

VERÖFFENTLICHUNGEN
DER WOLFRAM VON ESCHENBACH-GESELLSCHAFT

Herausgegeben von

JOACHIM HEINZLE · L. PETER JOHNSON · GISELA VOLLMANN-PROFE

6655204

WOLFRAM-STUDIEN

XV

Neue Wege der
Mittelalter-Philologie

Landshuter Kolloquium 1996

Herausgegeben von

JOACHIM HEINZLE · L. PETER JOHNSON

GISELA VOLLMANN-PROFE

Germ
LW 100

W 60

ERICH SCHMIDT VERLAG

470/2

Universität Tübingen
NEUPHIL FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

AUTORBILDER UND WERKBEWUSSTSEIN IM 'PARZIVAL' WOLFRAMS VON ESCHENBACH

I.

Die mehrmalige Form der Autornennung im ‚Parzival‘, *ich . . . Wolfram von Eschenbach*¹, ist im mittelalterlichen Roman nicht selbstverständlich. Daß ein Autor in dieser Weise in seinem Text hervor- und auftritt, war bisher nicht üblich.² Neu im ‚Parzival‘ ist auch die intensive Stilisierung des fiktiven Erzählers, der in einer Weise mit Biographie-Elementen ausgestattet wird, die in der deutschen erzählenden Dichtung, soweit sie uns überliefert ist, bis dahin nicht bekannt war. Insbesondere dann, wenn der Erzähler anscheinend Persönliches einbringt oder die Produktion des Textes selbst reflektiert, scheinen die Grenzen zwischen Erzähler- und Autor-Ich zu zerfließen.

Für einen höfischen Roman vom Beginn des 13. Jahrhunderts ist es darüber hinaus ungewöhnlich, daß der ‚Parzival‘ nicht mehr auf einer durchgängig genutzten französischen Vorlage basiert.³ Dem Hauptteil des Werks liegt zwar

¹ 114,12; *alze dicke daz geschicht mir Wolfram von Eschenbach*, 185,6f.; *niht mër dâ von nu sprechen wil ich Wolfram von Eschenbach*, 827,12f. Alle Zitate nach der Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, Parzival. Nach der Ausgabe K. Lachmanns revidiert und kommentiert von E. Nellmann, übertragen von D. Kühn, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 110; Bibliothek des Mittelalters 8,1+2).

² Dazu E. Nellmann, Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers, Wiesbaden 1973, S. 31; M. G. Scholz, Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert, Wiesbaden 1980, S. 6, Anm. 41, und S. 7, weist auf frühere Beispiele für die Nennung des Autornamens in der Ich-Form hin, doch erst Wolfram verbindet diese Art der Namenspräsentation mit der Einführung einer konturierten Autorrolle. Zu weiteren Formen der Nennung von Autornamen im höfischen Roman vgl. S. Singer, Zu Wolframs Parzival, in: Abhandlungen zur Germanischen Philologie. Festgabe für R. Heinzel, Halle 1898, S. 353–436, hier S. 417f.; J. Schwietering, Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter, in: J. S., Philologische Schriften, hrsg. von F. Ohly u. M. Wehrli, München 1969, S. 140–215, hier S. 141–170. – Der Umgang mit Autornamen im höfischen Roman ist bisher nicht systematisch untersucht. Zur Funktion und Bedeutung von Autornamen in der mhd. Lyrik vgl. W. Wittstruck, Der dichterische Namegebrauch in der deutschen Lyrik des Spätmittelalters, München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften 61), S. 397–462.

³ „In principle there is no reason why the narrative poet should not, like the historian, use several sources rather than one. [. . .] But in practice plurality of sources is rare,

der ‚Conte du Gral‘ Chrétien de Troyes zugrunde, doch Wolfram verarbeitet daneben ein ganzes Spektrum mündlicher und schriftlicher Quellen.⁴ Der Autor entwirft allerdings eine Quellenfiktion, die diesem Verfahren diametral widerspricht. Er suggeriert einen einzelnen Text als Vorlage des gesamten Werks und inszeniert – ebenfalls durch Biographie-Splitter – einen sonst in der Literaturgeschichte nicht bekannten Kyot als deren Autor. Indem er dem Text Kyots einerseits zu folgen vorgibt, ihn andererseits aber *niuwen* (4,9) will, beginnen auch hier die Konturen der Erzähler undeutlich zu werden.

Schließlich war die intertextuelle Auseinandersetzung mit vorausgehender und zeitgenössischer Literatur, wie sie im ‚Parzival‘ als Teil der Erzählung erfolgt, in der deutschen Dichtung bislang nicht bekannt.⁵ Das Werk wird von Literaturkritik geradezu eingerahmt, die in erster Linie auf Autorsubjekte und nicht auf subjektlose Diskurse zielt. Bereits die ersten Verse richten sich gegen den *zwivel*-Begriff Hartmanns von Aue⁶, und noch in den letzten Zeilen des Romans wird Chrétien's Behandlung des Stoffes kritisiert (827,1–4). Indem

and even where it may have occurred the poet prefers only to mention the one main source to which he is committed (the *Vorlage*) and will use others (*Quellen*) only for supporting detail“: C. Lofmark, The Authority of the Source in Middle High German Narrative Poetry, London 1981 (Bithell Series of Dissertations 5), S. 59. Die Autoren der frühmhd. Zeit arbeiten allerdings durchaus mit mehreren Quellentexten. Lofmark nennt die ‚Kaiserchronik‘, Lamprechts ‚Alexander‘ und auch Veldekes ‚Eneas‘: „Such plurality of sources is typical of the early clerical writer, while the later courtly poet prefers to stick to the one ‚Vorlage‘ to which he is committed“ (S. 122). Diese Werke werden jedoch immer wieder mit großem Nachdruck an die Autorität der überwiegend genutzten Vorlage zurückgebunden, dazu K. Grubmüller, Das *buoch* und die Wahrheit. Anmerkungen zu den Quellenberufungen im Rolandslied und in der Epik des 12. Jahrhunderts, in: *bickelwort* und *wildiu mare* (FS E. Nellmann), hrsg. von D. Lindemann, B. Volkmann, K.-P. Wegera, Göppingen 1995 (GAG 618), S. 37–50.

⁴ Die Art der Quellenbearbeitung ist zudem „sowohl im Szenendetail wie in der Gesamtstruktur“ „ungewöhnlich selbständig“: J. Bumke, Wolfram von Eschenbach, Stuttgart 1989 (Sammlung Metzler 36), S. 158. Daher wird von der Forschung um viele Nebenquellen heftig gestritten; zur Quellenforschung vgl. Bumke S. 153–167, zur Bildung Wolframs S. 7–10.

⁵ Diesen Gesichtspunkt arbeitet U. Draesner in ihrer Arbeit über die intertextuellen Verweise im ‚Parzival‘ auf breiter Grundlage überzeugend heraus: Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ‚Parzival‘, Frankfurt (u. a.) 1993 (Mikrokosmos 36); vgl. auch Nellmann [Anm. 2], S. 30.

⁶ *Ist zwivel herzen nächgebür, daz muoz der sêle werden sûr*, 1,1f.; dazu W. Haug, Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 1992, S. 159ff.; B. Schiroke, *Swer mit disen schanzen allen kan, an dem hât witze wol getân*. Zu den poetologischen Passagen in Wolframs ‚Parzival‘, in: *Architectura poetica* (FS J. Rathofer), hrsg. von U. Ernst und B. Sowinski, Köln 1990, S. 119–145, hier S. 123f.

Wolfram Kyot als den bezeichnet, von dem er den Stoff bezogen habe, macht er Chrétien den Status eines Autors der überwiegend in Anspruch genommenen Vorlage des ‚Parzival‘ streitig⁷.

Worin besteht die Funktion der unübersehbaren Hervorhebung der Autor- und Erzählerfigur? Die Biographisierung des textinternen Ichs schafft dem Autornamen eine Art Lebenszusammenhang.⁸ Der sich Wolfram von Eschenbach nennende Autor/Erzähler, so werde ich die Erzählinstanz im folgenden bezeichnen, ist so konzipiert, daß eine Abgrenzung des Kunstcharakters vom Realitätsbezug der Figur häufig nicht möglich ist.⁹ Dies liegt zum einen daran, daß wir die Aussagen nicht durch weitere historische Zeugnisse überprüfen können.¹⁰ Wolfram erzählt zum anderen bewußt ambivalent und reflektiert damit – so meine erste These – die Verschränkung von pragmatisch-referentialisierender und fiktionaler Rede. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion rückt auf diese Weise selbst in den Blickpunkt.

⁷ Unmittelbar auf die letzte Kyot-Berufung erfolgt erneut die ungewöhnlich selbstbewußte Autornennung: *ich Wolfram von Eschenbach*, 827,13. Die Profilierung des Autor- und Erzähler-Ichs ist hier ganz direkt durch den Bezug auf den fremden Autor motiviert.

⁸ Die Rolle wird mit „Vorstellungsgelalten gefüllt, die in der Lebenswelt des realen Autors verankert sind“: Draesner [Anm. 5], S. 459. Dies bedeutet jedoch nicht, daß man die Aussagen insgesamt biographisch nehmen kann.

⁹ Die Stilisierung der Erzählerrolle ist kaum so zu deuten, daß hier Elemente biographischer Realität des historischen Erzählsubjekts Wolfram in den Text gelangen. Es geht nicht darum, eigene Lebensrealität und innere Komplexität im Sinne moderner Subjektvorstellungen zur Sprache zu bringen. Allerdings ist auch für die ‚Wolfram-Rolle‘ zu bedenken, was J.-D. Müller über die ‚Walther-Rolle‘ schreibt (*Tr sult sprechen willekomen*, Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik, IASL 19 [1994], S. 1–21, hier S. 13, Anm. 35): „Dafür, daß die poetische Rede überhaupt nichts zu tun hat mit der“ historischen Realität, „müßte positiv der Beweis allererst erbracht werden. Sonst nämlich geht man vom literaturtheoretischen Autonomiepostulat der Moderne aus, dessen Geltung für das Mittelalter [...] zweifelhaft scheint“. Zur Abgrenzung der ‚alltagsweltlich-exemplarischen Referentialisierung von der älteren biographischen Auslegung lyrischer Ich-Rede vgl. auch J.-D. Müller, *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang*, in: *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, hrsg. von M. Schilling und P. Strohschneider, Heidelberg 1996 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 13), S. 43–76, hier S. 50f. Grundsätzlich zu den Möglichkeiten der pragmatischen und fiktiven Referentialisierung lyrischer Ich-Rede vgl. P. Strohschneider, „nu sehent, wie der singet“. Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang, in: *‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von J.-D. Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (Germanistische-Symposien. Berichtsbände 17), S. 7–30.

¹⁰ „Ein Schweben zwischen Fiktion und Faktizität, wie es etwa für Jean Pauls Erzähler zu konstatieren ist, wird auch für Wolframs Erzähler angenommen werden dürfen – nur mit dem wichtigen Unterschied, daß das Bild des Autors, das die Forschung aus dem Erzählerporträt zu destillieren versucht, auf keine Weise an der Realität zu kontrollieren ist“: Nellmann [Anm. 2], S. 13.

Konturen gewinnt das erzählende Subjekt zudem in der Auseinandersetzung mit vorausgehenden wie zeitgenössischen Autoren¹¹ und Werken. Die Verwendung intertextueller Erzähltechniken situiert das eigene Erzählen in einem literarischen Traditionsraum, markiert aber auch die Distanz zu anderen Werken. Die Reflexion auf das Erzählen der anderen ist daher von literarischer Selbstreflexion nicht zu trennen. Mit jeder literarischen Bezugnahme verweist die Sprecherinstanz auch auf sich selbst.

Ich möchte daher zweitens darlegen, daß die Reflexion, die Kritik und das Lob des Erzählens der anderen den Hintergrund für die Entwicklung der eigenen poetologischen Position liefern. Der im höfischen Roman geschaffene Raum der Auseinandersetzung mit Literatur, Erzählen und Autorschaft wird genutzt, um über stilisierte Autor- und Erzählerbilder erzählreflexive Fragen zu diskutieren.¹² In der intertextuellen Auseinandersetzung werden bereits vorhandene, ebenso prononcierte Stilisierungen eines literarischen Ichs überformt, ironisiert oder durch andere ersetzt. In diesem Sinne kann man von poetologischen Selbstbildern der Autoren sprechen. Auch hier läßt sich aber eine pragmatische Funktion der Aussagen nicht übersehen: Konkurrenz soll ausgeschaltet und literarischer Einfluß gewonnen werden.

