UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Klassische Philologie/Classics

de Jong, I.J.F.

DOI

[10.1007/978-3-476-04714-4_25](https://doi.org/10.1007/978-3-476-04714-4_25)

Publication date

2019

Document Version

Final published version

Published in

Handbuch historische Narratologie

License

Article 25fa Dutch Copyright Act

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

de Jong, I. J. F. (2019). Klassische Philologie/Classics. In E. von Contzen, & S. Tilg (Eds.), *Handbuch historische Narratologie* (pp. 275-284). J.B. Metzler Verlag.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-04714-4_25

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Eva von Contzen / Stefan Tilg (Hg.)

Handbuch Historische Narratologie

J.B. METZLER

J.B. METZLER

Eva von Contzen / Stefan Tilg (Hg.)

Handbuch Historische Narratologie

J. B. Metzler Verlag

Die Herausgeber

Eva von Contzen ist Juniorprofessorin für Englische Philologie unter Einschluss des Mittelalters an der Universität Freiburg.

Stefan Tilg ist Professor für Klassische Philologie (Latein) an der Universität Freiburg.

Die Namen der Kapitelautoren wurden online korrigiert. Dort standen anfangs überall die Namen der Herausgeber.

ISBN 978-3-476-04713-7

ISBN 978-3-476-04714-4 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04714-4>

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

J. B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland,
ein Teil von Springer Nature, 2019, korrigierte
Publikation 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: Philadelphia Museum of Art, The George W. Elkins Collection, E1924-4-1)

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist:
Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhalt

Einleitung VII

Eva von Contzen / Stefan Tilg

I Vormoderne Konzepte und Kontexte des Erzählens

- 1 Theorien und Praktiken – Antike / Theories and Practices – Antiquity Thomas A. Schmitz 3
- 2 Theorien und Praktiken – Mittelalter Eva von Contzen 11
- 3 Theorien und Praktiken – Frühe Neuzeit Jan Mohr 20
- 4 Literaturbetrieb – Antike Bernhard Zimmermann 34
- 5 Literaturbetrieb – Mittelalter Frank Bezner 44
- 6 Literaturbetrieb – Frühe Neuzeit Seraina Plotke 58

II Erzähltheoretische Kategorien

- 7 Autor und Erzähler – Antike Stefan Tilg 69
- 8 Autor und Erzähler – Mittelalter Florian Kragl 82
- 9 Autor und Erzähler – Frühe Neuzeit Rahel Orgis 94
- 10 Figur – Antike / Character – Antiquity Koen De Temmerman 105
- 11 Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages Katharina Philipowski 116
- 12 Figur – Frühe Neuzeit Silvia Reuvekamp 129
- 13 Perspektive – Antike Dennis Pausch 138
- 14 Perspektive – Mittelalter Brigitte Burrichter 149
- 15 Perspektive – Frühe Neuzeit / Perspective – Early Modern Period
Burkhard Niederhoff / Roland Weidle 157
- 16 Zeit – Antike Jonas Grethlein 170
- 17 Zeit – Mittelalter Susanne Reichlin 181
- 18 Zeit – Frühe Neuzeit Monika Fludernik 194
- 19 Raum – Antike Robert Kirstein 206
- 20 Raum – Mittelalter Dominik Streit 218
- 21 Raum – Frühe Neuzeit Coralie Rippl 229
- 22 Handlung und Handlungslogik – Antike Manuel Baumbach 239
- 23 Handlung und Handlungslogik – Mittelalter Christian Schneider 249
- 24 Handlung und Handlungslogik – Frühe Neuzeit Karin Kukkonen 262

III Forschungsberichte

- 25 Klassische Philologie / Classics Irene J. F. de Jong 275
26 Anglistik / Medieval English Studies Eva von Contzen 285
27 Germanistik Matthias Meyer 289
28 Skandinavistik Sabine H. Walther 300
29 Romanistik Brigitte Burrichter 304
30 Byzantinistik / Byzantine Studies Uffe Holmsgaard Eriksen / Markéta Kulhánková 307
31 Islamische Welt Stephan Conermann 310
32 Japanologie Sebastian Balmes 319
33 Ägyptologie Gerald Moers 323
Erratum zu: Handbuch Historische Narratologie E1

Anhang

- Autorinnen und Autoren 329
Register 331

Einleitung

Was ist historische Narratologie?

Während die klassische Narratologie entweder ganz ahistorisch oder auf die Moderne fokussiert war, verstärkt sich seit etwa zwanzig Jahren der Trend zu einer Historisierung der Erzählforschung, die auch Antike, Mittelalter und Frühe Neuzeit als Gegenstand narratologischer Analyse in den Blick nimmt. Das vorliegende Handbuch bietet erstmals eine kritische Einführung und einen Überblick über die bisher geleisteten Arbeiten, die sich mit vormodernem Erzählen aus narratologischer Perspektive beschäftigen. Zentrales Anliegen ist es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede sowie Konvergenzen und Problemfelder in der Theoretisierung von Erzählpraktiken von der Antike bis zur Frühen Neuzeit herauszuarbeiten und in einen Dialog zu bringen. Dabei sollen nicht zuletzt auch mögliche Forschungsdesiderate aufgezeigt werden.

