

Johannes Frey

Spielräume des Erzählens

Zur Rolle der Figuren in den
Erzählkonzeptionen von *Yvain*,
Îwein, *Ywain* und *Ívens saga*

Germanistik

Literaturen und Künste der Vormoderne – Band 4

Hirzel Verlag



Johannes Frey
Spielräume des Erzählens

LITERATUREN
UND KÜNSTE
DER VORMODERNE

herausgegeben von
Hartmut Kugler
und Heidrun Stein-Kecks

Band 4



Johannes Frey

Spielräume des Erzählens

Zur Rolle der Figuren in den
Erzählkonzeptionen von *Yvain*,
Îwein, *Ywain* und *Ívens saga*



S. Hirzel Verlag Stuttgart 2008

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.

ISBN 978-3-7776-1622-3

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
© 2008 S. Hirzel Verlag, Stuttgart
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim
Printed in Germany

Danksagung

Drei Jahre Stipendium. Drei Jahre finanziell sorgloses Arbeiten, ein Sprachkurs in Island, zwei renommierte auswärtige Professoren als Gegenreferenten, stets die Möglichkeit, meine Fragen zu diskutieren und am Ende noch ein satter Druckkostenzuschuss – dafür geht ein dickes Danke an das Graduiertenkolleg „Kulturtransfer im europäischen Mittelalter“ und im Besonderen an dessen Sprecher Herrn Prof. Dr. Hartmut Kugler.

Neben diesen glänzenden Rahmenbedingungen möchte ich auch meiner Betreuerin Prof. Dr. Susanne Köbele für ihr stets offenes Ohr und die offenen-angenehme Atmosphäre, in der diese Dissertation entstehen durfte, danken. Das scheint mir nicht selbstverständlich und einer besonderen Erwähnung wert. Zudem gewann die Darstellung meiner Ideen durch ihre Anmerkungen deutlich an Struktur, Präzision und Aussagekraft.

Ein besonderer Dank geht an Ulrich, Angie, Anne und Sonja für ihre intensive Beschäftigung mit meiner Arbeit, ihre humorvolle Kritik und ihre Hilfe, meine Gedanken und Beobachtungen verständlich und lesbar zu machen.

Zusammenfassung

Die vorliegende komparatistische Untersuchung analysiert narrative Funktionen der Figuren und ihrer Rede in den Erzählkonzeptionen der Romane *Yvain, Íwein*, *Ywain* und *Ívens saga*. Die bisherige Forschung konzentrierte sich weniger auf die Erzählform als auf den Erzählstoff und verglich meistens nur zwei Werke. Die vorhandenen erzähltheoretischen Untersuchungen analysieren zumeist Makrostrukturen oder die Rolle des Erzählers. Diese Studie hingegen beschreibt die erzählpraktische Vorgehensweise der Dichter anhand ihrer Verwendung von Figuren für den Aufbau der Geschichte. Sie zeigt an den Mikrostrukturen des Erzählens, welche Transferprozesse im Bereich von Erzähltheorie und -praxis zwischen den Sprach- und Kulturräumen des heutigen Frankreichs und den Wiedererzählern aus Deutschland, England und Island bzw. Norwegen stattfanden.

Aus der detaillierten Beschreibung der Erzählstimmen im Textverlauf ergeben sich präzise Rückschlüsse auf die individuelle Erzählregie der Dichter. Die narrativen Muster und Erzählstrategien der Wiedererzähler unterscheiden sich teilweise erheblich von der Vorlage. Dennoch zeigt der Vergleich anderer Bearbeitungen, dass die Wiedererzähler durchaus auch Erzählkonzeptionen der Vorlage übernahmen. So werden etwa neue Handlungen und Motivationen in allen hier untersuchten *Yvain*-Versionen stets über Figuren eingeführt, während dies in allen hier untersuchten *Tristan*- Fassungen nahezu immer über den Erzähler geschieht. Die Figuren übernehmen im *Yvain* und seinen Wiedererzählungen mit ihren zahlreichen Berichten abseitiger und vergangener Handlungen nicht nur die Gestaltung einer vierdimensionalen, kohärenten und glaubwürdigen Welt, sie verbinden auch die Erzählstränge miteinander, stellen thematische Bezüge her, die sie in ihren Reden entwickeln, und fungieren als Erinnerungshilfe für das Publikum.

Darüber hinaus kann gezeigt werden, wie der narrative Status der Figuren (Wissen, Glaubwürdigkeit) über die Erzählstimmen bestimmt wird und wie Redearten und Redeanteile zur Charakterisierung einer Figur beitragen. Das Zusammenspiel von Erzähler und Figuren sowie kollektivem Subjekt als dritte Erzählinstanz erweist sich für jeden Text als durchaus unterschiedlich, wie sich etwa in der Verteilung von Sätzen, der Konzeption der Textvermittlung oder der Gestaltung der Übergänge zwischen den Erzählstimmen zeigt. Die Versionen unterscheiden sich zwar in der konkreten Ausprägung ihrer Erzählregie, das narrative Muster ist in vielen Passagen jedoch sehr ähnlich. Zum einen entspricht die Erzählweise intradiegetischer Erzähler jeweils der Erzählweise des Erzählers des jeweiligen Haupttextes; zum andern finden sich nahezu alle narrativen Gestal-

tungsmuster Chrétiens bei den Wiedererzählern, auch wenn diese Gebrauch und Funktion ändern. Es kann für jeden Text eine eigene Erzählweise und ein Erzählziel definiert werden, die schlagwortartig wie folgt lauten können: zentrale Figuren mit großer Erzählautorität (*Yvain*); der Erzähler als Alleinunterhalter (*Íwein*); Fokalisierung und kollektives Subjekt (*Ywain*); Figuren in objektiver Prosa (*Ívens saga*).

Im fünften Kapitel werden die Anforderungen an einen Dichter des Mittelalters bei der Wiedererzählung geklärt. Die konkrete Textgestalt lässt sich aus einer Mischung von Stofftradition, Werktreue und künstlerischer Freiheit ebenso erklären wie sich Erläuterungen auf ein anderes Publikum oder die doppelte Identität der Wiedererzähler als Leser und Dichter zurückführen lassen. Gerade die *discours*-Veränderungen der Wiedererzähler im Vergleich zu ihrer Vorlage erlauben Schlüsse auf ein individuelles Erzählziel. Das unterschiedliche Anliegen der Dichter schlägt sich auch in der Art der Vermittlung nieder. Ebenso geht das Bewusstsein der eigenen Situation, die dem Dichter bekannte Erwartungshaltung und das Vorwissen des Publikums sowie die antizipierte Vortragssituation in die konkrete Textgestalt ein. Die Untersuchung kann am Text zeigen, wie sich der Dichter den tatsächlichen Vortrag vorgestellt haben könnte.

Die Studie analysiert und interpretiert die Beobachtungen nicht nur, sondern ordnet die Ergebnisse auch in einen weiteren Kontext ein. Erst durch die zweite Adaptationsreihe, die vergleichbare Wiedererzählungen in ebenfalls vier Sprachen analysiert, wird der Kulturtransfer im Bereich der narrativen Werkzeuge erkennbar. Die genaue Herkunft der Erzählkunst muss jedoch oft unklar bleiben. Dennoch erweist sich die Erzählform während der Übertragung gelegentlich als überraschend stabil, während die darin transportierten Inhalte geändert werden. Dabei können sich übernommene Struktur und neue Aussage in Teilen widersprechen.

