

Dichtung und Didaxe



Dichtung und Didaxe

Lehrhaftes Sprechen
in der deutschen Literatur des Mittelalters

Herausgegeben von
Henrike Lähnemann
Sandra Linden

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-021898-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2009 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin
Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Satz: Henrike Lähnemann / Sandra Linden

Einbandabbildung: Tübingen, Universitätsbibliothek, Md 2 (Tübinger Hausbuch), Württemberg, drittes Viertel 15. Jh., f. 34v: Aufstieg auf der Bildungstreppe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Tübingen

Annette Gerok-Reiter

Waldweib, Wirnt und Wigalois
Die Inklusion von Didaxe und Fiktion im
parataktischen Erzählen

I

Die 'Tugend' des Erzählers besteht in seiner spezifischen Kunst des Erzählens. Was jedoch die Kunst des Erzählens als 'Kunst' ausmacht, ist in mittelalterlicher volkssprachiger Literatur schwer zu fassen. So könnte bereits der Begriff der 'Kunst' in die Irre führen, insofern er die pragmatischen Interessen der Unterhaltung oder der Belehrung von anachronistischen Literarizitätskriterien her zurückdrängt. Im Spannungsfeld dieser Überlegungen gehört es zur lange bekannten Crux mittelalterlicher volkssprachiger Literatur, dass eine Dichtungslehre, eine Poetik nicht existiert. Versuche, diese implizit zu erstellen, gibt es gleichwohl. Zwei grundlegend differierende Ansätze lassen sich unterscheiden.

Geltend gemacht in ihrem wesentlichen Einfluss wurde zum einen die Integumentumlehre gemäß der Schule von Chartres bzw. Bernardus Silvestris als differenziertere Ausgestaltung des grundlegenden Interpretationsverfahrens nach dem *sensus moralis*.¹ Demgemäß vermittelt Dichtung eine in ihr gleichsam eingeschlossene Wahrheit, eine Lehre in der schönen Einkleidung der *verba*. Diese Einkleidung sei unter spezifischen Umständen aus didaktischen Gründen notwendig: Sie veranschaulicht dasjenige gegenüber dem Laien, was ohne sie allzu abstrakt und ihm damit unverständlich bliebe. Volkssprachige Dichtung rechtfertigt sich aus dieser 'Übersetzungsfunktion' zwischen den Kulturebenen der klerikal Gebildeten der europäischen lateinischen Tradition und der Laien, der Schriftlichkeit und der Mündlichkeit. Und sie bleibt, eben deshalb, in zweifacher Hinsicht der Didaxe verpflichtet:

¹ Vgl. Fritz Peter Knapp, Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 54 (1980), S. 581–635, hier S. 613f. Walter Haug, Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung, Darmstadt 1992, hier S. 230f.

Zum einen lässt sich ihr Gehalt als Lehre, als inwendiger In-halt der *verba* fassen, zum anderen erfolgt die Vermittlung dieser Lehre unter den didaktischen Gesichtspunkten der Anschaulichkeit und Bildlichkeit gegenüber einem nicht klerikal ausgebildeten Publikum. Die Mittel zu dieser didaktischen Umsetzung stellt die lateinische Rhetorik und Stilistik, die Ernst Robert Curtius in seinem bahnbrechenden Werk ›Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter‹ als Grundlage der gesamten europäischen Literatur des Mittelalters plausibel gemacht hat.²

Dass der Ansatz volkssprachiger Literatur weder aus der Integumentumlehre noch aus der bloßen Fortschreibung lateinischer Rhetorik und Stilistik zu fassen sei, die volkssprachige Literatur sich vielmehr im 12. Jahrhundert durchaus eigenständig entfalte, hat Walter Haug als zentralen Kritikpunkt formuliert und diesen je eigenen Ansatz im Bereich des mittelalterlichen Romans implizit aus den Prologen und den Erzählstrategien altfranzösischer und mittelhochdeutscher Literatur zu erschließen gesucht. Zentrale These ist die inzwischen zum Schlagwort geronnene 'Entdeckung der Fiktionalität' im 12. Jahrhundert. Demnach habe man gerade mit jener Einkleidungstheorie und ihrem doppelten didaktischen Anspruch gebrochen, indem man auf den fiktionalen und damit unverbindlichen Stoffbereich der *Matière de Bretagne* zurückgegriffen habe, um diesen Stoff aufgrund eines neuen Bewusstseins für die Möglichkeiten und Freiheiten poetischer Konzeption organisatorisch so zu gestalten, dass sich der Sinn erst im Zusammenspiel von *conte* und *conjointure*, von Erzählstoff und Struktur zu erkennen gebe. Die Funktion der Dichtung lässt sich damit nicht mehr als Didaxe mit der Zielvorgabe des *docere* beschreiben, es etabliert sich vielmehr über die neue Funktion der Sinnvermittlung als literalem Erfahrungsweg ein neuer und zweiter Anspruch. Über diesen neuen Anspruch ist aufgrund der komplexeren Relation von *conte* und *conjointure* eine Hierarchisierung der Literatursorten eingeleitet, die Haug nicht explizit ausführt, aber implizit nahelegt: Didaktische Literatur bzw. Dichtung, die auf der Integumentumlehre beruht, bildet eine historisch vorläufige, systematisch unterkomplexe Stufe gegenüber derjenigen Literatur, die die 'Entdeckung der Fiktionalität' als Entdeckung der Sinnvermittlung über den konzeptionellen Eingriff in den frei verfügbaren Stoff realisiere.³

Ebenso wie der wirkungsmächtige Ansatz von Curtius ist auch Haugs Argumentation nicht ohne Kritik geblieben. So wurde das Fiktionalitätsbewusstsein, das Haug als Voraussetzung der souveränen Gestaltung und Variation eines als unverbindlich angesehenen Stoffs ansetzen musste, ebenso in Frage gestellt wie die Annahme, die poetologischen Hinweise in den Pro-

² Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen, Basel 1993.

³ Haug (Anm. 1), insbes. S. 91–107.

logen würden sich zu einer regelrechten ‘Literaturtheorie’ zusammenschließen.⁴ Trotz aller Kritik an beiden Entwürfen war damit jedoch der Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen sich literaturwissenschaftliche Arbeiten zur Frage poetologischer, insbesondere narratologischer Kategorien mittelalterlicher Literatur bisher bewegt haben. Neben der Fülle an Arbeiten, die die Haugschen Positionen diskutiert und fortgesetzt haben, stehen Arbeiten, die gerade in jüngerer Zeit die Anbindung an die lateinische Tradition und ihre Umsetzung in volkssprachiger Schriftlichkeit als Kern volkssprachiger Poetik aufgreifen, über die Integumentumlehre hinaus zu differenzieren suchen und damit zwischen beiden Positionen perspektivenreich vermitteln.⁵ Hier ist auch dezidiert auf die Arbeiten Christoph Hubers zu verweisen, der nicht nur mit seiner kritischen Stimme die Diskussion zwischen beiden Polen wesentlich angeregt, sondern auch in verschiedenen Studien bereits gangbare Wege jenseits der Alternative aufgezeigt hat.⁶

Wie schwierig es jedoch nach wie vor ist, poetologische Richtlinien verbindlich vorzustellen, die nicht mit der argumentativen ‘Schwundstufe’ Didaxe oder Fiktion – Fiktion verstanden als Sinnvermittlung über ein freidurchkomponiertes Material – argumentieren, zeigt sich letztlich auch daran, dass im Bereich der Lyrik erst jetzt dezidierte Versuche auf breiterer Basis unternommen werden, über die Frage nach Gattungsinterferenzen die Möglichkeit einer impliziten Poetik abzutasten, die Sangspruch und Minnelyrik erfasst,⁷ dass die Versuche im Bereich der narrativen Kleinformen zu einer in

4 Vgl. vor allem: Christoph Huber, Rez. zu Haug (Anm. 1), in: *AfdA* 99 (1988), S. 60–68; Joachim Heinzle, Die Entdeckung der Fiktionalität. Zu Walter Haugs „Literaturtheorie im deutschen Mittelalter“, in: *PBB* 112 (1990), S. 55–80.

