

10737233

Das Wunderbare in der arthurischen Literatur

Probleme und Perspektiven

*Herausgegeben von
Friedrich Wolfzettel*

HS 660, 240

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

305/04

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2003



Die Fiktionalität des höfischen Romans im Horizont des Vollkommenen und des Wunderbaren

Abstract: The authors of the courtly novels give a broad perspective of the marvellous; in the course of this they make use of the idea of the marvellous to express the perfect. The present article focuses on some passages in which the literary depiction of the singular becomes the starting point of the narrative reflection: Chrétien's portrayal of Erec's coronation coat and Hartmann's *descriptio* of Enite's horse and saddlery in *Erec*, finally Parzival's first encounter of the Grail in Munsalwaesche in Wolfram's novel and the miracles in the *minne*-grotto in Gottfried's *Tristan*. Here the authors not only describe the marvellous and perfect but also reflect upon how it can be transferred into the text. Their idea of narration is that it has to overcome the muteness in the face of the indescribable. My thesis is that the authors of the early courtly novel markedly point to the paradox of the description of the indescribable in order to illustrate the problem of fiction.

1. Das Wunderbare als Ansatzpunkt narrativer Poetologie

Im 12. Jahrhundert stellen sich die Fragen nach den Grenzbereichen menschlicher Existenz als Folge umfassender Veränderungsprozesse neu. Zugleich intensiviert sich in dieser Zeit das Interesse am Wunder als einer Erfahrung, die naturgesetzliche oder kulturelle Grenzen überschreitet.¹ In diesem Zusammenhang ist auch die hier zu diskutierende literarische Problematik zu sehen.

Als eine Kategorie der Poetologie begegnet das Wunderbare im deutschen Sprachraum erst ab dem 17. Jahrhundert,² als etwas unbegreiflich Vollkommenes ist es jedoch in mittelalterlicher Theologie und Philosophie durchaus geläufig. Vollkommenheit in jüdisch-christlicher Tradition ist eine Qualität, die ursprünglich allein Gott vorbehalten bleibt. Die theologisch-philosophische Reflexion des Mittelalters nimmt aber auch die aristotelische Unterscheidung verschiedener Arten von Vollkommenheit (Met. V, 16, 1021b 12ff.; Phys. III, 6, 207a 8ff.) auf. Der Begriff ist also in besonderer Weise religiös oder metaphysisch konnotiert – auch wenn dies in den literarischen Texten nicht immer explizit wird. Die Autoren der frühen höfischen

¹ Dazu beispielsweise Jacques Le Goff, *Phantasie und Realität des Mittelalters*, übers. v. Rita Höner, Stuttgart 1990, 42ff.

² Vgl. die Monographie von Karl Heinz Stahl, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1975, insbesondere 25.

Romane entfalten einen weiten Horizont des Wunderbaren;³ sie nutzen dabei auch die Vorstellung vom Wunderbaren als eine Ausdrucksform des Vollkommenen. Das in Theologie und Philosophie zentrale Problem, in welcher Weise das Anschaulich-Wunderbare als Manifestation des Transzendent-Vollkommenen zu begreifen ist,⁴ entwickeln die volkssprachlichen Werke allerdings weniger. Sie bemächtigen sich des Sinnhorizonts der Vollkommenheit auf eine eigene Weise.

Höfische Prachtentfaltung im Fest, menschliche oder tierische Schönheit, von Feen und Menschenhand geschaffene Artefakte, der Gral oder das Leben in der Minnegrotte sind in den Texten durch Vollkommenheit charakterisiert. Die Kategorie ist dabei unterschiedlich aufgefasst: als nicht zu überbietende Vollständigkeit

³ Zur Darstellung des Wunderbaren im altfranzösischen höfischen Roman vgl. insbesondere Lucienne Carasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Histoire des Idées et Critique Littéraire 153, Genève 1976; Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris 1982; Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Genève 1991; Jeff Rider, »De l'énigme à l'allégorie: L'adaptation du »merveilleux« de Chrétien de Troyes par Hartmann von Aue«, *Romania* 112 (1991), 100–128; *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. XXVe Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public* (Orléans, juin 1994), Série Histoire Ancienne et Médiévale 34, Paris 1995; Douglas Biow, »Mirabile Dictu«. Representation of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic, Ann Arbor 1996; Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le »Lancelot en prose«*, Paris 1998.

Zum Wunderbaren im deutschen höfischen Roman vgl. u.a. Hiltrud Katharina Knoll, *Studien zur realen und außerrealen Welt im deutschen Artusroman: »Erec«, »Iwein«, »Lanzelet«, »Wigalois«*, Phil. Diss. Bonn 1966; Hugo Moser, »Zauberring und Tarnmantel. Zum Problem der Eindimensionalität und des Wunderbaren in mittelhochdeutschen Epen«, in: Hugo Moser (Hrsg.), *Studien zur deutschen Dichtung des Mittelalters und der Romantik*, Kleine Schriften II, Berlin 1984, 43–53; Walter Haug, »Das Phantastische in der späteren deutschen Artusliteratur«, in: Karl Heinz Goller (Hrsg.), *Spätmittelalterliche Artusliteratur*, Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur 3, Paderborn u.a. 1984, 133–149; Dietrich Schmidtke (Hrsg.), *Das Wunderbare in der mittelalterlichen Literatur*, Göppingen 1994; Jutta Eming, *Funktionswandel des Wunderbaren: Studien zum »Bel Inconnu«, zum »Wigalois« und zum »Wigoleis vom Rade«*, Trier 1999.

⁴ Vgl. zu diesem Komplex Jürgen Schwann, »Das »wunderbar Vollkommene«. Anmerkungen zu einem Konnex in der mittelalterlichen Philosophie und Literatur«, *Studia Theologica* 6 (1999), 57–90 und Hans Robert Jauf, »Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven*, Poetik und Hermeneutik 10, München 1983, 443–461; Jauf entwickelt in diesem Aufsatz »an Beispielen vornehmlich der älteren Tradition der Literatur« die These, »das Faszinosum des Imaginären lasse sich genetisch aus Sinnstrukturen des Vollkommenen ableiten, die der ästhetischen Fiktion in der Erfahrung des Numinosen vorgegeben sind« (448). – Vgl. auch Katharina Bracht, *Vollkommenheit und Vollendung. Zur Anthropologie des Methodius von Olympus*, Studien und Texte zu Antike und Christentum 2, Tübingen 1999 sowie die entsprechenden Artikel im *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Bd. III, München 1974, 1641–1649 und im *Lexikon des Mittelalters*, Bd. VIII, München 1997, 1838f.

von Einzelnem, als ästhetische Vollkommenheit im Sinne natürlicher Schönheit oder künstlerisch-handwerklicher Perfektion sowie als transzendente Vollkommenheit im Sinne ethischer Qualifikation oder größtmöglicher Nähe zum Göttlichen. Das in dieser Form in den Werken gezeigte Wunderbare entspricht nicht der Normalität der erzählten Welt und ist Gegenstand des Staunens. Es besitzt jedoch auch Zeichencharakter und bedarf daher der Reflexion.