Die Argumentation führt schließlich zu einer dritten These: Bei Wolfram lassen sich Ansätze einer Neukonzeptionalisierung von Autor und Werk erkennen. Der ‚Parzival‘ fordert literarische Wahrheit nur noch vordergründig durch die traditionelle Berufung auf textexterne Instanzen, etwa eine autorisierte Vorlage, ein. Die Vorstellung von der Entstehung eines Textes aus Erzähltem ist ebenso präsent wie die von einer das Werk verantwortenden ‚Person‘, die sich in der Auseinandersetzung mit den Erzählkonzepten anderer Autoren formiert. Die Erzählinstanz steht damit nicht mehr für den Wahrheitsgehalt des Erzählten ein, sondern tritt als dessen ‚Erfinder‘ hervor. Die Konzeption Autor löst sich von der wahrheitsverbürgenden Determination durch eine einzelne Quelle, und das Als-ob poetischer Rede gewinnt größere Bedeutung.

Wie dieses Autorbild in welche poetischen Vorstellungen in den ‚Parzival‘ hineingearbeitet ist, soll der erste Teil des Beitrags aufzeigen (II.).¹³ In einem

¹¹ Namentlich sind – neben Kyot – im ‚Parzival‘ nur noch Hartmann (143,21), Heinrich von Veldeke (292,18; 404,29), Walther (297,24) und Chrétien (827,1) genannt. Auf eine Vielzahl weiterer Texte spielt Wolfram an, ohne Autornamen zu nennen. Es kommt hinzu, daß nicht immer sicher auszumachen ist, ob Wolfram sich auf einen französischen oder deutschen Text bezieht. Bei den Verweisen, die sich relativ sicher zuordnen lassen, überwiegen allerdings die Bezugnahmen auf deutsche Werke: vgl. Draesner [Anm. 5], S. 174.

¹² Die wichtigste Funktion der Ausgestaltung der Erzählerrolle im ‚Parzival‘ gegenüber vorausgehender Literatur sieht dagegen Nellmann ([Anm. 2], S. 31) darin, durch die Distanzierung vom Erzählgegenstand die Distanz zum Publikum zu überbrücken.

¹³ Probleme der primären Rezeption (vgl. D. Green, *Zur primären Rezeption von*

zweiten Teil werden die analysierten Thematisierungen von Autorschaft in übergreifende Entwicklungslinien eingebunden, um auf den Zusammenhang zwischen Konzeptionsformen von Autorschaft und Fiktionalität hinzuweisen (III.). Der folgende Versuch ist als Beitrag zu einer Differenzierung und Neukonturierung in diesem Bereich gedacht. Doch zunächst zu Wolframs Autorvorstellungen, denen ich in drei Schritten nachgehen möchte: Der Autor eines anderen Textes, Hartmann von Aue, der Autor des Eigentextes, Wolfram von Eschenbach, und die Autoren der Vorlage des Werks, Kyot und Chrétien, sind jeweils in spezifischer Weise literarisch inszeniert.

II.

1. Der andere Autor: Hartmann von Aue

Ein detailreiches Profil erhält der Erzähler des ‚Parzival‘ durch realitätsnahe Aussagen, in denen er einzelne vorgeblich biographische Momente zum Erzählgegenstand in Beziehung setzt, sich als Gegenüber eines imaginierten

Wolframs ‚Parzival‘, in: Studien zu Wolfram von Eschenbach [FS W. Schröder], hrsg. von K. Gärtner und J. Heinze, Tübingen 1989, S. 271–288) und der Überlieferung bleiben dabei zunächst ausgeklammert. Dennoch sind die von J. Bumke aufgeworfenen Fragen nach frühen autor-nahen Fassungen und deren Verhältnis zum ‚Autor-Text‘ in die Interpretation einzubeziehen (Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ im Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von J.-D. Müller, Stuttgart/Weimar 1996 [Germanistische-Symposien. Berichtsbände 17], S. 118–129). Bisher ist jedoch weder die *D- noch die *G-Fassung des ‚Parzival‘ „wirklich bekannt“ (Nellmann [Anm. 1], Bd. II, S. 425), und auch ihr Verhältnis zueinander konnte bislang nicht sicher geklärt werden. Von einer Neubestimmung der Textunterschiede zwischen den beiden Fassungen ließen sich beispielsweise die interpretatorischen Konsequenzen der alten Streitfrage, ob die sogenannte Selbstverteidigung ein späterer Nachtrag ist (s. u. Anm. 29), neu bedenken. Auch auf das Faktum, daß nur der Text von *D die letzten beiden Dreißiger des VI. Buches, die Berührungspunkte zur Selbstverteidigung erkennen lassen, beinhaltet, fiel von hier aus vermutlich neues Licht.

Besteht für Bumke ein Zusammenhang zwischen der Existenz mehrerer gleichwertiger Fassungen eines Werks und „der vorwaltenden Mündlichkeit des höfischen Literaturbetriebs“, die „Teilveröffentlichungen, Mehrfachredaktionen und wechselnde Vortrags- und Aufzeichnungssituationen“ (S. 127) begünstige, weist H. Wandhoff in diesem Zusammenhang auf die von der rhetorischen Poetik bereitgestellten Techniken des Umgangs mit schriftlich fixierten Texten (*dilatatio*, *abbreviatio* etc.) hin, die nicht „auf die Herstellung neuer Werke abzielen, sondern ebenfalls die Veränderung und Bearbeitung bereits vorliegender Texte regeln“ (Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur, Berlin 1996 [Philologische Studien und Quellen 141], S. 338).

Publikums entwirft oder Aussagen trifft, die seine Eigenschaft als Erzählender oder das Erzählen anderer reflektieren.¹⁴ Die Mehrzahl der Selbstcharakterisierungen, die im Zusammenhang zum Erzählgegenstand stehen, betreffen die Themen Minne und Aventure, Liebe und Kampf, also den thematischen Kernbereich des höfischen Romans, sowie die wirtschaftliche und soziale Situation des Erzählenden, also die wesentliche Voraussetzung adlig-höfischer Liebeskompetenz und Ritterschaft.¹⁵ Ganz überwiegend setzt sich der Erzähler kontrastiv zum Erzählgeschehen in Beziehung: Liebesglück sei ihm eher weniger zu teil geworden, Kämpfen – wie sie seine Helden zu bestehen haben – gehe er lieber aus dem Weg, und seine wirtschaftlichen Verhältnisse seien dürftig. Schwierigkeiten, zwischen Erzähler-Fiktion und Autor-Realität zu unterscheiden, treten vor allem dort auf, wo der Erzähler eigene Familienverhältnisse darlegt¹⁶ oder auf einen festen Wohnsitz verweist, wo man ihn *hërre* (184,30) nenne.

Die sich zum Teil widersprechenden Rollenformationen des Erzählers¹⁷ werden in einen bestimmten Erzählzusammenhang eingelassen und auf unterschiedliche Weise funktionalisiert. So hebt der biographische Gestus durch kontrastive Abgrenzung zur Erzählwelt deren fiktionalen Charakter hervor. Das Selbstbild des armen Ritters entwirft der Erzähler aber auch analog zu

¹⁴ Zur Erzählerrolle und zur Selbststilisierung der Erzählinstanz im ‚Parzival‘ vgl. die grundlegende Arbeit von Nellmann [Anm. 2], insbes. S. 11–33. Die Profilierung des Erzähler-Ichs durch Biographie-Elemente erfolgt im Roman sukzessive. Sie wird im Gang der Erzählung, die sich am Weg des Helden orientiert, entwickelt. M. Curschmann (Das Abenteuer des Erzählens. Über den Erzähler in Wolframs ‚Parzival‘, DVjs 45 [1971], S. 627–667) deutet die Passage 337,1–6 so, daß nun „der Aufbau der künstlerischen Person“ (S. 647) abgeschlossen sei und mit Buch VII ein neuer Abschnitt beginne: „Geradezu übermütig spielt der Erzähler seinen hart verdienten jetzigen Status als Trumpfkarte aus, fordert er die Damen heraus, ihm den Erfolg zu bestätigen“. In den folgenden Versen 337,23–30 dehne Wolfram „die Erzählerpose [. . .] bis an ihre äußerste Grenze“ (S. 648), die Stimmen von Autor und Erzähler ‚klängen ineinander‘. Vgl. auch L. B. Parshall, *The Art of Narration in Wolfram's ‚Parzival‘ and Albrecht's ‚Jüngerer Titurel‘*, Cambridge 1981 (Anglica Germanica Series 2), S. 163–193; Th. Bein, *Autor, Erzähler, Rhapsode, Figur: Zum ‚Ich‘ in Wolframs ‚Parzival‘* 108,17, *ZfdPh* 115 (1996), S. 433–436.

¹⁵ Dieses Moment grenzt alle hier Nichtausgewiesenen aus: dazu B. Bastert, *Der Münchner Hof und Fuerters ‚Buch der Abenteuer‘. Literarische Kontinuität im Spätmittelalter*, Frankfurt a. M. 1993 (Mikrokosmos 33), S. 268f.

¹⁶ Dazu Nellmann [Anm. 2], S. 16f. Eine Auflistung der Stellen, in denen der Erzähler auf eine Familie sowie auf Personen, Orte und Ereignisse seiner unmittelbaren Umgebung ab dem V. Buch verweist, auch bei Curschmann [Anm. 14], S. 635f., Anm. 13.

¹⁷ „Ihre Abfolge und interne Widersprüchlichkeit verwirrte all diejenigen, die sie [. . .] auf die biographische Realität des historischen Subjektes Wolfram von Eschenbach beziehen wollten“: Draesner [Anm. 5], S. 222.

Bildern materieller Not in der Erzählfiktion.¹⁸ Dadurch entsteht der Eindruck, die Welt der Figuren existierte überdies unabhängig von ihrem Erzähltsein.

Auch das vom Text vermittelte Bild der Erzählerfigur selbst ist darauf angelegt, den Fiktionscharakter der Rolle ebenso zu verdeutlichen wie ihn zu überspielen. Die interne Erzählinstanz ist als „Kontrastfigur zu den Protagonisten“¹⁹ in ihrem Kunstcharakter kenntlich und gleichzeitig wird ihre Realität durch Ich-Aussagen eingefordert, die einen referentiellen Bezug zur Lebenssphäre des Autors aufbauen. Welche der Aussagen fingiert sind und wer Wolfram wirklich war, wissen wir nicht. Für die hier verfolgte Fragestellung ist entscheidend, daß das Gegenüber von Fiktion und von Erzählelementen, die Realität vorspiegeln, ein ungewöhnliches Distanzverhältnis zur Wirklichkeit und zur Erzählfiktion zur Darstellung bringt. In diesem Raum eines „distanzierten Andersseins“²⁰, so die treffende Formulierung Karl Bertaus, bildet Wolfram seine Autorrolle in Abgrenzung von der vorausgehenden höfischen Literatur aus.

Nimmt der Erzähler sich hinsichtlich der Themen Liebe, Kampf und Status gegenüber seinem Helden eher ironisch zurück, so demonstriert er auf literarischem Gebiet intertextuelle Kompetenz.²¹ Das Beispiel der Hartmann-Apoptrophe, die Parzivals erstem Auftritt am Artushof unmittelbar vorausgeht, macht dies in prägnanter Weise deutlich.²² Der Erzähler redet hier Hartmann

¹⁸ Vgl. 184,1–185,8: Hungersnot in Pelrapeire; dazu Curschmann [Anm. 14], S. 634f.

¹⁹ Nellmann [Anm. 2], S. 21.

²⁰ K. Bertau, Versuch über Wolfram, in: K. B., Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 145–165, hier S. 149.

²¹ Da diese Rolle des Erzählers im Gegensatz zum sonstigen Bild des Erzählers (armer Ritter) steht, sind diese Aussagen, die den Erzähler zum Literaten und epischen Gestalter emporheben, als relativ unvermittelte Positionen des Autors betrachtet worden: „Den Autor fassen wir relativ sicher auch dort, wo der Erzähler Namen literarischer Figuren und dichtender Zeitgenossen nennt“ (Nellmann [Anm. 2], S. 29).

