit einem Nachspruch zum ›Rosenkavalier‹, Basel/Berlin 2018.
- Lang, Simone Elisabeth: Unzuverlässigkeit und Heterodiegese: Überlegungen zu den Möglichkeiten und Bedingungen unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen Texten, in: Journal of Literary Theory 12/1 (2018), S. 55–76.
- Lickhardt, Marion: Zu Transformationen des Pikarischen, in: LiLi 175 (2014), S. 6–23.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur. Beiträge der Bremer Tagung 9.–11.3.2017, Wiesbaden 2018.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 3. Aufl., München 2002.
- Nünning, Ansgar: Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author. The Implied Author – Still a Subject of Debate, in: Anglistik. Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten 8/2 (1997), S. 95–116.
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens, in: Ders. (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier 1998, S. 3–39.
- Ohme, Andreas: *Skaz* und *Unreliable Narration*. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählens, Berlin [u. a.] 2015 (Narratologia 45).
- Phelan, James/Martin, Mary Patricia: The Lessons of »Weymouth«. Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and ›The Remains of the Day‹, in: Herman, David (Hrsg.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus/Ohio 1999, S. 88–109.
- Putzo, Christine: Alteritäre Narratologie: Eine Einführung in mittelalterliches Erzählen als Beitrag zur mediävistischen Perspektivierung der Erzähltheorie [Armin Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun,

- Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012], in: *Diegesis* 3.1 (2014), S. 104–117 ([online](#)).
- Reuvekamp-Felber, Timo: Rezension zu Christopher Young: *Narrative Perspektiven in Wolframs ›Willehalm‹*. Figuren, Erzähler, Sinngebungsprozeß, in: *Arbitrium* 19 (2001), S. 166–167.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: *ZfdPh* 132 (2013), S. 417–444.
- Reynders, Anne: »Si vult om de moi gaber«. Le narrateur dans le ›Roman de Partonopeu de Blois‹, in: *Les Lettres Romanes* 3 (2003), S. 171–185.
- Riggan, William: *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, Norman 1982.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012.
- Seeber, Stefan: *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*, Berlin/New York 2010 (MTU 140).
- Shen, Dan: *Unreliability*, in: Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.): *The living handbook of narratology*, Hamburg 2011, rev. 2014 ([online](#)).
- Spearing, A. C.: *Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford 2005.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 31985 [1979].
- Stierle, Karlheinz: *Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris est-il un fragment?*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 122 (2012), S. 259–277.
- Trínca, Beatrice: *Erzählen oder Lieben im ›Partonopeu de Blois‹-Roman und in Wolframs ›Parzival‹*, in: Baisch, Martin/Trínca, Beatrice (Hrsg.): *Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst*, Göttingen 2009, S. 171–189.
- Vitz, E[velyn] B[irge]: *The I of the ›Roman de la Rose‹*, in: *Genre* 6 (1973), S. 49–75.
- Walters, Lori: *The Poet-Narrator's Address to his Lady as Structural Device in ›Partonopeu de Blois‹*, in: *Medium Aevum* 61 (1992), S. 229–241.
- Warning, Rainer: *Narrative Hybriden. Mittelalterliches Erzählen im Spannungsfeld von Mythos und Kerygma (›Der arme Heinrich‹/›Parzival‹)*, in: Friedrich, Udo/Quast, Bruno (Hrsg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2004, S. 19–33.
- Wyss, Ulrich/Faems, An: *Partonopeusromane*, in: Pérennec, René/Schmid, Elisabeth (Hrsg.): *Höfischer Roman in Vers und Prosa, Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*, Bd. V, Berlin, New York 2010, S. 369–392.
- Zerweck, Bruno: *Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction*, in: *Style* 35/1 (2001), S. 151–178.

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

Stephan Packard

Narrativik und Narratologie

Zur diskursiven Verschränkung zweier Ambitionen der
historischen Erzählforschung
(Eine Respondenz zu Sonja Glauch: Zum Problem des
unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter)

Sonja Glauch hat am Eingang ihres Beitrags zum Problem des unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter die Divergenz zweier Ansätze einer historischen Erzählforschung erklärt: Man könne sich demnach entscheiden, ob man eine eigene Narratologie für verschiedene Epochen fordere, so dass etwa die Begriffe Genettes für Mittelalter oder Antike durch andere Konzepte zu ersetzen seien; oder ob man vor der Folie gleichbleibender, jedoch allgemeiner zu fassender Konzepte die Besonderheiten bestimmter Formen der Erzählung beschreiben wolle.

So lassen sich die beiden Richtungen durchaus als Komplemente verstehen. Zum einen könnte man an den übergreifenden Begriffen einer ›Narratologie‹ arbeiten; dann müsste man zum Beispiel, wie Glauch präzise zeigt, die Fiktion so begreifen, dass sie keine spezifischen modernen Wahrheits- oder Wahrscheinlichkeitsbegriffe, nicht die Publikationskontexte des entfesselten Buchdrucks mit den ihm folgenden Fragen nach der Authentizität der gedruckten Kommunikation und auch keine besonderen Ansprüche an die Introspektion in die Erkenntnis- und Interpretationsfähigkeit eines hinterfragten individuellen Subjekts voraussetzt. Oder aber man arbeitet