5 Insbesondere setzt die Arbeit von Silvia Schmitz, *Die Poetik der Adaptation. Literarische inventio im Eneas Heinrichs von Veldeke*, Tübingen 2007, in dieser Richtung an. Grundlegend in Bezug auf ältere Arbeiten: Franz Josef Worstbrock, *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue, in: *Frühmittelalterliche Studien* 19 (1985), S. 1–30.

6 In Auswahl: Christoph Huber, *Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen*. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklare, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl, München, Zürich 1988 (MTU 89); Christoph Huber, *Höfischer Roman als Integumentum? Das Votum Thomasins von Zerklare*, in: *ZfdA* 115 (1986), S. 79–100. Im Bereich der Lyrik etwa: Christoph Huber, *Wort sint der dinge zeichen*. Untersuchungen zum Sprachdenken der mittelhochdeutschen Spruchdichtung bis Frauenlob, München 1977 (MTU 64), S. 126–186; Christoph Huber, *Herrscherlob und literarische Autoreferenz*, in: *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*. DFG-Symposion 1991, hg. von Joachim Heinzle, Stuttgart u. a. 1993 (Germanistische Symposien Berichtsbände 14), S. 452–473.

7 Vgl. den perspektivenreichen Sammelband: *Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*, hg. von Dorothea Klein, Tübingen 2007. Über die Gattungsgrenzen von Lyrik hinausgehend auch: *Lyrische Narra-*

hohem Maß disparaten Diskussion geführt haben⁸ und dass auch im Geltungsbereich des volkssprachigen Romans nicht nur das Ausmaß der Anleihen bei der antiken und mittellateinischen Poetiktradition nach wie vor umstritten ist, sondern auch die implizit entwickelten Ansätze, wie sie Haug vorgestellt hat, historisch stärker zu differenzieren wären. Unter dem Stichwort der 'Historischen Narratologie' sind hier weiterführende Arbeiten zu erwarten.⁹ Die folgenden Ausführungen verstehen sich als Beitrag in dieser Richtung.

II

Bei kaum einem anderen Roman hat sich die Forschungsdiskussion so stark an den Kategorien von Didaxe und Fiktion bzw. an der Frage nach der Relation beider Kategorien orientiert wie beim ›Wigalois‹ des Wirnt von Grafenberg. Verbunden damit war in der Regel die Frage nach der literarischen Qualität des Romans. Vernichtend fällt in dieser Hinsicht die Beurteilung Werner Schröders aus. Schröder kritisiert zwar die heuristische Fixierung der Forschung auf das „Artusroman-Modell“,¹⁰ übernimmt von ebendiesem Modell jedoch offenbar den Anspruch konzeptioneller Stringenz durch eine klare Anordnung des fiktionalen Stoffs. Von diesem Anspruch als unumstößlichem Maßstab aus werden die zahlreichen Entlehnungen aus ganz verschiedenen Erzähltypen und Situationszusammenhängen, die Schröder im

tionen – narrative Lyrik. Generische Interferenzen in mittelhochdeutscher Lyrik, Minnesang und Mystik, hg. von Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius, Berlin, New York (Trends in Medieval Philology) [Erscheinungsdatum voraussichtl. 2009/2010].

⁸ Nach den zum Teil kontroversen Positionen von Joachim Heinzle, Hans-Joachim Ziegeler, Ralph Howard Bloch und Walter Haug dokumentieren den Stand der neueren Forschungsdiskussion: Ursula Kocher, *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer 'novelle' im 15. und 16. Jahrhundert*, Amsterdam 2005; Klaus Grubmüller, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen 2006; Timo Reuvekamp-Felber, *Einleitung: Mittelalterliche Novellistik im kulturwissenschaftlichen Kontext. Forschungsstand und Perspektiven der Germanistik*, in: *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext*, hg. von Mark Chinca, Timo Reuvekamp-Felber und Christopher Young, Berlin 2006 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 13), S. XI–XXXI.

⁹ So etwa in: *Historische Narratologie. Beiträge der Osnabrücker Tagung*, hg. von Harald Haferland und Matthias Meyer, Berlin, New York [Erscheinungsdatum voraussichtl. 2009/2010].

¹⁰ Werner Schröder, *Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den ‚Wigalois‘*, in: *Euphorion* 80 (1986), S. 235–277, hier S. 241.

›Wigalois‹ detailliert aufzeigt, als „unselbständige Nachahmung“¹¹ abgewertet. Die Vermengung von „nicht zueinander Passendem“ eröffne ein „Wechselbad“, dessen der Leser „nicht froh“ werde: „Er sieht sich vom Autor genarrt, der nicht zu wissen scheint, was er will.“¹² Schröders heftige Invektive richtete sich vor allem gegen diejenigen Arbeiten, die eben jene Entlehnungen als produktive Fortschreibung von Traditionen zu konturieren suchten. Insbesondere Christoph Cormeau hatte betont, dass der ›Wigalois‹ zwischen Reproduktion des Gattungstyps des Artusromans und gezielter „Abänderung des Regelsystems“¹³ sowie seines Fiktionsmodells experimentell taktiere. In ähnlicher Weise hatten Walter Haug und Volker Mertens in den 80er und 90er Jahren literarhistorische und literaturtheoretische Thesen aufgestellt, die nunmehr den Kontext des späthöfischen Romans insgesamt betrafen. Der sich verändernde Umgang mit der Fiktion in Relation zum Anspruch der Didaxe avancierte dabei nicht nur zur maßstabsetzenden Leitkategorie einer literarhistorischen Ausdifferenzierung,¹⁴ sondern erhielt auch in systematischer Hinsicht als zentrales Interpretament bei dem Versuch, eine „nachklassische Ästhetik“¹⁵ auszuformulieren, neue Relevanz. Zwar blieb beiden Ansätzen ein Gefälle der Wertung latent eingeschrieben, insofern das Chrétien-sche Erzählmodell mit seinem Angebot eines Erfahrungsweges jenseits der bloßen Lehre bzw. – relativierender – mit seiner „unlösbar[e] Einheit“ von Fiktion und Didaxe¹⁶ nach wie vor das positive Vergleichsparadigma der Analyse abgab, doch sollte nun auch verstärkt der ‚Gewinn‘ in den Blick rücken, den der ‚Verlust‘ der Chrétien-schen Vorgabe einer konzeptionell sinnvermittelnden Fiktionalität gleichsam als Kehrseite generiere, mit dem zumindest postulierten Ziel, die Diskussion um den späthöfischen Roman von der resistenten Prämisse des Epigonalen zu befreien. So konstatiert Haug zwar einerseits, dass es mit der „Entproblematismus des Chrétien-schen Erzählmodells“¹⁷ zu einer Schwarz-weiß-Opposition der Welten

¹¹ Schröder (Anm. 10), S. 241.