Einige Passagen, in denen die literarische Darstellung des Einzigartigen zum Ansatzpunkt von Erzählreflexion wird, möchte ich näher betrachten: Chrétiens Beschreibung von Erecs Krönungsmantel sowie Hartmanns *descriptio* von Erites Pferd und Sattelzeug im *Erec*, schließlich Parzivals erste Begegnung mit dem Gral auf Munsalvaesche in Wolframs Roman sowie die Wunder in der Minnegrotte im *Tristan* Gottfrieds. Die Autoren beschreiben das Wunderbar-Vollkommene hier nicht nur, sondern sie reflektieren auch darüber, wie es in die Erzählung transferiert werden kann. Das Wunderbar-Vollkommene ist adäquat nicht zu versprachlichen, gleichwohl ist es im Selbstverständnis der Autoren Aufgabe des Erzählens, die Sprachlosigkeit gegenüber dem Unfasslichen zu überwinden. Meine These besteht nun darin, dass sie das Paradox der Darstellung des Nichtdarstellbaren bewusst zuspitzen, um das Problem der Fiktionalität ins Bewusstsein zu heben.⁵

Die literarische Reflexion berührt dabei vor allem folgende Problemfelder: (a) Die Inszenierung des Wunderbar-Vollkommenen evoziert in besonderer Weise den im Mittelalter allgegenwärtigen Lügenvorwurf gegenüber fiktionaler Dichtung. Damit stellt sich das Wahrheitsproblem des Erzählten. (b) Das Wunderbar-Vollkommene ist im Text nicht angemessen zu beschreiben. Dieses Faktum führt zur Reflexion der Möglichkeiten einer literarischen Repräsentation des Unsagbaren. (c) Die Autoren inszenieren einen Diskurs zwischen Erzählinstanz und Publikum über das Wunderbare. Wird die Grenze zwischen Schrifttext und mündlicher Aufführung, zwischen Produktion und Rezeption, dabei bewusst negiert, so ist der textimmanente Diskurs als ein fingierter erkennbar. Im *Erec* beispielsweise holt der

⁵ Zur Fiktionalität des höfischen Romans vgl. vor allem Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter: von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts; eine Einführung*, Darmstadt 1992; Volker Mertens, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Fiktionalität im Artusroman: dritte Tagung der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin 13.–15.2.1992*, Tübingen 1993; Gertrud Grünkorn, *Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*, Philologische Studien und Quellen 129, Berlin 1994; Fritz Peter Knapp, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort*, Heidelberg 1997; Klaus Ridder, *Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: »Reinfried von Braunschweig«, »Wilhelm von Österreich«, »Friedrich von Schwaben«*, Berlin/New York 1998; Fritz Peter Knapp, Manuela Niesner (Hrsg.), *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*, Berlin 2002.

Erzähler einen Hörer »auf die Bühne des Textes«⁶ und beide streiten über das »richtige« Erzählen des Wunderbaren (s. Abschnitt 3). Der Text umspielt auf diese Weise die Möglichkeit, dass auch der Gegenstand der Kommunikation (das Wunderbare) fingiert sein kann. Die Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren eröffnet also Wege, den fiktionalen Charakter des Erzählten im Text zu bedenken. Zunächst zu Chrétien's Darstellung von Erec's Krönungsmantel.

2. Erec's Krönungsgewand im Roman Chrétien's de Troyes

Enites und Erec's Weg vollendet sich im ersten Roman Chrétien's mit ihrer Krönung am Artushof. Die eigentliche Handlung ist damit abgeschlossen, es folgt eine eingehende Beschreibung des Krönungsfestes.⁷ Der Hörer erfährt zunächst von zwei einzigartigen Thronsesseln für Artus und Erec,⁸ bevor dann das Bildprogramm auf Erec's Krönungsgewand geschildert wird. Auf dem von Feen gefertigten Mantel sind die personifizierten Artes und ihre Tätigkeiten dargestellt.⁹ Als letztes ist Erec's Szepter erwähnt, auf dem alle tierischen und menschlichen Lebewesen eingeschnitten sind (6808–6824).¹⁰

⁶ Vgl. Bernd Schirok, »Ein riter, der geléret was. Literaturtheoretische Aspekte in den Artusromanen Hartmann's von Aue«, in: Anna Keck, Theodor Nolte (Hrsg.), »Ze hove und an der strâzen«. Die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr »Sitz im Leben«. Fs. für Volker Schupp zum 65. Geburtstag, Stuttgart/Leipzig 1999, 184–211, hier 194.

⁷ Der Erzähler hebt die unvergleichliche Dimension des Festes hervor und beteuert seine Unfähigkeit, die Festvorbereitungen vollständig wiederzugeben. Er will aber nach seinem Vermögen zumindest einen Teil darstellen (6640–6650). An diesem Tag schlägt Artus 400 Knappen zu Rittern und beschenkt sie mehr als reichlich. Die Macht und Freigiebigkeit des Königs ist weder mit der Alexanders oder Caesars noch mit der der Herrscher in den Heldenliedern zu vergleichen (6597–6639).

⁸ Die Einzigartigkeit der Thronstuhl resultiert zum einen aus ihrer vollkommenen Identität (sie waren ununterscheidbar), zum anderen aus ihrem besonderen Material (sie waren ausschließlich aus Gold und Elfenbein) (6650–6673).

⁹ Die Geometrie misst alle Erscheinungen des Kosmos und der Welt, die Arithmetik zählt sie, und die Musik harmonisiert die Klänge der Schöpfung. Die wunderbarste der Künste, die Astronomie, deckt die Zusammenhänge zwischen den kosmischen Abläufen und den menschlichen Dingen auf (6682–6747).

¹⁰ Zum Schluss des Romans vgl. Uwe Ruberg, »Die Königskrönung Erec's bei Chrétien und Hartmann im Kontext arthurischer Erzählchlüsse«, *LiLi* 99 (1995), 69–82; zu den Bildbeschreibungen im Zusammenhang der Krönungsfeierlichkeiten vgl. Barbara Haupt, »Literarische Bildbeschreibung im Artusroman. Tradition und Aktualisierung. Zu Chrétien's Beschreibung von Erec's Krönungsmantel und Zepter«, *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 9 (1999), 557–585.

Das Wunderbare hat in der Schlusspassage des *Erec*-Romans als Gegenstand der Ekphrasis Auszeichnungsfunktion gegenüber dem Protagonisten. Die Bildkunstwerke weisen aber auch über die Erzählwelt hinaus: Ihre Perfektion wurzelt in der Märchendimension der Feen, die dargestellten vier Artes-Personifikationen und ihre Tätigkeiten symbolisieren die Unermesslichkeit des gottgeschaffenen Kosmos. Literaturtheoretisch stellt sich das Problem der ästhetischen Repräsentation einer nicht unmittelbar verfügbaren Realität. Die Schöpfung kann nicht als Ganzes Gegenstand der Bilder sein, die Erzählung kann die Artifizialität der Bilder nicht ohne Abstriche versprachlichen.

Bereits am Beginn seines Berichts der Krönungsfeierlichkeiten ruft der Erzähler die bekannten Topoi »Unsagbarkeit, unzureichende Ausdrucksfähigkeit und Erzählzwang« in Erinnerung. Schon der Versuch, die Vielfalt höfischer Prachtentfaltung zu beschreiben, gilt ihm als töricht. Nur die sinnbildliche Vergegenwärtigung des eigentlich Nichtdarstellbaren erscheint als ein möglicher Weg. Ein Teil muss und kann für das Ganze stehen. Die Unüberschaubarkeit des Gegenstandes schließt jede im enzyklopädischen Sinne mimetische Darstellungstechnik von vornherein aus.¹¹

Die Beschreibung der Bildkunstwerke und ihrer Darstellungsprinzipien legt implizit den Vergleich mit den Prinzipien des Erzählens nahe. Die Personifikationen symbolisieren die entsprechenden Fächer der Artes (Geometrie, Arithmetik, Musik, Astronomie), ihre Tätigkeiten (Messen, Zählen, Harmonisieren, Deuten) jeweils eine bestimmte Dimension der Schöpfung, und die vier Bilder repräsentieren insgesamt die nicht darstellbare Vielfalt des Kosmos.¹² Die Visualisierung des Natürlich-Unendlichen erfolgt durch Bilder (Zählen der Blätter, der Sandkörner, der Steine etc.), die gerade durch ihre Konkretetheit das Unbegreiflich-Wunderbare der göttlichen Schöpfung veranschaulichen. Inwieweit man Chrétien's Rückführung der eigenen Beschreibungskunst auf Macrobius ernst nehmen muss, ist kaum

¹¹ Ex negativo wird dem Hörer das komplexe Problem noch einmal durch Erec's Szepter vor Augen gestellt. Die tierischen und menschlichen Arten sind hier bildlich in summa präsent, so dass nur das Staunen über dieses Wunder bleibt (6820f.).