an der Beschreibung des einzelnen historischen Phänomens: Dann interessiert gerade diese Dichte an Konstellationen und Konnotationen, die die Besonderheit der einzelnen ›Narrativik‹ ausmacht. Die Entscheidung zwischen beiden Wegen muss nicht ein für alle Mal fallen, sondern kann verschiedene einzelne Projekte definieren, die einander wiederum zuarbeiten. Nur damit der eine Fiktionsbegriff nicht mit dem anderen verwechselt wird, wäre Sorgfalt nötig. Diese aber würde belohnt: Denn gerade indem die Narrativik der modernen Fiktion von der Narratologie der Fiktion überhaupt präzise unterschieden wird, lassen sich beide besser verstehen und erweisen sich letztlich als voneinander abhängige Konzepte. So entscheidet sich Glauch nicht zuletzt vor diesem Hintergrund dafür, den Bedarf nach einer besonderen, anderen Narratologie für das Mittelalter zu verneinen. Das leuchtet ein: Denn gerade in den Überraschungen, die jede einzelne Narrativik gegenüber den anderen bietet, scheint sich die Tragfähigkeit der Narratologie zu bestätigen.

Dieses Verhältnis aber, so meine These, lässt sich auch umkehren. In einem anderen Sinne stellen Narrativiken die übergreifende Narratologie wenigstens potenziell doch in Frage; und dies nicht durch einzelne jeweilige Besonderheiten, sondern durch ihren Begriff überhaupt. Diese Umkehrung möchte ich kurz skizzieren. Mich fasziniert dabei die Produktivität, die die Redeweise von Narratologie und Narrativik entwickelt, wenn man beide Termini auch in ihrer angedeuteten Scheinetymologie ernst nimmt und zum Beispiel in einer Parallele zur Unterscheidung von ›Semiologie‹ und ›Semiotik‹ in der Zeichentheorie liest. Die – vor allem französisch geprägte, auf Auseinandersetzungen mit der Rekonstruktion von de Saussures Linguistik zurückgehende – Semiologie ist, indem sie ihrem Gegenstand eine dualistische Struktur einschreibt, als Wissenschaft wiederum einer Beobachtungsposition verschrieben, die sich noch einmal von der beobachteten Dyade getrennt sieht. Tatsächlich kehrt ja Saussures Unterscheidung von *signifiant* und *signifié* mit Änderungen als *discours* und *histoire* in der lange ebenfalls kontinental geprägten narratologischen Philologie wieder.

Will man der Semiologie eine Semiotik als angelsächsische, pragmatizistische Tradition nach Peirce, James, Dewey und anderen gegenüberstellen, so zeichnet sich die letztere durch einen triadischen Entwurf aus, der im Modell den Interpretanten als drittes neben den Zeichenkörper und sein Objekt stellt und sich deshalb anbietet, die Position, von der aus beobachtet wird, in die Beobachtung mit aufzunehmen, als Interpretant auf einer hohen Stufe der Interpretation. Dementsprechend legt die Semiotik nahe, ihren Namen als *semiotike techne* zu lesen, als Kunst oder Technik im Umgang mit Zeichen. Sie unterscheidet sich dann von einer Semiologie, die als Wissen von oder Rede über Zeichen von diesen Zeichen getrennt ist. Die Narrativik würde so für verschiedene bestimmte Künste oder Techniken des Erzählens stehen: Es gibt dann eine oder mehrere Narrativiken des Ritterromans und eine oder mehrere des Minnesangs neben jenen der modernen Romanerzählungen und vielen anderen.

Diese Unterscheidung hat eine Reihe von Konsequenzen: So könnte vermutlich eine hervorragende Erzählerin oder ein geübter Rezipient einer bestimmten Erzählform über die Narrativik dieser Gattung besonders gut Auskunft geben, weil gerade diese Personen die entsprechenden Techniken in- und auswendig kennen. Mindestens die Rekonstruktion ihrer Fähigkeiten würde als Beschreibung des Interpretanten in den entsprechenden Semiosen zum vollen Verständnis der jeweiligen Narrativik gehören. Dagegen ließe sich die Narratologie ebenso gut oder schlecht von einer entfernten Position aus betreiben (solange man nur die Details des Einzelfalls hinreichend klar sieht oder sich diese von Expert_innen erklären lässt); ja der Abstand könnte der Universalisierungsleistung der Narratologie sogar besonders gut entsprechen. Die Frage nach der Tauglichkeit der Narratologie wäre dann die nach der Plausibilität dieser Distanzierung als Charakteristik ihrer Abstraktionsleistung.

Damit aber liegt es nahe, die Narrativik in ihrem Verhältnis zur Narratologie nicht nur nach der letzten epistemischen Konsequenz, sondern auch

nach ihrem Sitz in aktuellen geisteswissenschaftlichen Praktiken zu befragen. Man kann dann mit Peirce mit dem sinnstiftenden Effekt der Überraschung beginnen, die im Denken begegnet (vgl. Peirce 1903/1998, S. 231). Eine Tagung etwa – für die Beiträge in dem vorliegenden Triptychon geschah sie auf Einladung von Eva von Contzen im Juni 2017 –, die sich die historische Erzählforschung oder noch weiter zugespitzt: die Historisierung der Erzählforschung zum Ziel setzt, erlebe ich als eine Suche der Beteiligten nach einem Schatz, dessen Existenz erst bewiesen worden sein wird, indem man ihn findet. Stärker als bei anderen Projekten der aktuellen Narratologie versteht sich die Ankündigung des Themas als eine Wette, es werde da etwas Besonderes zu finden geben, wenn das Erzählen nach seiner historischen Spezifik befragt wird. Es gelte zu zeigen, dass es sich lohnt, dorthin zu gehen, wo andere noch kaum unterwegs waren. Man werde dort Überraschungen erleben, die Erkenntnis antreiben können. Unter welchen Bedingungen aber ist die Wette gewonnen? Wann verstehen wir historische Erzählforschung als erfolgreich? Wann hat sie sich gelohnt?