¹² Schröder (Anm. 10), S. 251, 272.

¹³ Christoph Cormeau, 'Wigalois' und 'Diu Crône': Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans, München 1977 (MTU 57), S. 67.

¹⁴ Volker Mertens, „*gewisse lère*“. Zum Verhältnis von Fiktion und Didaxe im späten deutschen Artusroman, in: Artusroman und Intertextualität, hg. von Friedrich Wolfzettel, Gießen 1990, S. 85–106.

¹⁵ Walter Haug, Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik (1980), in: Ders., Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 651–671; Walter Haug, Über die Schwierigkeit des Erzählens in ‚nachklassischer Zeit‘, in: Positionen des Romans im späten Mittelalter, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), S. 338–365.

¹⁶ Mertens (Anm. 14), S. 85.

¹⁷ Haug, Schwierigkeit (Anm. 15), S. 343–347.

komme, die das Modell „um seine Virulenz“ bringe und die Romane schließlich zu moralisch-didaktischen „Musterbüchern“ werden lasse mit neuem, „paradigmatischem“ Anspruch.¹⁸ Als Gegenzug komme es jedoch in Bezug auf die Gegenwelt zu einer „dämonischen Imagination“, zu einer „Wucherung des Fantastischen“, in der die „neu gewonnene fiktionale Freiheit“ nun narrative „Triumphe“ feiere.¹⁹ In einem entsprechend dialektischen bzw. konditionalen Bezug sieht auch Mertens die neue Relation von Didaxe und Fiktion: In der Aventurenwelt des ›Wigalois‹ könne „sich erzählerische Phantastik ungehindert deshalb entfalten, weil die Didaxe sich in den Helden zurückgezogen“ habe und sich die *lère* als „religiöse Doktrin“ manifestiere.²⁰ Die Freisetzung des Fiktionalen als ungehinderte Entfaltung erzählerischer Phantastik begreift Mertens dabei jedoch nicht wie Haug vorrangig in thematischer Hinsicht als Freiheit zur lustvollen Ausgestaltung des Phantastischen, Bösen bzw. Negativen, sondern in struktureller Hinsicht als Freiheit, um „nun die Erzählabfolge freier verfügbar“ zu machen, eine Freiheit, die sich in der „Literatur-Collage“ der ›Crône‹ als radikaler „Freisetzung des Erzählerischen“ von jeglichen „ethisch-didaktischen Vorgaben des klerikalen Diskurses“ erfülle.²¹

An die Konzepte von Didaxe und Fiktion als komplementäre bzw. adversative Erzählprinzipien anknüpfend, hat auch die jüngere Forschung die narrative Eigenart des ›Wigalois‹ zu bestimmen gesucht, ist dabei jedoch von den Vorgaben des Artusromans Chrétien-Hartmannscher Prägung deutlicher abgerückt und hat neue Gewichtungen vorgenommen. Hans-Jochen Schiewer macht den Begriff der „Collage“ nun auch für Wirnts Roman geltend, dabei würde jedoch eine „objektiv-verbindliche Sinnggebung“ für das adlige Dasein nicht aufgehoben, vielmehr zeige sich nun göttliche Erwähltheit darin, dass sich der Einzelne im Gang durch die collagierten, disparaten Erzählwelten als überlebensfähig in allen Lebenslagen erweise.²² Noch stärker akzentuiert Stephan Fuchs die Pluralität der Gattungsansätze. Die Diversität der Mittel, d. h. hybride, in sich unabgeschlossene Verschränkung von Typus-, Gattungs- und Sinnzitate, führe nicht zu einer ‚Lehre der pragmatischen Wendigkeit‘, sondern verweise einerseits auf die „komplexer und un-

¹⁸ Haug, Schwierigkeit (Anm. 15), S. 344 und 346.

¹⁹ Haug, Schwierigkeit (Anm. 15), S. 344f.

²⁰ Mertens (Anm. 14), S. 87f.

²¹ Mertens (Anm. 14), S. 87, 89, 92.

²² Hans-Jochen Schiewer, Prädestination und Fiktionalität in Wirnts ‚Wigalois‘, in: Fiktionalität im Artusroman, hg. von Volker Mertens, Friedrich Wolfzettel u. a., Tübingen 1993, S. 145–159, hier S. 152, 157; vgl. auch Matthias Meyer, Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventurierten Dietrichepik des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1994, der jedoch den ›Wigalois‹ ausspart.

durchschaubarer gewordene Wirklichkeit“, andererseits auf die „fortschreitende Entfaltung der ‘Literarizität’ der Literatur“. ²³

Im Gegenzug dazu stehen jene Interpretationen, die die lehrhafte Festschreibung des ›Wigalois‹ nach wie vor als narrative Dominante erkennen. Mit Nachdruck bestätigt Sabine Seelbach diesen Ansatz, indem sie im Bereich der Blanko-Bitte, des *zweifels* und der *perplexio* nachweist, dass die „problemorientierten Elemente [...] des Chrétienischen Romans“ im ›Wigalois‹ wieder „moraltheologisch [...] verschlossen“ würden im „Sinne des prudentiellen Diskurses“. ²⁴ Strukturell dialektischer, produktionsästhetisch wieder konditional sieht Elisabeth Lienert aufgrund ihrer Beobachtungen zu Erzähler und Erzählerkommentaren im ›Wigalois‹ die Rückbindung an lehrhafte Stimuli und didaktische Moralismen. So sei die vorherrschende Autor-Maske des Erzählers diejenige des „moralischen Lehrers“; wo diese Maske gewählt werde, könne es durchaus zur „plane[n] Didaxe ohne Bezug zum Erzählen“, d. h. zur Pragmatisierung höfischen Erzählens kommen, zugleich jedoch sei ein „doppelter Überschuß“ zu konstatieren: „der Überschuß an Moral setzt einen Überschuß an Erzählen frei“. ²⁵ Damit resümiert sie nicht nur bündig die bisherige Forschungsdiskussion, ihre Formulierung legt auch treffend den problematischen Punkt dieser Diskussion offen: Die Rede von Moral und Erzählen korreliert zwei Begriffe, die methodisch unter spezifischen Vorgaben unterschiedliche Erzählregister fokussieren, die Erzählregister von *‘histoire’* und *‘discours’*. ²⁶

Die Problematik der Korrelation beider Begriffe tritt dabei umso mehr hervor, als diese sich im Diskurs mediävistischer Germanistik als Umschreibungen von Didaxe und Fiktion erweisen. Denn die spezifische Voraussetzung, unter der sich eine Problematik in der Korrelation ergeben kann, liegt wesentlich in dem polyvalenten Gebrauch der Begriffe ‘Fiktion’, ‘fiktional’, ‘Fiktionalität’, der sich bereits in der Haugschen Terminologie findet und von dort – oft eher verwirrend als klärend – in die folgenden literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen Eingang gefunden hat. Die Begriffe ‘Fiktion’ und ‘fiktional’

²³ Stephan Fuchs, *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31), S. 387–394, Zitate S. 391.

