

der Sprache) noch in der Form und mit dem Anspruch eines geschlossenen, als konsistent zumindest erwartbaren Theoriegebäudes vertreten. Es hat demgegenüber vor allem theorieexterne Gründe, warum dies bei Miller nicht mehr möglich ist: In der veränderten Wissenschaftslandschaft der späteren 80er und der 90er Jahre kann man am autoritativen bis autoritären Auftreten eines de Man nicht länger partizipieren, müssen andere Theoriebildungsstrategien gefunden werden. Die vormals selbstverständliche Autorität des klassischen literaturwissenschaftlichen Kanons ist nicht mehr gewährleistet; der Topos ‚Autor‘ hat als Garantiefigur textueller wie literaturkritischer Geltung weitgehend ausgedient. Auf der gestischen bzw. gestikulativen Ebene von Theorie tritt an die Stelle der Suggestion von Geschlossenheit und Totalität eine Strategie der Offenheit und Zurechenbarkeit, der Pluralität und Universalität. De Mans Theorie war anderen, z. B. phänomenologischen Zugängen gegenüber nicht vermittlungswillig. Miller dagegen gibt sich geradezu vermittlungssüchtig, sichert die Kontinuität des theoretischen Diskurses durch eine stetige Suche nach möglichen Bezugsangeboten. An die Stelle von ‚Unverständlichkeit‘, über die sich mehr nicht sagen läßt, als daß sie eben unverständlich ist und bleibt, treten nun hochgradig variable Dimensionierungen von *strangeness*, die immer wieder neu und anders *strange* sein können und über die sich je nach Situation, vielleicht mitunter sogar ‚inaugural‘, immer wieder neu und anders reden läßt.¹³⁹

¹³⁹ Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen des DFG-Projekts „Der auktoriale Diskurs in vergleichender Sicht“ (1997–2000) am Zentrum für Literaturforschung, Berlin. Gedankt sei besonders Eberhard Lämmert, Klaus Städtke und Ralph Kray sowie den Mitarbeiterinnen und Hilfskräften der dortigen Bibliothek.

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTES- GESCHICHTE (DVjs)

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

IN ZUSAMMENARBEIT MIT

RICHARD BRINKMANN UND WALTER HAUG

HERAUSGEGEBEN VON GERHART V. GRAEVENITZ UND DAVID E. WELLBERY

INHALT 4/2001

KLAUS RIDDER (Regensburg): Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts	539
CHRISTOPH MENKE (Potsdam): Tragödie und Skeptizismus. Zu <i>Hamlet</i>	561
WALTRAUD WIETHÖLTER (Frankfurt a. M.): <i>Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung</i> : Zum Phänomen frühromantischer Zyklik	587
FRIEDRICH BALKE (Köln): Wie man einen König tötet oder: <i>Majesty in Misery</i>	657
EVA HORN (Frankfurt/Oder): Die Regel der Ausnahme: Revolutionäre Souveränität und bloßes Leben in Brechts <i>Maßnahme</i>	680

IMPRESSUM

© Verlag: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, D-70182 Stuttgart, Werastr. 21–23, Tel. 0711/2194-0

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernseh-sendung, im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Satz: Typomedia Satztechnik GmbH, Ostfildern, Druck: Gulde-Druck, Tübingen. Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier. Fotokopien für den persönlichen und sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopien hergestellt werden.

ISSN 0012-0936

NOTIZ

Hinweis auf Heft 3/2001: Der Abdruck der Briefe Walter Benjamins im September-Heft der DVjs (Uwe Steiner: Von Bern nach Muri. Vier unveröffentlichte Briefe Walter Benjamins an Paul Häberlin im Kontext) erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Theodor W. Adorno Archivs, Frankfurt am Main, das die Urheberrechte Walter Benjamins verwaltet.

ADRESSEN VON HERAUSGEBERN
UND REDAKTION

Herausgeber: Prof. Dr. Gerhart v. Graevenitz, Universität Konstanz, Geisteswissenschaftliche Sektion, Fach D 164, D-78457 Konstanz,
e-mail: DVJS.Graevenitz@uni-konstanz.de

Herausgeber: Prof. Dr. David E. Wellbery, University of Chicago,
Department of Germanic Studies, Chicago, IL 60637, USA,
e-mail: wellbery@uchicago.edu

Prof. Dr. Richard Brinkmann, Im Rotbad 30, D-72076 Tübingen
Prof. Dr. Walter Haug, Beim Schwingerkreuz 7, D-72108 Rottenburg

Redaktion: Ralf Eckschmidt M. A.
Postanschrift: Redaktion DVJs, Universität Konstanz, Fachbereich
Literaturwissenschaft – Germanistik – Fach D 164, D-78457 Konstanz,
e-mail: RedaktionDVJS@uni-konstanz.de

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Rüdiger Campe: Ökonomie der Eintragungen. Lichtenbergs *Sudelbücher*. – Nicolas Pethes: Intermedialitätsphilologie? Lichtenbergs Textmodell und der implizite Mediendiskurs der Literatur. – Elisabeth DeCultot: Theorie und Praxis der Nachahmung. Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. – Anselm Haverkamp: Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder. – Peter Hofmann: Versuch über das Scheitern. Zu Gerhart Hauptmanns Geburt der Tragödie aus dem Geist des (Selbst-)Opfers. – Bodo Morawe: Der Lazarus-Prolog. Kontrafaktur und Kollektivwerk. – Birgit Sandkaulen: Die ‚schöne Seele‘ und der ‚gute Ton‘. Zum Theorieprofil von Schillers ästhetischem Staat.

SONSTIGE HINWEISE

Hinweise für die Einrichtung zum Druck in deutscher und englischer Sprache können von der Redaktion der DVJs angefordert werden.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an den Verlag J. B. Metzler, D-70028 Stuttgart, Postfach 103241, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher“ im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Hefen von jeweils ca. 170 Seiten Umfang. Das Einzelheft kostet € 35,-/sFr 60,70; der Abonnementpreis beträgt je Jahrgang € 110,-/sFr 189,-, das Jahresabonnement für Studierende beträgt € 80,-/sFr 138,-, gegen Studienbescheinigung (Preise jeweils zuzüglich Versandkosten). Die Bezugspreise enthalten die gesetzliche Mehrwertsteuer. Abbestellungen sind spätestens zum 30. September des laufenden Jahres für den folgenden Jahrgang vorzunehmen. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung oder der Verlag entgegen.

Die Autorinnen und Autoren werden gebeten, den eingereichten Beiträgen eine – nach Möglichkeit – DOS-formatierte Diskettenversion beizulegen, da der Versand der Texte innerhalb des Herausgeber-Gremiums größtenteils über e-mail erfolgt.

Anzeigenannahme: Verlag J. B. Metzler, Postfach 103241, D-70028 Stuttgart, Telefon 0711/2194-133. Es gilt der Anzeigentarif Nr. 7 vom 1. 1. 2001.

BEILAGENHINWEIS

Einem Teil dieser Auflage liegen Prospekte der Verlage
Max Niemeyer, Tübingen und J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar bei.

Fiktionalität und Autorität
Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts

Von KLAUS RIDDER (Regensburg)

ABSTRACT

Nicht die Fiktionalität wird im 12. Jahrhundert entdeckt – so die These –, sondern die Reflexion über Fiktionalität. Die höfischen Autoren, allen voran Chrétien de Troyes und sehr schnell auch Hartmann von Aue, setzen diese Reflexion in literarische Formen um; sie versuchen, ein differenziertes Bewußtsein von den Voraussetzungen und Möglichkeiten fiktionalen Erzählens zu schaffen. Diese kommunikative Dimension von Fiktionalität entwickelt der Aufsatz an den Dialogen des Erzählers (im *Erec* mit einem Hörer, im *Iwein* mit der Minne) in den Artusromanen Hartmanns von Aue. In einem zweiten Schritt wird dann der Prolog des *Iwein*, vor allem die dort entfaltete literarische Programmatik und Autorkonzeption, in die Analyse einbezogen.

This article argues that the twelfth century did not so much discover fictionality as reflection on fictionality. Courtly authors – primarily Chrétien de Troyes, followed quickly by Hartmann von Aue – transform this reflection into literary forms and attempt to create a more sophisticated awareness of the conditions and possibilities of fictional narratives. This article concentrates on the communicative dimension of fictionality with specific regard to the narrator's dialogues in Hartmann von Aue's Arthurian Romances (with the listener in *Erec* and with Minne in *Iwein*). A second stage considers the *Iwein* prologue, focusing primarily on its literary programme and author concept.

I.

Der Gedanke, daß Literatur geeignet sei, Aussagen über Wirklichkeit zu treffen, findet im Mittelalter kaum Resonanz. Platons Diktum von der Dichtung als Lüge steht dagegen an zentraler Stelle in einer breiten Reflexion, die den Wahrheitsgehalt der Literatur problematisiert. Erst in der Renaissancepoetik sucht man wieder über das Aristotelische Wahrscheinlichkeitskriterium Zugang zum Fiktionalen der Dichtung.¹

Vor diesem Hintergrund sind die Rechtfertigungsstrategien der höfischen Romane zu sehen. Die volkssprachigen Texte des 12. und 13. Jahrhunderts reihen sich durch häufige Quellenberufungen in die historisch verbürgte Überlieferung ein. Die Orientierung an der historiographischen Tradition stellt aber

¹ Vgl. Platon, *Der Staat – Politeia*, griechisch-deutsch, übers. Rüdiger Rufener, Einführung, Erläuterungen, Inhaltsübersicht und Literaturhinweise von Thomas Alexander Szlezák, Sammlung Tusculum, Düsseldorf, Zürich 2000, 10. Buch 599a; Aristoteles, *Poetik*, griechisch-deutsch, übers. und hrsg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, Kap. 9.

nur einen Teil der Bemühung um Erzähllegitimation dar. Häufig wird nur das Stoffmaterial als historisch ausgewiesen. In der Art der Darstellung, der Sprachverwendung und der Sinnkonstitution schlagen die Autoren deutlich andere Wege ein als die der zeitgenössischen Geschichtsschreibung.

Eine systematische literarische Theoriebildung gibt es in der Volkssprache nicht. Die Suche nach frühen Formen literaturtheoretischer Reflexion muß sich daher auf Äußerungen in den Prologen, Epilogen und auch auf die über das Werk verstreuten Erzählerkommentare einlassen. Die Autoren reflektieren hier Bedingungen des Erzählens sowie die Wirkungsmöglichkeiten und Ansprüche von Literatur überhaupt. Geht man von einem fiktionalen Dichtungsverständnis des höfischen Romans aus, sind daher die Kriterien zu bestimmen, an denen ein solches festzumachen ist.