²² Vgl. zu dieser Textstelle R. Schnell, Literarische Beziehungen zwischen Hartmanns ‚Erec‘ und Wolframs ‚Parzival‘, PBB 95 (Tüb. 1973), S. 301–332, hier S. 304ff.; Nellmann [Anm. 2], S. 157, hebt den Zusammenhang zwischen einer Verspottung des Konkurrenten und der Profilierung des eigenen Erzählens hervor. Vgl. weiter B. Schirok, Parzivalrezeption im Mittelalter, Darmstadt 1982 (Erträge der Forschung 174), S. 19f.; Ch. Wand, Wolfram von Eschenbach und Hartmann von Aue. Literarische Reaktionen auf Hartmann im ‚Parzival‘, Herne 1989, S. 23–30, die in dieser Passage „kein Konkurrenzverhältnis“ (S. 28), wohl aber „eine kritische Distanz des Autors zum eigenen Text und zum eigenen erzähltechnischen Verfahren“ (S. 30) dokumentiert sieht. Draesner [Anm. 5], S. 217–225, geht von einer Rezeption Hartmanns aus, bei der „Vergleich und Dialog“ (S. 225) neben ein ständig präsentenes Konkurrenzverhältnis treten können. Sie versteht Intertextualität als den Prozeß, das ‚Existenzrecht‘ des eigenen Textes auf der Grundlage eines durch Referenzen „zu

von Aue direkt mit Namen an und kündigt ihm an, daß Parzival zu Artus und Ginover an den Hof komme; er bittet Hartmann, darauf hinzuwirken, daß sein noch unhöfischer Held dort nicht verspottet werde. Falls dies doch geschehe, droht er, Enide und ihre Mutter Karsnafide, Figuren aus Hartmanns ‚Erec‘, seinerseits der Lächerlichkeit preiszugeben (143,21–144,4):

*mîn hêr Hartman von Ouwe,
frou Ginovêr iwer frouwe
und iwer hêrre der kûnc Artûs,
den kumt ein mîn gast ze hûs.
bitet hûeten sîn vor spotte.
ern ist gîge noch diu rotte:
si sulen ein ander gampel nemn:
des lâzen sich durch zuht gezemn.
anders iwer frouwe Enide
unt ir muoter Karsnafide
werdent durch die mûl gezûcket
unde ir lop gebrûcket.
sol ich den munt mit spotte zern,
ich wil mînen friunt mit spotte wern.*

Indem der Erzähler den Autor Hartmann in die Handlung des ‚Parzival‘ einbezieht, wird die fiktionale Welt des Romans scheinbar als real ausgegeben. Das unmittelbare Zusammenrücken von literarischen Figuren und dem Autor, der von ihnen erzählt hat, hebt jedoch auch ihre Literarizität hervor. Artus und Ginover stellt der Erzähler einerseits als literarische Gestalten Hartmanns vor²³, andererseits soll dieser in der Lebenswelt Parzivals seinen Einfluß bei dem Herrscherpaar geltend machen. Wolfram legt die Fiktionalität der Figuren offen und hält dennoch die Illusion einer textübergreifenden Erzählwelt aufrecht.²⁴

Von Parzival spricht der Erzähler als von seinem *gast* (143,24) und *friunt* (144,4), den er gewürdigt wissen will, da er sich in besonderer Weise für ihn

schließende(n) ‚Vertrag(s)‘ zwischen Autor und Autor“ (S. 220) einzufordern. Die folgenden Ausführungen zur Autorrolle des Erzählers in dieser Episode bauen auf den Thesen Draesners auf.

²³ So bereits Ch. Corneau, ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans, München 1977 (MTU 57), S. 196; vgl. auch Draesner [Anm. 5], S. 219.

²⁴ Zur Ambivalenz solcher Aussagen zwischen der Suggestion einer Realität des Romangeschehens und der Bewußtmachung der Fiktionalität der erzählten Geschichte vgl. P. Kern, Leugnen und Bewußtmachen, in: Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992, hrsg. von V. Mertens und F. Wolfzettel, Tübingen 1993, S. 11–28.

verantwortlich fühle. Der Blick auf den anderen Autor läßt die Erzähler- zur Autorrolle hinübergleiten. Der Erzähler stilisiert sich selbst als Autor, der über eine Figur verfügt und mit dem anderen Autor „in ein Gespräch (tritt), in dem die Gestaltung von Figuren [. . .] wechselseitig abgestimmt“²⁵ wird.

Das Verhältnis zwischen den ‚Autoren‘ ist jedoch nicht spannungsfrei. Hartmanns literarische Autorität wird in bezug auf den Artusroman zwar anerkannt – ja man kann diese intertextuelle Referenz sogar als Beleg dafür werten –, ihre Geltung ist durch die Androhung literarischen Spotts jedoch auf eine subtile Weise gleichzeitig in Frage gestellt. Beide Momente sind über die ironisierende Darstellungsform ausbalanciert. Der Zusammenhang von Konkurrenzsituation und Autorrolle wird deutlich: Die Verse artikulieren Angst vor literarischer Konkurrenz und Mißerfolg, initiieren jedoch gleichzeitig die Stilisierung des Erzählers zum Autor und die Reflexion des eigenen Erzählens.

Der Parzival-Erzähler und Hartmann werden hier als Autoren inszeniert, die in eigener Verantwortung Figuren entwerfen und agieren lassen. Die Bindung an eine Quellenvorlage spielt in dieser Reflexion keine Rolle. Der Erzähler unterstellt auch Hartmann einen Autorbegriff, den er für sich selbst in Anspruch nimmt, der aber erst im ‚Parzival‘ entwickelt wird.²⁶ Diese Autorvorstellung ist in der sogenannten Selbstverteidigung, die der Hartmann-Apostrophe vorausgeht, deutlicher ausgeformt.

2. Der Autor des Eigentextes: Wolfram von Eschenbach

Den historischen Wolfram glaubte man vor allem dort zu fassen, wo das Ich der Erzählung sich in Übereinstimmung mit den durch die Helden verkörperten Idealen vorstellt. Wenn es unvermittelt aggressiv betont: Waffenh Handwerk ist meine Bestimmung (*schildes ambet ist mîn art*, 115,11)²⁷, und die erste Namensnennung des Autors unmittelbar vorausgeht (114,12), so steht dies in deutlichem Gegensatz zum bisher entwickelten Bild des Erzählers²⁸. Die Passage, in der sich diese Aussage findet, ein Einschub zwischen der Eltern-Vorgeschichte und dem Beginn der auf den Helden zentrierten Handlung, hat unter der Bezeichnung ‚Selbstverteidigung‘ in der Literaturgeschichtsschreibung Karriere gemacht.²⁹

²⁵ Draesner [Anm. 5], S. 220.

²⁶ „In der Experimentalkonstellation seines Erzählens schlüpft der Erzähler des Parzival in eine im eigenen Text allererst entworfene Autorenrolle, die zugleich auf den Mitautor Hartmann ebenfalls angewandt wird“: Draesner [Anm. 5], S. 222.

²⁷ „Waffenh Handwerk ist meinem Wesen gemäß“: Bumke [Anm. 4], S. 5.

²⁸ „Während der ‚Erzähler‘ als Kontrastfigur zu den Protagonisten entworfen ist, geht der ‚Autor‘ konform mit der Weltanschauung seiner Helden“: Nellmann [Anm. 2], S. 21.

²⁹ In der Forschung findet sich die Auffassung, daß die ‚Selbstverteidigung‘ nicht

Sie besteht aus drei Teilen: In einem ersten stellt das Ich sein Erzählen als Lob der Frauen vor (114,5–7), will allerdings eine ausgenommen wissen. Ihr gegenüber habe er sich *versprochen* (114,23), doch habe sie ihm derart mitgespielt (*diu hât mîne lîbe erboten solhe missetât*, 114,16f.), daß ihm keine andere Möglichkeit bleibe, als sie zu hassen. Dadurch habe er den Groll aller anderen Frauen auf sich gezogen (*ine hân si hazzens keinen rât. dar umb hân ich der andern haz*, 114,18f.). Er bedauere dies (*daz lîhte nimmer mêr geschiht*, 114,25), doch auf eine Drohung mag die Erzählinstanz auch hier nicht verzichten: *doch sulen si sich vergâhen niht mit hurte an mîn hâmit: si vindent werlîchen strît*, 114,26–28. Der zweite Teil handelt davon, daß ihm sicher nicht einfielle, um der Gunst einer Dame willen das Lob aller anderen zu vernachlässigen. Im übrigen werbe er um die Zuneigung einer Frau nicht mit Liedern (*sanc* 115,13), sondern mit Rittertaten (115,15–18). Ein dritter Teil schließlich lenkt zur Erzählung zurück. Der Autor/Erzähler bittet – die Frauen – sein Werk nicht für ein Buch zu nehmen (115,26); auf den Umgang mit Buchstaben verstehe er sich nicht: *ine kan decheinen buochstap* (115,27). Ehe man die Geschichte zu den Büchern zähle, wolle er lieber nackt und ohne Tuch im Badesitzen – zumindest, wenn er den Badewedel nicht vergessen hätte (116,1–4).

Der sich als Autor stilisierende Erzähler stellt sein Erzählen in der ‚Selbstverteidigung‘ als Minnedienst dar.³⁰ Die Frau, der er den Dienst versagt, eröffnet scheinbar eine autobiographische Dimension, ist jedoch ein literarisches Motiv: die unerreichbare *vrouwe* des Hohen Sangs.³¹ Die hier vollzogene Ab-

schon bei der Konzeption des III. Buches, sondern erst im Zusammenhang mit der Arbeit am VI. Buch entstanden sei. Aus dieser Sicht erscheint die Passage als ein nachträglich eingefügtes ‚Versatzstück‘, das sich nicht problemlos in den Erzählzusammenhang einfügt; vgl. T. E. Hart, Proportionale Textgestaltung als Verkörperung literarischer Theorie: zu Wolframs ‚Selbstverteidigung‘ im Parzival (114.5–116.4 und 337.1–30), *Euphorion* 85 (1991), S. 342–386 (Forschungsübersicht S. 342–345); L. Boigs, Versuch einer entstehungsgeschichtlichen Einordnung der sog. Selbstverteidigung in Wolframs ‚Parzival‘, *ZfdPh* 111 (1992), S. 1–23. Demgegenüber versucht Schirok [Anm. 6] nachzuweisen, daß in den „literaturtheoretischen Passagen“ des ‚Parzival‘ „ein kohärentes poetologisches Programm entwickelt wird“ (S. 122). „Der Frauenabschnitt des Prologs ist das ‚Sprungbrett‘ zur Selbstverteidigung, wie diese das ‚Sprungbrett‘ zum Epilog von Buch VI und zum Prolog von Buch VII darstellt“ (S. 130).

³⁰ Die Thematik ‚Dichten als Frauendienst‘ ist auch an weiteren Stellen im ‚Parzival‘ Gegenstand der Reflexion: 2,23–4,8 (Prolog); 337,1–30 (Epilog zu Buch VI); 827,25–30 (Epilog; dazu unten). M. Curschmann (Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200, PBB 106 [1984], S. 218–257, hier S. 233) sieht die ‚Selbstverteidigung‘ „ganz auf den Vortrag hin konzipiert“. „Ohne dieses Moment der öffentlichen Darstellung (durch den Autor selbst oder einen Berufssprecher) bleibt sie leblos und in Teilen geradezu unverständlich“.

³¹ Man hat die Passage auch als eine Art literarisches Selbstporträt des realen Autors

kehr von der Minnesänger-Situation, die über die den Dichter abweisende Dame – die nur Chiffre, nicht aber individualisierbare Person ist³² – literarisch inszeniert wird, ruft wesentliche Konstituenten einer anderen Gattung ins Bewußtsein. Eine fiktive Frauengestalt wird als existent und aktiver Minnedienst als nicht-literarisches Handeln ausgegeben. Damit verstößt der Autor bewußt gegen die Fiktionalitätskonvention des Minnesangs. Er spricht von höfischer Minne nicht wie von einem literarischen Phänomen oder einem Gesellschaftsspiel, sondern ‚biographisch‘. Das Spiel mit der Möglichkeit des Ineinanderfließens von erzählter und realer Erfahrung ist erneut aufgenommen, doch zugleich steuern die Aussagen auf den Punkt zu, wo es nicht mehr möglich ist, das Ich des Textes mit dem des Autors gleichzusetzen.

Daß hier eine Kunstdiskussion geführt und keine Realerfahrung verarbeitet wird, verdeutlicht vor allem der intertextuelle Bezug auf das berühmte Schachlied Reinmars im zweiten Teil der ‚Selbstverteidigung‘. Reinmar hatte für sein Frauenlob den Anspruch erhoben, daß es jedes andere schachmatt setze.³³

gelesen, der einen biographischen Hintergrund seiner Lyrik preisgibt, scharfe Kritik von einer bestimmten Frau erfahren hat, diese hier auffängt und dadurch umkehrt, daß er ihr seine Selbsteinschätzung als höfischer Ritter entgegenhält. Den letzten Teil der Textstelle auf den historischen Autor zu beziehen, bereitet dann allerdings größere Schwierigkeiten. Wolfram als Analphabet und die Textgenese des ‚Parzival‘ als unabhängig von jeglichen schriftliterarischen früheren Werken und Techniken zu denken, widerspricht nicht nur weiteren Aussagen des Erzählers, sondern auch wesentlichen Erkenntnissen der Forschung über die Entstehung der höfischen Romane im Übergangsbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. – Die Forschungsdiskussion zur ‚Selbstverteidigung‘ kann hier nicht ausgebreitet werden. Im Hintergrund meiner Ausführungen stehen insbesondere folgende Positionen: Für Nellmann [Anm. 2] ist es Wolfram in der ‚Selbstverteidigung‘ um „die absichtliche Verwischung der Grenzen zwischen der Person des Autors und den Auffassungen, die dieser in seinen Werken äußert“ (S. 21), gegangen. Dies begänne damit, „daß Wolfram seine Scheltlyrik [...] als biographisch motiviert“ darstelle, und es ende „im Selbstporträt des Autors als eines eifrigen Verfechters der ritterlichen Ideologie. Letzten Endes haben wir es auch hier mit einer Rolle zu tun, die wir als ‚Autorrolle‘ bezeichnen können“. Curschmann [Anm. 14], S. 648–662, und H. Kuhn, Wolframs Frauenlob, in: H. K., Liebe und Gesellschaft, hrsg. von W. Walliczek, Stuttgart 1980, S. 44–51, 181f., haben den Weg gewiesen, die Deutung dieser programmatischen Stellungnahme auf der poetologischen Ebene zu suchen. Haug [Anm. 6], S. 175–178, Schirot [Anm. 6], S. 132–135, u. a. sind ihnen darin gefolgt. Vgl. zu dieser vieldiskutierten Passage auch D. Peschel-Rentsch, Wolframs Autor. Beobachtungen zur Entstehung der Autor-Figur an drei beispielhaften Szenen aus Wolframs ‚Parzival‘, in: D. P.-R., Gott, Autor, Ich. Skizzen zur Genese von Autorbewußtsein und Erzählerfigur im Mittelalter, Erlangen 1991, S. 158–179, hier S. 165–172.