Inhaltsverzeichnis

1. ERZÄHLSTRUKTUREN VERSCHIEDENER DICHTER.....	11
1.1. Textverständnis und narrative Schemata	14
1.2. Spielräume des Erzählens.....	22
1.3. Stand der Forschung.....	27
2. DIE ERZÄHLSTIMMEN IM TEXTVERLAUF.....	37
2.1. Beschreibung, Analyse, Interpretation	41
Fest und Erzählung (41) – Aufbruch, Kampf und Gefangenschaft (43) – Intrige, Bewährungskampf und Feier (46) – Aufbruch und Fristversäumnis (50) – Wahnsinn, Heilung und Begegnung mit dem Löwen (52) – Lunetes Not und der Kampf mit dem Riesen (53) – Erster Gerichtskampf (56) – Schwesternstreit und Kämpfersuche (58) – Die Burg ‚Zum Schlimmen Abenteuer‘ (60) – Îweins Kampf mit Gâwein (63) – Urteil und Versöhnungen (66)	
2.2. Zwischenbilanz I.....	69
3. ERZÄHLARBEIT IN FIGURENREDE.....	76
3.1. Situationsparameter.....	79
3.2. Berichte abseitiger und vergangener Handlungen.....	84
3.3. Textaufbau in dramatischer Vermittlung.....	94
3.3.1. Handlung und Thema.....	97
3.3.2. Spezialfall Kampf.....	107
3.4. Zwischenbilanz II.....	112
4. DAS ZUSAMMENSPIEL DER ERZÄHLINSTANZEN.....	115
4.1. Der Status von Erzähler und Figuren.....	115
4.1.1. Erzählautorität und Textvermittlung.....	116
4.1.2. Figurenwissen und inszenierte Glaubwürdigkeit.....	129
4.1.3. Charakterisierung und narrative Hierarchien.....	136
4.2. Weitere Erzählinstanzen.....	144
4.2.1. Das kollektive Subjekt.....	144
4.2.2. Intradiegetische Erzähler.....	151
4.3. Das Zusammenspiel der Erzählstimmen.....	153
4.3.1. Wiederholung, Bestätigung, Variation (Chrétien).....	155
4.3.2. Trennung der Erzählstimmen (Hartmann).....	160
4.3.3. Übergänge.....	165
4.4. Zwischenbilanz III.....	175

5. DICHTER, TEXT UND VORTRAG.....	182
5.1. Dispositionen des Wiedererzählens.....	182
5.2. Erzählziel und Veränderungen des <i>discours</i>	196
5.3. Vortrag und literarischer Kontext.....	209
6. ERGEBNISSE. KONTEXT UND KULTURTRANSFER.....	219
6.1. Grenzen, Transfer, Erzählweisen	219
6.2. Funktionen von Figuren und Erzählern.....	232
6.3. Überlegungen des Dichters.....	240
7. ANHANG.....	245
7.1. Abbildungen.....	245
7.2. Abkürzungen.....	251
7.3. Literaturverzeichnis.....	252
7.4. Tabellenverzeichnis.....	269

1. ERZÄHLSTRUKTUREN VERSCHIEDENER DICHTER

Die französischsprachigen höfischen Romane des 12. Jahrhunderts um König Artus und König Marke wurden kurz nach ihrer Entstehung in mehreren Ländern Europas rezipiert und in mehrere Sprachen übertragen. Die mediävistische Forschung hat sich bei diesem Vorgang zumeist für Veränderungen der Erzählmotive und die unterschiedlichen thematischen Akzentuierungen interessiert. In dieser Untersuchung wird nun der Blick auf die Form der Dichtung gelenkt. Hierbei sollen die Mikrostrukturen des Erzählens analysiert werden und die narrativen Funktionen der Figuren (ihr Anteil an der Entwicklung von Thema, Handlung und Geschichte) im Mittelpunkt stehen. Die Ergebnisse dieser Studie ergänzen und erweitern die erzähltheoretische Forschung, die bislang vor allem die Rolle des Erzählers und die Makrostrukturen der Texte näher beleuchtete.

Das Ziel dieser Studie ist es, die vielfältigen narrativen Verwendungsmöglichkeiten der Figurenrede in bezug auf Textaufbau¹ und Erzählarbeit² herauszustellen und die Muster zu zeigen, nach denen die beiden Erzählstimmen Erzählerbericht und Figurenrede in den verschiedenen Versionen gebraucht werden. Sie versucht, die unterschiedlichen Aussagen, die den Erzählinstanzen inhärent sind, zu verdeutlichen, ihr Zusammenspiel zu analysieren und die Bedingungen des Wiedererzählens, denen die Dichter³ unterworfen waren, für die Erzählstruktur des jeweiligen Textes zu betonen.

Um den Blick für Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu schärfen, ist diese Untersuchung komparatistisch angelegt und analysiert Texte der altfranzösischen, mittelhochdeutschen, mittelenglischen und altnordischen Literatur. Aufgrund der

- 1 Unter Textaufbau werden Beiträge zum Fortgang der Handlung, Schachtelungen, Vorwagnahmen, Wiederholungen sowie der erzählerische Aufbau von Szenen über die Erzählstimmen verstanden.
- 2 Der Textaufbau ist ein Teil der Erzählarbeit; zusätzlich umfasst diese noch Zeit- und Ortsangaben oder Darstellungen von Zusammenhängen (Hintergründe und Motivationen).
- 3 Im folgenden werden ‚Dichter‘ und ‚Wiedererzähler‘ synonym gebraucht, da beiden die kunstvolle Fassung eines Stoffes zu eigen ist. Anachronistische Implikationen sind nicht beabsichtigt, alternative Bezeichnungen jedoch nicht treffender: ‚Autor‘ impliziert Originalität, ‚Übersetzer‘, ‚Redaktor‘ oder ‚Schreiber‘ spricht dem Dichter eine eigene Kreativität ab, ‚Schriftsteller‘ ist historisch unpassend, ‚Erzähler‘ schon durch die Abgrenzung des textinternen Erzählers gegenüber den Figuren nicht angeraten, ‚Verfasser‘ etwas zu sachlich.

Überlieferungslage wurden *Yvain*⁴ (ca. 1170), *Îwein*⁵ (ca. 1200), *Ywain*⁶ (ca. 1330) und *Ívens saga*⁷ (ca. 1240 bzw. um 1400) als Gegenstand der Analyse gewählt. In einem zweiten Schritt sollen die Ergebnisse auf eine mögliche Übertragbarkeit auf weitere Texte geprüft werden. Hierzu wurden *Tristan* (Thomas; ca. 1160)⁸, *Tristan* (Gottfried; ca. 1210)⁹, *Sir Tristrem*¹⁰ (ca. 1290) und *Tristrams saga*¹¹ (1226) ausblickhaft analysiert, da sie dem Artusroman konzeptuell ähneln, gleichzeitig aber einer anderen Tradition entspringen und nicht auf Chrétien zurückgehen. Diese stichpunktartigen Verweise ordnen die Ergebnisse in einen weiter gefassten, europäischen Kontext ein und verankern die Texte zusätzlich in ihren jeweiligen Genres (Romanzen, Sagas) und ihrem Standort in der Entwicklung der jeweiligen Literatur.¹² Auf den ebenfalls möglichen Vergleich der Geschichten um

- 4 Zitate und Übersetzungen sind der folgenden Ausgabe entnommen: Chrestien de Troyes: *Yvain*, Klassische Texte des Romanischen Mittelalters 2, übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1962.
- 5 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: Hartmann von Aue: *Îwein*, 4. überarbeitete Auflage, Text der 7. Ausgabe nach G.F. Bennecke, K. Lachmann und L. Wolff, Berlin 2001. Auf eine Diskussion der verschiedenen *Îwein*-Handschriften wird aufgrund ihrer großen Unterschiedlichkeit verzichtet. Das Ziel der Arbeit ist ein Vergleich der sprachlich verschiedenen Versionen einer Geschichte, nicht der mannigfaltigen Bearbeitungen und Redaktionen (Leithandschriften, Kurzfassungen) innerhalb eines Sprachraums. Einzige Ausnahme ist die *Ívens saga*, da die drei überlieferten Handschriften gut überschaubar sind und ihre Darstellung den Lese- und Argumentationsfluss nicht stören.
- 6 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: *Ywain and Gawain*, edited by Albert B. Friedman and Norman T. Harrington, London 1964. Die Übersetzungen der Zitate sind meine eigenen.
- 7 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: *Ívens saga*, edited by Foster W. Blaisdell, Bibliotheca Arnarnaganaeana Vol. XVIII, Copenhagen 1979. Blaisdells Ausgabe beinhaltet die Texte aller drei Handschriften, während Kalinkes Ausgabe (*Ívens saga*, in: Kalinke, Marianne E. (ed.), *Norse Romance, Volume II. Knights of the Round Table, Arthurian Archives IV*, Cambridge 1999, S. 33–102) nur eine Lesart angibt. Die Übersetzungen der Zitate sind meine eigenen.
- 8 Zitate und Übersetzungen sind der folgenden Ausgabe entnommen: Thomas: *Tristan*, Klassische Texte des Romanischen Mittelalters 21, eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von Gesa Bonath, München 1985.
- 9 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: Gottfried von Straßburg: *Tristan. Band 1: Text*, hrsg. von Karl Marold, unveränderter fünfter Abdruck nach dem dritten mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verbesserten kritischen Apparat besorgt und mit einem erweiterten Nachwort versehen von Werner Schröder, Berlin 2004.
- 10 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: Kölbing, Eugen: *Die englische Version der Tristan-Sage. Sir Tristrem*, Hildesheim 1985 [Nachdruck der Ausgabe Heilbronn 1882]. Die Übersetzungen der Zitate sind meine eigenen.
- 11 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: *Tristrams saga ok Ísöndar*, in: Kalinke, Marianne E. (ed.), *Norse Romance, Volume I. The Tristan Legend, Arthurian Archives III*, Cambridge 1999, S. 23–226. Die Übersetzungen der Zitate sind meine eigenen.
- 12 Diese Verweise erheben keinen Anspruch darauf, für die Erzählart des jeweiligen Textes oder gar dessen Genres repräsentativ zu sein. Sie sind zunächst Einzelbefunde, die eine weitere