Parallel zu Glauchs Unterscheidung begegnen hier zwei diametral verschiedene Gelingensbedingungen, die für das eingegangene Spiel geradezu als *win conditions* zu formulieren wären: Ein Erfolg einer bedingungslos universalisierenden Narratologie könnte in dem Nachweis bestehen, dass sich auch noch die vermeintlich fremdartigste Erzählung, die am wenigsten modern inszenierte Erzählerin und der ungewohnteste Plotknoten letztlich den systematischen Begriffen einer ahistorisch ersonnenen Terminologie und Konzeption des Erzählens fügten. Die Narratologie ist zwar an den großen Erzählungen der Moderne entstanden; wenn dieser Sieg gewonnen würde, erwiese sich aber letztlich, dass man sich nicht auf die Isolation jener eingeschneiten Hütte hätte beschränken müssen, auf der es nur noch Proust zu lesen gab. Im Gegenteil: Gerade wenn sich die Erzählungen, die den Modernist_innen weniger vertraut waren, als aufregend seltsame Orchideen erweisen, ließen sich mit ihnen die bislang fast leer gebliebenen Planquadrate in dem kartesischen Entwurf der Narratologie mit Beispielen füllen,

was den Sinn des Entwurfs und den Überblick bestätigte, den das 20. Jahrhundert in einer Abstraktionsleistung auch über die konkrete Geschichte gewonnen hätte. Die transhistorisch verstandene Narratologie würde sich gerade wegen ihres geschichtsübergreifenden Anspruchs erst recht für die historische Erzählforschung eignen, weil sie zu den Erzählungen anderer Zeiten eben so viel zu sagen hat wie zum modernen Roman und weil sie deren Differenzen einordnet.

Der ganz andere denkbare Erfolg desselben Unternehmens widerlegte dagegen diese Universalien, indem er uns überraschte: Was wir dann in den Erzählungen der anderen, vergangenen kulturellen Quellen fänden, wären Miszellaneen, deren Existenz beweist, dass die Kolumbarien des narratologischen Taubenschlags unzureichend waren. So reizvoll dies gerade für eine Kulturwissenschaft ist, die das historische Wissen als Einsicht in die Änderbarkeit der Bedingungen menschlichen Lebens verstanden wissen will, so unklar bleibt dabei, woran man diesen Erfolg jemals erkennen könnte. Was genau müsste eine (vormoderne) Erzählung leisten, um die Konzepte unserer (modernen als universalisierten) Narratologie zu widerlegen?

Ein Erzählforscher, der sich vor allem mit modernen und postmodernen Medien beschäftigt und der sich nun in dieser Weise von Mediävist_innen überraschen lassen will, kommt sich manchmal wie jener Australier vor, dessen Europareise ihm dazu dienen sollte, all das zu sehen, was er noch nie gesehen hatte: Nachdem er Architektur goutiert hatte, die älter war als alle europäischen (!) Gebäude Australiens, Gerichte geschmeckt und Sprachen gehört hatte, die dort selten waren, folgte er Hinweisen bis zu einem Karneval, wo ihm die seltsamste, erstaunlichste und einzigartigste Kreatur versprochen wurde, die man überhaupt je gesehen habe – und fand ein Känguru.

Dieser Effekt stellt sich vor allem deshalb ein, weil die Begriffe der Narratologie nach dem grundlegenden Beispiel Genettes zwar als Schubladensysteme vermittelt werden, sich aber schon seit dem ersten *Discours du récit* gerade für die Miszellaneen interessieren. Schon Proust gewinnt gerade dann durch die strukturalistischen Konzepte der Lektüre, wenn er vor ihrer

Folie umso überraschender wird. Erst recht konzentriert sich die große Mehrheit der vorliegenden narratologischen Einzelstudien auf Fälle, denen sie eine Besonderheit vor den Differenzierungen der Narratologie nachweist: Mindestens eine Schwierigkeit, sie zur Übereinstimmung zu bringen, scheint Voraussetzung für den Neuigkeitswert jeder Studie zu sein. Besser ist es, das System muss erweitert oder bezweifelt werden, weil sich die untersuchte Erzählung als noch schwerer zu fassen erweist. Auch dies wird als einer von jenen Nachweisen der erzählerischen Qualität behandelt, auf deren Stellenwert und verzerrenden Einfluss auf die Forschung Glauch hinweist. Der moderne Narratologe wünscht sich demnach Kunstwerke, deren Originalität seine Begriffe übersteigt, und scheint gerne ein System haben zu wollen und gleichzeitig keines. Dass das kein ahistorisches Begehren ist, verweist, wie ich meine, die Narratologie auf eine Modernität der wissenschaftlichen Praxis, die die Loslösbarkeit ihrer deskriptiven Begriffe von der Moderne in Frage stellen kann.