Die Auseinandersetzung über einen historisch adäquaten Fiktionalitätsbegriff für den Artusroman ist in den letzten Jahren intensiv geführt worden. Man hat das Autonomiepostulat der Moderne mehr oder weniger direkt auch für den mittelalterlichen Roman in Anspruch genommen. Die Kategorie des Fiktionalen wurde ebenso von der lateinischen Literaturtheorie (*integumentum*-Konzept) hergeleitet oder im Sinne der Stoffwahl (der märchenhafte Artusstoff) und des strukturellen Entwurfs (die Symbolstruktur des Artusromans) bestimmt.² Gegenüber diesen Ansätzen soll hier die kommunikative

² Die bisherigen Ansätze, Fiktionalität im Artusroman zu beschreiben, referiert Gertrud Grünkorn, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*, Philologische Studien und Quellen 129, Berlin 1994, 183–194. – Zur lateinischsprachigen Theorie der erzählenden Gattungen, von der sich die poetische Praxis insbesondere des Artusromans deutlich absetzt, vgl. die Aufsatzsammlung von Fritz Peter Knapp, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort*, Beiträge zur älteren Literaturgeschichte, Heidelberg 1997. – Die Bedeutung des Struktur-Sinn-Zusammenhangs für den fiktionalen Charakter des Artusromans, die Walter Haug in seiner *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Darmstadt 1992, eindringlich herausgearbeitet hat (vgl. insbesondere Kap. V: „Chrétien de Troyes ‚Erec‘-Prolog und das arthurische Strukturmodell“), soll keineswegs bestritten werden. Der Fiktionalitätsbegriff des Artusromans ist allerdings durch Hinzunahme weiterer Kriterien an den volkssprachlichen Texten zu entwickeln, die vor dem Hintergrund der lateinischen Theoriebildung ein eigenes Fiktionsverständnis ausformen. – Zu den Formen der Offenlegung von Fiktionalität im höfischen Roman vgl. Dennis H. Green, „Zum Erkennen und Verkennen von Ironie- und Fiktionsignalen in der höfischen Literatur“, in: Wolfgang Frühwald, Dietmar Peil, Michael Schilling, Peter Strohschneider (Hrsg.), *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg, 4.–7. Januar 1996*, Tübingen 1998, 35–56. – Auch folgende Arbeiten liefern wichtige Beiträge zur Debatte um die Fiktionalität des höfischen Romans, konnten hier aber nicht mehr einbezogen werden: Bernd Schirok, „Ein riter, der gelêret was. Literaturtheoretische Aspekte in den Artusromanen Hartmanns von Aue“, in: Anna Keck, Theodor Nolte (Hrsg.), *Ze hove und an der strâzen. Die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr ‚Sitz im Leben‘. Festschrift für Volker Schupp zum 65.*

Dimension von Fiktionalität in den Blick gerückt werden, d.h. die kontinuierliche Verständigung über den Als-ob-Status der Literatur als Teil der Literatur.

Das Bewußtsein von einem eigenen literarischen Bereich, den wir heute als den der Fiktionalität bezeichnen, wird in einem längeren Prozeß etabliert; es ist keineswegs etwa bereits mit den Romanen von Chrétien de Troyes selbstverständlich. Mehrere Schichten und historische Entwicklungsstufen des Fingierens lassen sich in diesem Prozeß unterscheiden. Die in den Texten kontinuierlich ausgeformte Reflexion des Erzählsubjektes, des Erzähllaktes und der literarischen Kommunikationssituation ist als eine erste wichtige Schicht der Fiktion zu verstehen. Die vorgeführten Modelle einer gewünschten Ordnung (Verhältnis von Gesellschaft und Individuum, höfischer Kultur und höfischem Verhalten, Fremdem und Eigenem), die literarisierten Konzeptionen des Wunderbaren sowie die prononciert verwendeten Formen der indirekten Sprachverwendung (Ironie, Metapher, Allegorie) lassen sich als weitere Ebenen der Fiktion abgrenzen. Die literarische Inszenierung der Erzählinstanz und des Erzähllaktes stehen im Zentrum der folgenden Überlegungen; eine diachrone Perspektive wird nur mit Blick auf Chrétien und Hartmann von Aue verfolgt. Die Intensivierung der literarischen Selbstbezüglichkeit im frühen Artusroman hängt offensichtlich mit einem fundamentalen Wandel im Bereich der literarischen Produktivität zusammen.³ Die Artusromane werden von Anfang an mit den Mitteln der Schriftsprache konzipiert, doch das Publikum nimmt sie überwiegend in einer mündlichen Aufführung zur Kenntnis.⁴ Die Autoren fingieren im schriftlichen Text eine orale Kommunikationssituation, d.h. Erzähler und zuhörendes Publikum. Mündlichkeit wird damit zum Gegenstand literarischer Fiktion. Die Transformierung des den Text schriftlich konzipie-

Geburtstag, Stuttgart, Leipzig 1999, 184–211; 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. – Zum Problem der Autorität im Kontext der Produktion eines literarischen Werkes und der Begründung einer literarischen Tradition vgl. jetzt die Beiträge in dem Band: Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten, Eva Neuland (Hrsg.), *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, II, Bielefeld 1999.

³ Dem Zusammenhang von Fiktionalität und Medialität, d.h. der Inszenierung von Mündlichkeit im schriftlichen Text als Form der literarischen Reflexion von Fiktionalität, bin ich in einer eigenen Studie nachgegangen: „Fiktionalität und Medialität. Der höfische Roman zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“, erscheint in: Peter Strohschneider, Ingrid Bennewitz, Werner Röcke (Hrsg.), *Mediävistik und Neue Philologie*, Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses, Wien 2000, LVII.

⁴ Dies darf als *communis opinio* der Forschung gelten. Ulrich Ernst betont demgegenüber die Bedeutung auch der privaten Lektüre; „Formen der Schriftlichkeit im höfischen Roman des hohen und späten Mittelalters“, *Frühmittelalterliche Studien* 31 (1997), 252–369, insbes. 363–369.

renden Autors in eine Erzählerrolle⁵ ist unter diesem Blickwinkel der zentrale Ausgangspunkt für eine historisch differenzierte Bestimmung des Fiktionalitätsbegriffs. Chrétien entwirft einen mündlichen Erzähler, der vor Publikum eine Geschichte vorträgt. Im Bereich der oralen Dichtung ist der epische Sänger Realität, im schriftlichen Text signalisiert er die Fiktionalität des Werkes. Chrétien projiziert sich als Autor in die Erzählerfigur hinein, doch indem der Schreibende seine Autorität an einen mündlichen Erzähler delegiert, ist zugleich das ‚Als-ob‘ des Erzählaktes ausgestellt. Erzähler- und Publikumsfiktion, also die dem Text eingeschriebene Vortragsfiktion, distanzieren die reale Produktions- und Aufführungssituation. Es wird möglich, zwischen schreibendem Autor, mündlich Vortragendem und dem Text zu unterscheiden. Die Fiktionalisierung des produzierenden Subjekts und der zuhörenden Rezipienten führt insgesamt zur weiteren Ausdifferenzierung von Erzählreflexion und Erzählhandlung. Der im Text inszenierte Diskurs⁶ setzt einerseits eine Fiktionalitätskonvention zwischen Autor und Publikum voraus; Dichtung ist ja nichts prinzipiell Neues. Andererseits vermittelt der inszenierte Diskurs aber auch Fiktionsbewußtsein, indem er die Differenz zwischen primärer schriftlicher Produktionssituation, textinterner Sprechsituation und kommunaler mündlicher Rezeption bewußt ausspielt. Hartmann von Aue entwirft beispielsweise einen Dialog des Erzählers im *Erec* mit einem Hörer, im *Iwein* mit der personifizierten Minne. In beiden Dialogen wird suggeriert, Erzählen vollziehe sich in mündlicher Auseinandersetzung über das Werk. Zudem spielt das Wissen um das ‚richtige Erzählen‘ eine große Rolle. Erzählkompetenz wird in Frage gestellt und problematisiert, um die Instanz ins Spiel zu bringen, die es wissen muß: den Autor. Hartmann reflektiert sich als Subjekt fiktiven Erzählens und vermittelt über die Einsicht in den fiktiven Status der Erzählung Fiktionsbewußtsein.

Der Aufsatz versucht, den historischen Prozeß der Etablierung von Fiktionalität im höfischen Roman nicht auf das Problem ihrer ‚Entdeckung‘ zu verkürzen. Ohne Fiktionalität ist Erzählen wahrscheinlich gar nicht möglich. Nicht die Fiktionalität wird im 12. Jahrhundert entdeckt – so meine These –, sondern die Reflexion über Fiktionalität. Die höfischen Autoren, allen voran Chrétien und sehr schnell dann auch Hartmann von Aue, setzen diese Reflexion in literarische Formen um; sie versuchen damit, ein differenziertes Be-

⁵ Hier schließen die Überlegungen an Warnings Aufsatz zum *Yvain* Chrétiens an, deren Tragweite für die auf Chrétien folgenden Texte bisher kaum genau ausgelotet worden ist; Rainer Warning, „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in: Jean Frappier, Reinhold R. Grimm (Hrsg.), *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, GRMLA IV, 1, Heidelberg 1978, 25–59.

⁶ Vgl. Rainer Warning, „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven*, Poetik und Hermeneutik X, München 1983, 183–206, hier: 193.

wußtsein von den Voraussetzungen und Möglichkeiten fiktionalen Erzählens zu schaffen. Diese kommunikative Dimension von Fiktionalität möchte ich an den Dialogen des Erzählers in den Artusromanen Hartmanns entwickeln. Deren Besonderheit erschließt sich jedoch erst aus der Perspektive der Werke Chrétiens.

II.

Seine neue Art des Erzählens bezeichnet Chrétien in *Erec et Enide* programmatisch mit dem Begriff der „molt bele conjointure“.⁷ Die vieldiskutierte Wortverbindung versucht offensichtlich Erzählprinzip und Sinnproblematik des eigenen Werks begrifflich zu fassen;⁸ sie läßt sich verstehen als eine ästhetisch anspruchsvolle („bele“) und strukturell-kompositorische („conjointure“) Verbindung von Stofflich-Disparatem. Aber nicht der bekannte Stoff verlangt nach einem neuen Erzählprinzip, sondern der zu vermittelnde ästhetische Sinn, der dem Artusstoff nicht von vornherein inhärent ist. Das eigentliche Thema der Romane Chrétiens ist die Vermittlung der Bedürfnisse eines Einzelnen mit den Ansprüchen einer höfischen Idealgemeinschaft.