Erec et Enide und *Perceval* wird nur vereinzelt eingegangen, um den Textvergleich nicht auf Chrétien bzw. Chrétien und Hartmann zu verengen.¹³ Darüber hinaus weichen etwa *Erex saga* oder *Sir Percivell of Gales* thematisch teilweise stark von der französischen Version ab. Und drittens musste eine sinnvolle Eingrenzung des Textkorpus gefunden werden; allzu viele Verweise auf weitere Versionen (wie etwa die walisischen oder den schwedischen *Herr Ivan*¹⁴) hätten die Argumentation in ihrer Lesbarkeit zu sehr beeinträchtigt.

Das erste Kapitel ist der theoretischen Grundlage und einer Diskussion der Forschungslage gewidmet. Im Anschluss wird zunächst der Gebrauch der Erzählstimmen im Textverlauf von *Yvain*, *Îwein*, *Ywain* und *Ívens saga* interpretierend beschrieben (Kapitel 2), bevor die Erzählarbeit der Figuren analysiert (Kapitel 3) und auf das Zusammenspiel der Erzählstimmen näher eingegangen wird (Kapitel 4). Beobachtungen und Schlussfolgerungen zu den Bedingungen des Wiedererzählens und der Vortragssituation (Kapitel 5) sowie eine Zusammenfassung und Kontextualisierung der Ergebnisse (Kapitel 6) schließen die Untersuchung ab.

Chrétiens *Yvain* ist für den narrativen Vergleich der Fassungen stets der Maßstab der Wiedererzählungen, die, wenn möglich, auch untereinander verglichen werden. Die Kategorien der Analyse wurden vor allem anhand des *Yvain* (und teilweise des *Îwein*) entwickelt und nach Möglichkeit auf die späteren Texte und die Tristan-Versionen übertragen. *Ywain* und *Ívens saga* werden in etwas geringerem Maße behandelt, weil sie mit der Verknappung der Erzählung zum einen des öfteren auf erzählerische Kunstgriffe verzichten und zum andern schlicht weniger Text zur Analyse bereitstellen. Die *Ívens saga* ist eine Wiedererzählung zweiter Ordnung.¹⁵ Es ist für diese Untersuchung jedoch unerheblich, welcher der nordischen Wiedererzähler für die narrativen Strukturen und erzählerischen Werkzeuge, die übernommen oder durch eigene ersetzt wurden, verantwortlich ist. Es interessiert, inwieweit sich die Wiedererzähler mit und neben der *materia* auch die Dichtkunst, das *artificium*, ihrer Vorlagen aneigneten und

Untersuchung in ihren Kontext einordnen müsste.

- 13 Die Forschungsliteratur hat des öfteren Hartmanns Bearbeitungstendenzen in *Îwein* und *Érec* verglichen. Vgl. hierzu u.a. Drube, *Hartmann und Chrétien*; Huby, *L'adaptation*; Kellermann, *L'adaptation*; Wolf, *Erzählkunst*; Pérennec, *Adaptation et Société*; Wiehl, *Redeszene*; Arndt, *Der Erzähler*; Pérennec, *Recherches*; Haug, *Literaturtheorie*; Buschinger, *adapteur de Chrétien*, Haug, *Chrétien > Yvain*<.
- 14 Da eine frühere Edition die schwedische Fassung unter diesem Namen veröffentlichte und die Forschung sich entsprechend darauf bezieht, wird auf dieses Werk mit *Herr Ivan* verwiesen. Im Literaturverzeichnis ist dieser Text unter *Hærra Ivan* angeführt.
- 15 „*Ívens Saga* is an abbreviated Icelandic prose version of a mid-thirteenth-century Norwegian redaction of the *Yvain* commissioned by King Haakon IV (1217–63)“ (Hunt, *Herr Ivan*, S. 171); vgl. auch Barnes, *Lyon-Knight*, S. 392. Es existieren weitere europäische Bearbeitungen des *Yvain* (vgl. Patron-Godefroit, *L'adaptation*, S. 125), die jedoch nicht Teil der Untersuchung sind.

inwieweit die Erzählkonventionen der verschiedenen Kulturräume in die Konzeption der Wiedererzählung eingingen.

1.1. TEXTVERSTÄNDNIS UND NARRATIVE SCHEMATA

Geschichten sind seit jeher zentraler Bestandteil kultureller Wissensvermittlung. Die unterschiedlichen Arten und Strukturen, in denen Menschen Geschichten erzählen, geben Aufschluss über deren Kultur, Denkweise und Weltansicht.

„Narrative analysis can, therefore, be seen as opening a window on the mind, or, if we are analyzing narratives of a specific group of tellers, as opening a window on their culture.“¹⁶

Diese Studie vergleicht jedoch nicht die interkulturell verschiedenen Arten, Geschichten (neu) zu erzählen, sondern die verschiedenen Arten, eine fremd(sprachig)e Geschichte wiederzuerzählen. Chrétien's *Yvain* wird mit seinen Wiedererzählungen *Íwein*, *Ywain* und *Ívens saga* verglichen.¹⁷ Rezeption und Verständnis des fremden Textes sind hierbei von elementarer Bedeutung, da Erzählungen stets unter den uns bekannten, (oft kulturraumimmanenten) narrativen Strukturen wahrgenommen werden.

„[...] tellers encode narratives schematically, employing frames, scripts and plans [...], listeners employ schematic processes in understanding. The fundamental assumption of schema theory is that situations, events or texts can be understood only in terms of the schemata available to the comprehender (Rumelhart, 1977, p. 301). If they do not fit the schemata they are modified until they do fit. [...] Narrative superstructures [...] are not merely linguistic structures or theoretical constructs but have “*cognitive relevance*”“¹⁸

Wir ergänzen also, wenn nötig, mit unseren narrativen Schemata Sinn und Zusammenhang der gehörten oder gelesenen Geschichte:

„[...] understanding is a *constructive* process; meaning is *actively* interpreted; understanding takes place at the same time as processing input data, not later (*on-line*); understanding activates and uses *presuppositions*.“¹⁹

Diese Grundvoraussetzung des Verstehens ist bei Wiedererzählungen von elementarer Bedeutung, weil hier Akzentverschiebungen bewusst und unbewusst stattfinden. Dies geschieht vor allem dann, wenn die fremden narrativen Strukturen oder die Erzählrichtung der Geschichte von den Mustern, die dem Redaktor bekannt sind, verschieden sind, die Geschichte ihm also unverständlich (bewusst)

16 Cortazzi, *Narrative Analysis*, S. 2.

17 Die Entwicklung des Artusromans innerhalb der französischen Sprache ist nicht Thema dieser Untersuchung. Vgl. hierzu Schmolke-Hasselmann, *Der arthurische Versroman*.