Jedenfalls kann dann die Narrativik einer bestimmten mittelalterlichen Erzählung die Narratologie zum Beispiel nicht mehr dadurch überraschen, dass sie die Trennung zwischen historischer Verfasserin und textimmanenter Erzählinstanz verwischt, wenn doch genau dies jeden postmodernen Roman zum Gegenstand gleichlautender Analysen macht. So nämlich war der Universalitätsanspruch der Narratologie gar nicht gemeint. Nicht, indem sie überall passt, sondern indem sich ihre Passung überall zu erproben lohnt, hatte sie sich bewiesen. Darin beweist sich auch Sonja Glauchs präzises Urteil über den unzuverlässigen Erzähler: Dieser ist nicht deshalb im Mittelalter selten, weil sich für die Erzählungen jener Zeiten nicht zwischen der Differenz von Erzähler und Autor und der anderen Differenz zwischen Erzähler und Erzähltem unterscheiden ließe; ja überhaupt nicht, weil irgend ein narratologischer Begriff havariert, sondern weil man gar nicht erst in die schwere See gerät, in die das moderne unzuverlässige Erzählen das Narratologenschiff steuert. Wenn die Narrativik etwa der mittelalterlichen *conversio* die Narratologie vor Klassifikationsprobleme stellt,

könnte dies die letztere nicht widerlegen: Klassifikationsprobleme erwartet die moderne narratologische Praxis ja gerade. Jenseits der Narratologie müsste jene andere Art von Überraschung warten, die nicht die klare Antwort verweigert, sondern die Frage wiederum in Frage stellt.

Zwei Wege liegen auf der Hand, wie ein einzelner Befund die allgemeinen Begriffe der Narratologie in Frage stellen kann: Indem er sie zur Ergänzung oder zur Korrektur zwingt. Die Entscheidung zwischen beiden kann als terminologisches Kippspiel erscheinen. Ob man etwa für einen in manchem Sinne narrativ erscheinenden Spielfilm, dem die traditionell vorgestellte Instanz des Erzählers abgeht, annehmen wolle, er könne daher nicht erzählen (Mahler 2001), oder man müsse den Begriff des Erzählers so ausweiten, dass man im Film doch einen finden könnte (Kuhn 2011), oder aber den Erzählbegriff so verändern, dass die extradiegetische Erzählinstanz überhaupt so optional werde wie jede intradiegetische (Thon 2009), scheint zunächst ein bloßes Übersetzungsproblem zu sein wie die Unterscheidung zwischen der modernen Fiktion als Narrativik und der Fiktion überhaupt als Element einer übergreifenden Narratologie. Hier ergeben sich jedoch zwei parallele Hindernisse.

Verfährt man im Modus der Korrektur, können historische Spannungen auf der Ebene der Deskription verloren gehen, weil letztere löst und auflöst, was erstere festhalten wollen. Dass aktuelle Bilderzählungen zu unserer Zeit einerseits gelesen werden können, als hätten sie eine Erzählinstanz, andererseits aber auch, als hätten sie keine, trägt etwa zu etablierten Täuschungsverfahren in Film, Fernsehen und Comic bei. Dort erweist sich manche Erzählung gerade deswegen als erfolgreich unzuverlässig, weil ihre Täuschung als ›fair‹ akzeptiert wird (vgl. Shen 2011): Der Rezeption wird zugleich transparent, dass das Medienmaterial eine bestimmte Annahme über das Erzählte zunächst nahegelegt hat und dass es sich darauf nicht festgelegt hat, so dass die Rezipierenden ihre Lektüre relativieren und im Rückblick verbessern, ohne sich plump belogen zu sehen. Stattdessen wurden sie subtil getäuscht. Das geschieht nicht selten, indem eine Instanz zunächst

scheinbar als Erzählinstanz eingeführt wird, als wäre sie für Bilderzählungen selbstverständlich; und sich dann als kompromittierte Figurenrede entpuppt, weil das Medium eben sehr gut auch ohne explizite Erzählinstanz verständlich ist (Packard 2013). Würde die Spannung zwischen beiden Lektüren, von denen die eine eine Erzählinstanz in der visuellen Erzählung vorsieht und die andere nicht, auf der Ebene der Narratologie einmalig gelöst, indem etwa begrifflich festgehalten würde, es gebe da keine Erzählinstanz, würde dieses Täuschungsmanöver schlechter statt besser verständlich. Hier liegt stattdessen eine Ergänzung nahe, die zwei Narrativiken nebeneinander anerkennt: Eine Narrativik visuellen Erzählens mit und eine ohne ausgestaltete Erzählinstanz.

Verfährt man derart im Modus der Ergänzung, verliert die narratologische Beschreibung jedoch an Relevanz. Glauch hat in nachvollziehbarer Weise die narrative Unzuverlässigkeit, um sie im Mittelalter zu suchen, auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers eingeschränkt und dann noch weiter definiert als »Erzählungen, die darauf angelegt sind, daß ihr Rezipient sie wahrnimmt als eine unfreiwillige Selbstentlarvung des Erzählers im Hinblick auf seine Unfähigkeit, ein Geschehen zutreffend darzustellen, zutreffend zu deuten oder zutreffend zu bewerten« (Glauch 2019, S. 86). Im weiteren Verlauf der Diskussion wird deutlich, dass es tatsächlich im strengen Sinne um eine Unfähigkeit des Erzählers, nicht einer Figur, und um einen Mangel dieser Erzählinstanz, nicht des Erzählten gehen muss. Die Unterscheidung zwischen unzuverlässigem Erzählen und unzuverlässigem Erzähler ist dann durch ein »Wort zur Terminologie« zu lösen (Glauch 2019, S. 88), die das Erzählen letztlich zu einem Verweis auf den Erzähler macht. Das alles leuchtet als Zuspitzung eines engeren Begriffs aus einem weiteren ebenso ein wie das Verhältnis von moderner zu allgemeiner Fiktion. Tatsächlich liegt diese Zuspitzung aber quer zu jener: Die moderne Fiktion ist hier eine Narrativik, eine von mehreren konkreten Instanzierungen der allgemeineren Narratologie. Die Zuspitzung des unzuverlässigen Erzählens auf den unzuverlässigen

Erzähler aber geschieht nicht auf der Seite der Antwort, die die mittelalterlichen Texte geben sollen, sondern als Verfeinerung der Frage, die die Narratologie an sie stellt. Der Befund, dass in den untersuchten Corpora solche Konstellationen »extrem rar« sind (Glauch 2019, S. 113), kann die so differenzierte Narratologie nicht in Frage stellen. Sie hat nach der Logik dieser Untersuchung ein Suchschema vorgegeben, und dass kaum etwas auf dieses Schema passt, ist ein legitimes Ergebnis.