¹² »Das Thema der Abbildungen ist das für Menschen Unermessliche der göttlichen Schöpfung, mithin das letztlich Unausprechliche, das nur *ex parte* (vgl. 6712) und, da es sich um ein philosophisches (theologisches) Thema handelt, mit Hilfe der Theorie des Macrobius zur narratio fabulosa wiedergegeben werden kann. [...] Die abstrakte Idee einer unvorstellbar großen Zahl wird unmittelbar begreiflich gemacht durch die konkrete Vorstellung, jemand wollte tatsächlich alle Wassertropfen, Sandkörner, Blätter oder Sterne vollständig abzählen« (574). Nach Haupt beruft sich Chrétien auf Macrobius, da dieser »die *fabulosa narratio* grundsätzlich als eine Möglichkeit empfohlen hatte, überhaupt über philosophische Inhalte [...] zu handeln«; Haupt (wie Anm. 10), 575.

zu entscheiden. In jedem Falle wird die sprachliche Repräsentation des Wunderbaren Gegenstand poetologischer Reflexion – wenngleich auch nur in dem Sinne, dass das Problem an eine lateinische Autorität weitergereicht wird:¹³

Lisant trovomes an l'estoire
la description de la robe,
si an trai a garant Macrobe
qui an l'estoire mist s'antante,
qui l'antendié, que je ne mante.
Macobre m'asseigne a descrivre,
si con je l'ai trové el livre,
l'uevre del drap et le portret.
Quatre fees l'avoient fet
par grant san et par grant mestrie.
L'une i portaist Geometrie
si com ele esgarde et mesure
con li ciax et la terre dure,
si que de rien nule n'i faut
et puis le bas, et puis le haut,
et puis le lé, et puis le lonc,
et puis esgarde par selonc
con la mers est lee et parfonde,
et si mesure tot le monde.¹⁴

¹³ Der Verweis auf Macrobius (6674–6681) bezieht sich wohl kaum auf Chrétien's Umgang mit einer Vorlage. Obwohl eine solche Vorlage ins Spiel gebracht wird, thematisiert die Macrobius-Referenz das Verhältnis Erzählsubjekt (Krönungsmantel) – Erzählsubjekt (Chrétien). – Eine andere Auffassung findet sich bei Gerhart von Graevenitz, »Contextio und conjointure, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie«, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hrsg.), *Literatur, Artes und Philosophie*, Fortuna vitrea 7, Tübingen 1992, 229–257, hier 234: »Gegenstand der impliziten Inszenierung ist das literaturtheoretische Problem der »Zusammensetzung«: Der Stoff mit den vier macrobischen Figuren ist noch nicht der ganze Mantel. Er hat ein Pelzfutter oder einen Pelzrand, vielleicht auch beides, die mit dem Bilderstoff »zusammengenäht« [...] worden sind.«

¹⁴ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, hrsg. und übers. von Albert Gier, Stuttgart 1987, 6674–6692. »Wir fanden beim Lesen in der Vorlage die Beschreibung des Gewandes, [6675] und ich ziehe als Garanten Macrobius heran, der seine Aufmerksamkeit auf die Schilderung richtete und der sich darauf verstand, so daß ich nicht lüge. Macrobius lehrt mich, die Arbeit des Stoffes und die Bilddarstellung zu beschreiben, wie ich sie in dem Buche gefunden habe. [6681] – Vier Feen hatten das Gewand mit großem Geschick und großer Meisterschaft gefertigt. Die eine stellte darauf die Geometrie dar, wie sie betrachtet und mißt, [6685] wie weit Himmel und Erde reichen, ohne daß sie einen Fehler macht, dann das Tiefe und das Hohe, die Breite und die Länge; und sie betrachtet des weiteren, [6690] wie breit und tief das Meer ist, und mißt so die ganze Welt aus.«

Im Bildkunstwerk repräsentieren dem Gegenstand ähnliche Bilder die Unendlichkeit der Schöpfung. In der Erzählung versinnlicht die Darstellung der wunderbaren Bildkunstwerke die Prachtentfaltung am Artushof. Daraus lässt sich folgern, dass die Beschreibung des Festes zwar die Kräfte eines Schreibenden überfordert, die Verwendung des Wunderbar-Vollkommenen als Darstellungsmedium höfischer Idealität aber durchaus adäquat ist.

Blickt man auf das Gesamtwerk, so ist zu resümieren, dass die Schlusspassage menschlich-innere und weltlich-äußere Vollkommenheit in Beziehung setzt. Erec hat am Ende das höchste denkbare Ziel erreicht: Die Bildkunstwerke auf dem Krönungsmantel repräsentieren die Fülle der gottgeschaffenen Welt; sie bezeichnen aber auch den errungenen Zustand ethisch-innerer und herrschaftlich-äußerer Vollkommenheit des Protagonisten. Das Kleidungsstück charakterisiert den Träger. In dieser Perspektive knüpft die Schlusspassage an die poetologische Reflexion des Prologs an und hebt die dort programmatisch angesprochene »schöne Verbindung« auf eine höhere Ebene: »bele conjointure« meint nicht mehr nur die ästhetische Verknüpfung von stofflich Disparatem, sondern auch die sprachlich-erzählerische Korrelation von Unermesslichkeit der Schöpfung und menschlicher Suche nach Vollkommenheit. Im Schnittpunkt beider Perspektiven findet sich das Wunderbare.

3. Enites Pferd und Sattelzeug im *Erec*-Roman Hartmanns von Aue

Hartmann verlegt die Krönung des Helden vom Artushof an den Hof Erecs in Karant und streicht bekanntlich die detaillierte Beschreibung des Bildprogramms auf Erecs Krönungsgewand.¹⁵ Im Zusammenhang der erheblich ausgebauten Schilderung von Pferd und Sattel Enites reflektiert der deutsche Autor das Problem des Wunderbaren und seiner literarischen Repräsentation. Auch Hartmann ist das Wunderbare hier Signum des Vollkommenen. Allerdings stehen nun die natürliche Schönheit und die weibliche Protagonistin im Blickpunkt.

Auf Penefrec, der Burg des Königs Guivreiz, erhält Enite als Abschiedsgeschenk ein besonderes Pferd und ein kunstvolles Sattelzeug. Ihre Erniedrigung im Pferdeknechtsdienst ist damit aufgehoben und die Idealität des höfischen Paares ohne

¹⁵ Ruberg sieht diese Veränderung insbesondere »in der beabsichtigten Zurückdrängung des Artusanteils an der Krönung« und in der Betonung »einer eigenständigen Herrschaft Erecs als rex iustus et pacificus im eigenen Reich« begründet; Ruberg (wie Anm. 10), 77. – Im Folgenden übernehme ich Formulierungen aus: Klaus Ridder, »Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts«, *DVjs* 75 (2001), 539–560. In diesem Aufsatz sind die hier unter Punkt 3 diskutierten Zusammenhänge breiter ausgeführt.

Makel. Die nun folgende *descriptio* von Pferd und Sattelzeug findet sich unmittelbar vor der Mabonagrín-Episode, also »in dem Augenblick [...], in dem der Zuhörer die Struktur des Romans [zu] überblicken und in ihrem Sinn zu durchschauen vermag«. ¹⁶ Die literaturtheoretische Reflexion über das Wunderbare erfolgt also auch bei Hartmann an profilierter Stelle.

Das Enite geschenkte Pferd – auf der linken Seite war es strahlend weiß, auf der rechten tiefschwarz, zwischen beiden Hälften verlief ein grüner Strich – ist von idealer Schönheit (»ez was erwünscht alsô«, 7340). Es ist eine Konkretion der Idee von ästhetischer Vollkommenheit (7366–88). Auf der einen Seite wird gesagt, dass das Pferd einer anderen märchenhaften Welt entstammt. ¹⁷ Der Erzähler lässt zum anderen aber keinen Zweifel daran, dass es sich um ein vollkommenes Kunstwerk handelt, das nur der Souveränität eigenen Erzählens verpflichtet ist. ¹⁸ Vor allem im zweiten Teil der Schilderung (7336ff.) steuert er systematisch auf den Punkt zu, an dem der Kunstcharakter des Erzählgegenstandes unübersehbar wird.