²⁴ Sabine Seelbach, *Kontingenz: Zur produktiven Aufnahme literarischer Erfahrung im ‚Wigalois‘ Wirnts von Grafenberg*, in: *ZfdA* 136 (2007), S. 162–177, hier S. 176f., 173.

²⁵ Elisabeth Lienert, *Zur Pragmatik höfischen Erzählens. Erzähler und Erzählerkommentare in Wirnts von Grafenberg ‚Wigalois‘*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 234 (1997), S. 263–275, hier S. 267, S. 273f.

²⁶ Die Begrifflichkeit folgt Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in: *Communications* 8 (1966), S. 125–151; es wird also nicht von drei Erzählregistern ausgegangen, wie sie Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, 2. Auflage, München 1998, S. 15–17, S. 199f., vorschlägt.

beziehen sich demnach einerseits auf den Erzählstoff, der – im Gegensatz zu einem historisch vorgegebenen, insofern ‘faktualen’ Stoff – von der Phantasie frei erfunden oder ausgestaltet werden kann. Fiktion als inhaltlich freie Stoffwahl bzw. -entfaltung und Didaxe als Formulierung eines inhaltlichen Resümees liegen – so gesehen – auf derselben Ebene. Die Rede von der ‘Entdeckung der Fiktionalität’ zielt dagegen auf die Entdeckung der Möglichkeit, den frei verfügbaren Stoff im erzählerischen Prozess in eine konzeptionelle Struktur bringen zu können, die sinnvermittelnd wirkt. ‘Fiktionalität’ bezieht sich hier also auf das erzählerische Verfahren und die konzeptionelle Freiheit des Erzählens. Diese konzeptionelle Freiheit kann sowohl eine moraldidaktische Quintessenz als auch das Wuchern des Phantastischen favorisieren und je erzählstrategisch umsetzen, steht also zu beiden Möglichkeiten des Erzählens in einer übergeordneten, generativen Relation. Die Verhältnisbestimmung von Didaxe und Fiktion bleibt innerhalb der Forschung zum ›Wigalois‹ insofern meist unscharf, als die disparaten Verwendungsweisen der Begriffe ‘Fiktion’, ‘fiktional’, ‘Fiktionalität’ in Bezug zu den unterschiedlichen Erzählregistern und -ebenen in der Regel nicht mitreflektiert und in je eigener Relation in die Analyse eingebracht werden.

Angesichts dieser methodischen Asymmetrie erscheint es ertragreich, nach der Relation von Didaxe und Fiktion im ›Wigalois‹ noch einmal unter genaueren Prämissen zu fragen. Dabei ist gerade nicht bei der gängigen Frage nach der Funktion des Stofflich-Fiktionalen für den Gesamtverlauf und damit bei der Frage nach Sinn und Relevanz auf Makroebene anzusetzen. Vielmehr soll eine bewusste Blickkonzentration erfolgen, indem zunächst nur eine Szene in mikroskopischer Analyse und zugleich dezidiert das ‘Wie’ der Darstellung in den Vordergrund gerückt werden. Fragen nach Funktion und Sinn rangieren von hier aus lediglich als Exponenten der Darstellungstechnik. Zur Debatte steht damit – auf erster Ebene – die Frage, in welchem Verhältnis das ‘Wie’ der Darstellung sowohl das didaktische Potential als auch die Freisetzung des Fiktionalen im Sinn thematisierter Phantastik zum Erzählregister der *histoire* setzt, auf zweiter Ebene wie eben diese Verhältnisse untereinander und damit in Bezug zur Freisetzung des Fiktionalen als Freisetzung des Erzählerischen in struktureller Hinsicht zu verstehen sind. Als Beispielszene wird genau jene Szene gewählt, die Schröder vom Gesichtspunkt der konzeptionellen Bändigung des Fiktionalen im Sinn handlungslogischer Stringenz als „überflüssig wie ein Kropf“ bezeichnet hatte,²⁷ die aber gleichwohl oder gerade deshalb auf der Ebene des *discours* außerordentlich reichhaltig ist: die Ruelepisode.

²⁷ Schröder (Anm. 10), S. 258.

III

Die Ruelepisode ist Teil jener Prüfungen, die Wigalois auf dem Weg zu seinem Hauptgegner Roaz bestehen muss. Aufgrund ihrer strukturellen Mittelposition kommt ihr auf der Ebene des Handlungsablaufs eine Scharnierstellung zu.²⁸ Wigalois kommt auf dem Weg in die Grafschaft Glois gedankenverloren vom Weg ab, so dass er sich im Wald verirrt. Als er schließlich an einen Fluss gelangt und sein Pferd an einen Baum gebunden hat, um ein Floß zu ergattern, sieht er eine monströse Frau, das Waldweib Ruel, auf sich zulaufen. Da das Waldweib keine Waffen trägt, scheint es Wigalois unpassend, sein Schwert zu zücken. Darauf überwältigt ihn Ruel und möchte ihn töten. Doch in diesem Moment wiehert Wigalois' Pferd, das Waldweib meint, das Brüllen des heranahenden Drachen Pftan zu hören, lässt von dem Vorhaben abrupt ab und flieht. Auf das Gebet Wigalois' hin lösen sich seine Fesseln.

Wie wird diese Szene im Einzelnen auserzählt? Verschiedene narrative Strategien sind – insbesondere unter den Aspekten 'Modus' und 'Stimme'²⁹ – festzuhalten: Eine erste Strategie besteht darin, dass sich der Erzähler im Sinn einer internen Fokalisierung ganz auf die Perspektive seines Protagonisten einstellt und eben dadurch nicht nur sich und Protagonist, sondern auch Figur und Rezipient zu korrelieren sucht. Gleichsam mit dem Protagonisten verliert so auch der Rezipient den Weg, folgt einem Pfad *gegen der linken hant* (6257),³⁰ wird *verre in den walt* (6259) hinaus geführt, erreicht einen Fluss. Die Engführung von Erzähler, Figur und Rezipient wird unterstützt a) durch die personale, über lange Strecken an Wigalois gebundene Wahrnehmungsperspektive, indiziert durch Verben des Sehens, etwa: *nu sach er ûf dem wazzer sâ / vliezen einen kleinen vlôz* (6275f.; auch 6285f.); b) durch Empfindungen, die dezidiert aus der Warte des Protagonisten erzählt werden: *Daz wip dûht in unsüeze* (6347; auch 6365, 6373); c) durch Ortsbeschreibungen, die sich am Protagonisten orientieren: *nu was bi im ein holer stein* (6284). Die Identifikation über das distanzverringende Einspielen des

²⁸ Gegen die These, dass sich mit dieser strukturellen Scharnierstellung auch eine entscheidende Kehrtwende auf der Handlungsebene von der bisherigen Unterstützung durch Hilfsmittel des Wunderbaren zur Ergebung in Gottes Willen vollziehe, wie sie etwa von Klaus Grubmüller, Artusroman und Heilsbringerethos. Zum *Wigalois* des Wirnt von Gravenberc, in: PBB 107 (Tüb. 1985), S. 218–239, hier S. 233, vertreten wird, wurden zu Recht Einwände erhoben, zuletzt: Fuchs (Anm. 23), S. 160–163, und Jutta Eming, Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum „Bel Inconnu“, zum „Wigalois“ und zum „Wigoleis vom Rade“, Trier 1999 (Literatur, Imagination, Realität 19), S. 201f.