Damit ist viel gewonnen. Es geschieht jedoch auch um einen bestimmten Preis: Denn mit einem umfassenden narratologischen Begriff, der unzuverlässiges Erzählen als Phänomen unzuverlässiger Erzähler auf der Ebene der Narratologie verorten soll, ist die Unzuverlässigkeit visueller Erzählungen, die mit der ambivalenten Position der Erzählinstanz überhaupt spielen, nicht mehr vereinbar. Die Menge der literarischen Texte – einige wenige von ihnen aus dem Mittelalter –, in denen in Glauchs Sinn unzuverlässig erzählt wird, und die Menge an Filmen und Comics, in denen dies in einem modernen transmedialen Sinne geschieht, sind nicht nur disjunkte Teilmengen einer größeren vorstellbaren Kategorie narrativer Unzuverlässigkeit. Vielmehr widersprechen ihre Intensionen einander. Die eine setzt eine Erzählinstanz als Untersuchungsgegenstand voraus, die andere den Umgang mit deren fraglicher Existenz. Dieser Widerspruch ist in einer Narratologie kaum zu lösen; die Ergänzung muss vielmehr zu einer Liste von Narrativiken führen, zu denen nun eine mit eindeutig feststellbarer Erzählinstanz und eine mit fraglicher Erzählinstanz gehören. Die Beschreibung der einzelnen Narrativiken aber kommt ohne den Begriff von einer übergreifenden Narratologie nicht aus, weil die Fraglichkeit dieser Instanz ohne sie nicht zu denken wäre.

Kompliziert wird dieses Problem noch von der Schwierigkeit, die Rezeption oder allgemeiner die historisch verfügbaren Interpretanten für eine vergangene Narrativik überhaupt zu rekonstruieren. Graduell wird das im Einzelfall lösbar sein, indem eben doch einzelne wenige Zeugnisse, eng vergleichbare Fälle mit vermutlich ähnlicher und besser belegter Rezeption

oder allzu plausible Spuren der intendierten Rezeption im jeweiligen medialen Artefakt oder seiner Umgebung aufgesucht werden. Es dürfte aber wohl kein Zufall sein, dass die Zuhilfenahme einer zeitlosen Narratologie von dieser Hürde gerade ablenken kann. Inwendig konzipiert eine so verstandene Narratologie ihr eigenes Verhältnis zur Narrativik nicht wie Semio-logie und Semiotik, sondern wie *langage* und *langue* innerhalb der semio-logischen Terminologie, wie Sprache überhaupt zu den verschiedenen historisch konkreten natürlichen Sprachen. Die Narratologie würde eine allgemeine Grammatik des Erzählens ausdifferenzieren, die sich dann in den verschiedenen historischen Narrativiken konkretisiert. Der Verdacht ist wie immer, dass dabei die *parole*, der Reichtum des konkreten Sprechens, aus dem Blick gerät.

Es lohnt sich, einen Augenblick zu reflektieren, was es in dieser Anlage bedeutet, wenn wir uns heute eine mittelalterliche Narrativik vergegenwärtigen wollen. Wir erfüllen kaum einmal die Bedingungen ihrer vorgesehenen Interpretanten; stattdessen rekonstruieren wir diese in der Regel. Für das strukturalistische Model hat Roman Jakobson dafür in Erweiterung Saus-sures eine Stelle vorgesehen, die er nicht zufällig zumal im literarischen Bereich am Werk sieht (Jakobson 1958/2007, S. 160f.): Einiges ältere, das wir in der heutigen Sprache noch finden, verstehen wir sehr wohl, aber wir verstehen es als alt. Der diachrone Gehalt einer Tradition wird dabei selbst zur synchronen Tatsache, und während einige ältere Formen uns als ältere vertraut sind, bleiben uns andere schwer verständlich oder wirken geradezu rätselhaft. Diese Differenz ist eine Tatsache der jeweiligen Gegenwart. Ob die Lektüre einer Brautwerbeerzählung immer wieder aufs Neue eine Überraschung konstatiert, wenn der stellvertretende Werber anstelle seines Mandanten die Braut gewinnt, oder diese zwei Ausgänge von vornherein im Genre angelegt sind, wie Stock in diesem Band diskutiert, ist eine Frage der Regelmäßigkeit gerade dieser Rezeption, also der Regulierung durch einen Interpretanten. Die scheinbare Irritation über den Erfolg des Brautwerbers für die eigene Person statt jener seines Auftraggebers erweist sich

genau dann als bloß »vermeintliche[r] ›Bruch‹« (Stock 2019, S. 57), den Stock vor Überlegungen zu literarischen Schemata bespricht. Wo die reguläre Interpretation von vornherein beide Optionen vorsieht, ist der Bruch zu verneinen. Aber auch, wenn es ihn gäbe, würde wenigstens ein Interpretationsschema vorliegen, das gebrochen wird; eher sind es dann wohl zwei, die gegeneinander ausgespielt werden.