Um das Wunderbare des Pferdes zu demonstrieren, entfaltet der Erzähler folgende Überlegung: Wenn ein »wertwiser man« (7368) acht Jahre damit zubringen würde, ein vollkommenes Pferd zu imaginieren und dieser Vorstellung auch Gestalt verleihen könnte, so hätte Enites Pferd diesem Ideal dennoch in allem entsprochen (»alsô was ez vollekomen / daz er [der wertwîse] dar abe niht hete genomen / also grôz als umbe ein hâr«,

¹⁶ Walter Haug, »Gebet und Hieroglyphe. Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung«, in: W. H., *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, 110–125, hier 115.

¹⁷ Schiroke wendet gegen Worstbrock ein, dass man weder die bisher nicht bekannte Schönheit noch die märchenhafte Herkunft des Pferdes schon als Fiktionalitätssignale werten könne. Auch von Enites erstem Pferd werde gesagt, dass ein schöneres vorher niemand bekommen habe (1423–1425). Der »entscheidende Schritt zur Etablierung des Fiktionalitätsbewusstseins« werde erst »mit der Ironisierung und Demontage der Quelle(nberufungspraxis) vollzogen. Damit wird die Rückbindung an die Quelle als (bislang) wahrheitsverbürgende Instanz programmatisch aufgegeben«, Schiroke (wie Anm. 6), 205

¹⁸ So auch Worstbrock: »Es [Enites Pferd] ist das erschienene Ideal des vollkommenen Pferdes, von einer Art der Vollkommenheit, wie sie der Erfahrungswelt fremd sein muß [...]. Enites Pferd [besitzt] das horazische Qualitätsmaß des vollkommenen Kunstwerks«, Franz Josef Worstbrock, »Dilatatio materiae. Zur Poetik des Erec Hartmanns von Aue«, *Frühmittelalterliche Studien* 19 (1985), 1–30, hier 26. Strasser erklärt, die Vollkommenheit des Pferdes habe Verweiskfunktion: »Wenn in dieser Beschreibung nun die vollkommenste Vollkommenheit des Pferdes behauptet und als Vergleichsmaßstab seiner Qualität allein die Kriterien der »höchsten künstlerischen Erdachtheit« und der unirdischen Herkunft bemüht werden, so verweist dies in keinen anderen Bereich als den der Fiktion«, Ingrid Strasser, »Fiktion und ihre Vermittlung in Hartmanns Erec-Roman«, in: Mertens/Wolfzettel (wie Anm. 5), 63–83, hier 64.

7386ff.). Ideale Schönheit verweist auf die Ebene der Transzendenz. ¹⁹ Die unvergleichliche Schönheit des Pferdes wurzelt in der mythischen Welt des Wunderbaren (Zwergenwelt); sie kann aber durch den Raub des Pferdes auf die Ebene der Erzählung transferiert werden.

Vollendete kunsthandwerkliche Meisterschaft kommt ins Spiel, wenn »Umbrîz« (7470), der das Sattelzeug gefertigt hatte, als der »werkwiseste man« (7468) vorgestellt wird. Dem Erzähler gibt dies Gelegenheit, mit seiner fehlenden Erzählkompetenz zu kokettieren, sich als »tumben knechte« (7480) zu bezeichnen und schließlich einzuräumen, dass er das Kunstwerk selbst nie gesehen habe (7486). Er müsse sich daher ganz auf eine Quelle verlassen (7487–7491). Dem Ideal der künstlerischen Meisterschaft ist der Topos der affektierten Bescheidenheit gegenübergestellt; künstlerische Autoritätsstiftung kontrastiert mit der scheinbaren Verweigerung der Verantwortung für das Erzählen.

Spart Chrétien durch den Verweis auf Macrobius die Reflexion über die Beschreibungstechnik des Wunderbaren weitgehend aus, so führt Hartmann einen Hörer ein, der im Dialog mit dem eigentlichen Erzähler, den er als Hartmann anredet, präsent ist und eine Beschreibung des Sattels versucht. Doch der Hörer scheitert. Der Ausgangspunkt des Dialogs ist so konzipiert, dass dem Erzähler während der Beschreibung des wunderbaren Pferdes und seiner Ausrüstung eine weitere Stimme ins Wort fällt. Diese beansprucht ebenfalls Erzählkompetenz und will die Sattelbeschreibung übernehmen.

»nu swîc, lieber Hartman:
ob ich ez errâte?
ich tuon: nû sprechet drâte.
»ich muoz gedenken ê dar nâch.«
nû vil drâte: mir ist gâch.
»dunke ich dich danne ein wîser man?
jâ ir. durch got, nû saget an.
»ich wil dir diz mære sagen.«
daz ander lâze ich iuch verdagen.
»er was guot hagenbüechîn.«
jâ. wâ von möhte er mære sîn?
»mit liehtem golde übertragen.«
wer mohte iuz doch rehte sagen?
»vil starke gebunden.«
ir habet ez rehte ervunden.
»dar ûf ein scharlachen.«
des mac ich wol gelachen.
»sehet daz ichz rehte errâten kann.«
jâ, ir sît ein weterwîser man.

¹⁹ Vgl. Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter (Arte e bellezza nell'estetica medievale)*, übers. von Günter Memmert, München 1991, insbesondere 34–48.

›du redest sam ez sî dîn spot.‹
 wê, nein ez, durch got.
 ›jâ stât dir spotlîch der munt.‹
 ich lache gerne ze aller stunt.
 ›sô hân ichz doch errâten?‹
 jâ, dâ si dâ trâten.
 ›ich hân lihte etewaz verdaget?‹
 jâ enwizzet ir hiute waz ir saget.
 ›hân ich danne niht wâr?‹
 niht als grôz als umbe ein hâr.
 ›hân ich danne gar gelogen?‹
 niht, iuch hât sus betrogen
 iuwer kîntlicher wân.
 Ir sult michz iu sagen lân.²⁰

Der fiktive Hörer entwickelt eine Vorstellung von dem wunderbaren Sattel, die sich an den Kategorien von Alltagswissen und Lebenswelt orientiert. Der Erzähler versichert zunächst (wenn auch ungehalten und zur Eile mahnend), dass die Beschreibung durchaus zutreffend sei. Durch ironische Zustimmung – er bezeichnet den Konkurrenten als »weterwîsen man« (7511) – macht er jedoch deutlich, dass diese Art des Erzählens dem Gegenstand nicht adäquat ist. Der selbsternannte Erzähler wird zum Schweigen gebracht und die Erzählkompetenz des eigentlichen Erzählers eindrucksvoll demonstriert.

Die analysierten Textstrategien signalisieren, dass das vollkommene Pferd und der kunstvolle Sattel nicht mehr Objekte des täglichen Gebrauchs, sondern eigenartig gewordene Zeichen sind. Diese weisen zwar auf die Alltagswelt zurück, verkörpern aber vor allem ästhetischen Sinn. Das schönste der denkbaren Pferde und Satteltkunstwerke ist Ausdrucksmedium der Schönheit Enites (7760–7766). Pferd und Sattel werden Enite auf der Figurenebene übereignet. Das Ästhetisch-Wunderbare wird von einer Verpflichtung auf das Historisch-Faktische freigestellt. Schönheit, die Gutheit (*bonitas*) einschließt, begründet die Wahrheit der Fiktion.²¹

Blickt man von hier noch einmal auf das gesamte Werk, so ist als eine Konsequenz der erzählerischen Auseinandersetzung mit dem Vollkommen-Schönen eine gegenüber Chrétien deutliche Aufwertung der Rolle Enites zu erkennen. Projektionsfläche für die ethisch-moralische und für die ästhetisch-literarische Problematik des Romans sind nun beide Protagonisten. Die Notwendigkeit der Vermittlung eines neuartigen literarischen Erzähltypus' in einen anderen kulturellen Kontext

²⁰ Hartmann von Aue, *Erec*, hrsg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, *Altdeutsche Textbibliothek* 39, Tübingen 1985, 7493–7525.