18 Cortazzi, *Narrative Analysis*, S. 66 und S. 73 (zitiert Kintsch & van Dijk 1983).

19 Cortazzi, *Narrative Analysis*, S. 67.

oder unverstanden (unbewusst) bleibt. Ist eine Geschichte wiederzuerzählen, die in kulturraumfremden Erzählmustern vermittelt wurde, so findet auf erzählerischer Ebene eine Reaktion der Wiedererzähler auf ihre Vorlage statt. Sie geben das Unbekannte und/oder Unverständliche in narrativen Mustern wieder, die ihnen und ihrem Publikum bekannt und verständlich sind. So finden sich etwa trotz gleicher Vorlage deutliche Unterschiede zwischen deutschsprachigen und französischsprachigen Bearbeitungen der Alexanderdichtung.²⁰ Diese Untersuchung will die unterschiedlichen ebenso wie die gemeinsamen narrativen Reaktionen der Wiedererzähler auf den *Yvain* herausstellen, etwa die Anverwandlung fremder Stoffe:

„[...] a basic facet of Icelandic fiction: the utilization, adaptation and amalgamation of matter from diverse sources in the re-creative process.“²¹

Es ist auffallend, dass Kalinke hier nur von *matter* (Stoff, *materia*), nicht aber von *form* (Form, *artificium*) spricht. Formübernahmen werden (hier wie auch in der übrigen Forschungsliteratur) in deutlich geringerem Maße thematisiert. Diese Untersuchung will zeigen, ob Erzählformen ebenfalls einem Adaptationsprozess unterlagen, oder ob gelten darf:

„[...] the old Norse-Icelandic authors approached their task of translating and editing with pre-determined principles of narrative structure.“²²

Ein offenkundiger Beleg hierfür ist das Wiedererzählen der französischen Artusepik in altnordischer Prosa ohne Endreim oder Metrum. Verschiedene Bearbeiter eines Kulturraums (Island) haben ihre (französischen) Vorlagen jeweils in die selbe Erzählstruktur (Prosa) übersetzt. Die *riddarasögur*²³ haben Elemente der Erzählung verändert, um sie dem neuen Kontext, der Autorperspektive sowie dem „Verständnishorizont des einheimischen Publikums“²⁴ anzupassen.²⁵ Für

20 Vgl. Schmitt, *Übertragen*.

21 Kalinke, *King Arthur*, S. 234; vgl. auch S. 221.

22 Kalinke, *King Arthur*, S. 114.

23 In dieser Untersuchung wird der Begriff *riddarasögur* als Bezeichnung für übersetzte höfische Romane verwendet und schließt weder die *lygisögur* (Märchensagas) noch die originalen *riddarasögur* ein. Vgl. zu diesen Glauser, *Erzählstruktur* und van Nahl, *Originale Riddarasögur*. Schier bezeichnet die originalen Texte höfischen Themas als Märchensagas, die übersetzten als *riddarasögur* (Schier, *Sagaliteratur*). Eine Diskussion der Begrifflichkeit findet sich bei Kalinke, *Norse Romances* (*riddarasögur*), S. 321f.

24 Kretschmer, *Erzähltradition*, S. 231; vgl. auch Kalinke, *King Arthur*, S. 111.

25 Dieses Prinzip der Anpassung an ein anderes Verständnis findet sich auch in motivlichen Änderungen, etwa der Gestaltung Kays im *Yvain* in der „[...] relativ günstige[n] Charakterisierung des Seneschalls der insularen Tradition“ (Dirscherl, *Ritterliche Ideale*, S. 317). Ebenso muss Alundyne im Vergleich zur Vorlage ein zusätzliches Mal den Rat der Barone einholen, um ein für England korrektes feudales Verhalten zu beweisen (vgl. Salzmann, *Vergleich*, S. 103). Das Gespräch Tristrams mit Morgan ist als formelles Gerichtsgespräch, wie es die Sagas der Isländer oft aufweisen, gestaltet. Das entsprechende Gespräch ist in

Wiedererzählungen gilt der Grundsatz, dass „was auch immer empfangen wird, nach Maßen des Empfängers empfangen wird“ (*quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*)²⁶ zweifach: zum einen für den Bearbeiter selbst, zum andern für den Verständnishorizont des Publikums, den der Bearbeiter in seiner Werkkonzeption²⁷ bedenkt und bedenken muss. Es ist ein naheliegender Gedanke, dass die Kunst sich den jeweiligen Rahmenbedingungen anzupassen, der Redner seinen Stil auf seine Zuhörerschaft einzustellen habe.²⁸ Dennoch kann die Prosaform der *Ívens saga* nicht allein auf die Sagatradition Islands zurückgeführt werden, da alternative Übertragungen wie die schwedische Übersetzung *Herr Ivan* in Endreimversen (im Jahre 1303) oder die *Rómverja saga*²⁹ existieren.³⁰ Die im 13. Jahrhundert gerade modernen Prosaerzählungen in Europa werden ihren Teil zur Wahl der Form beigetragen haben:

„[...] the same literary forces that played an important role in the rise of imaginative prose forms in France also played an important role in the evolution of the prose saga in Scandinavia.“³¹

Diese narratologischen Akzentverschiebungen beschränken sich natürlich nicht auf die Umwandlung von Vers in Prosa. Sie und die Unterschiede der Erzähltechniken der verschiedenen Wiedererzähler sind Thema dieser Untersuchung. Sie soll beitragen zur Klärung der Frage, ob erzählerische Werkzeuge übernommen wurden, und inwiefern sich Erzählweise, narrative Strukturen und Erzählschemata der Wiedererzähler von denen ihrer Vorlage unterscheiden. Dieser Ansatz ist mehr als gerechtfertigt:

„[...] because the novelty of the prose romances lay less in the stories they told (most of which were known already in some form or other) than in the way they were knitted together in large, interlocking wholes, it may reasonably be supposed that ‘influence’ in

Gottfrieds *Tristan* und dem *Sir Tristrem* sehr viel hitziger beschrieben (*GTr.*, V. 5376ff.; *SirT.*, V. 837ff.; *Ts.*, Kap. 24).

26 Burke, *Kultureller Austausch*, S. 17.

27 „>Werk< ist im Mittelalter das sich jeweils im Vortrag dem Publikum mitteilende Kunstprodukt“ (Henkel, *Kurzfassungen*, S. 40).

28 Burke, *Kultureller Austausch*, S. 19f.

29 Deren Übersetzer „[...] denkt nicht daran, die Erzählung im Sinne des ritterlichen Romans oder der prosaischen Heldendichtung des Nordens umzubilden oder auch nur zu färben, er will den antiken Bericht rein wiedergeben“ (Rossenbeck, *Stellung der Riddarasögur*, S. 45; zitiert Meissner).

30 Auch *Ywain* und *Sir Tristrem* sind in unterschiedlicher Form abgefaßt. Der *Ywain* folgt seiner Vorlage in durchgehendem Paarreim, *Sir Tristrem* ist hingegen in strophischem Kreuzreim (meistens *ababababc*) geschrieben.

31 Clover, *Medieval Saga*, S. 16. Clover verweist zudem auf einen möglichen Einfluss der Saga auf europäische Prosaromane (vgl. S. 185ff.). „The rise of cyclic romance [...] is exactly contemporaneous with the rise of the saga.“ (S. 187). Zur Transformation der Erzählstrukturen im 13. Jahrhundert hin zu Prosaformen vgl. Wild, *Erzählen als Weltverneinung*.

this instance would take the form of technical imitation, not necessarily plot borrowing.³²

Die mögliche Übernahme der Erzählweise („technical imitation“) wird für alle Wiedererzählungen am Text geprüft. Sowohl Lofmarks Ansicht, „das Mittelalter unterschied unbekümmert zwischen Form und Inhalt“³³, als auch Krefts radikaler Ansatz, der eine vollkommene Trennung von Stoff und Form postuliert³⁴, muss zunächst relativiert werden. *Materia* und *artificium* stehen in einer engen Wechselbeziehung, da jedes Motiv stets und gleichzeitig über einen formalen wie inhaltlichen Aspekt verfügt. Die inhaltliche Aussage ist manchmal eben nur in der Gestaltung der Form zu finden: der Rückzug des allwissenden Erzählers bei Chrétien ist eine Aussage an sich, ebenso wie dessen Restituierung bei Hartmann. Lieb zweifelt die Trennbarkeit von Stoff und Form im allgemeinen an.³⁵ Er verweist zurecht auf eine ungeklärte Grenzziehung: wo fängt das *artificium* an, was ist also nicht mehr Teil des Motivs, der *materia*.³⁶ Er erhält Unterstützung von der modernen Romantheorie:

„Die Trennung zwischen Inhalt und Form oder Thema und Stil und narrativem Aufbau ist künstlich, sie darf nur zur Veranschaulichung vollzogen werden und hat nichts mit der Wirklichkeit zu tun. Was ein Roman erzählt, ist untrennbar verbunden mit der Art und Weise, wie es erzählt wird.“³⁷

Dieses Urteil ist für mittelalterliches Erzählen jedoch nur bedingt gültig, weil es Originalität voraussetzt. Die Wiedererzähler versuchten, den in etwa gleichen Inhalt ihrer Vorlage (Was) zu vermitteln.³⁸ Sie tun dies aber über weite Strecken in eigener Erzählregie (Wie). Hierbei erfolgt der Auftrag des Gönners wohl aufgrund früherer gelungener Gestaltungen (Wie). Die Art und Weise des Erzählens geht dem Auftrag des Wiedererzählens einer bestimmten Geschichte (Was) im 12. und 13. Jahrhundert demnach voraus. Es wurde wohl erwartet, dass

32 Clover, *Medieval Saga*, S. 186.

33 Lofmark, *Der höfische Dichter*, S. 49.

34 „Inhalt bzw. Stoff (*materia*) und Form (*artificium*) sind hier disjunktive Elemente. Beim Wiedererzählen wird die Vorlage auf ihre *materia* reduziert.“ (Kreft, *Wiedererzählen*, S. 159). Die Analyse des Wiedererzählens hat sich nur in geringem Maße mit Übernahmen des *artificiums* beschäftigt.