²⁹ Vgl. Genette (Anm. 26), S. 19f., 115–149, 151–188.

³⁰ Zitiert nach: Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin, New York 2005.

Personalpronomens *ich* wird zudem durch Gedankenrede in Form eines Gedankenzitats: *er gedächte ‚herre got, wie/ kum ich über daz wazzer hie?’* (6268f.) sowie gesprochene direkte Rede vorangetrieben: *‚owê, daz ich disen tac/ie gelebte!’ sprach der degen./ ‚nû ist mîn kraft gar gelegen [...]’* (6386–6388). Diese die Identifikation aktivierende Perspektivierung erfährt gegen Ende der Szene ein Crescendo, insofern die Abfolge der Ereignisse staccatoartig acceleriert, somit eine Zeitraffung im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit stattfindet, bei sich zunehmend steigender Gewalt auf Handlungsebene: Nachdem Ruel Wigalois weggeschleppt hat, reißt sie ihm das Schwert von der Seite, zieht ihm die Rüstung aus, fesselt ihm die Hände auf dem Rücken, zieht das Schwert aus der Scheide, schleift Wigalois an den Haaren fort, drückt seinen Kopf schließlich über einem Baumstumpf nieder und holt mit dem Schwert gegen ihn aus, um ihn zu enthaupten. All dies wird in weniger als 20 Versen erzählt (6406–6422). In diese zeitlich forcierte Erzählung ist lediglich als retardierendes Moment eine Interjektion des Erzählers eingelagert, die den vorausgegangenen Schreckensschrei des Helden: *‚owê, daz ich disen tac/ie gelebte!’* (6386f.) aufnimmt und echoartig weiterträgt, zugleich suggestiv das Empfinden des Rezipienten stimuliert, insofern der Erzähler gleichsam in der Rolle desjenigen erscheint, der nicht Herr seiner Erzählung ist, sondern – ungewiss über den Fortgang – Befürchtungen äußert: *owê leider, nu dunket mich/ daz er mit sinem lîbe/ iht kæme von disem wîbe* (6413–6415).

Hier wird – zumindest für einige Verlängen – eine „ob-Spannung“³¹ durchaus aufgebaut. Und um die Suggestion des unwissenden, umso mehr beteiligten Erzählers noch zu verstärken, kommentiert dieser seine eigene Befürchtung mit den Worten: *des wær er weizgot unwert!* (6416). Der an sich heterodiegetisch angelegte Erzähler nimmt homodiegetische Züge an, er wird, nach Susan S. Lanser, zum ‘beteiligten Beobachter’³² und versucht, auf diese Position auch den Rezipienten zu verpflichten, indem er mit der Wiederholung der Interjektion *owê* – gleichsam einem ‘emphatischen Doppelpunkt’ – das emotional aufgeladene Geschehen endgültig und direkt auf den Leser hin öffnet, ihn performativ zu einem Akt der Empathie bewegend: *nu sprechet, wiez im dâ ergê* (6421) – eine persuasive Inszenierungstechnik, die schließlich in einer emotiven Geste ihren dramatischen Höhepunkt findet: *daz swert swanc si gegen im her* (6422). Mit Hilfe ganz unterschiedlicher narrativer Strategien – interner Fokalisierung, Gedankenzitat und direkte Rede,

³¹ Vgl. Clemens Lugowski, Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung [ersch. 1932]. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1994, insbes. S. 8of.

³² Vgl. Susan S. Lanser, The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction, Princeton 1981, S. 160; Matias Martinez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 7. Auflage, München 2007, S. 82.

gesteigertes Erzähltempo in Relation zur Handlungsregie, Übergang vom heterodiegetischen zum homodiegetischen Erzähler, emotive Interjektionen, Rezipientenappell und -integration – wird somit durch Mittel auf der Ebene des *discours* eine Spannung aufgebaut, die die Klimax der Ereignisse auf Handlungsebene konstituiert bzw. unterstützt. ‘Freisetzung der Fiktion’ heißt in diesem Zusammenhang, dass im Bewusstsein des Rezipienten die Differenz beider Ebenen eingeschmolzen wird zugunsten der Ereignisdominanz auf der Ebene der *histoire* und ihres Stoffes, ja mehr noch: Indem der Erzähler wie die Erzählung den emphatischen Mitvollzug des Rezipienten suggestiv einfordern, wird die *histoire* und ihr Erzählstoff einem faktualen und zugleich gegenwartsbezogenen Anspruch unterstellt.³³

Unterstützung erhält diese Freisetzung der Fiktion als Freisetzung der Ereignisdominanz und des Identifikationsangebots³⁴ auf der Ebene der *histoire* zudem durch eine zweite narrative Strategie, die auf der Ebene der stilistischen Mittel visuell-phantastischer Ausgestaltung angesiedelt ist: So

³³ Reduzierte Distanz bei gleichzeitiger intensiver emotionaler Involvierung gehört zu den Kennzeichen ästhetisch inszenierter Spannung und wird in den Spannungs- und Faszinationstheorien in ihrer Relation diskutiert: Grundlegend aus literaturwissenschaftlicher Perspektive: Thomas Anz, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München 1998; Thomas Anz, *Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung*, in: *Im Rücken der Kulturen*, hg. von Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner, Paderborn 2007 (Poetogenesis 5), S. 207–239; Daniela Langer, *Literarische Spannung/en. Spannungsformen in erzählenden Texten und Möglichkeiten ihrer Analyse*, in: *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*, hg. von Daniela Langer, Ingo Irsigler und Christoph Jürgensen, München 2008, S. 12–32; anknüpfend an mittelalterliche Texte: Rüdiger Schnell, *Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?* IASL 33, H. 2, S. 1–51; Martin Baisch, *Vorausdeutungen. Neugier und Spannung im höfischen Roman*, in: *Historische Narratologie. Beiträge der Osnabrücker Tagung*, hg. von Harald Haferland und Matthias Meyer, Berlin, New York [Erscheinungsdatum voraussichtl. 2009/2010]. Ich danke Martin Baisch für die Einsicht in sein Manuskript.

³⁴ Trotz der zutreffend vorgeschlagenen Priorität des Empathiebegriffs gegenüber dem Begriff der Identifikation (vgl. Bjørn Ekman, *Einführung und Verfremdung im aristotelischen Drama*, in: *Text und Kontext* 13 (1985), S. 104–118; Suzanne Keen, *Empathy and the novel*, Oxford 2007; Verena Barthel, *Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte am Beispiel des Willehalm-Stoffes*, Berlin 2008, S. 30–33) verwende ich auch den Begriff der Identifikation, nicht im Sinn eines realisierten Status, wohl aber im Sinn einer Richtungsvorgabe, da das Moment der Differenz zwischen sich und dem anderen, das der Empathiebegriff als konstitutiv betont (Nancy Eisenberg, *Empathy and Sympathy*, in: *Handbook of Emotions*, hg. von Michael Lewis und Jeanette M. Haviland-Jones, 2. Auflage, New York 2000, S. 677–691, hier insbes. S. 677f.) im aufgezeigten Kontext gerade – zumindest intentional – überwunden werden soll.

