

34-35
2002-03

Kw
66

POETICA

ZEITSCHRIFT FÜR SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Joachim Küpper

Mitherausgeber:

Erika Greber

Winfried Menninghaus

Glenn W. Most

Ursula Peters

Manfred Pfister

Volker Schupp

UNIVERSITÄT Tübingen
LEHRSTUHL FÜR
Klassische Philologie

All
z
Poe 4

34. BAND · JAHRGANG 2002

254/2

WILHELM FINK VERLAG
MÜNCHEN

Klaus Ridder (Tübingen)

FIKTIONALITÄT UND MEDIALITÄT

Der höfische Roman zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit

1. Kulturgeschichtliche Ausgangssituation

Nur eine sehr kleine Gruppe ist im 12. Jahrhundert in der Lage, Schrift aktiv zu verwenden. Schriftsprache dringt gleichwohl immer mehr in die nach wie vor mündliche Kultur ein. Die mündlichen Kommunikationsformen werden dabei von den neuen literalen Techniken in beträchtlichem Umfang in Dienst genommen. Auf der einen Seite schreibt man den schriftlichen Texten Mündlichkeitsmerkmale ein, auf der anderen Seite werden schriftliche Texte mündlich vorgetragen. Die kulturprägende Dominanz der Mündlichkeit ändert sich jedoch vorerst nicht. Schriftlichkeit bleibt auf bestimmte Bereiche begrenzt. Die Ausbreitung des graphischen Mediums in alle Felder der Kultur erfolgt in einem langwierigen Prozeß. Dieser Prozeß dauert bis zum Ende des Mittelalters an, und erst durch die Etablierung des Buchdrucks erhält er einen entscheidend neuen Akzent¹.

Entstehung und Rezeption von volkssprachlicher erzählender Literatur sind insofern „geprägt von der Spannung zwischen mündlichen und schriftlichen Traditionen“ – darüber hinaus aber auch von der „Dynamik einer Situation, in der sich diese Spannung zugunsten der Schriftlichkeit verschiebt“². Dies führt zu einer Zunahme von medialer Komplexität. Die Au-

¹ Dieses Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist daher als Kennzeichen einer Übergangskultur oder als Weg von der Verschriftung zur Verschriftlichung beschrieben worden; vgl. Ursula Schaefer, „Zum Problem der Mündlichkeit“, in Joachim Heinzle (Hg.), *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt a.M. 1994, S. 357-375 sowie die Beiträge in dem Band von Christine Ehler/Ursula Schaefer (Hg.), *Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*, Tübingen 1998.

² Maria Selig, „Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Bereich der trobadoresken Lieddichtung“, in: Werner Röcke/Ursula Schaefer (Hg.), *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 1996, S. 9-37, hier S. 9f.; vgl. auch Ulrich Ernst, „Formen der Schriftlichkeit im höfischen Roman des hohen und späten Mittelalters“, *Frühmittelalterliche Studien* 31/1997, S. 252-369; Cornelia Epping-Jäger, *Die Inszenierung der Schrift. Der Literalisierungspro-*

toren sind gezwungen, sich intensiv mit den Bedingungen literarischer Kommunikation auseinanderzusetzen. Sie inszenieren das Nebeneinander von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in den epischen Texten. Es geht aber wohl nicht in erster Linie darum, die mediale Realität darzustellen. Man nutzt die Thematisierung der literarischen Kommunikationssituation, um literartheoretische Aussagen zu treffen. Im Mittelpunkt dieser Reflexion steht die Beziehung zwischen Autor und Publikum. Ein Fluchtpunkt des poetologischen Diskurses ist das Fiktionalitätsproblem. Hier versuche ich über die Frage nach dem Verhältnis von Fiktionalität und Medialität³ einen Zugang zu finden. Übergreifende Zielvorstellung ist ein historisch adäquater Fiktionsbegriff für den höfischen Roman.

2. Fingierte Mündlichkeit

Ursula Schaefer hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Schriftlichkeit zwar eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für bewußt fiktionales Erzählen ist. Erzählen im „Modus der Fiktionalität“⁴ zielt darauf, Modelle mit hohem Abstraktionsgrad vorzuführen und durchzuspielen (z.B. das Konzept höfischer Ritter). Darin besteht seine besondere Leistungsfähigkeit. Die narrative Fiktion nutzt die konstitutiven Möglichkeiten des Mediums Schrift, überschreitet als ein ästhetisches Sinnbildungsmodell aber auch die notwendigerweise vorhandenen Grenzen des Mediums.