35 Vgl. Lieb, *Potenz des Stoffes*, S. 357ff.

36 Vgl. Lieb, *Potenz des Stoffes*, S. 360.

37 Bode, *Der Roman. Eine Einführung*, S. viii (zitiert Vargas Llosa).

38 Dennoch darf „[...] die *histoire* [...] nicht mit dem ‚Stoff‘ identifiziert werden; man kann nicht einfach sagen, ‚Yvain‘ und ‚Iwein‘ seien zwei *discours*-Varianten derselben *histoire*“ (Hübner, *Erzählform*, S. 26; Fußnote 67). Auch Kurzfassungen eines Textes derselben Sprache ändern – genau wie Übertragungen und Wiedererzählungen – mit den Kürzungen auch die „Sinnkonstitutionsleistungen der Texte“ (Strohschneider, *Kurzfassungen*, S. 430). Sie können nicht mehr als derselbe Text (nur kürzer) betrachtet werden, sondern stellen sich als ein in Teilen durchaus unterschiedlicher dar (vgl. Strohschneider, *Kurzfassungen*, S. 430).

der Dichter den neuen Stoff in derselben Weise umsetzte wie er das bereits mit einem anderen getan hatte.

Diese Untersuchung will in diese Debatte nicht weiter eingreifen; sie reduziert den *artificium*-Begriff „zur Veranschaulichung“ bewusst auf literarische Formen der narrativen Vermittlung einer Szene. Wenn im weiteren von *Form* gesprochen wird, so ist damit der Form-Aspekt des Form-Inhalt-Komplexes eines literarischen Motivs gemeint. Um bei Liebs Beispiel zu bleiben: es interessiert hier nicht, ob der verarmte adelige Vater Enites aufgrund seines Adels stolz oder aufgrund seiner Armut demütig ist, sondern ob die unterschiedliche Geisteshaltung im Dialog, im Erzählerbericht, als Urteil des kollektiven Subjekts oder in einer auktorialen Einmischung vermittelt wird. Mit Lieb sehe ich die Tatsache des (Wieder-) Erzählens an sich bereits als *artificium* an. Für die Zwecke dieser Untersuchung soll die narrative Gestaltung betrachtet, die thematisch-inhaltlichen Vorgaben hingegen untergeordnet behandelt werden. Die unterschiedlichen Gestaltungsweisen sollen beschrieben und, wenn möglich, begründet werden:

„Nous sommes persuadés, pour notre part, que l'art d'écrire, en toutes ses manifestations – invention et choix de thèmes de développement, ordonnance des idées, travail du style proprement dit – englobe au ensemble de faits qu'on peut définir objectivement et expliquer, au moins en partie, par l'action précisément déterminable d'un milieu, d'une mode, d'une doctrine.“³⁹

Diese Untersuchung betrachtet die narrative Form der Erzählungen und versucht, die Frage zu klären, ob die Form des Erzählens mit dem Stoff der Erzählung gewandert ist oder nicht.⁴⁰ Hierbei ermöglicht gerade die lockere Bindung der Wiedererzählungen an ihre Vorlagen Schlüsse auf beabsichtigte oder unbeabsichtigte Übernahmen der Erzähltechniken – oder der bewussten Ablehnung derselben. Textvergleiche haben gezeigt,

„[...] daß die deutschen Epiker ihre Vorlagen meist sehr frei bearbeitet haben. Diese Freiheiten werden aber nicht als Ausweis eigener Autorschaft in Anspruch genommen, sondern sie werden verschwiegen. Die Dichter geben vor, die französischen Texte ganz unverändert zu präsentieren“⁴¹.

Diese Beobachtung trifft auch für Wiedererzähler anderer Sprachen zu. Eine unbedingte Abhängigkeit der Bearbeitung von der Form der Vorlage war kein

39 Faral, *Les arts poétiques*, S. xii. („Wir sind überzeugt, dass die Literatur in all ihren Erscheinungsformen – Themenwahl, *discours*, Stil – nur Merkmale umfasst, die man auch, zumindest teilweise, durch Umfeld, Mode oder Doktrin präzise objektiv bestimmen und erklären kann.“)

40 Hierbei müssen für verschiedene Dichter gelegentlich verschiedene Kategorien der Analyse verwendet werden. Dichter des Mittelalters halten nicht unbedingt eine bestimmte Erzählposition innerhalb eines Textes konsequent durch. Sie wechseln zwischen verschiedenen Arten des Erzählens hin und her, ohne dies wohl als Bruch zu empfinden.

41 Bumke, *Autor und Werk*, S. 108.

absolutes Muss. Zum einen legt dies die Varianz der Texte nahe, zum andern kommt es in ihnen selbst zum Ausdruck:

„Der Übertritt in das andere Medium ist demnach mit Vervielfältigung der Textgestalten verbunden: Es sind zwei *meister*, die die Äbtissin holen läßt; dadurch erhält das *eine* Buch [Wolfdietrich D] *zwei* Stimmen. [...] Was die Mehrzahl der Adaptationen betrifft, ist die Fassung C der „Klage“ noch deutlicher: *getihtet manig ez sît hât/vil dicke in tiuscher zunge* (C, vv. 4422f.). Die „Klage“ unterstellt ausdrücklich unterschiedliche poetische Adaptationen.“⁴²

Darüber hinaus – und das unterscheidet mittelalterliches Wiedererzählen von neuzeitlichem originalgetreuen Übersetzen – gebot das Selbstverständnis der Dichter eine Neugestaltung:

„sie verstanden sich als *tihtaere*, nicht als *glossator* oder *interpres*. [...] Die Aufgabe des *poeta* hingegen war es, eine vorgegebene *materia* in eine neue anspruchsvolle Form zu bringen.“⁴³

Die Studie konzentriert sich auf die konkrete (also erzählpraktische, nicht -theoretische) narrative Verwendung der Motivvorlagen. Sie stellt die Gliederung der Romane mittels Verschachtelung oder Spiegelung von Motiven, Abenteuern und Thematiken, den formalen Aufbau von Verspartien nach Kompositionsschemata sowie die thematischen Schwerpunktsetzungen der Dichter zurück. Die Analyse findet an den Mikrostrukturen des Erzählens statt, insbesondere der Figurenrede. Der Erzählerbericht wird nur als Kontrast zur Figurenrede beschrieben. Das Interesse gilt dabei der Veränderung (heimischer) literarischer Muster innerhalb des wiedererzählten Textes, in diesem Fall den narrativen Funktionen der Figurenrede. Auf Inhalt und Motivvergleich der untersuchten Texte wird nur eingegangen, wenn der Erzählinhalt aufgrund narrativer Änderungen verschoben wird.

Das damalige Werkverständnis beinhaltet,

„[...] daß der Dichter nicht als Urheber des Textes gesehen wurde, sondern als derjenige, der durch seine Kunstfertigkeit dazu imstande war, einem vorgegebenem Stoff die künstlerische Gestalt zu geben“⁴⁴.

Aus diesem Selbstverständnis resultieren Unterschiede im Erzählen und damit die Fragen: wie verändert sich eine Geschichte in einem anderen Kulturraum, und wie verändern sich die (eigenen) Erzählmuster, um die fremde Geschichte erzählen zu

42 Müller, *Mündlichkeit*, S. 169 und S. 170.

43 Backes, *Ich buwe doch*, S. 355 und S. 354. Die Bearbeiter hatten im Prinzip zwei Modelle der Übertragung: entweder Wort für Wort, wie Augustinus dies für die Heilige Schrift vorsieht, oder *non verbum de verbo, sed sensum exprimare de sensu* wie Hieronymus das in seinem Brief *Ad Pammachium* empfiehlt (vgl. Pratt, *Direct Speech*, S. 220f.). Für weitere Verweise zum Übersetzen im Mittelalter (auch in Abgrenzung zum Wiedererzählen) vgl. die Literaturangaben von Backes, *Ich buwe doch*, S. 346 (Fußnote 3 und 4).