gewinnt die Situation anteilig ihre Brisanz auch durch die Illustration der Monstrosität Ruels, die der Erzähler lustvoll und mit rhetorischem Kalkül entfaltet. Er greift dafür die für die Spätantike wie auch für die mittelalterliche Tradition prägenden Darstellungsmuster des Sidonius Apollinaris auf, der den Kanon des hässlichen Menschen (Gnatho-Porträt) in symmetrischem Gegensatz zum Kanon des schönen Menschen (Theoderich-Porträt) aufgestellt hatte; zugleich werden die Topoi der Schönheitsbeschreibung in negativer Entsprechung gemäß der Forderung des Aphthonius „von Kopf bis Fuß“ durchgespielt (6287–6349).³⁵ Die Beschreibung ist dabei nicht nur quantitativ in Verlänge und Detailfülle bemerkenswert, sondern auch in Hinsicht qualitativer Ausgestaltung. Denn die topischen Beschreibungsattribute – behaarter Körper, riesige Zähne, breiter Mund, flache Nase – werden nicht nur aufgegriffen, sondern in ihrer Topik modifiziert und spezifiziert: modifiziert, etwa wenn nicht typusgerecht von Augen wie Kohle die Rede ist, sondern von einem Blick, *als zwô kerzen brünnen dâ* (6296); spezifiziert, wenn von den Ohren nicht nur gesagt wird, sie hingen herab, sondern Vergleich und Maßangabe das Surreale real machen: *zwei ôren hêt si als ein hunt, / diu hiengen nider spanne breit* (6299f.). Durch Detailfülle und präzisierende Anschaulichkeit wird – gleichsam in einem Überschuss an Imagination – eine Plastizität der Figur erreicht, die die Gefahr dem Rezipienten in affizierender Illustration vor Augen stellt und zum visuellen Korrelat, ja Agens jenes Schreckens wird, den der Handlungsverlauf durch die gewalttätigen, gleichermaßen entwürdigenden wie destruierenden Aktivitäten des Waldweibs auf die Spitze treibt. Nicht nur die Fokalisierungsstrategien, sondern auch die Beschreibungsplastizität phantastischer Elemente arbeitet insofern der Handlungsdramaturgie auf der Ebene der *histoire* zu. Beide Erzähltechniken zielen auf den emphatischen Mitvollzug des Rezipienten und betreiben in ebendieser suggestiven Aufforderung zum identifikatorischen Brückenschlag die Freisetzung der Fiktion im Sinn der Steigerung des Illusionspotentials der *histoire* – weitab von rationalisierender Didaxe.

³⁵ Zur Darstellungstradition: Curtius (Anm. 2), S. 190, Anm. 2; Roy A. Wisbey, Die Darstellung des Häßlichen im Hoch- und Spätmittelalter, in: Deutsche Literatur des spätem Mittelalters: Hamburger Colloquium 1973, hg. von Wolfgang Harms und Leslie Peter Johnson, Berlin 1975, S. 9–34, insbes. S. 27–30, sowie – im Kontext der Cundriefigur – Annette Gerok-Reiter, Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen, Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51), S. 105–107.

IV

Doch die Textpassage geht in jener Engführung von Erzähler, Protagonist und Leser, die auf Empathie, wenn nicht Identifikation zielt, keineswegs auf. So gibt es in ebenderselben Erzählpassage Gegentendenzen, Distanzierungsstrategien, die die identifikatorische Engführung unterlaufen. Diese Distanzierungsstrategien finden sich als Elemente innerhalb der Beschreibungstechnik, auf der Ebene der intertextuellen Verweise sowie auf der Ebene der Erzählerkommentare, wobei alle drei Parameter immer wieder ineinander spielen.

Als Distanzsignale lassen sich in der Beschreibung der Ruel Hypertrophierungen lesen, die das übliche Repertoire der Hässlichkeitsdarstellungen sprengen und in der Übertreibung persiflierend wirken. Wenn gesagt wird, dass Ruels Brüste so weit herunterhingen, dass sie die Hüften Ruels *gelich zwein grôzen taschen* umfingen (6314–6316), so wird mit der Überschreitung der Grenze zum Komisch-Obszönen Glaubwürdigkeit nicht mehr eingefordert. Ironisierend können weiter Vergleiche wirken, die in umgekehrter Figuration die schrille Missbildung mit Hilfe konträrer, völlig undramatischer Alltagssemantik beschreiben: So etwa, wenn es heißt, auf der Brust Ruels sei ein *hover ûz gezogen / ob dem herzen als ein huot* (6305f.) oder wenn in der Figur des unvergleichlichen Vergleichs argumentiert wird: *rôt und linde ballen / die man an schœnen vrowen siht, / ich wæne wol dern hêt si niht: / si wârn ir herte als einem bern* (6319–6322). Distanzierend wirken aber vor allem die intertextuellen Verweise, die die Beschreibung wie die gesamte Szenenpassage implizit und explizit durchziehen. Implizit wird, wie die Forschung schon lange festgestellt hat, mit der Figur der Ruel die Cundriefigur in Wolframs ›Parzival‹ aniziert.³⁶ Details und Funktion divergieren jedoch deutlich. Es zählt offenbar nur die lockere Anspielung, die – weil unbenannt – zu einer Art intertextuellem literarischem Rätselspiel angeregt haben mag, in dem der Rezipient seine Kenntnisse innerhalb der literarischen Landschaft beweisen konnte. In diese Richtung verweisen auch die drei explizit ausgesprochenen Hinweise auf andere Frauengestalten der höfischen Erzählwelt: Enite, Jeschute und Lunete, sowie der intratextuelle Hinweis auf Larie. Denn alle vier Verweise bringen Vergleiche, die auf Handlungsebene unterdeterminiert bleiben: Wenn gesagt wird, dass nur derjenige Ruel lieben könnte, der niemals Enite vorher gesehen habe (6307f.), so erscheint diese Formulierung einer Bedingung, die impliziert, dass unter bestimmten Vorgaben durchaus ein Liebesverhältnis zu Ruel denkbar sei, angesichts der vollkommenen Monstrosität der Figur absurd und durch andere Erzählerkommentare von vornherein widerlegt (6323f., 6350–6352), d. h., die kausale Konstruk-

³⁶ Insbes. Grubmüller (Anm. 28) S. 228–236; Schröder (Anm. 10), S. 235f., 253–255.