²¹ Vgl. Strasser (wie Anm. 18), 77.

intensiviert zudem die Reflexion über das Erzählen und seine Bedingungen. Hartmann stellt in seiner narrativen Poetologie deutlicher als Chrétien den fiktionalen Status des Romans heraus. Das Wunderbare bietet Gelegenheit, das Erzählte in diesem Sinne als fiktional zu erweisen.

4. Der Gral im *Parzival*-Roman Wolframs von Eschenbach

Im *Parzival* Wolframs entsteht durch Personen-, Zeit- und Raumgestaltung – sehr viel deutlicher als bei Chrétien – die Illusion einer wirklichkeitsnahen Erzählwelt. Der Bereich des Grals ist davon jedoch abgesetzt. In dieser Welt, in der alle wesentlichen Entscheidungen von der göttlichen Instanz getroffen werden, herrschen andere Gesetze.²² Im Gral verdichtet sich die transzendente »metaphysische Dimension«.²³ Er ist durch Wundereigenschaften charakterisiert, spendet beispielsweise erlesene Speisen, sein Anblick verleiht lebenserhaltende Kraft.

Das Wunderbare zeigt sich bei Parzivals erstem Besuch auf Munsalvaesche zunächst in der außergewöhnlichen höfischen Prachtentfaltung. Die zeremonielle Bewirtung und die Gralsprozession evozieren eine Aura des Feierlich-Erhabenen. Die religiöse Dimension des Grals wird aber nicht hier, sondern erst im IX. Buch aufgedeckt. Der Gral selbst ist nicht beschrieben, jedoch mit den »höchsten Attributen sakraler Dignität«²⁴ charakterisiert (»wunsch von paradîse«, 470,14). Dieses Sanctum schafft nun ausgerechnet die edlen Speisen für die Gralsgesellschaft herbei. Die Verfügbarkeitsphantasie einer Speisenspendung nach Wunsch assoziiert die Wunderdimension des Märchens. Die Verschränkung des von Gott gesandten Legendarisch-Wunderbaren (Gral) und des Märchenhaft-Wunderbaren (Tischleindeck-dich) steigert Wolfram ins Komische; sie führt jedoch auch zur Reflexion des Erzählens. Mir scheint, dass Wolfram in der ersten Gralsszene Legendenwunder und Märchenwunder aufeinander bezieht, um – vermittelt durch Komik – den fiktionalen Charakter des Geschehens bewusst zu machen.²⁵

²² Zuletzt hat vor allem Fritz Peter Knapp darauf hingewiesen, dass Wolfram die »geheimnisvolle Märchenstruktur des chrétienschen Gralreichs weitestgehend« zurücknimmt und insbesondere solche wunderbaren Elemente aufgreift, »die legendären Charakter besitzen«; Fritz Peter Knapp, »Von Gottes und der Menschen Wirklichkeit. Wolframs fromme Welterzählung *Parzival*«, *DVjs* 70 (1996), 351–368, hier 365.

²³ Walter Blank, »Die positive Utopie des Grals. Zu Wolframs Graldarstellung und ihrer Nachwirkung im Mittelalter«, in: Albrecht Greule, Uwe Ruberg (Hrsg.), *Sprache – Literatur – Kultur. Studien zu ihrer Geschichte im deutschen Süden und Westen; Wolfgang Kleiber zu seinem 60. Geburtstag gewidmet*, Stuttgart 1989, 337–353, hier 337.

²⁴ Schwann (wie Anm. 4), 72.

²⁵ »The miracle of feeding, credible in itself, becomes incongruous in the courtly context;

Die Spannung von religiösem Ernst und Märchenzauber spielt der Text zunächst auf die Ebene der Erzählinstanz, indem diese einen beglaubigenden Gestus einnimmt. Traditionellerweise legitimiert ein »transzendentes Sinngebungsverfahren«²⁶ das Legendenwunder. Das Märchenwunder bedarf keiner Legitimation. Wolfram beruft sich hier jedoch noch nicht einmal auf die Objektivität der Vorlage. Er ironisiert vielmehr diese Konventionen, wenn der Erzähler die Hörer darauf verpflichtet, genau das zu beedinen, was er gerade erst glaubhaft machen will. Der Text lagert spielerisch das Legitimationsproblem in die Aufführungssituation aus; er schiebt es dem Rezipienten allerdings auf eine Weise zu, die die Übersteigerung des Heiligen ins Märchenhafte und ins Komische als Signal für das Fiktionale kenntlich macht:

man sagte mir, diz sag ouch ich
 ûf iwer ieslîches eit,
 daz vorem grâle wære bereit
 (sol ich des iemen triegen,
 sô müezet ir mit mir liegen)
 swâ nâch jener bôt die hant.²⁷

Die unerklärliche Schönheit eines alten Mannes ist das letzte der Wunder, das Parzival auf der Gralsburg sieht. Parzivals Titurel-Wahrnehmung ist dann Anlass für das Bogengleichnis. Das Titurel-Wunder besteht in der offensichtlichen Diskrepanz zwischen der vollkommenen Schönheit und dem hohen Alter eines Menschen. Einer ebenso auffällenden Diskrepanz bedient sich Wolfram im unmittelbar folgenden Bogengleichnis. Eine sofortige Erklärung, was es mit dem schönen alten Mann auf sich hat, verweigert der Erzähler (241,1–7), um sie zum richtigen Zeitpunkt wirkungsvoller nachtragen zu können (452,29ff.; 501,19ff.). Dieses Erzählverfahren wird mit der geraden Sehne eines Bogens verglichen, der Bogenstab als Bild für das eigene Erzählen jedoch abgelehnt (241,8). Die nachfolgenden Verse lösen diesen offensichtlichen Widerspruch auf: Erst die Krümmung der Sehne ermöglicht den

an audience expects God to provide water for the ascetic, but not wine for the banquet (Christ's act at Cana is not really a precedent)»; Carl Lofmark, »The Miraculous in Romance«, *German Life and Letters. A Quarterly Review* 30 (1976–1977), 110–126, hier 113; dazu auch Klaus Ridder, »Narrheit und Heiligkeit. Komik im Parzival Wolframs von Eschenbach«, in: Wolfgang Haubrichs, Eckart C. Lutz, Klaus Ridder (Hrsg.), *Wolfram von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Kolloquium 2000*, Wolfram-Studien XVII, Berlin 2002, 136–156.

²⁶ Schwann (wie Anm. 4), 79.

²⁷ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe von Karl Lachmann, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Bibliothek des Mittelalters 8/1, Frankfurt a. M. 1994, 238, 8–13.

geraden Pfeilschuss (241,17–20).²⁸ Auf der Ebene der Erzählreflexion bedeutet dies, dass eine nachhaltige Wirkung beim Hörer nur dann erreicht werden kann, wenn die Erzählung sich auch des *ordo artificialis* als Aufbau-Prinzip bedient:

Parzivâl in blicte nâch.
 an eime spanbette er sach
 in einer kemenâten,
 ê si nâch in zuo getâten,
 den aller schoensten alten man
 des er künde ie gewan.
 ich magez wol sprechen âne guft,
 er was noch grâwer dan der tuft.
 wer der selbe wære,
 des freischet her nâch mære.
 dar zuo der wirt, sîn burc, sîn lant,
 diu werdent iu von mir genant,
 her nâch sô des wirdet zît,
 bescheidenlîchen, âne strît
 unde ân allez für zogen.
 ich sage die senewen âne bogen.
 diu senewe ist ein bîspel.
 nu dunket iuch der boge snel:
 doch ist sneller daz diu senewe jaget.
 ob ich iu rehte hân gesaget,
 diu senewe gelîchet mæren sleht:
 diu dunkent ouch die liute reht.
 swer iu saget von der krümbe,
 der wil iuch leiten umbe.
 swer den bogen gespannen siht,
 der senewen er der slehte giht,
 man welle si zer biuge erdenen
 sô si den schuz muoz menen.
 swer aber dem sîn mære schiuzet,
 des in durch nôt verdriuzet