Damit erweist sich die Suche nach historischen Narrativiken, wenn sie nicht als bloße Erfüllungen einer übergeordneten Narratologie verstanden werden sollen, als Unternehmen, das der Foucaultschen Diskursanalyse entspricht. Sie ginge von den einzelnen Erzählungen als positive Monumente aus (vgl. Foucault 1969) und würde von dort aus die Möglichkeiten erforschen, die in ihrer Narrativik zusammengefasst werden. Narrativiken wären damit weiterhin historische Phänomene, fielen aber kaum mehr insgesamt mit Epochen oder Perioden, sondern eher mit Genres, Konventionen und Subkulturen zusammen. So entspricht es auch Glauchs Ansatz.

Das eröffnet aber insbesondere die Möglichkeit, dass in einem bestimmten historischen Kontext mehrere verschiedene Narrativiken zugleich für dasselbe mediale Artefakt, dieselbe Erzählung relevant sind. (Einem wohl allzu modernen Verständnis von Literatur folgend erwartet Foucault solche Brüche geradezu von literarischen Texten überhaupt, vgl. Foucault 1966, S. 60–64 u. ö.) Vermittlungsversuche zwischen beiden können sich um die Herstellung übergreifender Begriffe bemühen. In der Parlanze von Narrativik und Narratologie heißt das nichts weniger als: Die verschiedenen Narrativiken schreiben ihre verschiedenen Narratologien. In diesem Sinne entspricht der Begriff erst recht seinem modernen Ursprung und wird auch der empirischen und konzeptuellen häufigen Nähe zum Strukturalismus gerecht, durch die er sich als spezifisch moderne Lösung für ein historisch spezifisches nebeneinander widersprüchlicher Narrativiken erweist. Die Universalität der narratologischen Begriffe kann dann nicht mehr als ahistorische Analysebasis vorausgesetzt werden, sondern die Narratologie muss

selbst als verschieden denkbare, stets historisch spezifische Lösung für spezifische Probleme gelesen werden. Universalität ist dann keine Eigenschaft von Begriffen, sondern eine konstruktive Leistung von Diskursen (vgl. Butler 1997; Jäger 1999). Gerade weil die Narratologie sich als moderne Universalisierungsleistung versteht, erwartet sie durchaus konkreten Widerstand gegen ihre Tranchierungen. So entspricht es ihrer Praxis in der aktuellen Erzählforschung.

Narrativiken können eine solche universalisierte Narratologie nicht durch Inkompatibilität mit ihren Begriffen überraschen. Sehr wohl aber können sie sie überraschen, indem sie ihre eigenen Narratologien enthalten. Die Narrativik wird dann nicht mehr nur vom Standpunkt einer transhistorischen Narratologie befragt. Vielmehr stellt sie selbst eine Frage, auf die eine jeweils historisch ebenso spezifische Narratologie eine Antwort gibt. Was für eine Narratologie in der Einzahl nur als Schwierigkeiten für die Forschung begegnen konnte, wird so zur beschreibbaren Eigenschaft eines Gegenstands, zu dessen Rezeption diese Komplikationen gehören. Die unbedingt wertvolle Befragung historischer Narrativiken aus der Position einer modernen Narratologie erhebt die Narrativiken aber vielleicht noch klarer und produktiver zum tatsächlichen Komplement, wenn sie eine zweite Untersuchungsrichtung zulässt, bei der eine historische Narrativik zum Auffinden ebenso vieler verschiedener und historischer Narratologien als rekonstruierte Bedingungen ihrer Möglichkeit führt.

Literaturverzeichnis

- Butler, Judith: *The psychic life of power: theories in subjection*, Stanford 1997.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*, in: Ders.: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*. Hrsg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat, Berlin/New York 2007, S. 155–216.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris 1966.
- Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.

- Glauch, Sonja: Zum Problem des unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter, in: Contzen, Eva von (Hrsg.): Historische Narratologie, Oldenburg 2019 (BmE Themenheft 3), S. 79–124 (online).
- Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. 2. Auflage, Münster 1999.
- Kuhn, Markus: Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin/ New York 2011.
- Mahler, Andreas: Erzählt der Film?, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 111.3 (2001), S. 260–269.
- Packard, Stephan: »Yes. I'm Peter Parker.« Überlegungen zur historischen Transmedialität von unzuverlässigem Erzählen und unzuverlässigem Erzähler in ›Amazing Spider-Man‹ 698, in: Giesa, Felix (Hrsg.): Roundtable zum unzuverlässigen Erzähler in Comics, 2013 (online).
- Peirce, Charles Sanders: Harvard Lectures on Pragmatism (1903), in: Houser, Nathan [u. a.] (Hrsg.): The Essential Peirce, Bd. 2, Bloomington 1998, S. 133–241.
- Shen, Dan: Unreliability, in: Hühn, Peter [u. a.]: The *Living Handbook of Narratology*, Hamburg 2011/2013 (online).
- Stock, Markus: Zwei Männer. ›Kurzschluss‹ und Optionalität in mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählungen, in: Contzen, Eva von (Hrsg.): Historische Narratologie, Oldenburg 2019 (BmE Themenheft 3), S. 51–78 (online).
- Thon, Jan-Noël: Zur Metalepse im Film, in: Birr, Hannah [u. a.] (Hrsg.): Probleme filmischen Erzählens, Münster 2009, S. 85–110.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Stephan Packard
Universität zu Köln
Philosophische Fakultät
Institut für Medienkultur und Theater
Meister-Ekkehart-Str. 11, 3. Stock, Raum 3.02
E-Mail: packard@uni-koeln.de

Karin Kukkonen

Gebrochene Reihen

Narratologie, Erwartungshorizonte und Stoffgeschichte

Die Beobachtung, dass immer schon erzählt wurde, ist schnell gemacht. Die Betrachtung historisch verorteter Texte braucht dann schon etwas länger, ist aber deutlich interessanter und wirft hilfreiche Schlaglichter darauf, was es denn bedeutet, dass immer schon erzählt wurde. Die Beiträge von Sonja Glauch, Harald Haferland und Markus Stock zeigen in der Tat, dass die mediävistische Erzählforschung durchaus für die Mainstream-Narratologie relevant ist, weil sie eben solche hilfreichen Schlaglichter auf die Narratologie allgemein wirft.