³² Kuhn [Anm. 31], S. 45, und Haug [Anm. 6], S. 176, sprechen von einer ‚Kunstfigur‘. Auch in der neueren Forschung findet sich allerdings noch die Auffassung, Wolfram rede hier (114,5ff.) wie auch in den Versen 337,1ff., 337,28ff. und 827,29f. von einer Gönnerin; vgl. Wandhoff [Anm. 13], S. 370 Anm. 268.

³³ *Lobe ich si, sô man ander vrouwen tuot, daz engenimet si niemer tac von mir vür*

Dies verzerrt nun Wolfram zur Gattungspolemik: Das übertriebene Lob der einen Dame gehe auf Kosten aller übrigen Frauen.³⁴ Die Abweisung dieser Kunstauffassung der Minnesänger evoziert dann die Selbstcharakterisierung des Autor/Erzählers als Ritter, der nicht mit *sanc*, sondern mit *schilde und ouch mit sper* (115,16) um die Minne der Frauen werbe. Die biographische Ausdrucksform – der Autor agiert als höfischer Ritter auf dem Turnier- und Kampfplatz – ist hier als Reflexionsraum der Konstituenten epischen Erzählens genutzt.³⁵ Mittels typisierter Biographie-Fragmente sind die unterschiedlichen Minneauffassungen der höfischen Lyrik und Epik literarisch in Szene gesetzt.

Die Argumentation im letzten Teil der ‚Selbstverteidigung‘ führt zur unterbrochenen Erzählung zurück, und die zunächst recht schemenhafte Zeichnung des Autor/Erzählers als Minneritter weitet sich in Richtung auf eine zugespitzte Rollencharakteristik aus. Die Stilisierung des Autor/Erzählers als Analphabet und die des Romans als ein Nicht-Buch werden heute überwiegend als literartheoretische Aussagen verstanden, die entweder auf den „Gegensatz zwischen dem Nur-Gebildeten und dem göttlich Inspirierten“³⁶ oder auf den zwischen der gelehrten klerikalen Buchkultur und der neuen laikalen Ritterdichtung³⁷ zielen. Vor allem die letzte Opposition mag hier mitgedacht sein. Ich möchte in dieser vieldiskutierten Kombination von markanten Topoi die epische Ausgestaltung einer spezifischen Autor- und Werkauffassung sehen,

quot. doch swer ich des, si ist an der stat, dâs ûz wiplîchen tugenden nie vuoç getrat. daz ist in matt! MF 159,5–9. Zur Überlieferungsvarianz dieses Liedes, insbesondere auch zu den Varianten der Matt-Metapher vgl. I. Bennewitz, Ein Schachmatt der Minnesang-Philologie? Reinmars Lied MF 159,1 im Kontext der handschriftlichen Überlieferung, in: *Sô wold ich in fröiden singen*. (FS A. H. Toubert), hrsg. von C. Dauven-van Knippenberg und H. Birkhan, Amsterdam/Atlanta 1995 (Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 43–44), S. 7–11, hier S. 9f. Zu Walthers Auseinandersetzung (L 111,22) mit der Matt-Ansage Reinmars vgl. jetzt zusammenfassend H. Brunner, G. Hahn, U. Müller, F. V. Spechtler, Walther von der Vogelweide: Epoche – Werk – Wirkung, München 1996, S. 82–85.

³⁴ *sin lop hinket ame spat, swer allen frouwen sprichet mat durch sin eines frouwen, 115,5–7.* Vgl. den Stellenkommentar zu 115,5–7: „Die Matt-Metapher Reinmars [...] ist freilich nicht so eindeutig, wie die Forschung glaubt. Vermutlich bezieht sie sich gar nicht, wie oft zu lesen, auf die anderen *frouwen*, sondern auf die anderen Minnesänger, die Reinmar durch sein übersteigertes Frauenlob matt setzen will“ (Nellmann [Anm. 1], Bd. II, S. 516). Was Wolfram hier als gattungsbezogene Kunstkritik faßt, formuliert er offenbar im Epilog des VI. Buches als Ich-Aussage: *ich kunde wîben sprechen baz denne als ich sanc gein einer maz, 337,5f.*

³⁵ „Wolfram stellt den *âventiure*-Roman als Frauenlob dem Frauenlob der Minnesänger gegenüber“: Haug [Anm. 6], S. 176.

³⁶ Haug [Anm. 6], S. 177f.; Haug deutet die Textstelle als Votum für „lebendige Erfahrung statt Bücherwissen“ (S. 178).

³⁷ Vgl. Curschmann [Anm. 30], insbes. S. 234f.

die als Anliegen Wolframs auch an weiteren Stellen des Romans zu erkennen ist.

Die Topoi des Autors, der nicht schriftkundig, und des Romans, der kein Buch sein darf, literarisieren einen Autor- und Werkbegriff, demzufolge Wolfram es ablehnt, einem vorgegebenen Text nachzuschreiben; er insistiert auf der Variabilität des Erzählten und auf der Eigenständigkeit seines Erzählens.³⁸ Dieser hier vorgetragene Anspruch erfolgt in expliziter Abgrenzung von der literarischen Tradition: Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Autoren (*dâ nement genuoge ir urhap*, 115,28) basiere sein Dichten nicht auf gelehrt-schriftlichen Büchern (115,26), sei nicht durch die Autorität einer sanktionierten Vorlage legitimiert.³⁹ Vieles spricht dafür, daß das Autorbild ‚analphabetischer Ritter‘ kontrastiv auf Aussagen Hartmanns bezogen ist.⁴⁰ Dieser hatte sich in den Prologen zum ‚Armen Heinrich‘ (v. 1–3) und zum ‚Iwein‘ (v. 21f.) zwar auch als Ritter, aber als schriftkundig und gelehrt, eingeführt.⁴¹ Der

³⁸ Um die Eigenständigkeit des Erzählens, die Komplexität der Erzählung und das Unvermögen literarischer Konkurrenten hervorzuheben, imaginiert der Erzähler bereits gegen Ende des Prologs Folgendes: Wenn es ihn statt einmal dreimal gäbe und jeder der drei Erzähler so viel zu leisten vermöchte, wie er selbst, selbst dann sei zu dem, was er jetzt allein erzählen wolle, noch außerordentliche literarische Gestaltungsfähigkeit und Mühe notwendig (4,2–8). – Als Höhepunkt der Fiktion des Autor/Erzählers, er folge keiner schriftlichen Vorlage, bezeichnet Nellmann ([Anm. 2], S. 54) den Auftritt der personifizierten *Aventiure*, die zu Beginn des IX. Buches Zutritt zum Herzen des Erzählers begehrt: „Die im Herzen des Erzählers wohnende *Aventiure* kann nun aber, streng genommen, nicht mehr als Quelle in irgendeinem äußeren Sinne verstanden werden. Im Gegenteil: der Erzähler scheint hier von der mündlichen Tradierung des Stoffes völlig abzusehen und ausschließlich in eigener Verantwortung zu sprechen“.

³⁹ *disiu aventiure vert âne der buoche stiure*, 115,29f. Zur Deutung von *buoch* als schriftliche Vorlage vgl. E. H. Zeydel, Wolfram von Eschenbach und *diu buoch*, Euphorion 48 (1954), S. 210–215; E. Martin, Wolframs von Eschenbach Parzival und Titrel, hrsg. und erklärt von E. M., 2. Teil, Halle 1903, S. 114. – Zu dem Problem, daß in 115,30 nicht Singular, sondern Plural (*buoche*) steht, vgl. Kuhn [Anm. 31], S. 49f. Grubmüller [Anm. 3] weist für das ‚Rolandslied‘, Veldekes ‚Eneas‘, Lamprechts ‚Alexander‘ und den ‚König Rother‘ nach, daß sowohl mit dem Singular als auch mit dem Plural von *buoch* auf die Vorlage Bezug genommen werden kann. Es ist daher für ihn „vor allem in Verbindung mit 115,26–28 kein unzulässiger Gedanke, 115,29f. [...] als Widerspruch gegen Vorlagenabhängigkeit zu verstehen“ (S. 48 Anm. 40).

⁴⁰ Anders Wand [Anm. 22], S. 206: „Speziell und ausschließlich gegen Hartmann ist Wolframs bücherfeindliche Erzähleräußerung wahrscheinlich nicht gerichtet, da sie sich gegen etwas für Hartmann zu wenig Spezifisches wendet.“

⁴¹ „Mit diesem Bild setzt Hartmann die traditionelle Unterscheidung zwischen dem ‚clericus litteratus‘ und dem ‚miles illiteratus‘ außer Kraft. Indem er seinen Erzähler die Norm der Schriftlichkeit getreu erfüllen läßt, destruiert er die von der Kirche gepflegte Vorstellung des illiteraten Laien und ersetzt sie durch eine neue, die quer zu der bis dahin gültigen Opposition steht“: G. Butzer, Das Gedächtnis des epischen

spätere Autor setzt sich scheinbar vor dem Vorgänger herunter, konturiert sich jedoch gleichzeitig so, daß die Position des früheren Dichters überholt wirkt⁴² und erst die eigene Art des Erzählens dem Rezipienten bisher nicht Bekanntes, *unkundiu wort* (115,23), bietet.⁴³

Abschließend gleitet die Argumentation zu dem Bild des nackten Dichters im Bade hinüber, der zwar ein Risiko einzugehen bereit ist, jedoch auf einen Badewedel nicht verzichten mag. Die Verse beschreiben erneut scheinbar eine sehr persönliche Situation, können jedoch auch als scherzhaft-ironisches Bild für den formulierten Erzählanspruch verstanden werden. Der Autor sagt sich programmatisch von der geltenden Verpflichtung auf einen eng abgegrenzten Quellenhintergrund los, um den generellen Bezug des eigenen Erzählens auf die literarische Tradition um so selbstbewußter einzuräumen. Das Bild nimmt zudem der literartheoretischen Positionsnahme in der ‚Selbstverteidigung‘ jeden starren Dogmatismus und der Kritik an den Konkurrenten jede verkrampfte Schärfe. Es ist allerdings nicht zu übersehen, daß sich der Autor/Erzähler als einzigartig stilisiert. Diese Selbsteinschätzung leitet zum Kyot-komplex über.

3. Die Autoren der Vorlage: Kyot und Chrétien de Troyes

An insgesamt sechs Stellen im ‚Parzival‘ ist Kyot als Autor der Vorlage des Werks erwähnt.⁴⁴ Diese Quellenberufungen stehen in Widerspruch zu der Aus-

Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters, Euphorion 89 (1995) S. 151–188, hier S. 168. Vgl. auch H. Ragotzky, *saelde und êre und der sêle heil*. Das Verhältnis von Autor und Publikum anhand der Prologe zu Hartmanns ‚Iwein‘ und zum ‚Armen Heinrich‘, in: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert, hrsg. von G. Hahn, H. Ragotzky, Stuttgart 1992 (Kröners Studienbibliothek 663), S. 33–54.

⁴² Auf einer weiteren grundsätzlichen Ebene trifft dann durchaus auch die Einschätzung Curschmanns ([Anm. 30], S. 235) zu: „Man darf nur über dieser scharfen und witzigen Pointe den unpolemisch-affirmativen Grundton derselben Sätze nicht überhören. Wolfram bekräftigt ganz und gar, nur eben auf seine Weise, das von Hartmann aufgestellte Programm einer Literatur von Rittern für Ritter“.

⁴³ Dadurch ist die literaturtheoretische Reflexion im Erzählvorgang zudem so funktionalisiert, daß sie beim Rezipienten den Wunsch nach einer Fortsetzung der Geschichte weckt.