Unter den verschiedenen Möglichkeiten, eine narratologisch und historisch orientierte Erzählforschung zu betreiben, lassen sich, grob gefasst, zwei Hauptrichtungen ausmachen, die wir als ›diachrone Narratologie‹ und als ›historische Narratologie‹ bezeichnen. Zwar gelten diese Begriffe mitunter als synonym, sie sollten zur Bezeichnung verschiedener Konzepte einer historischen Erzählforschung aber besser als (einander ergänzende) Gegensätze verstanden werden. Der Unterschied liegt im Erkenntnisinteresse: Arbeiten, die eine diachrone Perspektive einnehmen, sind interessiert an Entwicklungen von Erzählformen über einen längeren (oder auch kürzeren) Zeitraum hinweg – hier wird der griechische Wort-sinn von ›dia-chron‹, ›durch die Zeit(en) hindurch‹, also ernst genommen. Die Anglisten Ansgar Nünning und Monika Fludernik haben in den Jahren 2000 und 2003 manifestartige Beiträge dazu veröffentlicht. Sie fordern eine diachrone Erweiterung des Analysekorpus der modernen Narratologie, weil wir durch die Untersuchung von geschichtlichen Neufunktionalisierungen von Erzählformen Neues über diese Erzählformen selbst, aber auch über das jeweilige kulturelle

Milieu lernen können, in dem sie sich gerade manifestieren. Nünning skizziert in diesem Sinn z. B. das Projekt einer Geschichte des unzuverlässigen Erzählers. Grundlegende narratologische Kategorien wie ›Unzuverlässigkeit‹ oder ›Erzähler‹ bleiben in diesen Ansätzen universal gedacht, werden aber in ein je spezifisches historisch-kulturelles Milieu eingebettet, in denen sie auf je eigene Weise eingesetzt werden und wirken. Eine der bedeutendsten Vertreterinnen des diachronen Zugangs ist die Klassische Philologin Irene de Jong. In der zweiten Auflage des *Handbook of Narratology* (Hühn/Meister/Pier 2014) ist ihr Beitrag zu ›Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)‹ der einzige, der sich mit einem Beispiel vormodernen Erzählens auseinandersetzt. In de Jongs ebenfalls 2014 erschienenem Band *Narratology and Classics. A Practical Guide* werden Erzählphänomene, die sich bei Homer, Vergil oder Ovid finden, konsequent mit Beispielen aus dem modernen Roman parallelisiert. Die Grundannahme ist hier wie dort, dass moderne narratologische Parameter gleichsam a- oder transhistorische Gültigkeit besitzen und sich bereits in der Antike vielfach belegen lassen.

›Historisch‹ narratologische Arbeiten dagegen sind weniger an der geschichtlichen Entwicklung, Genealogie oder transhistorischen Gültigkeit einer bestimmten Erzählform interessiert als vielmehr an der Beschreibung und Aufarbeitung von Parametern des Erzählens aus ihrer historischen Verortung und Praxis heraus – ›historisch‹ zielt hier also nicht auf eine diachrone Entwicklung, sondern auf einen Querschnitt durch das Erzählen und seine historisch-kulturellen Bedingtheiten zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit (wobei dieser Zeitpunkt freilich auch als eine ganze Epoche verstanden werden kann, sofern die historisch-kulturellen Bedingtheiten des Erzählens in ihren Grundzügen konstant bleiben). Diese Herangehensweise wird vor allem in der germanistischen Mediävistik praktiziert und geht einher mit einer grundlegenden Hinterfragung der modernen narratologischen Kategorien. So argumentiert z. B. Gert Hübner in einem

2010 erschienenen Band zur *Historischen Narratologie aus mediävistischer Perspektive*, dass die scheinbare interne Fokalisierung, also das Hineinschauen in das Innenleben einer Figur, in mittelhochdeutschen Erzähltexten gerade nicht als Perspektivierung oder Fokalisierung zu interpretieren, sondern historisch korrekter aus der zeitgenössischen Rhetorik abzuleiten sei. Dort fallen diese Phänomene unter den Begriff der *evidentia*, der Anschaulichkeit, mit der ein Sprecher die Glaubwürdigkeit seiner Erzählung durch das Sich-Hineinversetzen in eine Figur verstärken will. In diesem Verständnis von historischer Narratologie werden moderne narratologische Kategorien in vormodernen Texten also nicht nur anders kontextualisiert und funktionalisiert, sondern unterscheiden sich schon ihrem Wesen nach von den in vormodernen Texten geltenden Kategorien (s. aber kritisch dazu Bleumer 2015). Die germanistische Mediävistik ist bis heute im Zentrum dieser Debatte (s. Kap. 27). Wegen ihres bisweilen engen Fokus auf ausgewählte Texte des deutschen Mittelalters und des daraus resultierenden fachinternen Charakters der Diskussionen sind die Ergebnisse aber nur sehr eingeschränkt in andere interdisziplinäre und internationale Forschungsdebatten aufgenommen worden (von Contzen 2018). Das vorliegende Handbuch versteht sich deshalb auch als ein Beitrag zu einer breiteren Rezeption des historisch-narratologischen Ansatzes.