Solche Modelle müssen als literarisch-fiktive erkennbar sein. Fiktions-signale machen daher den Status der Erzählung deutlich⁵: Die Autoren fingieren im schriftlichen Text Gegenwärtigkeit und Interaktion von Autor und

zeß und die Entstehungsgeschichte des Dramas, Stuttgart 1996; Haiko Wandhoff, *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*. Berlin 1996.

³ Zu diesem Zusammenhang vgl. Egbert Bakker, „Fiktionalität und Medienwechsel im Altgriechischen: Von Homer zu Thukydides“, in: Ehler/Schaefer (Hg.), *Verschriftung und Verschriftlichung* (wie Anm. 1), S. 57-77 (weitere Literatur); zur mittelalterlichen literarischen Tradition vgl. Walter Haug, „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität“, in: Heinze (Hg.), *Modernes Mittelalter* (wie Anm. 1), S. 376-397.

⁴ Ursula Schaefer, „Individualität und Fiktionalität: Zu einem mediengeschichtlichen und mentalitätsgeschichtlichen Wandel im 12. Jahrhundert“, in: Röcke/Schaefer (Hg.), *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel* (wie Anm. 2), S. 50-70, hier S. 51f.

⁵ Vgl. Dennis H. Green, „Zum Erkennen und Verkennen von Ironie- und Fiktions-signalen in der höfischen Literatur“, in: Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hg.), *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Kolloquium Reisenburg, 4.-7. Januar 1996, Tübingen 1998, S. 35-56.

Publikum. Sie schreiben den Texten eine mündliche Kommunikationssituation ein. Hier von einer Poetik der fingierten Mündlichkeit zu sprechen, die die Bedingungen der schriftgestützten Memorialkultur voraussetzt, scheint mir nicht verfehlt⁶.

Mit dieser Art des Erzählens wollte man zunächst die Anbindung an die vorangehende Oralität sicherstellen. „Die Autoren der ‚Chansons de geste‘ [beispielsweise] behalten die [Signale] der Aufführung bei“, und zwar „als Ersatz ihrer fehlenden körperlichen Präsenz [...] Die Dichter der höfischen Romane, allen voran Chrétien de Troyes, greifen das Verfahren auf“⁷, aber sie nutzen es anders. Die Inszenierung mündlicher Diskursformen im schriftlichen Text sichert nun nicht mehr in erster Linie die Verbindung zur vorgängigen Dichtungspraxis. Es geht wohl auch nicht so sehr darum, die Vortragssituation in den Text hineinzuspiegeln. Die Autoren der frühen deutschen Artusromane reflektieren über die Inszenierung von Mündlichkeit – so meine These – vor allem das Fiktionalitätsproblem. Sie versuchen über die Thematisierung der literarischen Kommunikationssituation Fiktionsbewußtsein zu schaffen. Das Fingieren eines Erzähler-Ich und eines Zuhörer-Ihr ist dabei das entscheidende Mittel, um der Reflexion über Werkentstehung und -rezeption einen Ort zu geben. Dieses Erzählverfahren möchte ich erläutern.

3. ‚Oralität‘ im schriftlichen Text

Man geht heute davon aus, daß die Artusromane des 12. Jahrhunderts von Anfang an mit den Mitteln der Schriftsprache konzipiert worden sind. Mündlichkeit wird in den schriftlichen Texten instrumentalisiert und zum Gegenstand schriftliterarischer Fiktion. Chrétien de Troyes fingiert im Erec-Roman einen mündlichen Erzähler, der vor Publikum eine Geschichte vor-

⁶ Zu fingierter Mündlichkeit als einer bewußten literarischen Darstellungsstrategie vgl. Paul Goetsch, „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen“, *Poetica* 17/1985, S. 202-218 (Schwerpunkt der Darstellung liegt nicht im Mittelalter); Stephan Kohl, „Fingierte Mündlichkeit: Erzähler in mittelenglischer Literatur“, in: Willi Erzgräber/Sabine Volk (Hg.), *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im englischen Mittelalter*, Tübingen 1988, S. 133-146; Dennis H. Green, „Fictive orality: A restriction on the use of the concept“, in: Mark Chinca/Joachim Heinze/Christopher Young (Hg.), *Blütezeit*. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag, Tübingen 2000, S. 161-174; vgl. auch die Beiträge in dem Band: Willi Erzgräber/Paul Goetsch (Hg.), *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*, Tübingen 1987 sowie Gertrud Grünkorn, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*, Berlin 1994, S. 21-39.

⁷ Selig, „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ (wie Anm. 2), S. 28.

trägt. Hier zeigt sich eine grundlegende Differenz: Im schriftlichen Text signalisiert der Erzähler die Fiktionalität des Werkes, im Bereich der oralen Dichtung ist es Realität.