Ganz bewußt lockert Chrétien, indem er der Sinnbildung Priorität beimißt, die Bindung der erzählten Geschichte an außertextliche, Wahrheit versichernde Bezugspunkte. Der neue literarische Entwurf wird sowohl von der mündlichen Erzähltradition der Jongleure⁹ als auch von der gelehrten historiographischen Auseinandersetzung mit dem Artusstoff abgesetzt. Die Artuswelt ist zwar nicht vollständig der historischen Realität entrückt, „sie hat jedoch ihre eigene, von der historiographischen Überlieferung unabhängige Chronologie und Geographie“.¹⁰ Die fiktionale Geschichte kann nicht ohne Weiteres auf ein ‚objektives‘ Geschehen rückbezogen werden. Unabhängig von erzählerischer Vermittlung ist sie nicht vorstellbar.

⁷ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide, Erec und Enide*, altfranzösisch und deutsch, übers. und hrsg. Albert Gier, Stuttgart 1987, v. 14.

⁸ Aus der Fülle der Forschungsliteratur zu dieser neuen poetologischen Begriffsbildung waren für die hier vorgestellten Überlegungen vor allem die folgenden Arbeiten wichtig: Brigitte Burricher, *Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts*, Beihefte zu Poetica 21, München 1996; Thorsten Greiner, „Das Erzählen, das Abenteuer und ihre ‚sehr schöne Verbindung‘. Zur Begründung fiktionalen Schreibens in Chrétiens de Troyes *Erec*-Prolog“, *Poetica* 24 (1992), 300–316; Gerold Hilty, „Zum *Erec*-Prolog von Chrétien de Troyes“, in: Manfred Bambeck, Hans Helmut Christmann (Hrsg.), *Philologica Romanica*. Erhard Lommatzsch gewidmet, München 1975, 245–256.

⁹ „d'Erec, le fil Lac, est li contes, / que devant rois et devant contes / depecier et corronpre suelent / cil qui de conter vivre vuelent“ (vv. 19–22).

¹⁰ Burricher (Anm. 8), 141.

In dem Maße, wie die Bezüge auf außertextliche, die Wahrheit des Werkes versichernde Instanzen von Chrétien zurückgenommen werden, verstärkt sich die Bedeutung der textinternen Erzählinstanz; diese muß nun nahezu allein für das Erzählte eintreten. Die neue Gewichtung des Erzählers legitimiert den freien Umgang mit den Vorlagen und die Lockerung der Verpflichtung auf die Geschichte. Die Aufwertung der Erzählinstanz bindet das Werk in ganz besonderer Weise an ein subjektives Moment, an eine textinterne Instanz, die als eine Art Ordnungsprinzip aus eigener Vollmacht fungiert.¹¹

Welche Charakteristika zeigt nun der neue Typus des Erzählers?¹² Chrétien entwirft die Erzählinstanz in Analogie zum Erzählgeschehen, das damit „zugleich expliziter Referenztext für eine Selbstreflexion der Erzählerrolle“ wird.¹³ Der Aventure-Begriff, der dem neuen literarischen Modell des arthurischen Romans zugrundeliegt, wird so in gewisser Weise auf die Ebene der Erzählreflexion übertragen.¹⁴ Gleichwohl bleibt die Profilierung des textimmanenten Erzählers nicht ungebrochen; schon im *Erec* und sehr viel deutlicher dann im *Yvain* wird sie durch Ironie und Komik relativiert.¹⁵ Und schließlich

¹¹ Zum Erzähler in den Romanen Chrétiens vgl. insbes. Roberta L. Krueger, „The Author's Voice: Narrators, Audiences and the Problem of Interpretation“, in: *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly and Keith Busby, I, Faux titre 31, Amsterdam 1987, 115–140, hier: 118–121; Katalin Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XIIe-XIIIe siècles)*, Studia Romanica de Debrecen, series litteraria, fasc. XVII, Debrecen 1992. – Da es sich bei einem mündlichen Erzähler im schriftlichen Text um ein vom Autor geschaffenes literarisches Konstrukt handelt, kann „in dieser Erzählhaltung die Verbürgung der Geschichte immer auch umschlagen ... in eine Thematisierung ihrer Artifizialität, ihres Geschaffenseins“ (Warning [Anm. 5], 49). Die Bedeutung des Autors als eines literarischen Arrangeurs und als eines Sinnstifters wird auf diese Weise exponiert hervorgehoben.

¹² Zur Perspektive des Erzählens in den afrz. Antikenromanen vor Chrétien vgl. Udo Schöning, *Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 235, Tübingen 1991, 97–180. Weitgehend unstrittig ist jedoch, „daß in der Konstitution einer textinternen Erzählinstanz im Zuge der Verschriftlichung volkssprachlicher Erzählungen ein zentrales Moment für den Prozeß der Etablierung von Fiktionalität zu sehen ist. Die ambivalente Stellung des Erzählers zwischen realer Welt und Welt des Textes trägt dazu bei, die Letztere nicht mehr an den Wahrheitskriterien der Ersteren zu messen, sondern ihr einen eigenen Status ... zuzuerkennen“ (Günter Butzer, „Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters“, *Euphorion* 89 [1995], 151–188, hier: 174).

¹³ Greiner (Anm. 8), 310.

¹⁴ So die These von Greiner (Anm. 8): „Nicht nur der Protagonist, auch der Erzähler sucht und findet ... seine Aventure, indem er aus der Fülle der zufälligen Handlungselemente diejenigen auswählt, die seiner Erzählung zukommen“ (313).

¹⁵ Dazu Greiner (Anm. 8), 309–311; Warning (Anm. 5), 54–56. Warning geht so weit, daß der höfische Roman nicht auf der Ebene der Sinnbildung oder der gesellschaftlich-höfischen Normen, „sondern erst auf der Ebene ihrer ironischen Vermittlung“ (59) seine Identität finde.

ist auch nicht zu übersehen, daß das neue Selbstbewußtsein des Erzählers trotz allem in göttlicher Inspiration (v. 18) verankert bleibt.

III.

Hartmanns Artusromane sind in erster Linie Resultate einer erneuten Transformationsarbeit. Sie sind aber auch narrative Antworten auf den neuen Entwurf fiktionalen Erzählens in *Erec et Enide* und im *Yvain*. Einer der auffallendsten Unterschiede zu den französischen Texten besteht darin, daß in Hartmanns Werken der Erzähler eine noch weitaus größere Rolle spielt.¹⁶ Das literarische Selbstverständnis des deutschen Autors und die spezifische Rezeptionssituation der ersten deutschen Artusromane hat man in besonderer Weise in den fingierten Dialogen des Erzählers literarisch gestaltet gesehen. Zum großen Teil haben diese keine Entsprechungen in den französischen Vorlagen.

Die folgenden Überlegungen versuchen, in einem ersten Schritt die Dialogpassagen als Auseinandersetzung mit dem von Chrétien bewusst gemachten Zusammenhang von Fiktionalität und Autorschaft zu verstehen. Auf drei Komplexe, die m. E. hier im Zentrum der literarischen Reflexion stehen, möchte ich näher eingehen: auf das Wunderbare, verstanden als ästhetische Manifestation der Transformation von lebensweltlichen Gegebenheiten (1), auf das Autoritätsproblem, also die Differenz zwischen der Wahrheit des Erzählten und dem Wissen des Erzählenden (2), sowie auf den Zusammenhang von inszenierter Mündlichkeit und Fiktionsbewußtsein (3). In einem zweiten Schritt wird dann der Prolog des *Iwein*, vor allem die dort entfaltete literarische Programmatik und Autorkonzeption, in die Analyse einbezogen.

¹⁶ Zum Erzähler in den Werken Hartmanns vgl. vor allem William H. Jackson, „Some Observations on the Status of the Narrator in Hartmann von Aue's *Erec* and *Iwein*“, in: *Arthurian Romance. Seven Essays*, ed. Douglas D. R. Owen, Edinburgh, London 1970, 65–82; Hans-Peter Kramer, *Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chrétiens und Hartmanns 'Erec' und 'Iwein'*, Phil. Diss. Marburg 1971; Paul H. Arndt, *Der Erzähler bei Hartmann von Aue. Formen und Funktionen seines Hervortretens*, GAG 299, Göttingen 1980; Beate Hennig, „maere' und ‚werc'. Zur Funktion von erzählerischem Handeln im ‚Iwein' Hartmanns von Aue“, GAG 321, Göttingen 1981, 89–141.

IV.

Zunächst zum *Erec* und zur Einbindung des Dialogs mit einem Hörer¹⁷ in das Erzählgeschehen.¹⁸ Erec hat seine durch das *verligen* geschwächte Ehre in erfolgreich absolvierten Aventiuren restituiert. Die Minne-Gemeinschaft des Paares ist auf der Burg Limors wiederhergestellt. Erec und Enite reiten auf einem Pferd von Limors fort. Auf Penefrec, der Burg des Königs Guivreiz,

¹⁷ In der bisherigen Forschung lag der Akzent darauf, daß Hartmann in dem Dialog in erster Linie die Rezeptionssituation seines Werkes thematisiere. Pérennec erklärt die Dialogpassagen aus der „Kreativität des Adaptateurs, die sich im Konversationsstil zu erkennen gibt“; René Pérennec, „*dâ heime niht erzogen* – Translation und Erzählstil. ‚Rezeptive Produktion‘ in Hartmanns ‚Erec‘“, in: Hartmut Kugler (Hrsg.), *Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Mittelalter*, Berlin, New York 1995, 107–126, hier: 113. Hartmann stelle in bezug auf den Artusroman selbst das erste deutsche Publikum vor, literarisieren hier also seine eigene Hör-, Lese- und Übersetzungserfahrung. Zudem habe er seinem Publikum etwas gänzlich Neues, einen neuen literarischen Typus, zu vermitteln: „Die Herausbildung des Konversationsstils im ‚Erec‘ erscheint als eine Reaktion auf die besonderen Eigenschaften der neuen Gattung, die durch ‚interregionalen‘ Kontakt in den deutschsprachigen Kulturraum transportiert wurde“ (124). – Für Worstbrock reflektiert sich Hartmann demgegenüber im *Erec* im Dialog mit dem Hörer „als Subjekt fiktiven Erzählens“; er stelle als erster in Deutschland „ein Bewußtsein für literarische Fiktionalität“ heraus und bilde es aus, „indem er wie zur Einübung des Publikums gleich auch das Faszinosum gewußter Fiktion ausspielt“ (Franz Josef Worstbrock, „Dilatatio materiae. Zur Poetik des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue“, *Frühmittelalterliche Studien* 19 [1985], 1–30, hier: 26f.). – An dieser Einsicht, die Worstbrock nicht ins Zentrum seiner Interpretation der Beschreibung von Enites Pferd und dessen Sattelzeug stellt, macht Singer seine zentrale These fest: Hartmann gelinge es, „über die Doppelung von Erzähler und Autor den produktionsästhetischen Modus des Textes in den Blick zu rücken sowie über die Doppelung von fingiertem Hörer und intendiertem Leser auf die intendierte Rezeption Einfluß zu nehmen“ (Johannes Singer, „*nû swîc, lieber Hartman: ob ich ez errâte?*“ Beobachtungen zum fingierten Dialog und zum Gebrauch der Fiktion in Hartmanns ‚Erec-Roman [7493–7766]“, in: Gert Rickheit, Sigurd Wichter [Hrsg.], *Dialog. Festschrift für Siegfried Grosse*, Tübingen 1990, 59–74, hier: 64). An diese Forschungspositionen knüpfen die nachstehenden Ausführungen an. – Zur Pferdebeschreibung im *Erec* als Paradigma für die Entstehung eines Textes im ‚Zusammenspiel von Bild und Sprache‘ vgl. Mireille Schnyder, „Mittelalterliche ‚Audiovisualität‘“, erscheint in: Barbara Sabel, André Bucher (Hrsg.), *Der un feste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff*.