⁴⁴ Drei umfangreichere Exkurse: 416,20ff.; 453,5ff.; 827,1ff., und drei weitere kurze Referenzen: 431,2; 776,10; 805,10. Die kürzeren Kyot-Erwähnungen bereiten zum einen die längeren Exkurse vor, indem sie den Namen in Erinnerung bringen (vgl. Schirok [Anm. 6], S. 140); zum anderen beglaubigen diese Quellenverweise für die Erzählung eher Nebensächliches. Die Diskrepanz zwischen ‚frag-würdigem‘ Anlaß autoritativer Beglaubigung und beglaubigtem Erzählinhalt (vgl. zusammenfassend Draesner [Anm. 5], S. 388f.) legt den fiktionalen Charakter der Quellenberufung

sage in der ‚Selbstverteidigung‘: *disiu aventiure vert âne der buoche sture* (115,29f.). Da das vom Autor der Vorlage gezeichnete Bild sowie die hier erzählte Überlieferungsgeschichte des Stoffes in sich widersprüchlich sind, hat man früh an der Existenz Kyots gezweifelt und die Quellenberufungen als Fiktion aufgefaßt.⁴⁵ Die Fingierung Kyots ist jedoch keine frei erfundene Rede im Sinne des modernen literaturtheoretischen Autonomiepostulats. Ebenso wenig gibt Wolfram nur vor, nach einer Vorlage zu dichten.⁴⁶ In der Weise wie der Autor die Auslegung der Aussagen auf eine Real-Existenz Kyots verstellt und ihr fiktionaler Status in den Blick rückt, stellt sich ein neuer referentieller Bezug ein, derjenige auf die Rolle Wolframs als Autor des Erzählten. Wolfram nutzt die durchaus nicht unbekannt Form der Quellenfiktion, um seine Vorstellungen von Autorschaft und Werkkonstitution in literarische Ausdrucksformen zu transferieren.

In drei größeren Exkursen entwirft er eine Überlieferungsgeschichte des Gral- und Parzivalstoffes, die mit Flegetanis, der den Namen des Grals in den Sternen las, beginnt, über den Provenzalen Kyot führt, der die Erzählung ins Französische übersetzte, und in die Entstehung des Eigentextes als dritte Stufe der Werkgenese einmündet. Wolframs Berufung auf Quellentexte läßt sich

offen. – Zu den Quellenberufungen im ‚Parzival‘ insgesamt vgl. C. Lofmark, Wolfram's Source References in ‚Parzival‘, MLR 67 (1972), S. 820–844; Nellmann [Anm. 2], S. 67–71. Zum Gesamtkomplex des Umgangs mit Quellen im höfischen Roman vgl. Lofmark [Anm. 3]; zu Quellenberufungen in frühmhd. Werken Grubmüller [Anm. 3].

⁴⁵ Vgl. die Darstellung der umfangreichen Kyot-Forschung bei Draesner [Anm. 5], S. 382–390; darüber hinaus Schirok [Anm. 6], S. 140–145; H. Haferland, Die Geheimnisse des Grals. Wolframs ‚Parzival‘ als Lesemysterium?, ZfdPh 113 (1994), S. 23–51; Butzer [Anm. 41], S. 176–180; G. Grünkorn, Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200, Berlin 1994 (Philologische Studien und Quellen 129), S. 98–101. Die gesamte Literatur zu den Kyot-Berufungen kann hier nicht diskutiert werden. Die folgenden Ausführungen greifen Überlegungen Draesners [Anm. 5] zu dem ‚Prätext ‚Quelle‘‘ (S. 408) im ‚Parzival‘ auf. Sie versuchen den von ihr formulierten Gedanken weiterzuführen, daß die Neukonzeption von Autorschaft im ‚Parzival‘ die Autorrollen von Flegetanis und Kyot bestimmt. Draesner hebt hervor, daß in der Darstellung der Textgenese durch die Quellenberufungen ein Selbstverständnis deutlich werde, „das die Kyot zugeschriebene Leistung, Chroniken gefunden zu haben und so die Geschichte vom Gral wesentlich ergänzt zu haben, für sich selbst als weiteren Prozeß der Verbindung und Texttransformation versteht“ (S. 409).

⁴⁶ C. Lofmark, Zur Interpretation der Kyotstellen im ‚Parzival‘, Wolfram-Studien IV (1977), S. 33–70, vermutete, daß der Name Kyot zwar „keinen wirklichen Menschen aus Wolframs Freundeskreis“ bezeichne. „Aber der Mann, dessen Beistand für die gelehrten Zusätze bei Wolfram notwendig gedacht werden muß, kann hinter der Karikatur stecken. Er ist die Wirklichkeit, die als Ausgangspunkt für Wolframs Phantasie gedient hat“ (S. 67). Doch nicht um die viel diskutierte Frage nach der Existenz oder Nicht-Existenz Kyots geht es hier, sondern um die diesen Passagen eingeschriebenen Autorbilder.

nicht vordergründig mit dem Bemühen um Beglaubigung des eigenen Erzählens, der traditionellen Funktion einer Quellenberufung, erklären. Sie erschöpft sich auch nicht in dem Versuch, vorgängige Erzähler durch den eigenen Text zu überbieten. Die Geschichte der Weitergabe des Textes, der dargestellte Prozeß der auseinander hervorgehenden Werke, thematisiert vielmehr das Erzählen und seine Voraussetzungen selbst. Jeder Stufe der Textentwicklung ist ein Autor zugeordnet, dem jeweils eine sich steigernde Erzählkompetenz zuerkannt wird. Wie zu erwarten, reiht sich Wolfram nicht demütig in eine – wenn auch fiktive – Überlieferungskette ein. Das literarische Ich inszeniert sich vielmehr als vollendete Stufe in einem dreiphasigen Prozeß der Textübermittlung.⁴⁷

Zunächst aber zu Flegetanis und Kyot. Flegetanis *bejagte an künste hohen pris* (453,24), war demnach für seine Gelehrsamkeit bekannt. Er wird *fisôn* (453,25) genannt, was vielleicht so viel wie ‚Naturkundiger‘, ‚Naturforscher‘ = *Vib. zu Pflanz* meint, sonst aber „nirgends belegt ist und wahrscheinlich von Wolfram erfunden wurde“. Das Wort vermittelt „einen vagen, etwas mystisch anmutenden Eindruck“⁴⁸ von der genauen Tätigkeit des Gelehrten. Nur dessen astrologische Kompetenz ist explizit hervorgehoben (454,9–14). Sehr unscharf bleiben die Angaben zu seiner Herkunft und zu seinem Glauben: er stammt von Salomo ab, betet aber ein Kalb an, sowie zu Ort und Zeit seines Wirkens: er könnte vor oder auch erst nach der Geburt Christi gelebt haben (453,25–454,9).⁴⁹ In diese Biographie-Fragmente, die – ich denke: ganz bewußt – eine Vielzahl von Fragen unbeantwortet lassen, ist die Charakterisierung der literarischen Tätigkeit des Gelehrten eingewoben. Er entdeckt in den Sternen eine Schrift⁵⁰, und es gelingt ihm, den Namen ‚Gral‘ zu entziffern⁵¹.

⁴⁷ Vgl. Draesner [Anm. 5], S. 399, 401. Die nachfolgende Deutung der in den Kyot-Stellen suggerierten Textgeschichte orientiert sich an der Sukzession der Autoren: Flegetanis – Kyot – Autor/Erzähler des ‚Parzival‘. Die Abfolge der Quellenberufungen im Text führt den Rezipienten dagegen „vom Eigentext zu Kyot, sodann zu Flegetanis, von diesem zurück zu Kyot, und von ihm wieder zum Eigentext, der die erzählten Textgeschichten somit rahmend umgibt“ (Draesner [Anm. 5], S. 394). Den „stufenweisen Aufbau“ (S. 55) des Kyotbildes durch den Erzähler beschreibt Nellmann [Anm. 2], S. 55–59.

⁴⁸ Lofmark [Anm. 46], S. 36.

⁴⁹ „Die Verse 453,25ff. scheinen also einen vorchristlichen, 454,24ff. dagegen einen nachchristlichen Flegetanis vorauszusetzen. Eine harmonische Lösung ist recht schwierig. Demnach hätten wir im großen Kyotexkurs einen internen Widerspruch“: Lofmark [Anm. 46], S. 38.

⁵⁰ *Flegetânis der heiden sach, dâ von er blûweclîche sprach, im gestirn mit sînen ougen verholenbariu tougen*, 454,17–20; vgl. Draesner [Anm. 5], S. 396.

⁵¹ *er jach, ez hiez ein dinc der grâl: des namen las er sunder twâl inme gestirne, wie der hiez*, 454,21–23.

Die göttliche Sternenschrift zeichnet er auf, übersetzt sie ins Arabische und schreibt *vons grâles âventiur* (453,29; vgl. auch 455,1), eine Gralsgeschichte also. Der Übersetzungsprozeß verschränkt sich schon hier mit einer ersten Stufe der Wahrnehmung von Autorkompetenz. Flegetanis hat offenbar zunächst nur den einen Namen gelesen. Dies eröffnet ihm jedoch weitere Zusammenhänge über das Gralsgeschlecht, die er auf dem Wege schriftliterarischer Gestaltung erschließt.⁵² Der Autor formt aus einem vorgegebenen Text einen eigenen, der aus dem anderen hervorgeht und auf ihn bezogen bleibt, dem Erzählen jedoch auch neuen, bisher durch andere Texte nicht gestalteten Raum schafft.

In anderer Akzentuierung vollzieht sich dieser Vorgang der Textkonstitution im Umgang Kyots mit der vorgefundenen Quelle ein zweites Mal. Die über Kyot mitgeteilten Informationen sind in sich allerdings noch weitaus widersprüchlicher als die Angaben zu Flegetanis. So sei er beispielsweise *wol bekant* (453,11), wird aber andererseits mit „der Angabe grundsätzlicher biographischer Daten“⁵³ eingeführt. Kyot hieß, so der Autor/Erzähler, *laschantiure* (416,21). Was mit diesem Wort genau gemeint ist, läßt sich wiederum nicht exakt ausmachen. Die möglichen Zuordnungen zu entsprechenden französischen Termini führen zu den Bedeutungen ‚Zauberer‘ oder ‚Sänger‘.⁵⁴ Die Deutung ‚Zauberer‘ wird durch die weitere Information verstärkt, wonach Kyot in Toledo seine in arabischer Sprache geschriebene Vorlage (*in heidenischer schrift*, 453,13) fand.⁵⁵ Seine Kompetenz, die andererseits gegenüber der Nigromantie abgegrenzt wird, erlaubt es ihm, die fremde Schrift zu entziffern.

⁵² Der Autor/Erzähler ‚zitiert‘ aus seiner Geschichte des Grals: *„ein schar in uf der erden liez: diu fuor uf über die sterne hôch, op die ir unschult wider zôch. sît muoz sîn pflēgn getouftiu fruht mit alsô kiuschlicher zuht: diu menscheit ist immer wert, der zuo dem grâle wirt gegert.“ sus schreip dervon Flegetânis*, 454,24–455,1. Im Unterschied zu Kyot, der dann in weitaus deutlicherer Weise als Textschaffender gekennzeichnet ist, sieht Draesner ([Anm. 5], S. 396) Flegetanis in erster Linie als Entzifferer und Übersetzer der Sternenschrift, dem die Bedeutung des in den Sternen Gelesenen verschlossen bleibt. Zwar fehlt ihm das besondere christliche Textverständnis, doch offensichtlich hat bereits Flegetanis die göttliche Sternenschrift zu einer Geschichte vom Gral ausgebaut. Nur so kann innerhalb der Fiktion erklärt werden, daß der Autor/Erzähler daraus referiert.

⁵³ Lofmark [Anm. 46], S. 41.

⁵⁴ Dazu E. Nellmann, Wolfram und Kyot als *vindare wilder mære*. Überlegungen zu ‚Tristan‘ 4619–88 und ‚Parzival‘ 453,1–17, *ZfdA* 117 (1988), S. 31–67, hier S. 54–67.

⁵⁵ *Kyôt der meister wol bekant ze Dôlet verworfen ligen vant in heidenischer schrift dirre âventiure gestifte*, 453,11–14. Der Name konnte in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durchaus die Assoziation magischer Wissenschaften wecken. U. Ernst versucht Wolframs Kyotphantasien vor allem in den Kontext der Rezeption arabischer Astronomie und Astrologie im 12. Jahrhundert einzubetten (Kyot und Flegetanis in Wolframs ‚Parzival‘. Fiktionaler Fundbericht und jüdisch-arabischer Kulturhintergrund, *Wirkendes Wort* 35 [1985], S. 176–195).