Man kann daran zweifeln, ob die Existenz eines mündlichen Erzählers im schriftlichen Text ausreicht, die erzählte Geschichte als fiktiv zu charakterisieren. Ein weiterer Aspekt kommt jedoch hinzu. Die Autoren weisen dem Erzähler ganz unterschiedliche Rollen zu. Diese Rollen können einander widersprechen oder zur biographischen Realität eines Autors in Spannung stehen. Ebenso kann eine Erzählerstilisierung als Resultat intertextueller Gestaltung durchsichtig sein. So macht Chrétien seinen Status als *clericus litteratus* in Opposition zum *miles illiteratus* deutlich. An keiner Stelle breitet er aber Tatsachen des eigenen Lebens aus. Hartmann greift mit dem Bild des ‚gelehrten Ritters‘ dieses Klischee auf und verändert es für seine Zwecke⁸. Wolfram stilisiert dann seinen Autor/Erzähler als Analphabeten; er stattet ihn mit biographischen Versatzstücken aus, die die Stellung der Erzählinstanz zwischen der Welt des Textes und der realen Welt ausspielen.

Von der Fiktionalisierung des Erzählers bleibt das im Werk adressierte Publikum unberührt: Es wird ebenfalls fiktiv⁹. Auf der einen Seite fingiert man ein modellhaftes Idealpublikum (man denke an die *edelen Herzen* im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg); auf der anderen Seite ist insbesondere die Teilhabe der imaginierten Rezipienten am Werden des Textes von grundlegender Bedeutung für das Fiktionalitätskonzept der Autoren. Blickt man auf die mäzenatische Bindung und auf die Aufführungssituation der Texte (etwa im übergeordneten Zusammenhang des höfischen Festes), so ist offenkundig, daß in der fiktionalen Auffassung dieser Literatur der Rezipient nicht als ein passives Gegenüber gedacht werden kann. Indem die Autoren einen mündlichen Erzähler und einen anwesenden Hörerkreis im schriftlichen Text fingieren, besteht dann natürlich auch die Möglichkeit zu direkter Interaktion. Zudem stehen gleichzeitig die Mittel bereit, um die reale Produktions- und Rezeptionssituation zu reflektieren. Man inszeniert einen Dialog

⁸ Vgl. Günter Butzer, „Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters“, *Euphorion* 89/1995, S. 151-188, hier S. 168; Michael Curschmann, „Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200“, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 106/1984, S. 218-257, hier S. 231.

⁹ Vgl. Grünkorn, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200* (wie Anm. 6), S. 32; vgl. auch Manfred Günter Scholz, „Zur Hörerfiktion in der Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit“, in: Gunter Grimm (Hg.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart 1975, S. 135-147; ders., *Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert*, Wiesbaden 1980, S. 9-11 (Forschungsbericht).

zwischen dem Erzähler und einem Hörer. Damit wird eine externe Situation, d.h. die Kommunikation zwischen Vortragendem und Publikum, in die interne Situation der Texte hineingenommen. Auf diese Doppelung der Sprechsituation in den erzählenden Gattungen hat Rainer Warning bereits sehr früh hingewiesen¹⁰. Der inszenierte Diskurs (so der Begriff Warnings) zielt vor allem auf die Aufdeckung der Fiktionalität. Dies geschieht in erster Linie dadurch, daß die Textproduktion selbst, daß das ‚richtige‘ Erzählen Gegenstand des Dialogs ist. Unübersehbare Widersprüche zwischen textimmanenter Sprechsituation und realer Rezeptionssituation legen die Fiktionalität offen. Die Autoren beanspruchen beispielsweise explizit die Autorschaft für das Werk – schon durch die Art ihrer selbstbewußten Namensnennung. Die Vorspiegelung einer Teilhabe von Erzähler und Publikum an der Verfertigung des Textes steht jedoch im Gegensatz zum gleichzeitigen Beharren auf individueller Autorschaft. Dadurch wird die Präsenz des Erzählers und des Publikums im Akt der Textproduktion als fiktiv ausgewiesen. Diese Erzählstrategie möchte ich an einem Beispiel erläutern¹¹.