44 Bumke, *Autor und Werk*, S. 109.

können? Wie werden Erzählinhalte vermittelt, die in der Vorlage in Strukturen eingebettet sind, die für den eigenen Kulturraum unüblich sind, das heißt: was geschieht, wenn etwa der sagatypisch dominante Erzählerbericht auf die textprominente Figurenrede des französischen *Yvain* trifft? Wie sieht die narrative Reaktion der Wiedererzähler auf ihre Vorlage aus, und ist diese kulturraumspezifisch?⁴⁵ Die Analyse findet aus zwei Gründen an der Figurenrede statt: zum einen, weil die Forschung sich bislang nahezu ausschließlich auf die Rolle der Erzähler konzentriert hat; zum andern, weil Chrétien die Figuren im *Yvain* mit einer Vielzahl narrativer Aufgaben versieht. Es soll untersucht werden, wie die Wiedererzähler mit dieser narratologischen Neuerung umgehen, denn

„[...] die Konzeption des Autors mittelalterlicher Erzählwerke als eines Wiedererzählers erlaubt eine genauere Befragung des Autorbegriffs selbst. Der Wiedererzähler erzählt, was der *Materia* nach nicht sein ist, ihm vorausliegt, der Tradition angehört. Sein Eigentum ist das *Artificium*, die jeweilige Form. Autor im Sinne eines Urhebers seines gesamten Textes kann er daher nicht heißen und will es auch nicht“⁴⁶.

Diese Untersuchung versucht keinesfalls, eine für alle Texte des europäischen Mittelalters gültige Einteilung der verschiedenen Erzählweisen zu definieren. Sie konzentriert sich auf die Funktionen der Figurenrede im Textgefüge einer Geschichte und analysiert deren jeweiliges narratologisches Verhältnis zum Erzählerbericht. Um Vergleichbarkeit zu gewährleisten, werden nur höfische Romane untersucht und andere epische Genres ausgeklammert (etwa Antikenroman, Heldendichtung oder Mären). Hierbei soll verglichen werden, in welcher Art und Weise die Dichter ihre Figuren und die ihnen zugeteilte Rede für textbedingte Zwecke (Handlungsmotivation, Textaufbau und -entwicklung) und Erzählarbeit (Beschreibungen, Erklärung sinnstiftender Hintergründe und Zusammenhänge) verwenden. Diese Studie rückt hierbei die vier Fassungen der Löwenrittergeschichte aus den bereits erwähnten Gründen in den Mittelpunkt. Es versteht sich, dass die Ergebnisse durch weitere Untersuchungen zu Chrétiens Werken und ihren Wiedererzählungen ergänzt und qualifiziert werden müssen.

Mittelalterliche Poetiken sind allesamt in lateinischer Sprache verfasst und für den Gegenstand der Analyse zunächst von geringem Nutzen, da sie eher deskriptiver als präskriptiver Natur sind:

45 Dieser Befund der kulturraumspezifischen Reaktion lässt sich auch auf anderen Ebenen feststellen. So gibt es etwa eine grammatikalische Reaktion althochdeutscher Texte auf ihre lateinischen Vorlagen (die Übernahme des Ablativus absolutus in die deutsche Sprache), oder, auf poetologischer Ebene, eine Änderung der Kampfdarstellung (von germanischen Redeauftritten hin zu lateinischem Bericht). Ebenso verwenden die *riddarasögur* lateinische Satzkonstruktionen, vor allem Partizipien, häufiger als andere isländische Texte (vgl. Blaisdell, *Some Observations*, S. 88; van Nahl, *Originale Riddarasögur*, S. 87).

46 Worstbrock, *Wiedererzählen*, S. 138.

„Galfrids Lehre der Dilatio (und Abbreviatio) setzt nicht einen Anfang, sondern blickt auf ein im 12. Jahrhundert sich herausbildendes Verfahren der poetischen Bearbeitung und kodifiziert es.“⁴⁷

Die bekannten Poetiken beschreiben zudem andere Schreibkategorien⁴⁸ und sind primär für andere Textarten geschrieben. Der gedachte Anwender ist weniger der Dichter der Volkssprache als der Rhetor, der seine Texte nach lateinischen Vorbildern (Cicero, Horaz, Ovid, Vergil) konzipiert.

„Die mittelalterlichen Poetiken widmen sich vornehmlich stilistischen Problemen, konkrete Äußerungen, auf die sich Strukturanalysen gründen ließen, finden sich hier nicht.“⁴⁹

Inwieweit die Dichter der Volkssprachen von lateinischen Autoren oder mittelbar über deren Bearbeiter beeinflusst wurden, soll folglich nicht Thema dieser Untersuchung sein.⁵⁰ Ebenso wenig soll die Herkunft narrativer Muster und Gestaltungsprinzipien über rhetorische Anleitungen und Schullehrbücher aufgedeckt werden.⁵¹ Beide Ansätze ergänzen die hier gefundenen Ergebnisse jedoch sinnvoll.

Textverständnis, narrative Schemata, Form der Vorlage und Genrevorgaben setzten den Bearbeitern Grenzen. Innerhalb dieser hatten sie jedoch eine Vielzahl von Möglichkeiten, ihre Geschichte zu erzählen. Im folgenden soll nun nicht mehr von den Rahmenbedingungen die Rede sein, sondern von den Freiräumen der Dichter und den unterschiedlichen Varianten, eine Geschichte zu vermitteln.

47 Worstbrock, *Dilatatio materiae*, S. 11. Schmitz hingegen sieht eine Wechselwirkung: „Doktrin und literarische Praxis erhellen sich gegenseitig“ (Schmitz, *Poetik der Adaptation*, S. 15).

48 Vgl. Kellys Auflistung nach Inhalten (Kelly, *Arts of Poetry and Prose*, S. 138); Wolf schreibt, „[...] daß in keiner einzigen mir bekannten mittelalterlichen Poetik darüber etwas nachzulesen ist, wie man einen höfischen Roman strukturieren könnte“ (Wolf, *Schlußreplik*, S. 323).

49 Wiehl, *Redeszene*, S. 14.

50 „A basic goal [...] is to discern how composition in diverse disciplines and genres was affected by the principles of composition the treatises enunciate.“ (Kelly, *Arts of Poetry and Prose*, S. 133). Für weitere Forschung vgl. Kellermann, „*Exemplum*“ und „*historia*“; Kelly, *Arts of Poetry and Prose*; Haug, *Literaturtheorie*, S. 7–25 und Faral, *Les arts poétiques*. Für die Frage nach der Funktion der Figurenrede ist die Forschung wenig ergiebig.

51 „Der Unterschied zwischen dem Niveau von Schullehrbüchern und Chrétiens oder Hartmanns Erzählkunst stellt zweifellos ein grundsätzliches Problem dar“ (Hübner, *Erzählform*, S. 81). Vgl. zudem Freytag, *Hartmanns Methode*, Kellermann, „*Exemplum*“ und „*historia*“ (mit zahlreichen Literaturverweisen), Hunt, *Rhetorical Background*, sowie Rippl, *Gerechtigkeit bei Kaufinger*.

1.2. SPIELRÄUME DES ERZÄHLENS

Für den Doppelstatus der Figuren als Textvermittler einerseits und textimmanenter Figur andererseits hat Booth den Begriff „disguised narrators“⁵² geprägt. Die Rolle des Erzählers (bzw. der Erzählerfigur) erhält in dieser Untersuchung untergeordnete Aufmerksamkeit. Sie dient vor allem der Abgrenzung zur Figurenrede, denn

„[...] die germanistische Forschung zur Erzähltechnik in der höfischen Epik konzentriert sich [...] vor allem auf die Erzählerrolle und, unter den Etiketten ‚Zwischenreden‘ oder ‚Eingriffe‘, auf die nicht-narrativen Funktionen der Stimme“⁵³.

Der Dichter vermittelt seine Geschichte jedoch sowohl durch den Erzählerbericht als auch über die Figurenrede. Eine genaue Untersuchung der Mikrostrukturen des Erzählens und der Funktionen der Figuren ist allein schon durch die hohe Bedeutung der Erzähltechnik für die Textinterpretation gerechtfertigt. Anhand der Figurenrede soll ein Grundanliegen der Erzähltheorie geklärt werden: „wie man aus dem Erzähltext Rückschlüsse auf das Erzählsystem ziehen kann“⁵⁴. Die Erzählsysteme der vier Dichter sollen mittels dieser Rückschlüsse beschrieben, analysiert und verglichen werden.