Ein vertieftes Textverständnis, das Flegetanis nicht möglich war, eröffnet ihm die christliche Taufe.⁵⁶ Kyot versucht, das in der arabischen Vorlage über das Gralsgeschlecht Gelesene zu überprüfen und durch weiteres Textmaterial zu bestätigen. Er wird zum Quellenforscher⁵⁷ und entdeckt nach einem umfassenden Studium von Landeschroniken *ze Anschouwe* einen zweiten Text, eine Geschichte des Gralsgeschlechts.⁵⁸ Auf der Grundlage dieser Werke, die völlig unabhängig voneinander entstanden sind, verfaßt Kyot in französischer Sprache seine Gralsgeschichte, die der Autor/Erzähler des ‚Parzival‘ dann übersetzt.

Man kann die hier erzählte Quellenfiktion als „Geschichte einer allmählichen Erweiterung eines Textes“⁵⁹ verstehen. Die intertextuelle Verflechtung des Erzählens, die der Autor/Erzähler aufzeigt, ist in erster Linie als eine Anreicherung des jeweils vorausgehenden Werks, der Sternenschrift und des Buches von Flegetanis, gefaßt. Der Text wird nicht als hermetisch und unveränderbar dargestellt, sondern er entsteht als ein Anwachsen durch andere Texte. Erzählkompetenz meint nicht mehr nur die Fähigkeit zur Wiedergabe einer Vorlage, die die Wahrheit des Erzählens garantiert. Vielmehr intendiert gerade die Erweiterung eines Prätextes aus mehreren Quellentexten eine Zunahme des Wahrheitsgehalts.⁶⁰

Das diesem dynamischen Produktionsprozeß zugeordnete Autorenmodell umfaßt auch die an anderer Stelle kritisierte Buchgelehrsamkeit: Flegetanis ist der „Typ des heidnischen Gelehrten, Kyot derjenige des quellenforschenden Historikers“⁶¹. Allerdings ist auch das Bild, das der Autor/Erzähler von sich selbst in der ‚Selbstverteidigung‘ zeichnet, in der Quellenfiktion präsent. Im Text findet sich weder ein Hinweis darauf, daß Kyot seine Gralsgeschichte schriftlich niedergelegt noch daß dem Autor/Erzähler des ‚Parzival‘ eine schriftliche Quelle vorgelegen habe. Vielmehr wird eine persönliche Begegnung der beiden suggeriert⁶², der Übergang von der authentischen Vorlage

⁵⁶ *der karakter a b c muoser hân gelernet ê, ân den list von nigrômanzi. ez half daz im der touf was bi: anders wâr diz mære noch unvernunn*, 453,15–19; dazu Draesner [Anm. 5], S. 397.

⁵⁷ Der Begriff bei Nellmann [Anm. 2], S. 57.

⁵⁸ *Kyôt der meister wis diz mære begunde suochen in latînschen buochen, wâ gewesen wære ein volc dâ zuo gebære daz ez des grâles pflēge unt der kiusche sich bewæge. er las der lande chrônica ze Britâne unt anderswâ, ze Franeriche unt in Yrlant: ze Anschouwe er diu mære vant*, 455,2–12.

⁵⁹ Draesner [Anm. 5], S. 397.

⁶⁰ Dazu Draesner [Anm. 5], S. 400.

⁶¹ Lofmark [Anm. 46], S. 59; vgl. auch A. Groos, *Romancing the Grail. Genre, Science, and Quest in Wolfram's ‚Parzival‘*, Ithaca/London 1995, S. 41.

⁶² *mich batez helen Kyôt, wand im diu âventiure gebôt daz es immer man gedæhte, ê ez d'âventiure bræhte mit worten an der mære gruoz daz man dervon doch sprechen muoz*, 453,5–10. Gegen eine solche Begegnung Kyots und Wolframs spre-

zum vorliegenden Werk also schemenhaft als ein mündlicher angedeutet⁶³. In dem Maße wie sich die Zeichnung Kyots als Autor dem Autorbild des Eigen-textes annähert, nimmt die Glaubwürdigkeit der Quellenberufung ab und wird als literarische Setzung durchschaubar.

Der Autor/Erzähler des ‚Parzival‘ schließlich stellt sich als derjenige dar, der Kyots Gralsgeschichte unverändert ins Deutsche transferiert hat (416,28–30). Vor dem Hintergrund der Ausführungen zu Flegetanis und Kyot gewinnt diese Aussage nun allerdings eine neue Bedeutung. Flegetanis und Kyot sind nicht nur ‚Übersetzer‘, sondern auch Autoren.⁶⁴ Eine Quelle ist für sie nicht eine unverrückbare Vorgabe, sondern Grundlage neuen Erzählens, das als Prozeß der Kompilation von Textmaterial und Wissen entsteht.⁶⁵ Insofern erscheint auch der ‚Parzival‘ nicht als Resultat der ‚Imitation‘ einer Quelle, sondern als Ergebnis der Lektüre, Übersetzungs- und Erzählkompetenz seines Autors. Schon von daher ist die Behauptung der ausschließlichen Bindung an eine einzelne Vorlage nicht wörtlich zu nehmen, sondern als Autorstilisierung zu verstehen, die auf einer zweiten Ebene ein zentrales Moment epischen Erzählens reflektiert.

Die Stilisierung eines Autor/Erzählers, der sich zwei gelehrte Vorgänger zudichtet, sich selbst aber vornehmlich als Vermittler einer Vorlage entwirft, impliziert im Rahmen der Quellenfiktion Erzählreflexion: über die eigene Möglichkeit und Legitimation einer über die Quellen hinausgehenden Deutung und Erweiterung des tradierten Textes. Die Darstellung intertextueller Verflechtungen in der Quellenfiktion und die Stilisierung eines Autors als neu

chen allerdings die Verse 827,9–11: *von Provenz in tiuschiu lant diu rehten mære uns sint gesant, und dirre äventiur endes zil*; dazu Lofmark [Anm. 46], S. 49f.

⁶³ „Er beglaubigt die Geschichte von ihrem Ursprung an sehr gründlich, verfolgt mit Sorgfalt ihren Weg bis zum gelehrten Kyot, [...] aber er kümmert sich dann gar nicht mehr um das allerwichtigste letzte Glied in der Überlieferungskette, wie nämlich diese rechte Version von Kyot auf ihn selbst gekommen ist“: Lofmark [Anm. 46], S. 51.

⁶⁴ In gewisser Weise holt hier die Erzählreflexion die literarische Übersetzungspraxis im höfischen Roman ein. Bekanntlich beschränkt sich der Transfer der französischen Romane in den deutschen Sprachraum nicht auf die rein sprachliche Transformation, sondern geht immer auch mit einer deutenden Variation im Übertragungsvorgang einher; vgl. C. Lofmark, Der höfische Dichter als Übersetzer, in: Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen. Marburger Colloquium 1969, hrsg. von P. F. Ganz und W. Schröder, Berlin 1972, S. 40–62. Zu berücksichtigen ist zudem, daß die hochhöfischen Autoren den Begriff ‚Übersetzung‘ nicht verwenden. Das Moment der Sprachvermittlung steht in der textimmanenten Reflexion des Übersetzungsvorgangs nicht im Vordergrund; vgl. M. Unzeitig-Herzog, Zu Fragen der Wirkungsäquivalenz zwischen der altfranzösischen ‚Queste del Saint Graal‘ und den deutschen Fassungen der ‚Gral-Queste‘ des ‚Prosa-Lancelot‘, Wolfram-Studien XIV (1996), S. 149–170, insbes. S. 154–156.

⁶⁵ Vgl. Draesner [Anm. 5], S. 394.

Gestaltender, die als doppelte Voraussetzung von Textproduktion gefaßt werden, indizieren eine Veränderung des Traditionsbewußtseins und des Werkbegriffs.

In der letzten Kyot-Referenz, unmittelbar vor dem Ende des Werks, kommt ein weiterer Autor ins Spiel, der nun wirklich *wol bekant* ist. Doch diesen Autor, Chrétien de Troyes, kritisiert der Autor/Erzähler des ‚Parzival‘. Chrétien habe der Geschichte *unreht getân* (827,2), Kyot dagegen *diu rehten mære* (827,4) und zudem den richtigen Schluß des Romans überliefert (827,9–11). Das Werk endet aber nicht mit diesem Bekenntnis zu Kyot⁶⁶, sondern nach der letzten Selbstnennung des Autor/Erzählers: *ich Wolfram von Eschenbach* (827,13), folgt eine erneute Reflexion auf die eigene Autorrolle: Frauengunst wird als eine nahezu unabweisbare Folge des gelungenen Werkabschlusses suggeriert.⁶⁷

Die Absetzung von dem Autor der realen Hauptquelle, Chrétien, läßt die Grenzen zwischen dem Autor der fiktiven Vorlage, Kyot, und dem Autor/Erzähler des Parzival, Wolfram, auch hier unscharf werden. Gegen Ende des Werks häufen sich einerseits selbstbewußte Aussagen, die das richtige Vollenden der Geschichte als Leistung des Autor/Erzählers hervorheben und wohl den Fragmentcharakter von Chrétiens Roman als implizite Bezugsebene voraussetzen. Andererseits wird die Leistung, das Werk beendet zu haben, Kyot zuerkannt. Träfe diese Aussage zu, dürfte Wolfram sich nur „seiner Quellentreue rühmen, [...] der Stolz auf das richtige Vollenden der Geschichte käme dann [der] Vorlage zu“⁶⁸. Der Autor/Erzähler des ‚Parzival‘ tritt ebenso in die Autorrolle Kyots ein, wie er an der Existenz des Provenzalen festhält. Die Fiktionalität der Aussagen wird offengelegt, gleichzeitig aber auch geleugnet.⁶⁹ Daß der eigentliche Autor der Hauptquelle, Chrétien, in einem wenig günstigen Licht erscheint, ergibt sich gleichsam en passant, ist aber wohlkalkuliert.

Ich breche die Deutung der Schlußpartie des ‚Parzival‘ hier ab und fasse die Ergebnisse dieses Abschnitts zusammen. Die Ambivalenz der Quellengeschichte besteht darin, daß sie an der Oberfläche das traditionelle Bild des hochhöfischen Dichters tradiert, dessen Erzählen einer Vorlage verhaftet ist.

⁶⁶ *niht mër dâ von nu sprechen wil ich Wolfram von Eschenbach, wan als dort der meister sprach*, 827,12–14.

⁶⁷ *gotiu wîp, hânt die sin, deste werder ich in bin, op mir decheiniu guotes gan, sît ich diz mær volsprochen hân. ist daz durh ein wîp geschehn, diu muoz mir sîezer worte jehn*, 827,25–30; zur Deutung des Schlußteils vgl. auch Schirok [Anm. 6], S. 142–144, sowie J. Bumke, Parzival und Feirefiz – Priester Johannes – Loherangrin. Der offene Schluß des Parzival von Wolfram von Eschenbach, DVjs 65 (1991), S. 236–264.

⁶⁸ Lofmark [Anm. 46], S. 69 (hier die entsprechenden Belegstellen); vgl. darüber hinaus Draesner [Anm. 5], S. 405.

⁶⁹ Zur Quellenfiktion im ‚Parzival‘ vgl. auch Kern [Anm. 24], S. 19f.

Die mitgeteilten Angaben fügen sich bruchlos in den eingespielten Wahrheitsdiskurs der Zeit ein. Auf einer weiteren Ebene, auf die der Rezipient vor allem durch die unübersehbaren Widersprüche und Unstimmigkeiten⁷⁰ aufmerksam wird, reflektieren die Autorbilder eine in der Zeit legitimationsbedürftige Form epischen Erzählens. Über traditionelle Ausdrucksformen wird so ein in Ansätzen neues Autorbewußtsein vermittelt. Unter diesem Blickwinkel erscheint Kyot als eine Art poetologisches Selbstbild.⁷¹ Die Quellenberufungen sind letztlich eine verdeckte Strategie, die eigene Rolle als Erzähler zu inszenieren und die eigene narrative Kompetenz, die sich nicht mit der Aufgabe des Nachschaffens eines französischen Romans und seiner sprachlichen Neugestaltung begnügen kann⁷², literarisch zu reflektieren. Der Autor ist nicht mehr nur ‚Übersetzer‘ einer Vorlage, sondern Kompilator⁷³ eines Werkspektrums und Eigentext-Schaffender; Formen nicht-imitativen Schreibens treten neben solche, die quellengebunden bleiben⁷⁴. Es entsteht ein Text, der ein verändertes Verhältnis zur literarischen Tradition erkennen läßt und sich dem Wahrheitsanspruch, dem der höfische Roman nach wie vor verpflichtet bleibt, auf eine neue Weise stellt.⁷⁵

⁷⁰ Unstimmigkeit und Widersprüchlichkeit der Angaben sind als sehr bewußt eingesetzte Fiktionalitätssignale zu verstehen; dazu Lofmark [Anm. 46], S. 33f., 55f.; Draesner [Anm. 5], S. 386f.