²⁸ Ich verstehe diese vieldiskutierten Verse mit B. Schirok so, dass der Pfeilschuss »nur durch die *biuge* der Sehne [zustande kommt], durch die *biuge* erhält die Flugbahn des Pfeils die Qualität der *slehte*, die der Qualität der Sehne am Bogen in Ruhelage entspricht. Die *biuge* erzeugt also die *slehte*, und die *slehte* basiert auf der *biuge*»; Bernd Schirok, »Diu senewe ist ein bîspel. Zu Wolframs Bogengleichnis«, *ZfdA* 115 (1986), 21–36, hier 30f.; die intensive Forschung zum Bogengleichnis kann hier nicht referiert werden, vgl. zuletzt: Thomas Rausch, »Die Destruktion der Fiktion. Beobachtungen zu den poetologischen Passagen in Wolframs von Eschenbach *Parzival*«, *ZfäPh* 119 (2000), 46–74, hier 66ff.; Nicola Kaminski, »ich sage die senewen âne bogen. Wolframs Bogengleichnis, *slehte* gelesen«, *DVjs* 77 (2003), 16–44 (dieser Aufsatz konnte nicht mehr einbezogen werden). – Zum Problem der *dispositio* im Roman des 12. Jh.s vgl. Hans Fromm, »Die mittelalterlichen

(wan daz hât dâ ninder stat,
und vil gerûmeclîchen pfat,
zeinem ôren in, zem andern für),
mîn arbeit ich gar verlür,
op den mîn mære drunge:
ich sagte oder sunge,
daz ez noch paz vernæme ein boc
odr ein ulmiger stoc.²⁹

Die Argumentation wechselt also von einer produktions- zu einer rezeptionsästhetischen Ebene, und die Überlegungen münden in eine Polemik gegen solche Rezipienten, die den Sinn dieses Erzählverfahrens nicht zu erkennen vermögen. Später führt der Text das Erzählkonzept der spannungssteigernden Informationsverzögerung zwar auf ein Gebot Kyots zurück, letztlich wurzelt es jedoch in den »Erfordernissen der Geschichte, der *âventiure* selbst« (453,1ff.).³⁰ Dem Hörer vermittelt sich die ästhetische Logik dieses Erzählens in dem Maße, wie sich im Zuge des Rezeptionsvorgangs das Gesamtkonzept des Werkes erschließt. Dieses schreibt der Erzähler zwar ebenfalls Kyot zu, lässt andererseits aber keinen Zweifel daran, dass die Erzählinstanz selbst die Erzählung als Ganzes überblickt und verantwortet.³¹

Der abschließende Blick auf das Werkganze verdeutlicht, dass sich die Problematik der Gralssuche in der Erzählstruktur des Werkes spiegelt. So wie Parzivals Weg als Tor ein Heilsweg zum Gral ist, so erweist sich die zentrale Abweichung des Erzählens vom *ordo naturalis*, die Ausparung der Gralsgeschichte im Zusammenhang von Parzivals erstem Besuch auf der Gralsburg, als die diesem Weg angemessene Darstellungsform. Die Darlegung der Gralsgeschichte im IX. Buch durch Trevrizent eröffnet dem Helden (und dem Hörer) dann die Zusammenhänge. Parzivals Berufung zum Gralskönigtum schließlich ist ein Geschenk höchster göttlicher Gnade. Er darf vor allem die Erlösungsfrage ein zweites Mal stellen. Das Handlungsgeschehen ist hier zum einen von einer transzendenten Logik durchdrungen, die jeden Zweifel am Modus des Erzählens ausräumt; zum anderen hat wieder Kyot den richtigen Schluss des Werkes übermittelt; zum dritten ist es aber die Erzählinstanz selbst, die das Werk zum Abschluss gebracht hat. Das Changieren bringt die Referenzbezüge fiktionalen Erzählens zwischen literarischer Tradition, religiöser Bindung und schöpferisch-ästhetischer Neugestaltung in den Blick.

Eneasromane und die Poetik des *ordo narrandi*, in: Harald Haferland, Michael Mecklenburg (Hrsg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19, München 1996, 27–39.

²⁹ Wolfram von Eschenbach (wie Anm. 27), 240,23–241,30.

³⁰ Schiroke (wie Anm. 28), 34.

³¹ Dazu ebd., 35ff.

5. Minnegrotten-Wunder im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg

Gottfried spitzt die poetologischen Konsequenzen der Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren im *Tristan* auf eine beeindruckende Weise zu. Das mit der Liebeskonzeption als dem thematischen und gedanklichen Zentrum des Werkes in Zusammenhang stehende Wunderbare tritt insbesondere in der Minnegrotten-Episode hervor. Das Tal und die Grotte in seiner Mitte sind deutlich vom Raum der sonstigen Romanhandlung abgesetzt. Tristan und Isolde überschreiten die Grenze zu einem wunderbaren Ort vollkommener Liebe. Die Lebensform des Paares in diesem Liebesparadies kennzeichnet Gottfried durch ein Speise- und Gesellschaftswunder. Tristan und Isolde benötigen hier keine leibliche Nahrung (16807ff.) und keine menschliche Gesellschaft. Ihre Liebe ist ihnen Nahrung; Gemeinschaft hat einer an dem anderen genug, wenn auch die Ehre fehlt. Das Speise- und Gesellschaftswunder übersetzt die Idee der absoluten Liebe in die Dimension des Wunderbaren:

si sâhen beide ein ander an,
dâ generten sî sich van.
der wuocher, den daz ouge bar,
daz was ir zweier lîpnar.
si enâzen niht dar inne
wan muot unde minne.
diu geliebe massenîe
diu was ir mangerîe
in maezlichen sorgen.
si truogen verborgen
innerthalp der waete
daz beste lîpgeraete,
daz man zer werlde gehaben kan.

...
ouch muote sî daz clêine,
daz s'in der wüeste als eine
und âne liute solten sîn.
nu wes bedorften s'ouch dar in
oder waz solt ieman zuo z'in dar?
si haeten eine gerade schar:
dane was niuwan ein und ein.
haeten s'ieman zuo z'in zwein
an die geraden schar gelesen,
sô waere ir ungerade gewesen
und waeren mit dem ungeraden
sêre überlestet und überladen.³²

³² Gottfried von Straßburg, *Tristan*, nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neu-

Die große allegorische Auslegung der Minnegrotte verdeutlicht dann die Zusammenhänge zwischen diesen Wundern und dem inhaltlichen und ästhetischen Sinnhorizont des Werkes (16923ff.). Der sogenannte autobiographische Exkurs (17100ff.) legt dar, dass der Wahrheitsgehalt dieses Wunderbar-Vollkommenen nicht mit dem Kriterium erlebter Authentizität zu messen ist. Doch nicht Gottfrieds Interpretationsentwürfe des paradisischen Ortes sollen hier weiter interessieren, sondern die anschließend geschilderte Beschäftigung des Paares mit Literatur.

Um eine programmatische Verknüpfung von idealer Produktion, Autorisation und Rezeption in der Perspektive des Wunderbaren handelt es sich, wenn die Liebenden in der Minnegrotte ihre Zeit unter anderem damit verbringen, sich die Geschichten unglücklicher Liebender zu erzählen:

dâ sâzen sî z' ein ander an
die getriuwen senedaere
und triben ir senemaere
von den, die vor ir jâren
von sene verdorben wâren.
si beredeten unde besageten,
si betrüreten unde beclageten,
das Villise von Trâze,
daz der armen Canâze
in der minnen namen geschach;
daz Biblise ir herze brach
durch ir bruoder minne;
daz ez der küniginne
von Tîre und von Sidône,
der seneden Didône
durch sene sô jaemerliche ergie.
mit solhen maeren wâren s'ie
unmüezic eteswenne.³⁵

Sie tun also genau das, was der Prolog den Liebenden empfiehlt: »der edele senedaere / der minnet senediu maere« (121ff.). Pointiert formuliert: Tristan und Isolde leben von der Kraft der Liebe und von der Wirkung vorbildlicher Liebesgeschichten,³⁴ Liebesgeschichten sind »heilbringende Speise« für das ideale Publikum des Werkes.