Die Dichter verfügten über unterschiedlichste Möglichkeiten, Erzählstoffe zu präsentieren und vorgefundene Motive zu verwenden. Erzähltheoretische Ansätze und metapoetologische Passagen in den Werken zeigen, dass das „aktualistische Prinzip ihres ästhetischen Konzepts“⁵⁵ im Bewusstsein der Dichter und des Mittelalters war. So schreibt Chrétien:

*Por ce dit Crestiens de Troies
que reisons et que totes voies
doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprandre
et tret d'un conte d'avanture
une mout bele conjointure
(EE., V. 9ff.)⁵⁶.*

Auch Gottfried erklärt:

52 Booth, *Rhetoric of Fiction*, S. 152.

53 Hübner, *Erzählform*, S. 93.

54 Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 17.

55 Haug, *Weisheit*, S. 28.

56 „Deshalb erklärt Chrétien de Troyes, daß es jedenfalls vernünftig ist, wenn jeder sein Denken und Bemühen darauf richtet, gut zu erzählen und gut zu belehren, und er stellt aus einer Abenteuergeschichte eine sehr schön geordnete Erzählung zusammen.“ (Übersetzung Kasten).

*und ist ir doch niht vil gewesen,
die von im rehte haben gelesen [...]*
dine sprâchen in der rihte niht
(*GTr.*, V. 133f. und V. 149).

Diese Textstellen sind durchaus keine Einzelfälle:

„Bei Bérol, Eilhart, Thomas und Gottfried wettern die Erzählerfiguren gegen Erzählvarianten des Stoffs, die von den ihren abweichen und verbinden diese abwehrenden Aussagen mit unterschiedlichen Formen von Quellenberufungen.“⁵⁷

Ebenso verhält sich Wolfram, der neben seinem Bogengleichnis (*Pz.*, 241) mit Frau Aventiure (*Pz.*, 433) eine Figur einführt, die eine Verkörperung der Stofftradition ebenso wie eine personifizierte Übereinkunft, wie eine Geschichte zu erzählen ist, darstellt. Es gibt keinen Anlass, daran zu zweifeln, dass die Dichter ihre Aufmerksamkeit auf narrative Strukturen und die erzählerische Darbietung ihres Werks richteten.⁵⁸ Haug führt überzeugend aus, wie die Dichter Vorgaben verstanden und bewusst umsetzten:

„Man kann sagen, daß Gottfried Hartmann als denjenigen Dichter hinstellen wollte, der nicht nur den höfischen Roman eingeführt und theoretisch begründet hat, sondern der zugleich die ästhetischen Bedingungen, die er selbst an diesen Typus stellte, in höchstem Maße zu erfüllen vermochte. Alle für die Ästhetik des *aventure*-Romans wesentlichen Elemente, die Hartmann aus Chrétiens >Erec<-Prolog übernommen haben konnte, finden sich in Gottfrieds Kritik als charakteristische Züge der Kunst Hartmanns wieder.“⁵⁹

Chrétiens Wiedererzähler hatten dabei kaum die Absicht, eine (nach heutigem Verständnis) genaue Übersetzung anzufertigen oder die Geschichte in bezug auf Erzählinteresse und -schwerpunkt vorlagengetreu wiederzugeben.⁶⁰ Sie verstanden sich als *poeta*, nicht als *glossator* oder *translator*.

„Der Text des >Roman de Troie< enthält demnach zwei Schichten, die wiedergegebene *matire* und Benoits *bons dits*, eine Schicht, welche im Wiedererzählen bewahrt zu werden verlangt und welche die unangetastete Wahrheit des Wiedererzählten trägt, auf die Benoit entschieden pocht, und eine Schicht eines eigenen *dire*.“⁶¹

Dies gilt auch für andere Werke. Die Wiedererzähler reagierten auf ihre Vorlage und schrieben mit ihrer Übertragung eine Kritik des Textes. Gleichwohl übernahmen sie mit der Geschichte notwendigerweise einen Teil der Chrétien'schen Art, die Welt wahrzunehmen, etwa die Ansicht, dass es lohne, eine (fiktive)

57 Keck, *Tradition und Variation*, S. 67.

58 Dies beginnt mit Chrétiens *Erec*-Prolog (vgl. hierzu Haug, *Literaturtheorie*, S. 100ff. und Haug, *der aventure meine*, S. 453ff.), zeigt sich aber auch in anderen Prologen.

59 Haug, *der aventure meine*, S. 462.

60 Zu verschiedenen Aspekten des Übersetzens im Mittelalter vgl. Heinzle, *Wolfram-Studien 14*.

61 Worstbrock, *Wiedererzählen*, S. 134f.

Geschichte mit einer solchen Thematik zu erzählen. Das Wiedererzählen einer Geschichte bezeugt, dass der Bearbeiter die Welt in ähnlicher Weise wahrgenommen hat wie der Verfasser der Vorlage. Es scheint unbestritten, dass

„[...] Chrétien de Troyes der neuen Poetik des höfischen Romans ein Fundament geschaffen [hat], auf den die Gattung aufbauen konnte“⁶².

Dieses narrative Fundament wurde erkannt, überdacht und in die Bearbeitung aufgenommen:

„[...] the authors of the riddarasögur were neither insensitive nor disinterested in some of the more formal aspects of the narrative art.“⁶³

Wie weit die Wiedererzähler ihrer Vorlage in der formalen Gestaltung folgten, was sie (für sich) als deren Strukturmerkmale definierten⁶⁴, wie sie ihre eigene Art zu erzählen, ihre Erzählstrategien und -strukturen an die des rezipierten Textes anglich und in welcher Art und Weise sie Motive und deren Verwendung bzgl. der Erzählfunktion übernahmen, das darzustellen ist Aufgabe dieser Untersuchung. Diese Fragestellung folgt Liebs Weiterentwicklung des Worstbrock'schen Ansatzes, der von der Übernahme der *materia* spricht und dabei ein „formschaffendes Vermögen“ des Wiedererzählers anzunehmen scheint, das von der Vorlage weitgehend unabhängig ist: „vorgegebene *Materia* und *Artificium* [des Wiedererzählers] konstituieren den Text des Wiedererzählers“⁶⁵. Die Übernahmen bekannter Geschichten sind hierbei keineswegs negativ besetzt (so wie das in der Moderne der Fall ist, wo ein Mangel an Originalität als minderwertig gilt):

„Thomasin von Zerklære [...] bemerkt, es sei kein Problem und geschehe leicht, dass der Dichter in die *geihtes want* ein Holz einfüge, das ein anderer Meister angefertigt habe; entscheidend sei das ‚*geliç* machen‘ und das ‚*gevuocliche* setzen‘, wodurch eine Art Einverleibung geschieht. Der Wiederverwerter wird so zum Erfinder: *der vunt ist worden sîn zehant*.“⁶⁶

Anhand zweier Beispiele soll verdeutlicht werden, wie ein ähnliches oder gleiches Erzählmotiv in der Adaptation keinesfalls eine gleiche oder ähnliche erzählstrategische Verwendung erfährt. Die das Kampfgeschehen beobachtende Frau auf der Zinne in *Yvain* (*Yv.*, V. 3184ff.) und *Îwein* (*Iw.*, V. 3723ff.) ist zwar das gleiche Motiv (und wird von Cramer in seiner Ausgabe des *Îwein* auch so notiert) – die erzählerische Verwendung dieses Motivs ist jedoch grundverschieden. Bei Chrétien ist die Frau eine Erzählinstanz, die den vorangegangenen Erzählerbericht variiert und bestätigt und somit eine Figur, die vom Autor in Beziehung zu Erzähler und Publikum gesetzt wird:

62 Bumke, *Autor und Werk*, S. 104. Vgl. auch Nykrog, *Two Creators*.

63 Kalinke, *King Arthur*, S. 174.

64 Vgl. Nykrog, *Two Creators*; Pérennec, *Recherches*.

65 Worstbrock, *Wiedererzählen*, S. 138.

66 Lieb, *Potenz des Stoffes*, S. 370 (Fußnote 29).

*Et la dame fu an la tor
de son chastel montee an haut,
et vit la meslee et l'assaut
au pas desrenier et conquerre,
et vit assez gisanz par terre
des afolez et des ocis
(Yv., V. 3184ff.)⁶⁷.*

Es folgen vierzig Verse Schlachtbeschreibung in Figurenrede (Yv., 3199ff.). Bei Hartmann ist die Dame hingegen eine Figur, die einer anderen Figur (Îwein) als instrumentalisierte Projektionsfläche dient. Îwein setzt sie in Beziehung zu sich selbst.