⁷¹ Draesner [Anm. 5] versteht Kyot „als ‚Personifikation‘ des eigenen Erzählprinzips und, weitergehend noch, als Spiegelfigur des Erzählers in dem eigenen *mare*“ (S. 405).

⁷² Vgl. Nellmann [Anm. 54], S. 42f.

⁷³ Zu *compilatio* als Bezeichnung für einen „kreativen Schaffensprozeß“ (S. 194) im 13. Jahrhundert vgl. M. Rener, *Compilatio – ex diversis collecta compositio*. Eine spätmittelalterliche Werkform, dargestellt am Beispiel der Vita S. Elyzabeth und der Vita S. Dominici des Dietrich von Apolda, *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 41 (1995), S. 193–209. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch der Blick auf die lateinische Kommentarliteratur des 13. Jahrhunderts, insbesondere auf den Versuch Bonaventuras, einzelne Stufen der Verschmelzung von fremder und eigener Rede zu differenzieren, indem er die Begriffe *auctor*, *commentator*, *compilator* und *scriptor* gegeneinander abgrenzt; dazu A. J. Minnis, *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London 1984, S. 94ff.; vgl. auch J.-D. Müller, *Auctor – Actor – Author*. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters, in: *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, hrsg. von F. P. Ingold, W. Wunderlich, St. Gallen 1995, S. 17–31.

⁷⁴ Wolfram formuliere mit seinen Quellenangaben ein „eigenes poetologisches Programm“, setze sich von Chrétien ab und profiliere sich als Autor vor allem durch „die gezielte Adaptation arabischer Wissenschaft“; dieser These von Ernst ([Anm. 55], S. 187) ist beizupflichten, wenngleich Wolframs Selbstentwurf als Autor wohl nicht nur auf die Verarbeitung verschiedener Elemente arabisch-jüdischer Gelehrsamkeit zu beziehen ist.

⁷⁵ Auch in der Stilisierung des Heiden Flegetanis ist offenbar eine Komponente des

III.

Die im ‚Parzival‘ analysierten Konzeptionsformen von Autorschaft befinden sich genau im Schnittpunkt der Diskussionen über Intertextualität und Fiktionalität im höfischen Roman.⁷⁶ Welchen Stellenwert das Autorproblem in beiden Forschungsansätzen hat, zeichnet sich bisher erst umrißhaft ab. Einzelne Momente – etwa die Genese der Erzählerfigur bei Chrétien und ihre Ausformung bei Wolfram – stehen zwar schon lange im Blickpunkt der narratologisch orientierten Forschung. Es fehlt jedoch am Aufweis literarhistorischer Entwicklungslinien und, was noch gravierender erscheint, an adäquaten Historisierungen des modernen Fiktionalitätsparadigmas.⁷⁷ Dies alles ist

eigenen Erzählens reflektiert. Flegetanis liest die Sternenschrift und setzt die himmlische Botschaft in ein irdisches Kommunikationssystem um. Der hier ins Bild gebrachte Ursprungsmythos des Erzählens vom Gral läßt sich auch als die Frage nach den Ursprüngen der eigenen Autorschaft verstehen. Die auf Gott zurückweisende Sternenschrift, die am besten legitimierte Form einer Quelle, bedarf der menschlichen Auslegung und ist damit der primäre Ausgangspunkt allen weiteren Erzählens. Kurz: In letzter Instanz läßt sich zwar alles Erzählen auf Gott zurückführen, es bedarf jedoch permanenter neuer Anstrengung, die von Gott gesetzten Zeichen auf dem Wege literarischer Wahrheitsfindung – und das heißt: durch die Produktion neuer Texte – zu erschließen; zu letzterem vgl. auch Draesner [Anm. 5], S. 394f. – Den Zusammenhang von „Schrift und Wahrheit im deutschen ‚Lancelot‘“ untersucht H.-J. Ziegeler in einem noch unveröffentlichten, mir vom Verfasser freundlicherweise zugänglich gemachten Aufsatz (erscheint in: *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter – Transfers Culturels et Histoire Littéraire au Moyen Age*. Akten des Colloquiums Paris, 16.–18.3.1995, hrsg. von I. Kasten, W. Paravicini und R. Perennec). Nach Ziegeler führt der ‚Lancelot‘ vor, daß die Deutung von komplexen Zeichensystemen (u. a. Schrift) in die Irre führen kann. Allein der Erzähler, so die Aussage des Textes, vermag unter dieser Voraussetzung noch als Garant der Wahrheit zu gelten.

⁷⁶ Die Literatur zum Fiktionalitätsbegriff im höfischen Roman kann hier nicht diskutiert werden. Paradigmatisch sei auf folgende Arbeiten verwiesen: Haug [Anm. 6]; Fiktionalität im Artusroman [Anm. 24]; Grünkorn [Anm. 45]. – Die Diskussion über Intertextualität hat durch Draesner [Anm. 5] wichtige Impulse erfahren; vgl. auch K. Ridder, *Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: ‚Reinfried von Braunschweig‘, ‚Wilhelm von Österreich‘, ‚Friedrich von Schwaben‘*, Habilitationsschrift [masch.] Paderborn 1995 (erscheint in den *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*).

⁷⁷ Mit Blick auf das Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, das in den Texten poetisch inszeniert wird, aber auch kulturhistorische Realität ist, formuliert Curschmann [Anm. 30], S. 253, Vorbehalte gegenüber der Verwendung des modernen Fiktionalitätsbegriffs: „Die literat-illiterate Mischkultur [...] entwickelt ihre eigenen Spielformen, zeitbedingt komplexe ästhetische Gebilde ganz eigener Art, deren inhaltliche Aussage trotz Schriftlichkeit alles andere als im modernen Sinn fixiert erscheint“. Zur ‚Entdeckung von Individualität und Fiktionalität‘ im 12.

hier nicht zu leisten, dazu bedarf es eines größeren Anlaufs. Ich möchte aber die texthermeneutischen Überlegungen bündeln und in den Zusammenhang der Fiktionalitätsdiskussion stellen, um zumindest einige Ansatzpunkte zukünftiger Reflexion aufzuzeigen. Drei Momente eröffnen in Wolframs Text erweiterte Möglichkeiten der Thematisierung von Autorschaft und sind als wichtige Schritte in Richtung auf den Autonomiestatus fiktionalen Erzählens zu werten.

1. Die Bindung des Erzählten an eine schriftlich-autoritative Quelle wird durch eine Quellenfiktion ambivalent, die gerade die Eigenverantwortlichkeit des Autors hervortreten läßt.⁷⁸ Für das Erzählen Wolframs bedeutet dies, daß in der einen Blickrichtung der kontinuierliche Prozeß des Hervorgehens von Texten aus Erzähltem, in der anderen der „unendliche Regreß der Quellenberufungen“⁷⁹ zum Thema wird. Wenn eine Quellenberufung nur noch auf die andere verweist, werden sie insgesamt durchschaubar als Versatzstücke eines fiktionalen Diskurses. In diesem Diskursrahmen kann von ihrer ursprünglichen autoritativen Funktion abstrahiert werden, und das Gestaltungsmittel wird frei als Ausdrucksform anderer Aussageintentionen. In dem Maße, wie die Quellenberufung ihren aus dem Text hinausweisenden Charakter verliert und textimmanent literarisch funktionalisiert wird, gewinnt das einzelne Werk gegenüber seiner programmatischen Verpflichtung auf einen vorausgehenden

Jahrhundert aus medialer Sicht vgl. U. Schaefer, Individualität und Fiktionalität. Zu einem mediengeschichtlichen und mentalitätsgeschichtlichen Wandel im 12. Jahrhundert, in: *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von W. Röcke, Ursula Schaefer, Tübingen 1996 (ScriptOralia 71), S. 50–70.

⁷⁸ Auch eine fingierte Quellenberufung rückt ein Werk zwar in einen Traditionszusammenhang, „jedoch tritt, wie im ‚Parzival‘ zu sehen war, die Beglaubigung des Wahrheitsgehaltes zurück hinter den Aufbau neuer semantischer Strukturen mittels der fingierten Quelle. Die Quelle hat somit keinen textexternen Referenten mehr, sondern lediglich eine textinterne Bedeutung“ (Butzer [Anm. 41], S. 182). Zur Relativierung der Verpflichtung auf eine Vorlage mit normativem Charakter vgl. auch H. U. Gumbrecht, *Wie fiktional war der höfische Roman?*, in: *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von D. Henrich und W. Iser, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 433–440; Grubmüller [Anm. 3]. Einer näheren Untersuchung bedürfte die Einschätzung von Groos [Anm. 61], S. 15f.: „Wolfram’s achievement in pluralizing romance narrative is clearly indebted to Veldeke, whom he later acknowledges as ‚mīnen meister‘“. – Zur Absetzung Wolframs von der legitimierenden Vorlage im ‚Willehalm‘ vgl. den Kommentar zu 2,19–22: *Wolfram von Eschenbach, Willehalm*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. *Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar* hrsg. von J. Heinzle. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von P. und D. Diemer, Frankfurt a. M. 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker 69; Bibliothek des Mittelalters 9), S. 821.

⁷⁹ Draesner [Anm. 5], S. 406.

Text Eigenständigkeit. Daß Wolfram gerade in der Relation von autorisierter Vorlage und Eigentext Autorbilder entwirft, die die Position eigenverantwortlichen Erzählens reflektieren, geschieht daher keinesfalls zufällig. Der Verweis auf den anderen Text, der den Wahrheitsgehalt des Erzählten verbürgen soll, meint nur noch das eigene Werk.

Erscheint das Erzählen nicht mehr von einer Quelle determiniert, lassen sich literarische Bezugnahmen auf verschiedene Autoren und deren Figuren in sehr viel umfassenderer Weise als differenzierte und vielfältige Formen intertextueller Sinnkonstitution dem eigenen Text einfügen. Die Relativierung der monologischen intertextuellen Beziehung schafft gänzlich andere Möglichkeiten der Einbettung des Erzählens in den textuellen Raum literarischer Tradition.⁸⁰

2. Die Biographisierung des Erzählers verdeutlicht die ambivalente Stellung der Erzählinstanz zwischen der Welt des Textes und der realen Welt. Der Autor projiziert sich über die literarische Konstruktion ‚Erzähler‘ in den Text hinein. Die Teilhabe der fiktiven Figur an der Erzählwelt signalisiert aber auch, daß die narrative Handlungsrolle nicht mit dem realen Autor identisch ist. Die Spezifizierung des erzählenden Ichs suggeriert Realität, konterkariert sie allerdings auch. Sie verweist damit auf den besonderen Status der Erzählwelt, den wir heute als fiktional bezeichnen. Die Konkretisierung der Erzählerrolle läßt sich kaum so deuten, daß Raum für die Darstellung individuellen Lebens im Text geschaffen werden soll.⁸¹ Einzelne Aussagen mögen durchaus biographischen Charakter haben und können ansatzweise als Ausdrucksform von Subjektivität verstanden werden. Andererseits kann eine prinzipielle Dif-

⁸⁰ Wolframs Erzähltechniken wirken hier modellbildend, wenngleich die Formen intertextueller Verknüpfung, die der späthöfische Roman entwickelt, vermutlich für die Entwicklung des modernen Romans prägender waren. Für den Artusroman vgl. *Artusroman und Intertextualität*, hrsg. von F. Wolfzettel (Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 16. bis 19. November 1989 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M.), Gießen 1990 (Beiträge zur deutschen Philologie 67); für die Minne- und Aventiureromane vgl. Ridder [Anm. 76]. Zu der von Bachtin in den Vordergrund gestellten Kategorie der Dialogizität als entscheidendes Kriterium für das Romanhaftwerden der höfischen Versdichtung vgl. I. Kasten, *Bachtin und der höfische Roman* (FS E. Nellmann), hrsg. von D. Lindemann, B. Volkmann, K.-P. Wegera, Göttingen 1995 (GAG 618), S. 51–70. Groos [Anm. 61] versucht, die historische Besonderheit des ‚Parzival‘ unter den literartheoretischen Prämissen Bachtins als ein dialogisches Ineinander verschiedener fiktiv- und wissens-literarischer Diskurse zu bestimmen.

⁸¹ Bezieht man ein, daß der höfische Roman eine weitgehend rein schriftsprachlich konzipierte Gattung ist (Butzer [Anm. 41], S. 159), so signalisiert bereits das Auftreten eines mündlichen Erzählers im schriftlichen Text bei Chrétien die Ambivalenz der Figur zwischen der Ebene des realen Autors und der textimmanenten Reflexionsebene des erzählenden Ichs: „In jeder schriftlichen Erzählung ist der Erzähler – sieht man es phänomenologisch – notwendig eine fiktionale Figur“ (Schaefer [Anm. 77], S. 65f.).

ferenz zwischen Autor und Erzähler, die für die moderne Literatur voraussetzen ist, nicht ohne weiteres angenommen werden. Der biographische Gestus des Textes zielt in erster Linie darauf, die Grenze zwischen Fiktion und Realität im Fokus der Autor/Erzähler-Figur in den Blick zu heben. Ambivalenz als literarische Darstellungstechnik schafft Bewußtsein von Fiktionalität, das vermutlich noch keineswegs selbstverständlich ist⁸².