Absolute Liebe und Liebeserzählungen lösen bei den Protagonisten wunderbare Wirkungen aus, die Rezeption der Erzählung von Tristan und Isolde vermag

hochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Stuttgart 1998, 16815–16858.

³⁵ Gottfried von Straßburg (wie Anm. 32), 17182–17199.

³⁴ Vgl. Lofmark (wie Anm. 25), 119–122.

bei den *edelen Herzen* Außerordentliches freizusetzen. Gottfried imaginiert auf der Ebene der Handlung (Minnegrotte) und auf der des Kommentars (Prolog) Rezeptionssituationen, die das Wunderbare als Funktion der Erzählung zeigen. Das Wunderbare geht der sprachlich verfassten Erzählung zwar noch voraus, ist aber ebenso als Folge fiktionalen Erzählens inszeniert. Der Hörer/Leser kann von hier aus Einsicht in die zentrale Illusion fiktionalen Erzählens gewinnen: Es wird so getan, »als ob der Narration eine vorgängige Geschichte zugrunde läge«, ³⁵ tatsächlich entstehen aber Geschichte und Erzählung im Akt des Erzählens.

6. Fiktion als Differenz und als Qualität

Die beschriebenen Formen des Wunderbaren sind als literarische Versinnlichungen der philosophisch-theologischen Abstraktion »Vollkommenheit« vorgestellt. Der angespielte Hintergrund ist aber nur Ansatzpunkt für eine spezifisch literarische Problemlage. In den Akten »performativen Theoretisierens«, ³⁶ die sich an die Wunder-Motive anschließen, reflektieren die Autoren die Fiktion als Differenz und als Qualität.³⁷ Aus den Interpretationen und aus Beobachtungen an weiteren höfischen Romanen lässt sich auf einige Merkmale des Fiktionsbegriffs schließen, die ich mittels der Kategorien Wahrheit, Repräsentation, Text, literarische Kommunikation und subjektive Sinnstiftung zu systematisieren versuche.³⁸

(1) Fiktion als Nicht-Wahrheit: Die Texte messen das Wunderbare der Erzählwelt mit dem Maßstab der religiös oder metaphysisch konnotierten Vollkommenheit. Gegenüber dieser absoluten Vollkommenheit ist die literarische *descriptio* immer nur Stückwerk; sie erscheint vor diesem Hintergrund als unwahr. Der Vollkommenheit des Wunderbaren als Teil der fiktiven Welt steht die Nicht-Wahrheit der Erzählung gegenüber. Anders formuliert: Die Grenze zwischen dem Wunderbar-Vollkomme-

³⁵ Franz Zipfel, »Nachahmung – Darstellung – Fiktion? Überlegungen zu Interpretationen von Mimesis in der Literatur- und Erzähltheorie Gérard Genettes«, in: Bernhard F. Scholz (Hrsg.), *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen/Basel 1998, 165–186, hier 177.

³⁶ Begriff nach Graevenitz (wie Anm. 13), 230.

³⁷ Vgl. zu den folgenden Punkten auch die ganz grundsätzlichen Überlegungen von Aleida Assmann, »Fiktion als Differenz«, *Poetica* 21 (1989), 239–260.

³⁸ Grünkorn hat (vor allem aus sprechakttheoretischer Sicht) vier Fiktionalitätsmerkmale der »volkssprachlichen Romanpoetik« um 1200 herausgearbeitet: »1. Wahrheitsindifferenz, 2. spezifische Kommunikationsbedingungen, 3. auf Interpretation beruhender Sinnzusammenhang, 4. ästhetischer Freiraum« (Grünkorn, wie Anm. 5, 183). Die hier entwickelten Überlegungen führen teilweise zu entsprechenden Kategorien, versuchen diese zu präzisieren und weitere Charakteristika fiktionalen Erzählens zu differenzieren.

nen und dem Literarisch-Textuellen entspricht der Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion.³⁹ Ontologisch bestimmt sich Fiktion also zunächst in der Tradition der Platonischen Mimesistheorie als Negation des Wahrheitspostulats.

Die Kluft zwischen dem Wunderbaren der Erzählwelt und dessen Darstellung in der Erzählung ist letztlich identisch mit der zwischen idealer Vergangenheit und literarischem Werk. Hartmann etwa macht im *Iwein*-Prolog über den Gegensatz von *werc* und *maere* deutlich, dass Welt und Literatur grundsätzlich voneinander geschieden sind. Die Differenz des Werkes zur Geschichte wird nun aber nicht als Defizit, sondern als Qualität begriffen. Die Erzählung, die die ideale Artus-Vergangenheit vor Augen stellt, vermag in der Gegenwart Freude zu bereiten und Handlungsorientierung zu schaffen. Die Akzentuierung der Wirkungsintention relativiert die Verbindlichkeit von Wahrheitskonzepten, deren Fluchtpunkte außerhalb der Erzählung liegen. Die Wahrheit rückt in das literarische Werk und in den Konsens der Rezeptionsgemeinschaft ein.⁴⁰

(2) Fiktion als Repräsentation: Das Wunderbare, das in den Romanen dargestellt wird, ist auf ein reales, imaginiertes oder transzendentes Vorbild bezogen – die nicht zu überbietende Schönheit von Enites Pferd verweist beispielsweise auf die Idee vollkommener Schönheit. Vollkommenheit meint auf der Ebene der Erzählwelt die größtmögliche Annäherung an das Vorbild.

Aus der in den Werken formulierten Einsicht, dass der Text das Wunderbare nicht adäquat wiedergeben kann, lässt sich auch ableiten, dass Erzählungen ihre Gegen-

³⁹ Diese Denkfigur leitet sich von der Auffassung her, dass Vollkommenheit und Vollständigkeit Attribute göttlicher Werke sind. Die Werke des Menschen sind demgegenüber defizient, d.h. sie sind Fiktionen, sie sind unwahr.

⁴⁰ Die Transformation von vorbildlichen Taten der Artus-Vergangenheit (*werc*) in wirkungsintensive Erzählungen (*maere*) steht im Mittelpunkt des *Iwein*-Eingangs. Da der Vermittlungsgedanke von literarischer Autoritätsstiftung nicht zu trennen ist, findet sich hier zudem ein prononciertes Autorbild (*Ein riter, der gelêret was...*, Hartmann von Aue, *Iwein*, hrsg. von Georg Friedrich Benecke und Karl Lachmann, neu bearbeitet von Ludwig Wolff, Berlin 1968, 21f.). Ständische Ausgewiesenenheit und lateinische Bildung des Autors garantieren den Erfolg des hochgesteckten Vermittlungszieles. Die Erzählung soll Freude schenken und verändernd in die Gegenwart hineinwirken. In dieser Weise verstehe ich die vieldiskutierten Verse: »dâ uns noch mit ir mære / sô rehte wol wesen sol« (56f.). – Fasst man die Aussagen über das Verhältnis von *werc* und *maere* im *Iwein*-Prolog zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Über die poetische Darstellung kann die verlorene Idealität der Tat in die eigene Gegenwart hineinwirken. Die Erzählung verlangt daher nach einem sich nicht im Stofflichen erschöpfenden Sinnkonzept, ihre richtige Aufnahme verlangt aktiv-reflexive Auseinandersetzung; literarische Wahrheit erschöpft sich nicht in der Nachahmung historischer Faktizität, sondern konstituiert sich im Rezeptionsakt als Erfahrung eines Sinnpotentials. Das Wunderbare ist ein adäquates Darstellungsmedium von literarischer Sinnerfahrung.

stände generell nicht abbilden, sondern nur zeichenhaft vorstellen können. Die Erzählung übermittelt und setzt Bedeutung – als Repräsentation von etwas durch etwas anderes. Einer Äquivalenzbeziehung zwischen Gegenstand und Zeichen bedarf es daher nicht (Texte sind Artefakte, nicht natürliche Zeichen). Das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, zwischen Stoff und Werk, zwischen Vollkommenheit als Idee (Schönheit) und literarischer Konkretion (Enites Pferd) ist also ein arbiträres. Fiktion lässt sich positiv als literarische Repräsentation bestimmen.⁴¹

(3) Fiktion als Text: In der literaturtheoretischen Reflexion darüber, wie das Wunderbar-Vollkommene in den Texten dargestellt werden kann, wird Adäquatheit im Sinne einer wie auch immer aufzufassenden Übereinstimmung mit dem Gegenstand als Kriterium der *descriptio* von vornherein ausgeschlossen. Es wird auch nicht versucht, wie etwa in der negativen Theologie,⁴² sich dem nicht zu Erfassenden über immer neue Negativaussagen zu nähern. Die Autoren gehen einen anderen Weg. Die Verbindungen zu Sinnquellen außerhalb der Texte werden weitgehend gekappt, um Möglichkeiten der eigenständigen Sinnkonstitution im literarischen Medium zu erproben.