¹⁸ Vgl. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vv. 5268–5313; Hartmann von Aue, *Erec*, hrsg. Albert Leitzmann, fortgeführt Ludwig Wolff, 6. Aufl. besorgt Christoph Cormeau, Kurt Gärtner, ATB 39, Tübingen 1985, vv. 7264–7766; Dialog des Erzählers mit dem Hörer vv. 7493–7525; die weiteren ‚Hörer-Zwischenreden‘ im *Erec* bleiben hier unberücksichtigt. – Bisher kann die durch die neuen Wolfenbütteler *Erec*-Fragmente aufgeworfene Frage nicht eindeutig beantwortet werden, ob Hartmann als Autor eines direkt auf Chrétien zurückgehenden, unabhängig von dem im *Ambraser Heldenbuch* überlieferten *Erec*-Text zu betrachten ist; Gärtner, *Erec*-Einleitung, XVIII. Ich gehe daher hier zunächst weiter davon aus, daß Hartmann Chrétien ohne Kenntnis einer Zwischenstufe rezipiert hat.

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 Makel.

1. Das Enite geschenkte Pferd war von idealer Schönheit („ez was erwünscht als ô“, v. 7340). Diese in der Erzählung zu beschreiben, stellt den Erzähler vor die Herausforderung, das Unsagbare zu erzählen. Die linke Seite des Pferdes war strahlend weiß, die rechte tiefschwarz. Zwischen beiden Hälften verlief ein grüner Strich. Schon die drei Farben des Pferdes im ersten Teil der Beschreibung lassen sich als „Signal“ dafür auffassen, „daß der Dichter die Ebene der epischen Handlung verläßt und im folgenden mit der Sattelbeschreibung in eine andere Realitätssphäre überwechselt“. ¹⁹ Im zweiten Teil der Schilderung (vv. 7336ff.) steuert der Erzähler – es wird zunächst gesagt, was das Pferd nicht ist (vv. 7341–7343) – dann systematisch auf den Punkt zu, wo der Kunstcharakter des Erzählgegenstandes unübersehbar wird. ²⁰

Um das Außerordentliche des Pferdes zu demonstrieren, entfaltet der Erzähler folgende Überlegung: Wenn ein „wertwiser man“ (v. 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. Die hypothetische Konstruktion des idealen Kunstwerks auf der Diskursebene und die Beschreibung des erzählten Kunstwerks auf der Geschehensebene scheinen ineinander zu fließen, wenn der Erzähler dann dem Vorwurf der Lüge damit begegnet, daß Enites Pferd nicht „im heimischen Stall aufgezogen worden“ ²¹ war: Es existiert nur als ein inszeniertes. Ihm Wirklichkeit zu verleihen, ist die besondere Leistung des „wertwisen“, des Dichter-Philosophen. ²² Schon hier tritt der Autor als Schöpfer der Schilderung des Sattelkunstwerks in diese Rolle ein.

¹⁹ Walter Haug, „Gebet und Hieroglyphé. Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung“, in: ders., *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, 110–125, hier: 115.

²⁰ „und wischetez nimmer kneht, / sô wærez doch schœne und sleht“ (v. 7364f.).

²¹ Übersetzung von Thomas Cramer (Hrsg.), *Hartmann von Aue, Erec*, mittelhochdeutscher Text und Übertragung, Frankfurt a. M. 1972, v. 7393: „ez enwas dâ heime niht erzogen“.

²² Fromm weist beispielsweise auf die Positivierung des Vergil-Bildes im 12. Jh. hin, „die jetzt von den Schulen ausgeht. Nicht nur als *poeta* wird er verstanden, sondern auch als *philosophus*, als derjenige, der menschliches Handeln recht zu verstehen lehrt. ... Denn *veritas* erhält nun neben der alten, auf die Faktizität der *res gestae* ... festgelegten Bedeutung eine zweite, ... den ‚Sinn‘ (*sensus, intellectus*), und dieser meint sowohl das Maß an Sinnfülle, das in der *res* steckt, als auch, nur in der Blickrichtung unterschieden, den Sinn, den der mittelalterliche Interpret, der *poeta-philosophus* in ihr findet“ (Hans Fromm, „Eneas der Verräter“, in: Johannes Janota, Paul Sappler u. a. [Hrsg.], *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, I, Tübingen 1992, 139–163, hier: 160f.).

Ideale Schönheit verweist zudem auf die Ebene der Transzendentalien. Dieser Aspekt ist durch die Herkunft des Pferdes aus der Zwergenwelt in den Text übersetzt. Die unvergleichliche Schönheit des Kunstwerks wurzelt in der mythischen Welt des Wunderbaren;²³ sie kann aber durch den Raub des Pferdes auf die Ebene der Erzählung transferiert werden. Setzt man das Ästhetisch-Wunderbare derart von Erfahrungswissen und historischer Überlieferung ab, stellt sich nachdrücklich das Wahrheitsproblem. Das Wunderbare – auch das künstlerisch geschaffene – verlangt in besonderer Weise nach erzählerischer Legitimation (vv. 7389–7393). Traditionellerweise erfüllt der Rückbezug auf die Vorlage diese Funktion, also die Aufhebung des eigenen dichterischen Tuns in der vermeintlichen Objektivität der literarischen Tradition. Auf Quellenverweise verzichtet Hartmann durchaus nicht; er macht aber auch deutlich, daß das literarische Subjekt für den ästhetischen Sinn des erzählten Kunstwerks und für das Sinnganze des Romans einzustehen hat. Vollendete kunsthandwerkliche Meisterschaft kommt ins Spiel, wenn „Umbriz“ (v. 7470)²⁴, der das Sattelzeug gefertigt hatte, als der „wercwīseste man“ (v. 7468) vorgestellt wird. Dem Erzähler gibt dies Gelegenheit, mit seiner fehlenden Erzählkompetenz zu kokettieren, sich als „tumben knehte“ (v. 7480) zu bezeichnen und schließlich einzuräumen, daß er das Kunstwerk selbst nie gesehen habe (v. 7486). Er müsse sich daher ganz auf eine Quelle verlassen (vv. 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.

Es ergibt sich folgendes: Die Textstrategien signalisieren, daß der Sattel nicht mehr ein Objekt des täglichen Gebrauchs, sondern ein eigenwertig gewordenes Zeichen ist. Dieses weist zwar auf die Alltagswelt zurück, verkörpert aber vor allem ästhetischen Sinn. Das schönste der denkbaren Sattelkunstwerke ist Ausdrucksmedium der Schönheit Enites.²⁵ Pferd und Sattel werden Enite auf der Figurenebene übereignet, das Ästhetisch-Wunderbare wird von einer Verpflichtung auf das Historisch-Faktische freigestellt. Die Wahrheit ist offensichtlich nicht mehr mit historischer Faktizität gleichzusetzen. Schönheit, die

²³ Zur erzählerischen Ausweitung des Wunderbaren im *Erec* Hartmanns gegenüber der Vorlage vgl. Ingrid Strasser, „Fiktion und ihre Vermittlung in Hartmanns ‚Erec-Roman‘“, in: Volker Mertens, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992*, Tübingen 1993, 63–83, hier: 70–72.

²⁴ Zu diesem Namen vgl. Eckart C. Lutz, „Verschwiegene Bilder – geordnete Texte. Mediävistische Überlegungen“, *DVjs* 70 (1996), 3–47, hier: 42, Anm. 117.

²⁵ Vgl. Kathryn Smits, „Die Schönheit der Frau in Hartmanns ‚Erec‘“, *ZfdPh* 101 (1982), 1–28, hier: 22. Enite repräsentiert die höfische Gesellschaft, die als eine ideelle, vor allem ästhetische Totalität aufgebaut wird. Der höfisch-schöne Leib bestimmt wesentlich den Grad der Zugehörigkeit zur ritterlichen Kultur.

Guteit (*bonitas*) einschließt, begründet hier die Wahrheit der Fiktion.²⁶ Wahrheit, und dies gilt für den gesamten Roman, ist produktionsästhetisch gefaßt, als erzählerische Vermittlung ästhetischen Sinns – und zwar jenseits von Stoff und Vorlage, von Erfahrungswelt und Alltagswissen.

2. Ebenso wie Hartmann an der Fiktionalität des erzählten Kunstwerks keinen Zweifel läßt, stellt er seine literarische Kompetenz, sein gelehrtes Wissen und seine Autorschaft exponiert heraus. Er führt 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 swīc, lieber Hartman:
ob ich ez errāte?“
ich tuon: nū sprechet drāte. (vv. 7493–7495)

Der fiktive Hörer entwickelt eine Vorstellung von dem wunderbaren Sattel, die sich an den Kategorien von Alltagswissen und Lebenswelt orientiert.²⁷ 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 „weterwīsen man“ (v. 7511) – macht er jedoch deutlich, daß diese Art des Erzählens dem Gegenstand nicht adäquat ist.²⁸ Gegen Schluß der Passage gibt der Erzähler jegliche ironische Distanzierung von der ‚realistischen‘ Erzählweise auf und läßt keinen Zweifel an der Unzulänglichkeit des Beschreibungsversuchs. Der angemaste Erzähler wird zum Schweigen gebracht und die Erzählkompetenz des eigentlichen Erzählers eindrucksvoll demonstriert:

„hān ich danne niht wār?“
niht als grōz als umbe ein hār.
„hān ich danne gar gelogen?“
niht, iuch hāt sus betrogen
iuwer kintlicher wān.
ir sult michz iu sagen lān. (vv. 7520–7525)²⁹

²⁶ Vgl. Strasser (Anm. 23), 77.

²⁷ Dazu Singer (Anm. 17), 62. Auch der Erzähler im Eneasroman Heinrichs von Veldeke betont in der Beschreibung von Pferd und Sattelzeug Camillas (vv. 5241–5289), daß er *wunder* (v. 5250) über ihr Pferd berichten könne.