Hartmann entwirft im *Erec* einen Dialog des Erzählers mit einem Hörer. Er führt im Zusammenhang der Beschreibung von Enites wunderbarem Pferd und dessen kunstvollem Sattelzeug einen Hörer ein, der im Dialog mit dem eigentlichen Erzähler, den er als Hartmann anredet, eine Beschreibung des Sattels versucht. Der Hörer beansprucht ebenfalls Erzählkompetenz und will die Sattelbeschreibung übernehmen:

„nū swíc, lieber Hartman:
ob ich es erräte?“
ich tuon: nū sprechet dräte.¹²

¹⁰ Vgl. Rainer Warning, „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183-206, hier S. 193: „Der fiktionale Diskurs ist wesentlich ein gespielter Diskurs, ein vor einer dritten Instanz inszenierter Diskurs. Die narrativen Gattungen erweisen sich [...] 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.“

¹¹ Zum folgenden ausführlicher Klaus Ridder, „Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75/2001, S. 539-560.

¹² Hartmann von Aue, *Erec*, hg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 6. Auflage besorgt von Christoph Cormeau und Kurt Gärtner, Tübingen 1985, V. 7493-7495.

Der fiktive Hörer entwickelt eine Vorstellung von dem wunderbaren Sattel, die sich an Alltagswissen und Lebenswelt orientiert. Der Erzähler versichert zunächst, daß die Beschreibung durchaus zutreffend sei. Er macht dann jedoch deutlich, daß diese Art des Erzählens dem Gegenstand nicht angemessen ist. Am Schluß der Passage gibt der Erzähler jegliche ironische Distanzierung von der ‚realistischen‘ Erzählweise auf und läßt keinen Zweifel an der Unzulänglichkeit des Beschreibungsversuchs:

„hân ich danne niht wâr?“
niht als grôz als umbe ein hâr.
„hân ich danne gar gelogen?“
niht, iuch hât sus betrogen
iuwer kintlicher wân.
Ir sult michz iu sagen lân.¹³

Der sich aufdrängende zweite Erzähler (also der Hörer) wird dadurch zum Schweigen gebracht und die Erzählkompetenz des eigentlichen Erzählers eindrucksvoll demonstriert. Der fiktionale Diskurs ist hier als ein gespielter, als ein vor einer dritten Instanz inszenierter erkennbar.

Zusammenfassend ergibt sich, daß die Autoren der höfischen Romane, allen voran Chrétien, die Inszenierung eines Dialogs zwischen Erzähler und Hörern im schriftlichen Text als ästhetisches Verfahren nutzen, um Fiktionsbewußtsein zu vermitteln. Nicht die Nachahmung von kulturhistorisch dominanter Mündlichkeit steht im Blickpunkt, sondern die diskursive Offenlegung der eigenen Rolle und der Bedingungen literarischer Kommunikation. Das Fiktionalitätsproblem artikuliert sich im höfischen Roman jedoch nicht nur in der Inszenierung von Konstituenten mündlichen Erzählens. Man stellt auch genuin schriftsprachliche Elemente in den Horizont der fingierten Mündlichkeit.

4. ‚Re-Oralisierung‘ von Schriftlichkeit

Wirnt von Grafenberg eröffnet seinen *Wigalois* programmatisch mit der Vorstellung des sprechenden Buches. Die im Zeitalter des vorgelesenen Textes durchaus nicht neue Personifizierung des Buches¹⁴ imaginiert das starre Gedächtnis schriftlichen Erzählens im Dialog mit einem Leser:

¹³ V. 7520-7525.

¹⁴ Die Vorstellung des sprechenden Buches ist schon in dem ältesten volkssprachigen Roman, dem Alexanderroman des Alberic von Besancon, präsent: „Dit Salomon al primier pas / quant de son libre mot lo clas“ – „Salomon sagt an der ersten Stelle, als er die Stimme seines Buches ertönen läßt“ (V. 1f.); vgl. auch den Kommentar zur

Wer hât mich guoter ûf getân?
sî ez iemen der mich kan
beidiu lesen und verstên,
der sol genâde an mir begên.¹⁵

Das Bild verweist auf die Schrift und auf den Leser, der das Buch als ihr Speichermedium öffnet. Dennoch ist die Eingangspartie ganz auf die mündliche Aufführung hin angelegt. Die Transformation des mündlichen Erzählers in ein sprechendes Buch erzeugt einen ersten Bereich der Fiktion (ab Vers 20 ‚übernimmt‘ wieder der Erzähler die Vermittlung); sie schafft Distanz zur realen Kommunikationssituation und wirkt als Signal, das vermeintlich Faktische im Literarisierungsprozeß als ein Verwandeltes zu erkennen. Der Grad der Fiktionalität wird dort ins Extreme gesteigert¹⁶, wo das Ich des Textes das Werk selbst und auch sein Medium (das Buch) repräsentiert.