tion der Verknüpfung läuft logisch ins Leere.³⁷ Mit dem Hinweis auf Enite verlässt der Erzähler somit provokant und offensichtlich die Ebene der Handlungslogik und demonstriert stattdessen auf intertextueller Ebene seine Kenntnis der Hartmannschen Erzählung und seine Relation zu seinem *meister* (6309–6313). Ebenso wenig konsistent auf inhaltlicher Ebene erscheint der Vergleich mit Jeschute: *ir lip der vrowwen Jeschûten, / diu dâ was sô sælden rîch, / was des tages ungelîch* (6325–6327). Denn dass die Differenz an die Tagesform Ruels gebunden wird, führt den Vergleich, der schon an sich unangemessen ist, gänzlich ad absurdum. Die Absurdität offenbart die 'nackte' humoristische Richtigstellung, die den Vergleich auf die Stilebene des *genus humile* herunterbricht und eben darin überzeugt: *si wârn gelîch, als ich ez weiz, / reht als ein bin einer geiz* (6338f.). Die darin angelegte Selbstironisierung des erzählerischen Verfahrens demontiert dieses auf Sinnenebene, ist jedoch auf Erzählebene wiederum als Demonstration der Textkenntnis des Erzählers zu verbuchen, der denn auch, jene Kenntnis ausstellend, ausschweifend über Jeschute eine ganze Erzählsequenz zusammenfasst, um auch hier die intertextuelle Referenz in einen hymnischen Kommentar zum Erzähler Wolfram von Eschenbach münden zu lassen (6343–6346). Und auch der dritte intertextuelle Hinweis auf Lunete, die ihren Gefangenen Iwein besser behandelt habe als Ruel den ihren, bleibt lapidar, reizvoll allein als Hineinzitieren anderer höfischer Welten oder literarischer Bezugsgrößen, ebenso wie der Verweis auf Larie (6301f.) offensichtlich um des Hinweises auf die Quelle, die *âventiure*, geschieht. Nicht inhaltliche Präzisierung, Plastizität, die auf Empathie zielt, nicht zur Identifikation anregende Dramatisierung der Situation begründen die intertextuellen Verweise, sondern das plurale Spiel mit unverbindlichen Anspielungen im Sinn eines literarischen Spiegelkabinetts, das sich als intellektuell-humoristische Kunst des Zitierens versteht und zugleich für den Erzähler eine Verortung in der poetischen Tradition mit selbstreflexiver Perspektive erlaubt.

Neben ironisierenden Vergleichen, intertextueller und – im Verweis auf die Vorbilder – implizit poetologischer Reflexion differenzieren zudem die Erzählerkommentare Nähe und Distanz zur Ebene der *histoire* aus. Das auffallendste Kennzeichen ist hierbei, dass die Erzählerperspektive nicht konstant bleibt, sondern dass die gesamte Palette von engagierter Teilnahme am Erzählen, das dem Erzähler selbst überraschend bleibt, bis hin zur kritischen Distanz ausgespielt wird in einer Polyphonie der Einsprengsel, die von der internen Fokalisierung über den berichtend-kommentierenden, schließlich ausdrücklich werdenden bis hin zum poetologisch reflektierenden Erzähler reicht.

Die erste Variante – die zur Identifikation anregenden Erzähleräußerungen (Interjektionen, rhetorische Fragen, aktorale Perspektivierung) – sind

³⁷ Der Hinweis darauf, dass Ruel tatsächlich einen Mann hatte, erfolgt erst später und in anderem Kontext.

bereits geschildert worden. Die interne Fokalisierung wird jedoch in berichtenden Erzählerkommentaren aufgehoben, die im Modus der Nullfokalisierung mit kausalen Erklärungen aufwarten. Dieser Moduswechsel des Erzählers äußert sich sowohl in Bezug auf Details: *vil grôziu schœne was der / und guot gebærde tiure, / wan si was ungehiure* (6289–6291), als auch in Bezug auf ganze Handlungskomplexe, so wenn Ruels Verhalten aus der Rache für den Tod ihres geliebten Mannes über mehrere Verse erklärt und damit in den Kontext der Frauenfiguren im ›Wigalois‹ gestellt wird, die ihren Mann verloren haben (6353–6362),³⁸ oder wenn in einer Analepse erläutert wird, warum Ruel plötzlich flieht, mit offensiver Anrede des Publikums und In-Szenesetzen des Erzählers als Erzähler: *waz dem wibe wære, / welt ir daz selbe mære / hœren, daz wil ich iu sagen* (6434–6436), wobei nun durchaus auch die Perspektive Ruels in den Vordergrund treten kann: *sie vorhte ir sêre; des gienc ir nôt* (6448).

Noch stärker gegen eine identifikatorische Lektüre richten sich wertende Erzählerkommentare, insbesondere wenn sie mit Ironiesignalen versehen sind: *swen si ir minne solde wern, / daz wær ein sûrez trûten* (6323f.), oder noch drastischer: *ein kurziu naht diu machet in alt / swer bî ir solde sîn gelegen; / sô sœzer minne kunde si pflegen* (6350–6352).³⁹ Die größte Distanz vermitteln jedoch didaktische Einlagen des Erzählers, die als moralisch handhabbare Synthesen die in den Einzelereignissen gewonnene singuläre Erfahrung auf eine allgemeine Ebene heben. So heißt es etwa, als Wigalois Ruel nicht mit Waffen begegnen möchte, da er sie waffenlos auf sich zulaufen sieht, als Kommentar zu dieser an sich höfischen Geste und ihren Folgen:

von missetriuwe vil ofte geschiht
daz den liuten missegêt.
swer daz gerne understêt,
der sî gewarnet zaller zît:
vil lihte erz anders missegêt (6366–6370);

oder nach dem Vergleich der Frauenfiguren und damit Liebesmöglichkeiten: *sus sint die minne mislîch: / diu eine ist arm, diu ander rîch* (6404f.). Entsprechend erfolgt nach der Rettung durch das Wiehern des Pferdes ein ausgehnter allgemeiner Gottespreis:

des genâde ist niht gelîch; [...]
er nidert hœch gemüete
und hœhet alle güete (6469–6472).

³⁸ Vgl. Eming (Anm. 28), S. 199f.; Ingrid Hahn, Gott und Minne, Tod und *triuwe*. Zur Konzeption des Wigalois des Wirnt von Grafenberg, in: Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, hg. von Helmut Brall, Barbara Haupt und Urban Küsters, Düsseldorf 1994 (Studia humaniora 25), S. 37–60, hier S. 52.

³⁹ Das Fazit wählt die direkte Formulierung: *guotes wibes minne / was ir trûten ungelîch* (6402f.).

Indem die didaktischen Hinweise wie schon die intertextuellen Verweise nur marginal und in allenfalls asymmetrischer Relevanz die Handlungsebene einholen – der Gottespreis im *genus sublime* etwa erscheint als Reaktion auf das Wiehern des Pferdes kaum angemessen –, treten sie verstärkt als Eingriffe des Erzählers in den Vordergrund und markieren damit mehr den Akt des Erzählens und die Freiheit des Erzählers als die Handlungsstringenz auf der Ebene von Stoff und *histoire*.⁴⁰ Statt der illusionssteigernden Engführung der Ebenen von *discours* und *histoire* betreiben sie deren Kontradiktion.

V

Die narrativen Strategien auf der Ebene des *discours* verfolgen, so konnte deutlich werden, innerhalb der Ruelszene offenbar gegensätzliche Ziele: Einerseits kommen Strategien zum Zug, die die identifikatorische Lektüre im Sinn des rhetorischen Ideals des *movere* unterstützen. Gearbeitet wird mit den spannungserzeugenden Mitteln der internen Fokalisierung, dem Wechsel vom heterodiegetischen Erzähler zum Erzähler als internem Beobachter, dem Einblenden von direkter Rede oder Gedankenrede, dem Spiel mit Interjektionen, der plastischen Bildlichkeit, auffallender Tropen usw. Freigesetzt wird auf dieser Ebene die 'Fiktion' als involvierende Welt der Phantasie, insofern eine Distanznahme – auch und gerade im Sinn der Didaxe – weder möglich noch erwünscht ist. Das Erzählverfahren bindet den Rezipienten vielmehr ganz an die Ebene der *histoire* und fordert einen emphatischen Mitvollzug, ein fragloses Eintauchen in die Phantasiewelt ein, deren unterhaltende Komponenten mit dieser Forderung eher den Anstrich des Faszinosums erhalten: Literatur, die nicht nur unterhält, sondern mehr noch: fesselt.