Sehr unterschiedliche Themenbereiche werden hier angesprochen: der unzuverlässige Erzähler bei Glauch, die Wahrscheinlichkeit bei Haferland und Erzählmuster, ihre Brechung und Verstetigung bei Stock. Allerdings ergeben sich daraus Argumentationsstränge, mit denen das, was zunächst als spezifisch mediävistische Fragestellung gesehen werden mag, mit anderen Epochen und Ansätzen verknüpft werden kann. Alle drei Beiträge verhandeln in gewisser Weise den Bruch mit Erwartungen. Stock spricht im Zusammenhang der Brautwerbungserzählungen davon, dass ein Erzählmuster etabliert und dann »kurzgeschlossen« wird, wenn die Braut doch lieber den Brautwerber als den höher-rangigen Bräutigam, der ihn geschickt hat, ehelichen möchte. Stock unterstreicht, dass dieser Bruch im Erzählmuster bereits angelegt und fast »erwartbar« ist, wenn man sich eine Reihe dieser Erzählungen ansieht. Dies ist laut Stock eine Frage der »grundlegenden Optionalität« dieser Erzähltradition. Haferland umreißt das wahrscheinliche

und unwahrscheinliche Erzählen aus Sicht der Aristotelischen Poetik und der Laplace'schen Wahrscheinlichkeitstheorie.⁴ Dabei entfaltet er eine Systematik von Dimensionen, die das Ganze einer Erzählung wahrscheinlich oder unwahrscheinlich machen. Auch diese Wahrscheinlichkeiten etablieren oder brechen ein Muster. Glauch schließlich diskutiert die Problematik des unzuverlässigen Erzählers und zeigt, dass der »Aha-Effekt«, wenn ein Erzähler als unzuverlässig enttarnt wird, ein eher modernes Phänomen ist und dass die selbstironischen und zweideutigen Erzähler der mittelalterlichen Tradition nicht immer der modernen Definition des unzuverlässigen Erzählens entsprechen. Auch bei diesem Erzählphänomen liegt ein Musterbruch vor, wenn der Erzähler nicht so, wie man es erwarten würde, zuverlässig ist. Handlungsoptionalität, Gesamtwahrscheinlichkeit und Erzählerintegrität arbeiten mit Mustern und deren Brechung, dabei ist aber, wie besonders Glauch zeigt, das, was als Bruch gilt, historisch verschieden.

Die historische Entwicklung und die historische Wertung eines Musters und seines Bruchs müssen, wie diese Beiträge zeigen, Teil einer historisch orientierten Narratologie sein. Diese historische Wertung kommt vielleicht dem nahe, wofür Hans Robert Jauß den Begriff ›Erwartungshorizont‹ für die Literaturwissenschaft geprägt hat:

Ein entsprechender Prozess fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung bestimmt auch das Verhältnis vom einzelnen Text zur gattungsbildenden Textreihe. Der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduziert werden. (Jauß 1970, S. 175)

Jauß' ›Erwartungshorizont‹ – das, meine ich, zeigen die Beiträge von Glauch, Haferland und Stock – umfasst auch eine bestimmte Ausgestaltung narratologischer Kategorien. Dabei ist es wichtig im Hinterkopf zu behalten, dass es zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt auch immer mehrere Möglichkeiten gab, etwas zu erzählen. Jauß' Paradebeispiel ist der Bestsellererfolg des Romans ›Fanny‹ von Ernst-Aimé Feydeau, der im gleichen Jahr

erschien wie Gustave Flauberts ›Madame Bovary‹. Fanny wurde schnell wieder vergessen, weil der Roman nur in den aktuellen Erwartungshorizont passte, während ›Madame Bovary‹ einen Erwartungshorizont bediente, der erst noch etabliert werden musste und daher zunächst einen Skandal und danach den Status als Klassiker des Romans bedingte. Während man über die Details hier streiten kann, so zeigt Jauß' Beispiel doch, dass die »gattungsbildende Textreihe« immer eine gebrochene Reihe ist. Texte, die den Erwartungshorizont bedienen oder aus ihm heraustreten, können im genau gleichen Jahr erscheinen.