Auch die Arbeit von einer schriftlichen Vorlage wird als Vorgang mündlicher Tradierung und Textproduktion inszeniert. Wirnt von Grafenberg behauptet beispielsweise, „ein knappe“ habe ihm den *Wigalois* aus dem Gedächtnis diktiert¹⁷. Die ausgefeilteste Fiktion einer mündlichen Übermittlung der schriftlichen Vorstufen seines Erzählens entwirft Wolfram von Eschenbach. Die Entstehung des *Parzival* ist als ein Vermittlungs- und Übersetzungsprozeß dargestellt, der von einer göttlichen Sternenschrift über schriftsprachliche Stufen bis zum unmittelbaren Prätext des *Parzival* führt – der von Kyot verfaßten französischen Vorlage. Es findet sich aber weder ein Hinweis darauf, daß Kyot seine Gralsgeschichte schriftlich fixiert noch daß Wolfram eine schriftliche Quelle vorgelegen hat. Zwischen den beiden Autoren wird stattdessen eine persönliche Begegnung nahegelegt und der Übergang von der sanktionierten Vorlage zum eigenen Text als ein mündlicher suggeriert:

Neuedition: Ulrich Mölk/Günther Holtus, „*Alberics Alexanderfragment*. Neuausgabe und Kommentar“, *Zeitschrift für romanische Philologie* 115/1999, S. 582-625, hier S. 605. Zur ‚Personifizierung‘ des Buches vgl. Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 204-225.

¹⁵ Wirnt von Grafenberc, *Wigalois, der Ritter mit dem Rade*, hg. von J.M.N. Kapteyn, Bonn 1926, V. 1-4.

¹⁶ Andere Deutung bei Curschmann, „Hören – Lesen – Sehen“ (wie Anm. 8): „Im öffentlichen Vortrag würden diese Verse geradezu deplaziert, fast sinnlos klingen, und ein berufsmäßiger Vortragender war wohl geschickt genug, sie überhaupt wegzulassen“ (S. 227).

¹⁷ Wirnt von Grafenberc, *Wigalois* (wie Anm. 15), V. 11687.

mich batez helen Kyôt,
wand im diu âventiure gebôt
daz es immer man gedæhte,
ê ez d'âventiure bræhte
mit worten an der mære gruoz
daz man dervon doch sprechen muoz.¹⁸

Indem Wolfram damit auch Kyot dem eigenen Autorbild des Schriftkundigen annähert, nimmt die Glaubwürdigkeit der Quellenberufung ab. Die Rolle des *Parzival*-Erzählers fällt mit der Kyots zusammen. Der Text wird als literarische Setzung durchschaubar¹⁹.

Auch intertextuelle Verweise rücken die Autoren in den Horizont der fingierten Mündlichkeit. Im *Parzival* spricht das Erzähler-Ich den Autor Hartmann direkt an und bezieht ihn in das Geschehen ein²⁰. Im Literaturexkurs des *Tristan*²¹ kommt dann literarische Tradition nicht mehr als Einzelwerk, sondern als Ganzes in den Blick²². Der Text inszeniert Präsenz der erinnerungswürdigen und auszugrenzenden Autoren und Werke. Doch die Vorstellung mündlicher Interaktion gerät nun deutlich in Spannung zur Funktion des Werkes als schriftliches Gedächtnis der Texte.

Es läßt sich festhalten, daß die Autoren Bestandteile literarischer Schriftlichkeit (Buch, Vorlage, intertextueller Verweis und Textgedächtnis) in den imaginierten Kontext mündlichen Erzählens einbinden. Über die Distanzierung der medialen Bedingungen der Texte versuchen sie, Bewußtsein für

¹⁸ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994, V. 453,5-10.

¹⁹ Daß Wolfram den Autor der eigentlichen Vorlage seines *Parzival*, Chrétien, am Schluß gegen Kyot ausspielt (V. 827,1-4), ist nur weitere Konsequenz der Imagination einer Textproduktion ohne Schriftverwendung; vgl. Klaus Ridder, „Autorbilder und Werkbewußtsein im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“, in: Joachim Heinze/L. Peter Johnson/Gisela Vollmann-Profe (Hg.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie*. Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998, S. 168-194, insbes. S. 185-188.

²⁰ Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (wie Anm. 18), V. 143,21-144,4.

²¹ Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Stuttgart 9. Aufl. 2001, V. 4589-4820.