3. Die Ambivalenz von Autor und Erzähler wird schließlich dort bewußt, wo in diese Relation poetische Inszenierungen von Autor-Subjekten eingesetzt werden, deren Spezifik sich aus einem erkennbar intertextuellen Bezug ergibt. Ist die historische Auslegung der Figur – beispielsweise durch textinterne Widersprüche in ihrer Stilisierung – bewußt verstellt, tritt der inszenatorische Charakter der Erzählinstanz hervor, und es wird ein neuer referentieller Bezug aufgebaut, derjenige auf die literarische Tradition der Autorstilisierungen. Wenn Wolframs Autor/Erzähler sich als mündlich dichtender Analphabet stilisiert, so läßt sich die Intentionalität dieses Autorbildes nur erschließen, wenn man den Rekurs auf die Selbststilisierung von Hartmanns Autor/Erzähler als schriftkundiger gelehrter Ritter einbezieht. Ein markanter Topos wird gegen einen anderen gesetzt, der wiederum zwei ganz unvereinbar scheinende Dinge zu verbinden sucht: Ritterschaft und Gelehrtheit. Es geht jedoch nicht nur um innerliterarische Polemik. Die Autorbilder sind literarisch gestaltete poetologische Reflexion über die Voraussetzungen, Bedingungen und Möglichkeiten des eigenen Erzählens, die in produktiver Auseinandersetzung mit dem anderen Autor entwickelt wird. Darin besteht die eigentliche Funktion dieser ‚Selbstbilder‘. Sie bringen nicht primär Subjektivität zum Ausdruck, sondern Erzählreflexion.

*

⁸² Auch für den Kontext der Aufführung von Lieddichtung am Hof ist nicht davon auszugehen, daß hier „die Grenze von unmittelbar lebenspraktischen und spielerisch inszenierten Diskursen klar definiert, also ein Fiktionalitätskontrakt zwischen Sänger und Hörern fest etabliert wäre; dieser setzt sich allenfalls erst sukzessive durch und steht damit immer wieder neu in Frage“: Strohschneider [Anm. 9], S. 11. Müller [Anm. 9] geht für den Minnesang davon aus, daß das Spiel „mit den Grenzen zwischen den verschiedenen Instanzen des Ich, dem namentlich bekannten Verfasser, dem präsenten Sänger und dem im Text sich artikulierenden Sprecher“ (S. 21) Fiktionalitätsbewußtsein nicht voraussetzt (vgl. auch S. 12f.), sondern einübt.

Die im ‚Parzival‘ analysierten Ambivalenzen des Erzählens sind für die Geschichte der Entwicklung von Fiktionalität ohne Zweifel von Bedeutung.⁸³ Sie sind allerdings nicht voraussetzungslos, und auch der späthöfische Roman erschließt weitere Möglichkeiten fiktionalen Erzählens.⁸⁴ Die weitgehend rein schriftsprachliche Konzipierung seiner höfischen Romane ermöglicht es Chrétien, den epischen Sänger der vorausgehenden mündlichen Dichtung als fiktive Erzählerfigur in seine Texte einzuführen und damit zugleich neben der

⁸³ „Die wichtigste Strategie zur Etablierung der Fiktionalität besteht im gezielten Einsatz von Ambivalenzen bei denjenigen Instanzen, die den Wahrheitsgehalt des Textes zu verbürgen haben: der Quelle und dem Erzähler“. Diese Einschätzung Butzers ([Anm. 41], S. 182) überzeugt, allerdings liegen die benannten Phänomene historisch nicht auf einer Ebene. Im Prozeß der Etablierung von Fiktionalität lassen sich mehrere historische Entwicklungsstufen unterscheiden. So erfolgt die Relativierung der Vorlagenbindung deutlich später als die Einführung eines fiktiven Erzählers durch Chrétien. Die Ambivalenz in der Gestaltung der Rollen ‚mündlicher Erzähler‘ und ‚schreibender Autor‘ entspricht dem ambivalenten Status des höfischen Romans im Zwischenbereich von mündlicher volkssprachlicher und schriftlicher lateinischsprachiger Kultur. Diese Prämissen der skizzierten literarhistorischen Entwicklung können hier allerdings nicht dargelegt werden; vgl. übergreifend U. Schaefer, Zum Problem der Mündlichkeit, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hrsg. von J. Heinzle, Frankfurt 1994, S. 357–375; Schaefer [Anm. 77]; zum höfischen Roman vgl. Curschmann [Anm. 30] und den Aufsatz von Butzer [Anm. 41], zum Heldenepos W. Haug, Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität, in: *Modernes Mittelalter* [s. o.], S. 376–397; A. Wolf, Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Tübingen 1995 (ScriptOralia 68).

⁸⁴ Wolframs Inszenierung eines Erzähler-Autors wirkte in zahlreichen nachfolgenden Romanen fort und bestimmte in besonderer Weise die Formen der Auseinandersetzung über Autorschaft im höfischen Roman. Stellvertretend für zahlreiche andere Texte möchte ich die Verfasserfiktion Albrechts im ‚Jüngerer Titurel‘ nennen, der über weite Strecken seines umfangreichen Werks vorgibt, Wolfram zu sein. Nachdem der höfische Roman als Gattung schon lange nicht mehr produktiv ist, entsteht schließlich im 15. Jahrhundert am Münchener Hof Albrechts IV. eine monumentale Sammlung bekannter Artusromane, natürlich auch der Romane Wolframs, das sogenannte ‚Buch der Abenteuer‘, in dem Ulrich Fuetrer ebenfalls eine Erzählerfigur entwirft, die Wolframs Einfluß nicht verleugnen kann, jedoch als Narr gezeichnet ist. Die literarhistorische Entwicklung der Erzähler-Autor-Bilder, die in dieser Textreihe aufscheint, könnte man als den Weg vom Autor/Erzähler als Frauendiener (‚Parzival‘) über den Didaktiker (‚Jüngerer Titurel‘) zum Narren (‚Buch der Abenteuer‘) beschreiben. Zum Autor/Erzähler im ‚Reinfried von Braunschweig‘, dessen intertextuelle Stilisierung in diesem Zusammenhang ebenfalls von Bedeutung ist, vgl. K. Ridder, Die Inszenierung des Autors im ‚Reinfried von Braunschweig‘. Intertextualität im späthöfischen Roman, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. XIV. Anglo-deutsches Colloquium in Meißen 1995*, hrsg. von J. Haustein, P. Strohschneider (im Druck).

erzählten Geschichte eine eigenständige Diskursebene zu schaffen.⁸⁵ Die Konstruktion einer mündlichen Erzählinstanz als Distanzierungstechnik des realen Autors von der erzählten Geschichte wird von Chrétien in einer für die Entwicklung des höfischen Romans prägenden Weise vollzogen und wirkt bis ins 20. Jahrhundert nach. Das Auseinandertreten von Geschichte und Diskurs, von Erzähler und Autor setzt Autorbewußtsein ebenso voraus, wie es das Spiel mit der Möglichkeit einer Identität von erzählter und realer Erfahrung erlaubt.⁸⁶ Die Konstitution einer fiktiven Erzählinstanz und einer textinternen Reflexionsebene ist die Voraussetzung, um den realen Autor, die erzählte Geschichte, den Akt des Erzählens und die externe Kommunikationssituation der Texte zu distanzieren und einen eigenständigen Bereich der literarischen Fiktion zu etablieren. Dies geschieht in einem längeren Prozeß, und man wird hier mehrere Entwicklungsstufen und Ebenen des Fingierens auseinanderzuhalten haben.

Wolframs Erzählen reflektiert über die beschriebenen Distanzierungstechniken Übergänge zwischen Autor und Erzähler, Vorlage und Eigentext, zwischen fiktionaler und pragmatischer Rede. Im ‚Parzival‘ sehe ich deutliche Schritte in Richtung auf einen eigenständigen Status fiktionaler Literatur, der allerdings noch lange nicht erreicht ist. Der Umgang mit der Vorlagenbindung, mit der eigenen Biographie und mit der literarischen Tradition bzw. Konkurrenz wird ambivalent und für das eigene Erzählen in besonderer Weise produktiv. Der Text schafft sich mit der Quellenfiktion eine literarische Tradition, über Erzähler- und Autorbilder den Autor des Eigentextes und über intertextuelle Referenzen Autoren von Fremdtexen.

Bielefeld

KLAUS RIDDER

⁸⁵ Dazu R. Warning, Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman, in: Identität, hrsg. von O. Marquard, K. Stierle, München 1979 (Poetik und Hermeneutik VIII), S. 553–589 (vor allem zum ‚Yvain‘); Butzer [Anm. 41]. Zur Auseinandersetzung mit dem Erzähler/Autor-Ich der Romane Chrétiens in der frz. Tradition vgl. R. L. Krueger, The Author's Voice: Narrators, Audiences and the Problem of Interpretation, in: The Legacy of Chrétien de Troyes, ed. by N. J. Lacy, D. Kelly and K. Busby, Vol. I, Amsterdam 1987 (Faux titre 31), S. 115–140; K. Halász, Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e-XIII^e siècles), Debrecen 1992. (Studia Romanica de Debrecen, series litteraria, fasc. XVII).

⁸⁶ Curschmann ([Anm. 30], S. 235) formuliert dieses Problem mit Blick auf den medialen Ort des höfischen Romans: „Der Vortragende und sein Publikum – in erster Instanz der Autor und die *umbesezen*, die Wolfram so gerne apostrophiert – werden Bestandteil der Fiktion, aber weil eben dieser Fiktion eine gesellschaftliche Wirklichkeit entspricht, ist sie jederzeit insofern ganz oder teilweise wieder aufhebbar, als der Text als Vortrag in diese Wirklichkeit eintritt“ (S. 252). Für die Lyrik dazu R. Warning, Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: Deutsche Literatur im Mittelalter: Kontakte und Perspektiven. H. Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Ch. Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120–159.

LITERATURTHEORIE BEI GOTTFRIED VON STRASSBURG: FIKTION, RELIGION UND RHETORIK

I.

„Mehr und mehr erweist sich der ‚Tristan‘ als ein so vielschichtig-proteisches, ängstliches Werk, daß das Unterfangen, Gottfrieds ‚Grundauffassung‘, etwa gar in Form eines knappen Aufsatzes, zu fixieren, kaum noch gewagt wird.“¹ Mit diesen Worten hat Werner Hoffmann 1981 die Lage der unüberschaubar werdenden ‚Tristan‘-Forschung zusammengefaßt. Der Forscher, der sich bemüht, sich eine Übersicht über die in den letzten 15 Jahren neu hinzugekommene Forschungsliteratur zu verschaffen, hat noch weniger Anlaß zu Mut als damals. Im folgenden knappen Aufsatz möchte ich trotzdem versuchen, anhand des ‚Tristan‘-Prologs die Möglichkeit des theoretischen Denkens im fiktionalen Medium näher zu bestimmen.²

Mit ‚fiktional‘ sei Folgendes gemeint: Die höfischen Romane sind auf einen Struktursinn angelegt, der nicht vorgegeben ist, sondern über einen narrativen Verlauf gefunden werden muß. Die Art dieser Sinnsetzung ist damit primär zeichenhaft. Um mit Max Wehrli zu sprechen: „Es bedeutet nichts nur sich selbst.“³ Im höfischen Roman besteht das Sinnpotential also nicht in der Enthüllung außerliterarischer Wahrheiten, sondern in der ästhetischen Erfahrung textinterner Strukturen. Gertrud Grünkorn⁴ faßt die Fiktionalität der Gattung um 1200 in vier Hauptmerkmalen zusammen: (1) Die höfischen Autoren zeichnen die poetische Sprache als eine spezifische aus, die mit indirekter Ausdrucksweise gleichgesetzt werden kann. (2) Die fiktionalen Kommunikationsbedingungen stellen sicher, daß der Autor den Verzicht auf die direkte Wirklichkeit intendiert und daß die Rezipienten das wissen. (3) Erzählerkom-

¹ G. Weber u. W. Hoffmann, Gottfried von Straßburg, Stuttgart⁵ 1981 (Sammlung Metzler 15), S. 83.

² Ich zitiere nach der ‚Tristan‘-Ausgabe von R. Krohn, Stuttgart³ 1984/85 (RUB 4471–72).

³ M. Wehrli, Strukturen des mittelalterlichen Romans – Interpretationsprobleme, in: Ders., Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze, Zürich 1969, S. 25–50, hier S. 45.

⁴ G. Grünkorn, Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200, Berlin 1994 (PhStQu 129), S. 183–187.