Diese Ungleichzeitigkeit der Reihe, die zeigt, wie schwierig es wäre, einen steten Fortschritt narratologischer Kategorien zu entwerfen, ist aber zugleich eine Chance für die historische Narratologie. Der Erwartungshorizont, wie Jauß ihn denkt, entwickelt sich in einer relativ geraden Linie weiter, während die Textelemente genau die Ungleichzeitigkeit aufweisen, die es so schwer macht, von einer klaren Reihe zu sprechen. Glauch schreibt in ihrem Beitrag, »man kann die Komplexität einer Textkultur folglich nicht an irgendwelchen erzähltheoretischen oder auch kulturtheoretischen Einzelmerkmalen festmachen, ohne deren Stellung und Funktionen im gesamten System zu berücksichtigen«. Wenn man also nicht weiterhin eine Geschichte einzelner narratologischer Kategorien (des unzuverlässigen Erzählers, des *free indirect discourse* etc.) erzählen will, dann kann die Konstellation von Erwartungshorizont, dem System der Textelemente und seinen Änderungen eine Alternative bieten. Dabei gälte es aber ebenfalls, eine teleologische Stoßrichtung zu vermeiden und diese Konstellationen nicht wieder unter der Prämisse des »noch nicht« zu lesen (siehe auch Kukkonen 2018). Die Tatsache, dass ein Text aus dem Erwartungshorizont hinaustritt, heißt noch nicht, dass der Schritt in die nächste Epoche geht.

Hier könnte auch die Stoffgeschichte eine neue Bedeutung erhalten. Wie Stock sehr detailliert zeigt, basiert die Brautwerbungsgeschichte auf einer »Handlungsoptionalität« zwischen kulturellen Handlungsmöglichkeiten

oder vielleicht unterschiedlichen Ausformungen des Stoffes in seiner Geschichte. Der Neue Pauly (2003) definiert Stoff als »überlieferte Figuren- und Handlungskonstellationen« (S. 407) sowie als »ein tradiertes Handlungsgerüst, das an individuelle Figuren gebunden ist und aus mündlicher oder schriftlicher Überlieferung Eingang in ein lit. Werk gefunden hat« (S. 408). Diese Konstellationen und Gerüste bieten nun das Muster, das gebrochen werden kann und wo der genaue Punkt des Bruchs narratologisch verortet werden kann. Nimmt die Handlung einen ungewohnten Lauf? Ist der Protagonist sich der generischen Verortung und seiner Handlungsoptionen darin bewusst? Wie wird die generelle Wahrscheinlichkeit der ganzen Anordnung, von der auch Haferland spricht, kommuniziert und moduliert? Die narratologischen Kategorien bieten hier eine Möglichkeit, die Position eines Textes im Verhältnis zu einer längeren Geschichte des Stoffes zu artikulieren.

Es mag ironisch erscheinen, dass ich vorschlage, die Narratologie geschichtskompatibel zu machen, indem ich auf Ansätze wie Erwartungshorizonte und Stoffgeschichte zurückgreife, die wissenschaftshistorisch dem Vergessen anheimgegeben scheinen. Doch Erwartungshorizonte und Stoffgeschichte sollen nicht um ihrer selbst willen hervorgeholt werden, sondern weil sie, wie ich glaube, eine Antwort auf aktuelle Probleme in der Narratologie bieten, auf die auch Glauch, Haferland und Stock verweisen. Dabei handelt es sich einerseits um die Notwendigkeit, Einzelmerkmale nicht separat zu historisieren, sondern im System zu sehen, und andererseits um das Erfassen der Logik von Erzählmustern in Genres, Szenen und Motiven, ohne in strukturalistische Schemata zu verfallen. Die gebrochenen Reihen der Geschichte von Erzähltexten und Erzählformen fordern nun die Narratologie heraus, anzuerkennen, dass Begriffe, die heute als »gegeben« erscheinen, sich auch immer anders hätten entwickeln können. Die historische Dimension eröffnet also einen Reichtum an alternativen, kontrafaktischen und pragmatisch verorteten Fällen, die auch einen differenzierten Blick auf ak-

tuelle Erzählkategorien und -begriffe ermöglicht. Narratologen mit historischem Blickwinkel, wie die Mediävisten in diesem Band, und Narratologen mit generalistischem Blickwinkel könnten damit ein gemeinsames Projekt entwickeln. Denn auch aktuelle Erzählkategorien und -begriffe werden auf Dauer nicht stabil bleiben. Die Literaturgeschichte ist damit nicht nur eine Provokation, sondern eine Notwendigkeit für die Narratologie.

Anmerkungen

- 1 Die Laplace'sche Wahrscheinlichkeitstheorie geht im Unterschied zur Bayes'schen Wahrscheinlichkeit davon aus, dass alle Möglichkeiten grundsätzlich bekannt sind und man dann die Wahrscheinlichkeiten berechnen kann. Wenn man vom Beispiel der Urne ausgeht, kann man alle Murmeln sehen und weiß, wie viele weiße und schwarze Murmeln vorhanden sind. Bei der Bayes'schen Wahrscheinlichkeit dagegen weiß man nicht, was in der Urne ist, sondern berechnet die Wahrscheinlichkeiten mit jedem Zug neu, nur auf Basis der Murmeln, die schon gezogen wurden. Siehe Kukkonen (im Erscheinen) für ein narratologisches Modell, das auf sich stetig entwickelnde Bayes'sche Wahrscheinlichkeiten fußt.

Literaturverzeichnis

- Arweiler, Alexander: Thematologie/Stoff- und Motivforschung, in: Der Neue Pauly: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15,3, Stuttgart. 2003, S. 407–412.
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970.
- Kukkonen, Karin: The Curse of Realism: Cognitive Narratology and the Historical Dimension, in: Partial Answers 16.2 (2018), S. 291–302.
- Kukkonen, Karin: Probability Designs: Literature and Predictive Processing, Oxford im Erscheinen.

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Karin Kukkonen
Universität Oslo, Norwegen
Department of Literature, Area Studies and European Languages
PO Box 1003 Blindern, NO-0315 Oslo
E-Mail: karin.kukkonen@ilos.uio.no