*Dó liez er sîne vrouwen
ab der were schouwen
daz ofte kumet diu vrist
daz selch guot behalten ist
daz man dem biderben manne tuot
(Iw., V. 3723ff.).*

Diese unterschiedliche Verwendung eines Erzählmotivs setzt sich in *Ywain* und *Ívens saga* fort. Der *Ywain* verwendet die Schlachtbeschreibung in Figurenrede als Einsprengsel in die Rede der Zofe. Diese lobt (wie der Erzähler des *Îwein*) die rechte Verwendung der Salbe, die sich durch Ywains Gegenleistung auszahlt, während sie ihre Dame auf eine mögliche Ehe mit dem Ritter anspricht. Die vier Verse (Yw., V. 1899ff.) sind jedoch zu wenig, um einen eigenen Figurenerzähler zu konstituieren – so wie das bei Chrétien mit dem kollektiven Subjekt der Fall ist. Die *Ívens saga A/B* folgt Chrétien: hier bestätigt die Verwendung der Figurenrede den Erzähler. Die Schlachtbeschreibung wird jedoch im Anschluss vom Erzähler fortgesetzt. Die *Ívens saga C* hingegen konzipiert keine eigene Erzählerfigur und erwähnt nur,

*J þennann tíma geingur sú hin ríka
frú upp í vigskord kastalans at síá
þeirra bardaga [...] ok sier huorsu at
Ivent geingur í giegnumm fylkingar
jarlsins, ok vinnur margt hreyst <i>
verk.
(Iv.C, S. 95,28ff.)⁶⁸*

67 „Und die Dame war auf den Turm ihrer Burg hinaufgestiegen und sah die Schlacht am Paß hin- und herwogen, und sah viele Verwundete und Tote [...] auf der Erde liegen.“

68 „Zur gleichen Zeit stieg die mächtige Frau zur Burgwehr hinauf, um die Schlacht zu beobachten. [...] Und sie sah, wie Íven durch die Reihen des Grafen ging und manch eine

In den fünf Versionen zeigen sich vier verschiedene narrative Funktionen eines Motivs. Ein Beispiel aus den Tristan-Versionen zeigt, dass die unterschiedliche erzählstrategische Verwendung nicht unbedingt eine andere Erzählstimme erfordert. Die Klage des ausgesetzten Kurvenal weist in der *Tristrams saga* und in Gottfrieds *Tristan* bei gleicher Form einen unterschiedlichen Inhalt auf⁶⁹:

„*Tristram*,“ *segir hann*, „*huggun mín ok herra, hugarró mín, ást mín ok yndi, guði gef ek þik, ok undir hans vernd fel ek þik. Nú, er ek hefi nu misst þik, er mér engi huggun at lífa, er vit erum skildir.*“ (*Ts.*, Kap. 18)⁷⁰

„*got hêrre, wie gewirbe ich! ine wart alsus besorget nie. nû bin ich âne liute hie und enkan ouch selbe niht*
gevarn.
got hêrre, dû solt mich bewarn und mîn geverte hinnen sîn. ich wil ûf die genâde dîn, des ich nie began, beginnen: wis mîn geleite hinnen!“
(*GTr.*, V. 2358ff.)

Während der eine Kurvenal das Schicksal Tristrams bejammert, stellt der andere sein eigenes in den Mittelpunkt der Klage.

Die Arbeit untersucht die Spielräume des Erzählens, die den Wiedererzählern zur Verfügung standen, und zielt auf die Frage, ob ein Kulturtransfer im Bereich ‚Aufbau von Geschichten‘, ‚Verwendung der Figurenrede‘, ‚Konventionen der Darstellung von Erzählinhalten‘ sowie ‚narrative Rolle der Figuren‘ stattgefunden hat oder ob und inwieweit sich die Dichter trotz der Übernahme von Erzählstoffen diesem verschlossen.⁷¹ Die Ergebnisse sollen beitragen zur

„[...] Formulierung einer Theorie mittelalterlichen Erzählens, volkssprachlicher wie lateinischer Epik, die auch Kriterien der mittelalterlichen Poetik einzubeziehen vermöchte“⁷².

mutige Tat vollbrachte.“

69 Ebenso ist die Antwort der norwegischen Kaufleute auf Tristans Frage, warum sie ihn entführten, in *Tristrams saga* und Gottfrieds *Tristan* durchaus unterschiedlich aber jeweils in einer kurzen Rede gehalten.

70 „Tristram, sagte er, mein Herr und Trost, mein Frieden im Herzen, meine Freude und Liebe. Gott seist du anheim gegeben; unter seinen Schutz stelle ich dich. Nun, da ich dich verloren habe, ist mir aller Trost im Leben genommen, denn wir sind getrennt.“

71 Etwaige Übernahmen der Dichter jenseits ihrer unmittelbaren Vorlage (von anderen Zeitgenossen) können nicht berücksichtigt werden.

72 Worstbrock, *Wiedererzählen*, S. 128.

1.3. STAND DER FORSCHUNG

Vergleiche von Wiedererzählungen mit ihren Vorlagen sind natürlich bereits vorhanden. Hierbei hat der Fragmentstatus der Tristanerzählungen von Thomas und Gottfried den Blick der Forschung oft auf die vollständig erhaltene *Tristrams saga* gelenkt.⁷³ Der Ansatz der *Tristan*-Forschung ist dadurch generell komparatistischer als dies für die jeweils vollständig überlieferten Texte des *Yvain* und *Íwein* der Fall ist. Diese profitieren von ihrem prominenten Status innerhalb ihrer Literaturen sowie einem weiteren möglichen Vergleich zwischen *Erec et Enide* und *Êrec. Yvain* und *Ívens saga* (und *Erex saga*) sind weitaus seltener als die *Tristrams saga* Teil komparatistischer Untersuchungen. Die Studien konzentrieren sich zudem meist auf *matière* und *sens*, auf Stoff, Gehalt und Aussage⁷⁴.

„Wie Christian Kiening zu Recht betont, hat die germanistische und romanistische Mediävistik sich gegenüber Fragen der erzählerischen Konzeption generell bisher eher zurückhaltend gezeigt.“⁷⁵

Literaturgeschichten reduzieren Urteil und Wertung auf den Stoff und erwähnen die Form nicht oder nur beiläufig.⁷⁶ *Yvain* und *Íwein* sind hierbei am besten untersucht, *Yvain* und *Ívens saga* aufgrund ihres niedriger eingeschätzten literarischen Wertes⁷⁷ sehr viel seltener Gegenstand einer Analyse:

„Study of Arthurian *riddarasögur* has been hampered [...] by an attitude of benign neglect on the part of scholars in both the Romance and the Scandinavian camp.“⁷⁸

Unterschiede und Gemeinsamkeiten einer thematischen Konzeption (Stoff, Gehalt und Aussage) sind nicht Teil dieser Untersuchung. Es soll die *discours*-Ebene, insbesondere die Funktion der Figurenrede und die mit ihr zusammenhängenden Veränderungen der Erzählstrukturen, näher betrachtet werden.⁷⁹

73 *Sir Tristrem* wird hingegen kaum wahrgenommen, da sich diese Adaptation weiter von der Vorlage entfernt als die Saga.

74 Vgl. etwa Ruh, *Interpretation*.

75 Schausten, *Erzählwelten*, S. 27.

76 Vgl. Togeby, *L'influence*; Iser, *Die mittellenglische Literatur*; Weber, *Literatur des Nordens*; Clover, *Medieval Saga*; Kalinke, *King Arthur*, Kalinke, *Norse Romances (riddarasögur)*, Bennett, *Middle English Literature*. Vgl. zudem den guten Überblick in Batts, *National Perspectives*.

77 Vgl. Kalinke, *Norse Romances (riddarasögur)*, S. 316. Die sehr gute Überlieferungslage der *riddarasögur* (im Vergleich zu den anderen Sagas) widerspricht einer gleichen Wertschätzung des damaligen Publikums.

78 Kalinke, *King Arthur*, S. 18; vgl. auch Bergner, *Chrétien Löwenritter*, S. 371. Die Anzahl der Untersuchungen zu *Yvain*, *Sir Tristrem* oder *Herr Ivan* sind an einer Hand abzuzählen. Zu den Ergebnissen Janssons zu *Herr Ivan* ist nicht mehr viel hinzugekommen: „[they] may be considered the *Stand der Forschung* even today [1998], more than fifty years after the publication of the book“ (Williams, *Introduction*, S. 4).