²⁸ Zur besonderen Eigenart der Ironie bei Hartmann vgl. Silvia Ranawake, „Zu Form und Funktion der Ironie bei Hartmann von Aue“, in: Werner Schröder (Hrsg.), *Wolfram-Studien VII*, Berlin 1982, 75–116.

²⁹ Zu mhd. *wān* im *Erec* (vgl. v. 7524), verstanden als Thematisierung einer anthropologischen Prämisse von Fiktionalität, vgl. Stefan Bauer, „*Nāch āventiure wāne*.“

Der Erzähler verwirft das der Beschreibung des Sattelzeugs durch den fingierten Hörer inhärente, auf die Lebenswelt bezogene Darstellungsprinzip. Daraus läßt sich allerdings nicht folgern, daß lebensweltliche Faktizität grundsätzlich in Opposition zum literarisch Fiktionalen gedacht wird, denn die Pferd- und Sattelbeschreibung nimmt in extensiver Weise Elemente der historischen Realität auf. Der Schluß liegt nahe, daß eine möglichst wirklichkeitsnahe Schilderung allein zur literarischen Sinnvermittlung nicht ausreicht. Diesem Produktionsprinzip fehlt die Möglichkeit, über Verfahren der Distanzierung prozeßhaft ästhetischen Sinn zum Ausdruck zu bringen.³⁰

Zusammengefaßt läßt sich nun sagen, daß die zeitweilige Übertragung der narrativen Funktion auf zwei Erzählerstimmen eine neue Form der fiktionalisierten Erzählsituation erzeugt.³¹ Der zweiten Stimme, auch wenn sie als die eines Hörers stilisiert ist, wird eine Rolle im Prozeß der Werkkonstitution zugewiesen: Sie wird gleichsam in die Inszenierung des erzählten Kunstwerks integriert – allerdings nur um sie anschließend um so eindrucksvoller wieder davon auszuschließen. Zum einen entsteht dadurch die Illusion, das Werk befinde sich *in statu nascendi*, zum anderen die Vorstellung, der Text entstehe als Resultat mündlicher Auseinandersetzung über den Erzählgegenstand.

3. Die zeitliche Nachordnung von vergangenem erzählten Geschehen und gegenwärtiger narrativer Stimme macht die Fiktion auf der grammatischen Ebene als Faktisches glaubhaft. Ist dieses Nacheinander jedoch aufgehoben, so

Zur Integration von Minne- und Ritterwân in Hartmanns *Erec*, *Poetica* 29 (1997), 75–93.

³⁰ Im Anschluß an den Dialog mit dem Hörer vermag der Erzähler die Werthaftigkeit des Sattelzeugs schließlich noch dadurch zu steigern, daß er die in das Sattelgestell eingeschnitzten bildlichen Darstellungen der Troja- und Eneasgeschichte, die in die Satteldecke eingewebten „aller werlde wunder / und swaz der himel besliuzet“ (v. 7589f.), eine Art enzyklopädisches Panorama der Welt und ihrer Lebewesen, sowie die auf dem Sattelkissen dargestellte Geschichte von Pyramus und Thisbe beschreibt. Das Sattelzeug wird damit zu einer Kristallisationsform von ästhetisch-literarischem und enzyklopädisch-gelehrtem Wissen; vgl. Barbara Haupt, „Literaturgeschichtsschreibung im höfischen Roman. Die Beschreibung von Enites Pferd und Sattelzeug im ‚Erec‘ Hartmanns von Aue“, in: Klaus Matzel, Hans-Gert Roloff (Hrsg.), *Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag*, Bern, Frankfurt a.M., New York, Paris 1989, 202–219.

³¹ Die im *Erec* und auch im *Iwein* zu beobachtende partielle Auffächerung der Erzählinstanz in mehrere Stimmen – auch einer Handlungsfigur (Kalogrenant) ist ja im *Yvain/Iwein* zeitweise die Erzählfunktion übertragen – korrespondiert mit der These Kuglers, daß sich das Ich des Romanhelden im *Iwein* auf mehrere Figuren verteilt: „Das Tun und Lassen des Helden korrespondiert und korreliert mit dem der Nebenfiguren und mit der Inszenierung der verschiedenen Episoden so eng, wie es im modernen Roman der Antagonismus von einsamem Helden und entfremdeter Welt kaum zulassen könnte“ (Hartmut Kugler, „Iwein, das gute und das schlechte Regiment“, *Oxford German Studies* 25 [1996], 90–118, hier: 99).

ist damit die Fingiertheit des Erzählgeschehens insgesamt thematisiert.³² Fungieren in einem szenischen Kontext zwei Stimmen als Träger der Argumente, handelt es sich um eine literarische Inszenierung eigenen Anspruchs. Der fiktionale Diskurs ist in dem untersuchten Textausschnitt als ein gespielter, als „ein vor einer dritten Instanz inszenierter Diskurs“ erkennbar. Eine „interne Sprechsituation [tritt in Opposition] zu einer externen Rezeptionssituation“. Der Dialog erweist sich so besehen als eine punktuelle „Komplexion des dramatischen Diskurses“.³³

Geht es Hartmann im *Erec* darum, den fiktionalen Status der Erzählung, die Fiktivität der vermittelnden Instanzen und die Konstruiertheit des Autorbildes deutlich zu machen, so scheint der Dialog als Formprinzip³⁴ der Erzählreflexion nicht zufällig gewählt.³⁵ Bereits im *Klage-Büchlein* greift Hartmann, wie Mertens überzeugend dargelegt hat, auf „die rhetorische Form des fingierten Dialogs zur Abhandlung eines strittigen Themas für einen lehrhaften Zweck“ zurück. *herze* und *lip* streiten hier um das richtige Minneverhalten. Die Inszenierung knüpft an die Tradition des „Dialogs durch zwei fiktive Gesprächspartner [an], die als Teile des ganzen Menschen verstanden wurden“.³⁶ Die Darstellungsform ist auch formale Voraussetzung für die Problematisierung

³² Anders Strasser (Anm. 23): Gegenüber Chrétien, der „die szenisch-dialogische, Nähe und Unmittelbarkeit suggerierende Darbietungsform“ bevorzugte, habe Hartmann „die Geschehnisse in die räumliche und zeitliche Ferne“ gerückt und „durch immer wiederkehrende Erzählerkommentare zusätzlich in Distanz“ gehalten. „Diese Darbietungsform mag als implizites Signal für Erfindung und Lüge stehen“ (69).

³³ Warning bezieht diese Aussagen auf die erzählende Dichtung insgesamt: „Die narrativen Gattungen erweisen sich so besehen als eine Komplexion des dramatischen Diskurses, indem sie die externe Situation, d.h. die Kommunikation zwischen Erzähler und Hörer, ihrerseits in die interne Situation hereinnehmen, so daß der externen Rezeptionssituation nunmehr eine verdoppelte interne Sprechsituation gegenübersteht.“ Das „Theatermodell“ gilt ihm daher generell als „Paradigma für die Situationskonstitution fiktionaler Rede“ (Warning [Anm. 6], 193).

³⁴ Vgl. Peter von Moos, „Gespräch, Dialogform und Dialog nach älterer Theorie“, in: Barbara Frank, Thomas Haye, Doris Tophinke (Hrsg.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, ScriptOralia 99, Tübingen 1997, 235–259; ders., „Zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit: Dialogische Interaktion im lateinischen Hochmittelalter“, *Frühmittelalterliche Studien* 25 (1991), 300–314.

³⁵ Nicht ein Artusroman, sondern ein didaktisches Minnegedicht, die *Klage*, ist vermutlich Hartmanns erstes Werk gewesen. Für Mertens erklärt sich dies daraus, daß sein Publikum „mit den indirekten Darstellungstechniken des höfischen Thesenromans noch nicht vertraut und wohl noch nicht in der Lage war, einen symbolisch strukturierten Roman des Chrétien-Typs zu verstehen“ (Volker Mertens, „Fastus est per clericum miles cythereus“. Überlegungen zu Entstehungs- und Wirkungsbedingungen von Hartmanns *Klage-Büchlein*“, in: Timothy McFarland, Silvia Ranawake [Hrsg.], *Hartmann von Aue. Changing Perspectives. London Hartmann Symposium 1985*, GAG 486, Göttingen 1988, 1–19, hier: 18).

³⁶ Mertens (Anm. 35), 2.

des Wissens um das richtige Erzählen und für die situative Aufspaltung der Erzählerfigur in einen Sprecher mit besonderer und einen mit angemessener Erzählkompetenz im *Erec*-Dialog. Ich vermute, daß Hartmann auf der Basis der *Klage*, die ihrerseits vor dem Hintergrund der rhetorisch-gelehrten Gestaltungstechniken sowie der lateinischen und volkssprachigen Lehr- und Streitgespräche der Zeit zu sehen ist, den Dialog im *Erec* entwickelt hat.

Ein weiteres Moment stützt diese These. Im Unterschied etwa zum Lehrer-Schüler-Disput als traditionellem Medium der Wissensvermittlung wird im *Erec*-Dialog – anders als dann im Gespräch mit der Minne im *Iwein* – „die Überlegenheit des einen Dialogpartners nicht von vornherein zugestanden“, sondern sie „muß erst argumentativ erreicht werden“.³⁷ Diese Funktion übernimmt die durch den Erzähler gegenüber dem Hörer gewählte Form des ironischen Sprechens, die zugleich dem intendierten Hörer/Leser den Unterschied vermittelt zwischen Wirklichkeitsaussagen und fiktionalem Sprechen, das der unmittelbaren Überprüfung an der Realität entzogen ist. Daß „der lehrhafte Prozeß ... als Wahrheitsfindung präsentiert“ und der Zuhörer „im Mitvollzug in den Erkenntnisvorgang“ hineingenommen wird, konstatiert Mertens jedoch bereits als Besonderheit der *Klage*.³⁸ Hier wie dort führt schließlich die Aufteilung der Person in zwei Dialogpartner wieder zu einer Vereinigung. Im Artusroman verstummt die minder ausgewiesene Erzählerstimme, fortan gibt es nur noch einen Erzähler. Der Autor inszeniert sich als Instanz, die hinter den Erzählerstimmen steht und weist sich dadurch als kompetent und legitimiert aus.