In dem Maße, wie das Verhältnis des Wunderbaren in der Erzählwelt zur Transzendenz an Bedeutung verliert, ist das literarische Werk als Ganzes (in einem weiteren Sinn auch die literarische Tradition) der neue Bezugspunkt des Wunderbaren. Die Prozesse der Textkonstitution sind nicht auf einen Ideal- oder Archetypus bezogen; sie orientieren sich an der inneren Logik und Geschlossenheit, an der Erzähl- und Sinnstruktur sowie an den intendierten Wirkungen des literarischen Werkes. Das Problem der Äquivalenz des Textes zu einer Größe außerhalb seiner selbst tritt zurück, das der Kohärenz der einzelnen Elemente schiebt sich in den Vordergrund. Das Werkganze vermag die Defizienz des Textes gegenüber dem Wunderbaren auszugleichen und auch ›Vollkommenheit‹ herzustellen. Man nimmt das Wunderbar-Vollkommene daher zum Anlass, Prinzipien des Erzählens mit Blick auf das Werkganze zu reflektieren.⁴³ Die Fiktion ist zu einer Funktion von Textualität geworden.⁴⁴

⁴¹ Zur literarischen Repräsentation vgl. insbesondere die Beiträge in den Bänden: Scholz (wie Anm. 35); Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae 52, Freiburg i.B. 1998; vgl. auch Albert Zimmermann (Hrsg.), *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Miscellanea Mediaevalia 8, Berlin/New York 1971.

⁴² Vgl. den Artikel im *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. VII, Freiburg u.a. 1998, 723–725 und Josef Hochstaffl, *Negative Theologie. Ein Versuch zur Vermittlung des patristischen Begriffs*, München 1976.

⁴³ Als Hintergrund der Verbindung von Wunderbarem und Erzählreflexion in den volkssprachlichen Texten hat man sicher die in der christlich-poetologischen Tradition ent-

(4) Fiktion als Resultat literarischer Kommunikation: Die Autoren inszenieren den Prozess der Textkonstitution und den der Rezeption als einen simultanen Akt. Wahrheitsbeteuerungen und Unfähigkeitstopoi, Höreranreden und Hörerauftritte sowie Reflexionen über das richtige Erzählen und über die richtige Aufnahme des Textes sind Teil eines inszenierten Diskurses zwischen der fiktiven Erzählinstanz und den imaginierten Zuhörern.⁴⁵ Das Wunderbare und das Erzählen selbst sind hierbei bevorzugte Gegenstände.

Die Inszenierung des textinternen Diskurses ist nun aber so angelegt, dass sie ständig in Widersprüche zur realen Rezeptionssituation führt. Wahrheitsbeteuerungen mit aufführungsbezogenem Charakter bekräftigen beispielsweise gerade das Unwahrscheinliche. Die ironische Aufforderung zur Verifizierung des offensichtlich Nichtnachprüfbareren evoziert die Reflexion über den Wirklichkeitsstatus und über den Sinn der Erzählung. Fiktion wird so in besonderer Weise als Funktion von literarischer Kommunikation bewusst (also des Zusammenspiels von literarischer Tradition, Besonderheit eines Einzeltextes und literarischer Konvention).

(5) Fiktion als subjektive Sinnstiftung: Da das Wunderbar-Vollkommene der Erzählwelt nicht von vornherein – den Gralroman muss man hier zumindest teilweise ausnehmen – in der Transzendenz und seine erzählerische Darstellung nicht umstandslos in göttlicher Inspiration wurzelt, entsteht die Notwendigkeit zu subjektiver Autoritätsstiftung. In der Weise, wie die Bedeutung außertextlicher Bezugsgrößen abnimmt, tritt der Autor (beispielsweise durch die Konturierung der Erzählerfigur) als legitimierende Instanz hervor. Er versteht sich zwar als Wiedererzähler

wickelten Formen der ›Versinnlichung‹ des Göttlichen durch ähnliche oder unähnliche Vorstellungen mitzudenken. Christel Meier hat dargelegt, dass die lateinische Poetik zwei Arten symbolischer Darstellung des Göttlich-Wunderbaren unterscheidet: »die Steigerung des Natürlich-Vollkommenen einerseits und der Kontrast im Widernatürlichen andererseits«, »Affirmation [...] oder [...] Negation« also. Eine solche Poetik des Wunderbaren sieht Meier im Kommentar zur ps.-dionysischen »Hierarcha caelestis« des Johannes Scotus Eriugena formuliert; Christel Meier, »*Ut rebus apta sint verba*. Überlegungen zu einer Poetik des Wunderbaren im Mittelalter«, in: Schmidtke (wie Anm. 3), 37–83, hier 45. In den höfischen Romanen finden sich beide Verfahren der Repräsentation.

⁴⁴ Zum mittelalterlichen Werkverständnis vgl. die Überlegungen von Bruno Quast, »Handwerk. Die Dinglichkeit des Textes bei Konrad von Heimesfurt«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 123 (2001), 65–77.

⁴⁵ Solche textuellen Markierungen, die sich auf die Performanz beziehen, sind zu unterscheiden von zur Aufführung gehörenden Elementen, die in der Darbietung des Textes durch den Vortragenden zur Geltung kommen (Stimme, Mimik, Gestik etc.) und gleichfalls die Fiktionalität eines Werkes anzeigen können; vgl. Paul Zumthor, »Mittelalterlicher ›Stil. Plädoyer für eine ›anthropologische‹ Konzeption«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M. 1986, 483–496, hier 484–486.

eines Stoffes,⁴⁶ jedoch auch als sinnprägender Darsteller literarischer Tradition. Die neue Autorrolle des höfischen Romans schließt zudem einen Begriff von Meisterschaft als Teil der Selbstcharakterisierung ein. Die Autoren versichern, dass das Werk ein ästhetisch gestaltetes Ganzes ist, dem eine wohldurchdachte Sinnkonzeption zugrunde liegt. Fiktion ist ein Ort subjektiver Sinnkonstitution.

Fragt man abschließend, inwieweit diese semantischen Distinktionen, die aus der Inszenierung und aus der Reflexion des Wunderbar-Vollkommenen in den Texten abgeleitet wurden, den Fiktionsbegriff des höfischen Romans schärfer konturieren, so lässt sich Folgendes resümieren: Der Begriff der Fiktionalität steht vor allem für einen wahrheitsindifferenten Modus der literarischen Repräsentation, für subjektive Sinn- und Autoritätsstiftung sowie für den »Kontrakt« zwischen Produzenten und Rezipienten über den Wirklichkeitsstatus des Erzählten. Der Begriff des Wunderbar-Vollkommenen gewinnt zusehends in dem vom literarischen Werk, von den ästhetischen Konventionen (z.B. Gattungen), vom produzierenden Subjekt und vom Rezipienten gesetzten Rahmen Bedeutung. Er nähert sich damit dem an, was die neuzeitliche Poetologie darunter versteht.

⁴⁶ Vgl. Franz Josef Worstbrock, »Wiedererzählen und Übersetzen«, in: Walter Haug (Hrsg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Fortuna vitrea 16, Tübingen 1999, 128–142.