²² Vgl. Beate Kellner, „Autorität und Gedächtnis. Strategien der Legitimierung volks-sprachlichen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Gottfrieds von Straßburg *Tristan*“, in: Jürgen Fohrmann/Ingrid Kasten/Eva Neuland (Hg.), *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien*. Vorträge des Bonner Germanistentags 1997, Bielefeld 1999, Bd. 2, S. 484-508; Claudia Brinker-von der Heyde, „Autorität dank Autoritäten: Literaturexkurse und Dichterkataloge als Mittel zur Selbststilisierung“, ebd., S. 442-464.

den neuen fiktionalen Status des Artusromans zu schaffen. Das Publikum soll durch die Inszenierungsstrategien an eine neue Aufgabe herangeführt werden: die Auseinandersetzung mit Sinn-offenem fiktionalen Erzählen. Bei einem schriftliterarisch gebildeten Publikumskreis sind die Voraussetzungen dazu sicher gegeben, doch auch bei schriftunkundigen Rezipienten?

5. Fiktionalität und Performanz

Der weitaus größte Teil des Publikums rezipiert Dichtung über den mündlichen Vortrag und hat keinen selbständigen Zugang zur Schriftkultur. In der mündlichen Aufführung realisiert nun ein Vorleser die Funktion des textuellen Erzählers. Die doppelte Funktionalität des Ich im Roman, das sowohl auf den mündlichen Erzähler als auch auf den realen Autor verweist, wird dadurch scheinbar aufgehoben. Das Text-Ich ordnet sich nun dem körperlich präsenten Vortragenden zu. Autor-, Erzähler- und Vorleser-Rolle können also für ein literarisch weniger versiertes Publikum ineinander fallen. Franz H. Bäuml hat darauf hingewiesen, daß ein nichtliterarisches Publikum die Fiktion nicht als etwas Gemachtes, das Vorgetragene nicht auch als Text und den Autor nicht hinter dem Vortragenden erkennen könne. Soll die Fiktionalität eines Werkes über inszenierte Mündlichkeit im schriftlichen Text (also über die Doppelung der internen Sprechsituation) vermittelt werden, setzt dies Kenntnis schriftsprachlicher Kommunikation und eigene Lektürefähigkeit voraus. Die bloße Beobachtung des Lesens reicht dazu sicher nicht aus²³. Dennoch läßt sich die Erfassung der Fiktionalität nicht ausschließlich an das individuelle Lesen knüpfen. Auch ein weitgehend schriftunkundiger Zuhörer war m.E. imstande, Fiktionsbewußtsein zu entwickeln²⁴. Denn:

In dem neuen Erzähltypus Artusroman stehen sich von Anfang an zwei deutlich unterscheidbare Ebenen gegenüber: die der Reflexion, auf der Erzähler und Hörer agieren, und die der Erzählhandlung, auf der sich die Figuren bewegen. Wenn nun die Reflexion gegen die Handlungsebene ausgespielt wird, wenn der Kommentar die Handlung ironisiert oder teilweise gar zu verdrängen scheint, dann provoziert die Fiktionsdurchbrechung und Illusionsstörung die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des Erzählten. Nur ein

²³ Vgl. Franz H. Bäuml, „Autorität und Performanz. Gesehene Leser, gehörte Bilder, geschriebener Text“, in: Ehler/Schaefer (Hg.), *Verschriftung und Verschriftlichung* (wie Anm. 1), S. 248-273.

²⁴ Dazu Green, „Zum Erkennen und Verkennen von Ironie- und Fiktionsignalen in der höfischen Literatur“ (wie Anm. 5), S. 51, 55f.

Beispiel möchte ich nennen. Hartmanns Erzähler verweigert im *Iwein* das Erzählen von dem Kampf seines Helden gegen Ascalon mit dem Argument, er sei nicht selbst dabeigewesen.

Ich machte des strîtes harte vil
mit worten, wan daz ich enwil,
als ich iu bescheide.
sî wâren dâ beide,
unde ouch nieman bî in mê
der mir der rede gestê.
sprâche ich, sît ez nieman sach,
wie dirre sluoc, wie jener stach:
ir einer wart dâ erslagen:
dern mohte niht dâ von gesagen:
der aber den sige dâ gewan,
der was ein hôvesch man,
er hete ungerne geseit
sô vil von sîner manheit
dâ von ich wol gemâzen mege,²⁵
die mâze ir stiche und ir slege.

Die Geste der Verweigerung des Erzählens aufgrund fehlender Nachprüfbarkeit des Erzählten rückt den problematischen Fiktionsstatus des neuen Romantyps ins Blickfeld.

Vermutlich wurde ein solches Erzählsignal auch von einem schriftunkundigen Publikum verstanden. Es mag deutlich geworden sein, daß genuin mündliche Dichtung sich anders anhört, daß der Artusroman andere Horizonte eröffnet und daß poetologische Selbstreflexion ein Gattungsmerkmal des neuen Erzähltyps ist. Dies ändert jedoch nichts daran, daß erst eine sich ausbreitende Verschriftlichung der Kultur zur Etablierung des Fiktionalitätsbegriffs entscheidend beiträgt.