Festzuhalten ist: Hartmann nutzt die vertraute rhetorische Darstellungsform des Dialogs im volkssprachigen epischen Kontext als Medium der Erzählreflexion. Der Dialog im *Erec* macht deutlich, daß ein literarisches Konstrukt vorliegt, das keine greifbare Realität hat. Er verdeutlicht jedoch auch, daß der Text ein subjektives Sinnbildungsmodell einschließt, das der Autor unter Nennung seines Namens verantwortet. Indem der Rezipient in den Text hineingespiegelt und die Suggestion geweckt wird, Produktions- und Aufführungssituation seien identisch, vermittelt Hartmann zudem Einsicht in die spezifischen Kommunikationsbedingungen des höfischen Romans. Denn: Nur in der Schriftsprache ist die Staffelung von mehreren Fiktionsebenen denkbar und nur dort kann der abwesende Autor über Inszenierungsstrategien des Textes individuelle Autorschaft beanspruchen.³⁹

³⁷ Mertens (Anm. 35), 6.

³⁸ Mertens (Anm. 35), 4f.

³⁹ Vgl. Rupert Kalkofen, „Von der Notwendigkeit des Überblicks. Die schriftliche Mündlichkeit des ‚self-conscious narrator‘ in *Iwein*, *Lalebuch* und *Tristram Shandy*“, *Daphnis* 24 (1995), 571–601, hier: 591. Vgl. auch Butzer (Anm. 12), 155, sowie Franz H. Bäuml, „Autorität und Performanz. Gesehene Leser, gehörte Bilder, geschriebener

V.

Iwein verläßt kurz nach der Heirat seine Frau Laudine. Er bricht in Begleitung der Artusritter zur Turnierfahrt auf, Laudine reitet ein Stück mit ihnen. In dem nun folgenden Dialog fragt die personifizierte Minne den Erzähler, ob er behaupten wolle, daß König Artus Iwein an seinen Hof führte, Laudine aber in ihr Land zurückkehrte. Unter Berufung auf seine Quelle versichert der Erzähler die Wahrheit des Erzählten. Doch die Minne bezichtigt ihn der Lüge und teilt ihre zunächst widersprüchlich scheinende – Artus nahm Iwein und Laudine mit, dennoch bleiben beide zurück⁴⁰ –, auf einer metaphorischen Ebene aber sinnvolle Version des Geschehens mit: Iwein und Laudine hatten ihre Herzen getauscht; daher folgte König Artus Iweins Körper mit ihrem Herzen und zurück blieb ihr Leib mit seinem Herzen (vv. 2990–2994).⁴¹

1. Das evident fiktive Thema des Herzenstausches macht dem Hörer/Leser bewußt, daß es sich hier um bildhafte Rede handelt, die keinen direkten, sondern einen sinnverweisenden Bezug zur Wirklichkeit intendiert.⁴² Der Er-

Text“, in: Christine Ehler, Ursula Schaefer (Hrsg.), *Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*, ScriptOralia 94, Tübingen 1998, 248–273.

⁴⁰ Hartmann von Aue, *Iwein*, hrsg. Georg F. Benecke, Karl Lachmann, neu bearbeitet Ludwig Wolff, 7. Aufl., Berlin 1968, v. 2987f.

⁴¹ Chrétien berichtet hier lediglich, daß Artus Iweins Leib mit sich fortführen konnte, nicht aber das Herz, das sich bei der zurückgelassenen Dame anklammerte (vv. 2639–2646): „Der Leib kann ohne Herz nicht weiterleben“, fährt Chrétiens Erzähler fort, „und wenn er es doch tut, so ist das ein Wunder, das noch keiner sah. Dieses Wunder ist hier geschehen“ (Übersetzung von Ilse Nolting-Hauff [Hrsg.], Chrétien de Troyes, *Yvain*, Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 2, 2. Aufl., München 1983, vv. 2647–2651). Bei dem Begriff des Wunders („merveille“, v. 2651) setzt Hartmanns Umformung des Bildes zur Metapher des Herzenstausches an; so auch Wolfgang Dittmann, „Dune hâst niht wâr, Hartman! Zum Begriff der wârheit in Hartmanns Iwein“, in: Werner Simon, Wolfgang Bachofer, Wolfgang Dittmann (Hrsg.), *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag*, Berlin 1963, 150–161, hier: 153.

⁴² Zur Metapher des Herzenstausches vgl. die von Hans-Hugo Steinhoff (Hrsg.), *Lancelot und Ginover II. Prosalancelot II*. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hrsg. Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris, Bibliothek deutscher Klassiker 123, Bibliothek des Mittelalters 15, Frankfurt a.M. 1995, 965f. (Kommentar zu 16,32–18,2), angeführte Literatur. Zu wörtlich genommenen und narrativ entfaltenen Metaphern vgl. Uwe Ruberg, „Wörtlich verstandene‘ und ‚realisierte‘ Metaphern in deutscher erzählender Dichtung von Veldeke bis Wickram“, in: Helmut Rücker, Kurt Otto Seidel (Hrsg.), „Sagen mit sinne“. *Festschrift für Marie-Luise Dittrich zum 65. Geburtstag*, GAG 180, Göttingen 1976, 205–220 (zum Herzenstausch 207f.). Ruberg weist auch darauf hin, daß in der Rhetorik das Verfahren, den wörtlichen und metaphorischen Gebrauch eines Wortes Dialogpartnern zuzuordnen, als ‚reflexio‘ (‚anacalasis‘) bezeichnet wird (215). Vgl. zu diesem Komplex jetzt auch Bruno Quast, „Literarischer Physiologismus. Zum Status

zähler nimmt dagegen die Rede vom Tausch der Herzen wörtlich und äußert Zweifel, ob Iwein und Laudine mit dem Herzen des jeweils anderen zurechtkommen werden. Die Minne weist dieses überdeutlich pragmatische Verständnis des Sachverhalts von der Position des bildhaften Sprachgebrauchs zurück. In dem Maße, wie der Hörer/Leser der Überzeugungskraft ihrer Argumente erliegt, wird die Differenz zwischen dem Autor Hartmann als historischem Subjekt, das den Text konstituiert, und dem Erzähler Hartmann als fiktiver Instanz im Text deutlich. Dem Erzähler Hartmann erscheint der Herzenstausch auch nach dem Eingreifen der Minne als „wunder“,⁴³ dem Hörer/Leser des Romans legt das Motiv die Intensität und Unauflöslichkeit der Beziehung zwischen Iwein und Laudine dar. Indem die Grenze zwischen kommunikativ-pragmatischem und bildhaft-sinnvermittelndem Sprachgebrauch ins Licht gerückt wird, thematisiert der Text (vermittelt durch Ironie) ein fundamentales Verfahren der Transformierung von Realität und der ästhetischen Sinnbildung im fiktionalen Text.

2. Die erneute Verdoppelung der Erzählinstanz – der nur sehr langsam begreifende Erzähler und die sich als übergeordnete Erzählinstanz gerierende Minne – zielt auch im *Iwein* darauf, dem Hörer/Leser den Zusammenhang von Fiktionalität und Autorität in einem inszenierten Spiel zu vermitteln. Das Arrangement der allegorischen Personifikation, die in ein Gespräch mit dem Erzähler tritt, stellt die Fiktionalität des Konstrukts aus und unterläuft jeden Gedanken an die Faktizität eines solchen Gesprächs, und zwar selbst dann, wenn der Erzähler den Namen Hartmann trägt. Der Prozeß der fortschreitenden Desillusionierung des Hörers im *Erec*⁴⁴ und des Erzählers Hartmann im *Iwein*, das Verstummen jeweils einer Erzählstimme und der Triumph der anderen, erweist sich in beiden Dialogen als Prozeß der Vermittlung von Autorkompetenz und der Einübung von Fiktionsbewußtsein. Es ist offensichtlich, daß der im *Iwein* Hartmann genannte einfältige Erzähler nicht mit dem Autor des Werkes gleichzusetzen ist. Der Referenzbezug zwischen biographischem Autor und fingiertem Erzähler wird auf diese Weise ironisiert. Da eine Identifizierung des realen Hartmann mit der Minne-Personifikation ebenfalls nicht ohne weiteres vorstellbar ist, konstituiert der Text eine neue Form der Distanzierung des realen Autors. Die Textstrategie problematisiert die

symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen“, *ZfdA* 129 (2000), 303–320. – Zur Szene im *Iwein* vgl. vor allem Dittmann (Anm. 41), 153f.; Hennig (Anm. 16), 131–136.

⁴³ „wan swâ wîp unde man / âne herze leben kan, / daz wunder daz gesach ich nie“, vv. 3021–3023; vgl. aber Arndt (Anm. 16), 153. – Als Iwein Laudine nach dem Lunetekampf unerkant gegenübersteht, weist der Erzähler (wiederum in ironischer Form) auf das ‚Wunder‘ des Herzenstausches zurück: „daz in diu niht erkande / diu doch sîn herze bî ir truoc, / daz was wunders genuoc“ (vv. 5456–5458).

⁴⁴ So auch Singer (Anm. 17), 65f.

unmittelbaren Referenzbezüge auf den Autor, stellt aber gleichzeitig dessen „überlegene und reflektierte Subjektivität“⁴⁵ heraus.

Der Erzähler bringt das Argument ein, daß Iwein und Laudine durch einen Herzenstausch vermutlich ihre personale Identität verloren hätten. Die Minne weist den Einwand zurück: Da er Liebe noch nie selbst erfahren habe, fehle es ihm an Einsicht in ihre weltbewegende Kraft; Minne stärke die Kampffähigkeit des Helden und entfalte die positiven Eigenschaften der Protagonistin. In seiner Akzentuierung der Minne geht Hartmann hier deutlich über Chrétien hinaus, indem er das Moment auf eine poetologische Ebene hebt. Liebeserfahrung des Erzählers gilt als unabdingbar, um von Minne und Aventure als den sich verschränkenden thematischen Polen des höfischen Romans adäquat erzählen zu können. Ein biographischer Hintergrund des Erzählers wird als Voraussetzung von Kunst behauptet, und indem dieses Argument gerade die personifizierte Minne einbringt, greift der Text auch in die Ebene der Inspirationsinstanzen aus.

Der Text legitimiert sich – scheinbar hinter die von Chrétien erreichte Position zurückfallend – durch außertextuelle Bezüge: durch den Erfahrungshintergrund des Erzählers und das direkte Eingreifen der Minne, die den Autor zu ihrem Sprachrohr macht. Die Bindung der Erzählerstilisierung an die Minnethematik signalisiert jedoch vor allem die Fiktionalität des literarischen Konstrukts, denn wenn die Verschränkung von Minne und Aventure im Sinnzentrum des Artusromans steht, dann ist für das Erzählen davon vor allem Kompetenz in Liebesdingen gefordert.⁴⁶

3. Hartmann greift auch im *Iwein* auf die Technik der Dialogisierung zurück. Die Erzählinstanz ist in einer vorgeführten Redeszene in zwei Stimmen aufgeteilt, die jedoch von Beginn an ungleich gewichtet sind. Durch einen Erzählrahmen wird der Dialog mit der Minne zudem in die Vergangenheit verlagert. Der Autor entwirft die Fiktion, der Disput habe in der Zeit der Werkentstehung als Kommunikation unter Anwesenden⁴⁷ stattgefunden und zumindest partiell zu einer Modifizierung des Textes (oder zu einem Nebeneinander unterschiedlicher Versionen) geführt. Der Erzähler erinnert den Dialog, und das Erzählen, das sich im Dialog vollzieht, wird zum Gegenstand des

⁴⁵ Kalkofen (Anm. 39), 590.