Andererseits zeigt sich jedoch durch ironisierende Elemente innerhalb der Beschreibungstechnik, durch die prononcierte Installation einer von der Sinnebene gleichsam abgerückten Metaebene intertextueller Verweise sowie auf der Ebene der vielfältigen Erzählerkommentare, die mit der internen Fokalisierung passagenweise brechen und – in unterschiedlichen Graden – auf Distanz zielen, eine gegenläufige Erzählstrategie, die aus der faszinierenden Erzählwelt hinausführt, diese relativiert, karikiert und handhabbar macht, in lehrhaften Einheiten komprimiert und damit das rhetorische Ideal des *docere* zu favorisieren scheint: eine Literatur, die die Freisetzung der Didaxe lanciert und damit die Freisetzung illusionssteigernder Phantastik unterminiert.

⁴⁰ Zumal auch hier wieder mit einer intertextuellen Anspielung an die *zwivel*-Problematik im ›Parzival‹ gearbeitet wird – fast in karikaturhafter Absetzung: vgl. die Verse 6459 und 6476–6483

Entscheidend ist dabei zu sehen, dass beide Erzählstrategien mit ihren unterschiedlichen Inszenierungspotentialen und Wirkungsintentionen nicht nur unterschiedliche Tendenzen innerhalb der Makrostruktur des gesamten Werks bilden, sondern auch die Mikrostruktur einer einzigen, zudem einer hochgradig phantastischen Szene bestimmen. Denn erst in der Mikrostruktur der Szene wird deutlich, dass sich der explizite Widerspruch der beiden Verfahrensweisen nicht in einer strukturell dialektischen, produktionsästhetisch konditionalen Gedankenfigur entschärfen lässt: Weil es zu einer Rückbindung an die Didaxe im ›Wigalois‹ komme, könne sich auf der anderen Seite die Freisetzung des Fiktionalen als Freisetzung des Phantastischen etablieren. Auffallend ist vielmehr in der Szene, dass beide narrativen Strategien sich in der Weise verschränken, ablösen und durchbrechen, dass keine der Verfahrensweisen als die vorherrschende und fundierende festgemacht werden kann, gegenüber der sich die andere als sekundäre Funktion ablöst. Was sichtbar wird, ist vielmehr ein ständiger Umsprung, der eine hierarchisierend-konditionale Relation von Didaxe und Fiktion unterminiert, diese stattdessen parataktisch gleichschaltet. Interne Fokalisierung und Nullfokalisierung, der Erzähler als beteiligter Beobachter und der heterodiegetische Erzähler, suggestive Aufforderung zum Mitvollzug und distanzierende Ironie, handlungsraffende Dramatisierung und elliptischer Handlungsbruch stehen gleichgeordnet nebeneinander: Die Relation von Didaxe und Freisetzung der Fiktion auf Stoffebene ist beidseitig offen.

Eben dieser Modus des parataktischen Erzählens aber setzt die Fiktion als Fiktion auf einer zweiten Ebene, verstanden nun als Freiheit des Erzählers zum strukturierenden Eingriff, frei. Denn nicht nur durch die Distanzsignale, sondern mehr noch durch die ständigen strukturellen Wechsel zwischen den Distanz- und den Empathiesignalen erfolgt ein Rückverweis auf das Erzählen selbst, das gerade durch die unablässigen Wechsel die Lizenz des Erzählers zu eigenmächtiger Kombination und Strukturierung ausstellt.⁴¹ Nicht ein einseitiger Überschuss im Sinn der Freisetzung des Phantastischen, nicht ein doppelter Überschuss, der sowohl Didaxe und Phantastik umfasst, sondern ein dreifacher Überschuss ist festzuhalten: Die Inklusion von Didaxe und Fiktion in einer parataktischen Erzähl- und Struktursyntax führt weder zu einer dominant 'paradigmatischen' noch zu einer 'pragmatischen' Poesie, der nur als Ventil der Gegenpol ausufernder Phantastik zugestanden werden kann, sondern letztlich zu einem dritten Überschuss: der Freisetzung der Fiktion als ausgestellte autoreferentielle Inszenierung polyphoner Modi, Stimmen und Gattungssignale.⁴² Will man dieses Ergebnis für den ›Wigalois‹

⁴¹ Man ist versucht, von einer *conjointure* zu sprechen, die sich jedoch dem Attribut *bele* verweigert (vgl. Chrétien, Erec et Enide, V. 14).

⁴² In diese Richtung weisen bereits Cormeau (Anm. 13), S. 244 (im Sinn der produktiven Gattungsrezeption), und – radikaler – Fuchs (Anm. 23), S. 394–403, ohne dass man

insgesamt geltend machen,⁴³ so rücken in dieser Hinsicht der ›Wigalois‹ und die ›Crône‹ in eine Relation, die enger als bisher gesehen werden muss: Bereits der ›Wigalois‹ realisiert ein parataktisches Erzählen, in das Didaxe wie Phantastik als gleichrangige Elemente polyphonisch eingeschmolzen sind. Und in diesem Sinn, dem Sinn einer Ästhetik der polyphonischen Vielfalt, dürfte dann auch Wirnts Hinweis auf Wolfram: *sîn herze ist ganzes sinnes dach, / leien munt nie baz gesprach* (6345f.), eben weil Wolfram als Meister ambivalent-komplex sich überlagernder Strukturen, Motive und Figureninszenierungen gelten kann, nicht ein „*zwifellop*“,⁴⁴ sondern pointiertes poetologisches Signal sein.

dies in eine – mit Karl-Heinz Stierle, *Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit*, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg 1980 (Begleitreihe zum GRLMA Vol. 1), S. 253–313 – Teleologie der Romangeschichte bringen müsste.

⁴³ Die Szene zeigt die herausgestellte ‘parataktische’ Erzähltechnik sicherlich besonders markant, insgesamt lässt sich dies jedoch auf die Makrostruktur sowie auch auf inhaltlich zu markierende Simultanebenen übertragen. Strukturell und in Bezug auf die Szenenregie insgesamt hebt Seelbach (Anm. 24), S. 175, hervor: „Simultanität verschiedener Verläufe prägt also auch den ‚Wigalois‘, bei dem es sich demnach nicht um eine vordergründige lineare Erzählung handelt.“ Inhaltlich argumentiert etwa Horst Brunner, *hie enist nibt âventiure!* Bilder des Krieges in einigen nachklassischen Artusromanen, in: ders., *Annäherungen: Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Berlin 2008, S. 80–92, wenn er hervorhebt, dass im ›Wigalois‹ neben seiner „charakteristischen Phantastik“ nun eine „realistische Art, in der der Krieg geschildert wird“ (S. 83), Einzug hält; auf inhaltlicher Ebene argumentiert auch Fuchs (Anm. 23), S. 163, wenn er gerade für die Ruelszene die „hybride Verschmelzung disparater Elemente“ insofern festhält, als sich eben hier besonders deutlich “kämpfende[r] Artusritter“ und „leidender Legendenheld“ überlagern.

⁴⁴ Mertens (Anm. 14), S. 89.