6. Schichten und Stufen des Fingierens

Die Autoren der frühen Artusromane begründen – so lautete die These – vor allem über die Thematisierung der literarischen Kommunikationssituation einen Diskurs über fiktionale Literatur. Die angesprochenen Formen der Literarisierung des produzierenden Subjekts und des zuhörenden Publikums

²⁵ Hartmann von Aue, *Iwein*, hg. von Georg F. Benecke und Karl Lachmann, neu bearbeitet von Ludwig Wolff, 7. Ausgabe, Berlin 1968, V. 1029-1044. Andere Deutung der Szene bei Haiko Wandhoff, „velden und visieren, bliüemen und florieren“: Zur Poetik der Sichtbarkeit in den höfischen Epen des Mittelalters, *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 9/1999, S. 586-597, hier S. 592f.

verdeutlichen, daß die den Text schaffenden und aufnehmenden Instanzen ein entscheidendes Problem der literarischen Fiktion darstellten. Der Fiktionalitätsbegriff des höfischen Romans bestimmt sich in besonderer Weise über das Spannungsverhältnis zwischen fiktiver immanenter Sprechsituation und externer literarischer Kommunikationssituation.

Fiktionale Rede ist also einerseits ganz deutlich in der kulturhistorisch-medialen Realität der Zeit verankert. Andererseits schlagen die Autoren bereits den Weg der konsequenten Selbstinszenierung ein. Im Medium des Kommentars schaffen sich die Werke ihren eigenen Autor, ihre eigene Tradition und ihr eigenes Publikum. Der Eigen-Kommentar will das Publikum an die neue Literatur heranzuführen, indem er die Selbstreferentialität der Dichtung hervorhebt. Intertextuelle Verweise, Fremd-Kommentar und Literaturkritik, wie sie Gottfried grundlegt, schaffen dann einen verbindlichen literarischen Traditionszusammenhang in der Volkssprache.

Die diskursive Offenlegung der Fiktionalität stärkt zusehends den Anspruch auf eigenständige und individuelle Gestaltung der tradierten Erzählstoffe. Dies geschieht in einem längeren Prozeß, zu dem auch die späthöfischen Autoren Bedeutendes beitragen. Sie experimentieren in vielfältiger Weise mit Ambivalenzen und Grenzverschiebungen im Bereich von Autorschaft und Vorlagenbindung, erzählter Geschichte und literarischer Vermittlung, von pragmatischer und literarischer Rede. Die angesprochenen Phänomene liegen historisch jedoch nicht auf einer Ebene. Im Prozeß der Etablierung einer Fiktionalitätskonvention lassen sich vielmehr mehrere Schichten und Entwicklungsstufen unterscheiden²⁶.

Ich möchte dafür plädieren, in Zukunft zumindest folgende Ebenen der Fiktion auseinanderzuhalten, aber auch in ihrem Zusammenspiel zu beschreiben: Die Inszenierung des Erzählsubjektes, des Erzählaktes und der literarischen Kommunikationssituation läßt sich als eine erste wichtige Schicht der Fiktion verstehen. Die in den Artusromanen gestalteten Modelle von Gesellschaft und Individuum, von höfischer Kultur und höfischem Ver-

²⁶ Auch Jan-Dirk Müller sieht die Notwendigkeit verschiedene „Stufen des ‚Als-ob-‘“ zu differenzieren, um Überschneidung und Abgrenzung von lebensweltlichen und literarischen Repräsentationsprozessen adäquat zu erfassen. Jedem „demonstrativen Handeln“ liege ein „minimales Bewußtsein des Fingierens [...] zugrunde, erst recht aufwendigen Repräsentationsakten“ (S. XVI). „Bewußter, wenn auch noch keineswegs mit einem modernen Fiktionsbegriff identisch, ist der Akt des Fingierens in literarischen Texten, die in solche Repräsentation eingebettet sind oder sich auf sie beziehen.“ (S. XVII.) Mit zunehmender Verschriftlichung reduziere sich die pragmatische Bedeutung literarischer Rede und das Interesse konzentriere sich zusehends auf ihre Form; Vorbemerkung zum Sammelband: Jan-Dirk Müller (Hg.), *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart/Weimar 1996.

halten, von Fremdem und Eigenem, von einer gewünschten Ordnung also, sind demgegenüber als eine zweite Schicht aufzufassen. Die literarisierten Konzeptionen des Wunderbaren (Märchenwunder, Legendenwunder etc.)²⁷ sowie die Formen des uneigentlichen Sprachgebrauchs (Ironie, Metapher, Allegorie) wären schließlich als dritte und vierte Ebene der Fiktion in die Analyse einzubeziehen²⁸. Wenn man das Postulat einer Historisierung der Fiktionalität ernst nimmt, dann sind diese unterschiedlichen Schichten und Stufen des Fingierens in diachroner und synchroner Perspektive in Zukunft sehr viel genauer als bisher geschehen zu bestimmen und gegeneinander abzugrenzen²⁹.