⁴⁶ Die im Dialog über den Herzenstausch entfaltete Problemstellung führt in das Sinnzentrum des Romans hinein. „Vom Minnebereich aus werden die Artusnormen gedeutet“, und von hier aus wird eine subjektzentrierte Deutungsperspektive auf den gesamten Roman entwickelt, die allerdings erst im Prozeß der Entfaltung des größeren Fiktionszusammenhangs anschaulich wird; Hedda Ragotzky, „*saelde und êre und der sêle heil*“. Das Verhältnis von Autor und Publikum anhand der Prologe zu Hartmanns ‚Iwein‘ und zum ‚Armen Heinrich‘“, in: Gerhard Hahn, Hedda Ragotzky (Hrsg.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992, 33–54, hier: 45.

⁴⁷ Vgl. Arndt (Anm. 16), 152f.

Textes. Auch hier zielt der erinnerte Dialog zwischen Erzählerfigur und Minne-Personifikation als Form der Reflexion über die Produktionssituation des Textes auf subjektive Autoritätsstiftung, die dem Autor angerechnet wird. Die ironische Distanzierung des Erzählgegenstandes, der Erzählinstanz und des realen Autors vermittelt ebenso Fiktionsbewußtsein wie die uneigentliche bildhafte Sprechweise, die vom fingierten Erzähler Hartmann spielerisch als Realitätsschilderung aufgefaßt wird.

VI.

Im *Yvain* verweist Chrétien „nicht mehr auf sein poetologisches Programm oder seine Leistungen als Autor“. ⁴⁸ Fiktionalität in dem in *Erec et Enide* dargelegten Sinn bedarf offenbar keiner erneuten Rechtfertigung mehr. Chrétien legitimiert das Werk vielmehr durch den traditionellen Gegensatz von idealer Vergangenheit und unerträglicher Gegenwart. Sein Erzählen will die gute Vergangenheit in der verderbten Gegenwart präsent halten. ⁴⁹

Hartmann setzt andere Akzente. Der Gegensatz zwischen Einst und Jetzt spielt zwar noch eine Rolle, doch im Prolog des *Iwein* entwickelt er darüber hinaus eine anspruchsvolle literarische Programmatik in Verbindung mit einem auffallenden Autorbild. Offensichtlich geht Hartmann davon aus, daß das von Chrétien geschaffene Modell der ästhetischen Sinnsetzung und subjektiven Autoritätsstiftung dem deutschen Publikum noch nicht selbstverständlich ist.

Der Erinnerung stiftende Name des Königs Artus – heißt es in den Eingangsworten des Prologs – hält die vorbildliche Vergangenheit gegenwärtig. ⁵⁰ Die Normen der vergangenen Artuswelt können, indem sie über das Sprachzeichen Name ⁵¹ – in einem umfassenderen Sinn: über das Zeichensystem ‚Erzählung‘ – vermittelt werden, positiv in die Gegenwart hineinwirken. ⁵² Hartmann hebt die an die Zeichenfunktion der Sprache gebundene Vermittlungstätigkeit zwi-

⁴⁸ Burchard (Anm. 8), 153. Allerdings greift er eine Reihe von Themen aus dem *Erec*-Prolog wieder auf, indem er sie Calogrenant, dem Antihelden, in einer Erzählung in der Erzählung in den Mund legt.

⁴⁹ „Erzählen ist also Erinnern des Abwesenden, ist Vergegenwärtigung vergangener Idealität“ (Butzer [Anm. 12], 160).

⁵⁰ „er hât bî sînen zîten / gelebet alsô schône / daz er der êren krône / dô truoc und noch sîn name treit“ (vv. 9–11).

⁵¹ Über den Verweis auf den Zeichencharakter des Eigennamens wird nicht nur die Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit transparent, sondern auch der Unterschied zwischen einem historisch-faktischen und einem zeichenhaft-kommunikativen Wahrheitsverständnis: „des habent die wârheit / sîne lantliute: / sî jehent er lebe noch hiute: / er hât den lop erworben, / ist im der lîp erstorben, / sô lebet doch iemer sîn name“ (vv. 12–17).

⁵² „er ist lasterlicher schame / iemer vil gar erwert, / der noch nâch sînem site vert“ (vv. 18–20).

schen Vergangenheit und Gegenwart hervor und proklamiert eine Art literarisch aktivierte Artus-Nachfolge. ⁵³ Die Realisierung dieses literarischen Programms verlangt, so die Suggestion des Textes, nach besonderem Wissen und Erzählkompetenz des Autors. ⁵⁴ Die nun folgenden Selbstaussagen: „Ein rîter, der gelêret was ...“ (v. 21), sind daher nicht in erster Linie biographisch zu nehmen, spielen aber gleichwohl mit der Möglichkeit der partiellen Übereinstimmung von Realität und Fiktion. Sie beziehen sich auf die vorausgehende Erzählprogrammatik und sind insofern sowohl literarische Selbstreflexion als auch Reflexion des Erzählens und seiner kommunikativen Voraussetzungen.

Während Chrétien, wie die meisten romanischen Dichter, sein „Kleriker- und Literatentum nie verleugne[t], sondern im Gegenteil [seine] *clergie* immer wieder hervorkehr[t]“ ⁵⁵, insistiert Hartmann auf seiner Ritterbürtigkeit. ⁵⁶ Diese auffällige Differenz zwischen den Autorbildern läßt sich weder hinreichend aus kulturellen noch aus bildungsgeschichtlich-sozialen Unterschieden erklären. Vermutlich will Hartmann Gelehrtheit als Attribut des Klerikers selbstverständlich in Anspruch nehmen, sich aber gegenüber Chrétien, dem Autor der Vorlage, als Nichtkleriker, vor allem als Ritter, profilieren. Das Autorbild ‚gelehrter Ritter‘ verkehrt insofern nicht nur ein kulturhistorisches

⁵³ Nach Mertens geht es Hartmann, im Unterschied zu Chrétien, nicht darum, die Artus-Idealität in der Lebenswelt unmittelbar wirksam werden zu lassen. Hartmann proklamiere vielmehr „erstmal den Primat der ästhetischen Erfahrung“ (Volker Mertens, „Imitatio Arthuri. Zum Prolog von Hartmanns ‚Iwein‘“, *ZfDA* 106 [1977], 350–358, hier: 357). Das Werk intendiere daher „Fortschritt in der Erkenntnis“ (355), der sich im Rezeptionsakt vollziehe „und somit mittelbar das Leben des Publikums beeinflussen kann“ (355f.).

⁵⁴ Ragotzky (Anm. 46) ist daher zuzustimmen, wenn sie formuliert, daß die folgenden „Aussagen, die der Autor über sich und sein Publikum macht, nicht zu trennen sind von dem anspruchsvollen Programm der Artus-Nachfolge, das im Prolog entwickelt wird; ihr Informationsgehalt erschließt sich nur dann, wenn sie als Funktionselemente des Prologprogramms begriffen und gedeutet werden“ (41). Darüber hinaus sind sie allerdings durchaus in weiteren Bezügen zu sehen.

⁵⁵ Michael Curschmann, „Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200“, *PBB* 106 (1984), 218–257, hier: 232.

⁵⁶ Der von Hartmann am Beginn der Tradition des deutschen Artusromans entworfenen Stilisierung des Autors als Ritter vermochte sich kaum einer der Nachfolgenden zu entziehen: sei es, daß man sich affirmativ, sei es, daß man sich kontrastiv darauf bezieht. Wolfram schafft dann in einer nächsten Entwicklungsstufe eine neue Qualität der Stilisierung des Autor-Erzählers, indem er der Rolle in weitaus größerem Maße Biographie-Fragmente zuschreibt und auch die Ironisierung von Erzählfiktion und Erzählerstilisierung auf eine ungemein wirkungsvolle Weise intensiviert; vgl. Klaus Ridder, „Autorbilder und Werkbewußtsein im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach“, in: Joachim Heinze, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe (Hrsg.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996*, Wolfram-Studien 15, Berlin 1998, 168–194, insbes. 185–188.

Klischee (*clericus litteratus* vs. *miles illitteratus*), sondern ist auch gegen die Selbstdarstellung Chrétien's gerichtet.⁵⁷

Hartmann pocht auf Gelehrtheit, allerdings weniger um einen volkssprachigen Text gegenüber den Normen der Schriftlichkeit zu legitimieren,⁵⁸ als um die ungewöhnliche autorzentrierte Darbietungsform der literarischen Fiktion zu rechtfertigen. Ritterbürtigkeit proklamiert er, weil der Begriff Programm ist für die Artuswelt, für die intendierte Artus-Nachfolge in der Gegenwart und für die durch die Fiktion zu leistende Vermittlung des höfischen Normensystems. Die Bedeutung des Präautors und der Vorlage bleibt dabei bewußt ausgeblendet.

Die Aufgabe, die Vorbildwirkung des Königs Artus in der zeitgenössischen Lebenswelt zur Geltung zu bringen, verlangt nach einer besonderen Form der literarischen Gestaltung des vorgegebenen Stoffs. Deren Grundprinzip, die ästhetisch anspruchsvolle, strukturierte Verbindung von Stofflich-Bekanntem, hatte Chrétien im *Erec*-Prolog dargelegt. Hartmann ist jedoch das Erzählen von der Vergangenheit, und damit argumentiert er gegen die von Chrétien vorgetragene Position, wichtiger als diese selbst.⁵⁹ In der Artus-Welt konnte man sich an den ritterlichen Taten erfreuen: „dâ tâten in diu werc vil wol“ (v. 58 f.). Diese Zeit ist aber unwiederbringlich (vv. 48–52). Die in neuer Weise ästhetisch organisierte und sinnstiftende Erzählung vermag jedoch auch in der Gegenwart Freude zu bereiten und Handlungsorientierung zu geben: „dâ uns noch mit ir mære / sô rehte wol wesen sol“ (v. 56 f.).

Der Text inszeniert, so läßt sich resümieren, über den Gegensatz von Vergangenheit und Gegenwart die Verflechtung von *werc* und *maere*,⁶⁰ von lebensweltlicher Faktizität und literarischer Fiktionalität, und über die Thematisierung der Autorrolle die Verschränkung von erzählter Handlung und erzählerischer Vermittlung. Die Programmatik der Anstiftung zur Artus-Nachfolge evoziert die Vorstellung von der besonderen literarischen Formung des Stoffes, die nach außergewöhnlicher Autorkompetenz verlangt. Die unge-

⁵⁷ Die Stilisierung des die Vergangenheit in die Gegenwart literarisch hineinholenden Autors, der sich mit seinem Namen nennt, schiebt den Anspruch Chrétien's auf das Werk beiseite. Daß Chrétien im deutschen Raum keine direkte Konkurrenz darstellte, ist kein hinreichendes Argument gegen diese These, wenn man etwa der Theorie Harold Blooms von der Einflußangst der Späteren folgt; vgl. Harold Bloom, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel, Frankfurt a. M. 1995.

⁵⁸ Vgl. Butzer (Anm. 12), 167. Es sind keine durchschlagenden Gründe erkennbar, warum Hartmann dies bei einem sicher überwiegend laikalen Publikum, das nur geringen Anteil an schriftlicher Kommunikation hat, tun sollte.

⁵⁹ Hartmann: „ichn wolde dô niht sîn gewesn, / daz ich nû niht enwære“ (v. 54 f.), Chrétien: „Mes por parler de çaus, qui furent, / Leissons çaus, qui an vie durent! / Qu'ancor vaut miauz, ce m'est avis, / Uns cortois morz qu'uns vilains vis“ (vv. 29–32). Vgl. dazu Haug (Anm. 2), 125 f.

⁶⁰ Dazu Hennig (Anm. 16).

wöhnliche Form der Autorstilisierung und das von Chrétien übernommene literarische Modell sind funktional aufeinander bezogen. Subjektive Autoritätsstiftung und ästhetische Sinnbildung werden als integrale Bestandteile eines literarischen Kommunikationsprozesses verstanden, der verändernd auf die Lebenswelt einwirken soll. Es ist nur scheinbar ein Paradox, wenn selbst-reflexives Erzählen nicht die Autonomisierung von Literatur intendiert, sondern die Veränderung der Lebenswelt durch Literatur.

VII.

Die entwickelten Gesichtspunkte möchte ich zum Schluß noch einmal aufgreifen, um von hier aus eine thesehafte Perspektivierung der vorgetragenen Überlegungen zu versuchen. Fiktionalität ist von den Dialogen im *Erec* und im *Iwein* her nicht primär als Opposition zum Faktischen, nicht von der Idee des Wahrscheinlichen und auch nicht als experimentelles „Spiel mit dem Unwahrscheinlichen“⁶¹ zu verstehen. Fiktionalität läßt sich vielmehr als Darstellungsmodus beschreiben, der Elemente aus unterschiedlichen literarischen und lebensweltlichen Bereichen aufgreift, sie gegebenenfalls transformiert und zu einer ästhetisch-elaborierten Konstruktion verbindet, um einen nicht im Handlungsgeschehen aufgehenden und nicht von vornherein vorgegebenen Sinn zu vermitteln. Die Zuordnung von struktureller Setzung und autoritativer Vermittlung konstituiert die Perspektive, in der der Sinn des Werkes prozeßhaft, im Zuge seiner Rezeption, zur Entfaltung gelangt. Über ironisch-spielerische Distanzierungen der Produktions- und Aufführungssituation schafft der Text Fiktionsbewußtsein. Hartmann bedient sich dazu vor allem des traditionellen didaktischen Verfahrens der Dialogisierung, das seinem Publikum wenn nicht durch eigene Bildungserfahrungen, so doch durch die *Klage* vertraut war. Im Fokus der autoritativen Textstrategien des *Iwein*-Prologs und der analysierten Dialoge entsteht ein Autorbild, das in direkter Anknüpfung an das Textgeschehen gelehrtes Wissen, Minnekompetenz und Ritterschaft aufeinanderbezieht. Diese Attribute der Autorrolle verweisen sowohl auf die historisch-biographische Sphäre des Autors als auch auf die literarische Tradition. Minnekompetenz, Gelehrtheit und Ritterschaft werden als Kategorien der Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Lebenswelt vorgeführt. Gelehrtes Wissen wird im Kunstwerk nicht nur affirmativ wiederholt, sondern als sinnlich imaginatives Ereignis inszeniert. Minne ist in der Autorkonstruktion als lebensweltliches Element gedacht und gleichzeitig als ästhetische Kompetenz ausgegeben, die das wirkungsvolle Erzählen von der Welt des Königs Artus erst ermöglicht. Ritterschaft vermittelt der Text als biographisch-soziales Moment, sie steht jedoch auch an zentraler Stelle in der Erzählwelt. Die gewählte Form

⁶¹ Haug (Anm. 2), 106.

der Literarisierung des schaffenden Subjekts macht insgesamt deutlich, daß die Gestalt des Autors als eine den Text konstituierende und vermittelnde Instanz selbst offenbar in ganz besonderer Weise ein Problem der literarischen Fiktion darstellt.

Man kann die Thematisierung von ästhetischen Verfahren der literarischen Sinnproduktion in den analysierten Passagen als Einspruch verstehen gegen die – letztlich auf Platons Mimesistheorie zurückgehende – negative Einschätzung der Kunst als bloße Nachahmung von Realität.⁶² Mit den Mitteln des volkssprachlichen Erzählens, aber vor dem Hintergrund der lateinischsprachigen Literaturtheorie der Zeit, begründen Chrétien und dann auch Hartmann einen Diskurs über fiktionale Literatur, der die Positivierung des alten Verdikts von der Kunst als Lüge und Täuschung versucht. Hartmann geht den von Chrétien vorgezeichneten Weg weiter, indem er die Differenz der Literatur zur erfahrbaren Wirklichkeit nicht mehr als Defizit, sondern als Qualität umzuwerten versucht. Negatives wird positiviert, Erzählen wird als elaboriertes Herstellen gedacht, das von lebensweltlichen und literarischen Gegebenheiten abstrahiert, um Sinn zum Ausdruck zu bringen. Diesem Produktionsmodell von Literatur, das man als eine transformierende Interpretation sowohl von literarischer Tradition als auch von lebensweltlich Existentem verstehen kann, wird die Möglichkeit zugetraut, die Welt zu verändern. Im *Iwein*-Prolog ist daher nicht in erster Linie die „Überlegenheit der Literatur über die bloße Faktizität“,⁶³ sondern eine dialektische Figur formuliert: nämlich die einer literarischen Transformation der Realität, die Beeinflussung von Realität erst ermöglicht. Um den Interventionsanspruch des Literatur-Kunstwerks in die Lebenswelt – der nicht von der Historizität oder Exemplarität⁶⁴, sondern explizit von der Fiktionalität des Erzählten und der besonderen Art seiner Vermittlung hergeleitet ist – zu realisieren, bedarf es besonders elaborierter Kunst, die nur der gelehrte, sich aufs Ästhetische verstehende und ständisch-privilegierte Autor hervorbringen kann.

⁶² Vgl. Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, *Studium Generale* 10 (1957), 266–283; ders., „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauss (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, Poetik und Hermeneutik I, 2. Aufl., München 1969, 9–27; Peter von Moos, „Poeta und Historicus im Mittelalter. Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan“, *PBB* 98 (1976), 93–130. Zu Mimesis als Bezeichnung eines ästhetischen Verfahrens in der Poetik des Aristoteles, die allerdings im Mittelalter wohl nur rudimentär bekannt war, vgl. Jürgen H. Petersen, „Mimesis‘ versus ‚Nachahmung‘. Die Poetik des Aristoteles – nochmals neu gelesen“, *arcadia* 27 (1992), 3–46; ders., „Nachahmung der Natur: Irrtümer und Korrekturen“, *arcadia* 29 (1994), 182–198.

⁶³ Haug (Anm. 2), 126.

⁶⁴ Anders Karina Kellermann, „Exemplum‘ und ‚historia‘. Zu poetologischen Traditionen in Hartmanns ‚Iwein‘“, *GRM N.F.* 42 (1992), 1–27.

Tragödie und Skeptizismus Zu *Hamlet*¹

Von CHRISTOPH MENKE (Potsdam)

ABSTRACT

Skeptizismus heißt Zweifel an der Möglichkeit des Wissens. Versteht die klassische Tragödie dies als Zweifel an praktischem Wissen, so verhandelt *Hamlet* den Zweifel an der Erkennbarkeit der anderen. *Hamlet* zeigt diesen Zweifel als Konsequenz einer Haltung der Reflexion und entfaltet deren theatrale Genealogie. Damit führt auch *Hamlet* in praktischen Zweifel – und stellt die strikte Unterscheidung von klassischer und moderner Tragödie in Frage.

Skepticism means doubting the possibility of knowledge. While in ancient tragedy this refers to practical knowledge, modern tragedy deals with skeptical doubt about knowing other persons. *Hamlet* shows such doubt to be the consequence of an attitude of reflection and develops its theatrical genealogy. Thereby also *Hamlet* leads to practical doubt, thus contesting the strict distinction between ancient and modern tragedy.

I.

Bevor von der Philosophie gesagt worden ist, daß ihre ‚reine‘ Form der Untersuchung zu einer Verunsicherung unserer Überzeugungen und Gewißheiten führe – sei es in der alten pyrrhonischen oder in der neuen epistemologischen Skepsis –, bevor also Ungewißheit als Wirkung der Philosophie bezeichnet worden ist², ist so die der Tragödie beschrieben worden. Darin liegt für Platon die gefährliche Verblendung und für Nietzsche die nicht weniger gefährliche Wahrheit der Tragödie: Sie läßt uns zweifeln, wo wir vertrauten, und ersetzt Zuversicht durch Ungewißheit. Aristoteles (gegen Platon) und wiederum Nietzsche (gegen Schopenhauer) haben überdies auf ganz unterschiedlichen Wegen zu zeigen versucht, daß die Tragödie uns von der Ungewißheit, die sie bewirkt, wieder „reinholt“. Wie auch immer es um diese letzte Wirkung der Tragödie bestellt sein mag, ihr letztes Wort ist die Bekundung einer Haltung der Ungewißheit. So lautet das Schlußwort des Chores in *König Ödipus*:

Bürger ihr der Heimat Theben, sehet: dieser Oidipus,
Löser der berühmten Rätsel, der ein Mann war reich an Macht,
dessen Glück die Bürger alle sahen und beneideten,

¹ Dem Text liegt ein Vortrag im Rahmen der Tagung „Skepticism and Interpretation“ (Amsterdam 2000) zugrunde.

² Siehe Bernard Williams, *Descartes: Das Vorhaben der reinen philosophischen Untersuchung*, Frankfurt a. M. 1988, Kap. 2; Michael Williams, *Unnatural Doubts: Epistemological Realism and the Basis of Scepticism*, Princeton 1996, Kap. 5.