²⁷ Zu diesem Komplex vgl. Klaus Ridder, „Das Wunderbare und das Fiktionale im höfischen Roman“, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Deutsche Sektionstagung der Arthusgesellschaft 2002* (in Vorbereitung).

²⁸ Die Unterscheidung dieser Ebenen setzt voraus, daß Fiktion im 12. Jahrhundert vorerst kaum als inhaltliche Fiktion zu fassen ist. Franz Josef Worstbrock („Wiedererzählen und Übersetzen“, in: Walter Haug [Hg.], *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999, S. 128-142) hat dargelegt, daß Erzählen im Mittelalter so gut wie immer ‚Wiedererzählen‘ meint, wobei der Autor den gewählten Stoff aber durchaus individuell gestalten kann. In einer Theorie mittelalterlichen Erzählens wären allerdings ebenso die Kategorien ‚Füllen von Leerstellen‘, ‚Weitererzählen‘ oder ‚Intertextuelles Erzählen‘ zu entfalten. Gewiß läßt sich aus Worstbrocks Überlegungen nicht der Schluß ziehen, daß der Fiktionalitätsbegriff für das Mittelalter aufzugeben ist.

²⁹ Der Aufsatz behält weitgehend die Darstellungsform eines Vortrags bei, den ich auf dem Internationalen Germanistenkongreß in Wien (2000) gehalten habe. In den Akten des Kongresses erscheint ein Resümee: Peter Strohschneider/Ingrid Bennewitz/Werner Röcke (Hg.), *Mediävistik und Neue Philologie* (Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, Bd. 57).

Anna Keck (Freiburg)

TRADITION UND VARIATION

Zu den Tristanromanen Thomas' und Gottfrieds von Straßburg aus Anlaß des Fragments Carlisle

Bernd Schirok zum 2. Mai 1999

Im November 1995 erfuhr eine größere Öffentlichkeit, nämlich die interessierte Leserschaft der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, von der Entdeckung eines Handschriftenfragments im nordenglischen Carlisle, eines Fragments von Thomas' Tristanroman¹. Es ist 154 Zeilen lang, schwer zu entziffern, weil beschnitten, verschmutzt und an einer Stelle überschrieben, aber es überliefert als erstes eine Passage aus dem ersten Teil von Thomas' Tristanroman, damit des von Gottfried von Straßburg in seinem Tristantorso vollständig ausgearbeiteten Teils. Die bisher bekannten acht Thomasfragmente² gehören außer einem dem zweiten Teil³ des Romans an und sind mit zwei

* Ich möchte meinen Überlegungen eine *captatio benevolentiae* voranstellen. Mir ist bewußt, daß es kaum eine stoffgeschichtliche Einzelheit der verschiedenen Tristan-Versionen und kaum eine Zeile von Gottfrieds von Straßburg Roman gibt, die nicht bereits hin- und hergewendet oder als Argument in diesem oder jenem Zusammenhang angeführt worden wäre. Es ist kaum mehr möglich, einen Beitrag zur Tristanforschung zu leisten, ohne von einem bestimmten Punkt an die Massen der bisher erschienenen Literatur zu ignorieren. Dennoch habe ich versucht, wichtige bzw. durchweg die neuesten Untersuchungen zu den von mir berührten Fragen anzuführen, und hoffe im übrigen auf die Nachsicht der Leserinnen und Leser.

¹ Alexander Weber, „Das Meer, die Liebe, bitter“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 260 vom 8. November 1995.

² Thomas, *Tristan*. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von Gesa Bonath, München 1985. Alle Zitate aus den bisher schon bekannten Fragmenten erfolgen nach dieser Ausgabe. Bonath beschreibt hier auch knapp, S. 9-12, die einzelnen Fragmente bzw. die Überlieferungslage insgesamt. Vgl. dazu – und zur Charakteristik wie zum Verhältnis der zehn vorliegenden Thomas-Ausgaben – jetzt: Christiane Marchello-Nizia, S. 1239-1244, in: dies. (Hg.), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris 1995.

³ Der erste Teil des Tristanromans reicht in dieser Betrachtungsweise bis zur Trennung der Liebenden, mit der der zweite Teil des Romans einsetzt.