Die unterschiedlichen Erkenntnisinteressen dieser beiden großen Richtungen der historischen Erzählforschung bringen mit sich, dass sie von jeweils unterschiedlichen Grundannahmen in Bezug auf das Erzählen und die Gültigkeit von narratologischen Parametern ausgehen. Der Ansatz der historischen Narratologie betont in der Regel eher die Differenz oder Alterität, jener der diachronen eher die Kontinuität der Untersuchungsgegenstände. Doch auch wenn eine historische Narratologie die Universalität von narratologischen Kategorien und Begrifflichkeiten eher in Frage stellt als eine diachrone, so gilt doch für beide Ansätze, dass sie von den modernen Kategorien ausgehen bzw. diese als Referenzpunkt für die kritische Auseinandersetzung nehmen. In beiden Ansätzen hat die ›klassische‹ bzw. ›allgemeine‹ Narratologie also heuristischen Wert, und sei es nur, um wesentliche Differenzen überhaupt erst einmal erkennen und benennen zu können. Letztlich ist es notwendig, beide Ansätze zu verschränken: Spezifisches – also auch spezifisch Historisches – wird erst vor dem größeren Kontext eines Universalen oder Transhistorischen (d. h. eines als universal oder transhistorisch *Angenommenen*) erkennbar.

Mit dem Titel dieses Handbuchs bekennen wir uns grundsätzlich zum Anliegen der Alterität herausarbeitenden ›historischen‹ Narratologie und zur Relativierung des universalen Anspruchs der ›allgemeinen‹ Narratologie, ohne deren heuristischen Wert in Frage zu stellen. In unseren Augen ist sie aber letztlich auch ihrerseits nur ein historisch bedingtes Konstrukt, das auf einer bestimmten wissenschaftsgeschichtlichen, literarischen und kulturellen Basis fußt (nämlich im Wesentlichen dem Strukturalismus, dem Roman des 19. Jh.s und der Praxis des modernen Literaturbetriebs). Das Hinterfragen eben dieser Allgemeingültigkeit ist im Zuge der sogenannten postklassischen Narratologie(n) vielfach geschehen (Alber/Fludernik 2010). Die klassische, stark im strukturalistischen Denken verhaftete Narratologie wurde in den letzten Jahrzehnten zunehmend offener und interdisziplinärer, ohne allerdings den Nutzen einer systematisch orientierten Theorie aufzugeben. Insbesondere die Öffnung hin zu anderen Medien ist hier zu nennen (›transmediale Narratologie‹), aber auch die Kollaboration mit Disziplinen wie der Psychologie, dem Journalismus oder den Gender Studies. Auch die Ausprägung einer ›historischen‹ bzw. ›diachronen‹ Narratologie ist letztlich verknüpft mit der kritischen Aufarbeitung und produktiven Erweiterung der Narratologie im Kontext der postklassischen narratologischen Entwicklungen.

Trotz des vielfachen Rufes nach einer Historisierung der Narratologie in ihren Anwendungsbereichen ist dies in der Praxis bisher kaum eingelöst worden. In der ›mainstream narratology‹ (von Contzen 2018) dominieren moderne Texte oder Medien die kritische Debatte. Das bereits erwähnte *Handbook of Narratology* (2014), das als Standardwerk hinsichtlich der narratologischen Kategorien und Teilbereichen der Erzählforschung gelten kann, beinhaltet mit Ausnahme von de Jongs Beitrag historische oder diachrone Fragen zumeist in der Formulierung von Forschungsdesideraten. De Jongs Beitrag wiederum lässt sich nur sehr eingeschränkt auf andere Epochen übertragen und vernachlässigt den ›historischen‹ Ansatz. Selbst in rezenten Publikationen zum Status Quo der Narratologie und ihrer ›emergent vectors‹ spielt die historische Tiefe praktisch keine Rolle (s. Hansen/Pier/Roussin 2017).

Das *Handbuch Historische Narratologie* will die bisher erzielten Ergebnisse innerhalb der historischen Erzählforschung vernetzen, weiterführen und neue Perspektiven aufzeigen. Damit einher geht auch eine Stärkung und Sichtbarmachung der Philologien, die

sich aus narratologischer Perspektive mit vormodernen Textzeugnissen befassen. Das *Handbuch* soll somit zu einem grundlegenden Referenzwerk für eine historische Narratologie in allen Philologien werden. Der Anspruch ist dabei ein doppelter: Zum einen wollen wir uns kritisch mit den etablierten Parametern der erzähltheoretischen Forschung auseinandersetzen und diese, wenn nötig, an die Modalitäten und Realitäten vormodernen Erzählens anpassen, zum anderen aber auch die Kontinuitäten narrativer Praktiken herausstellen. Im besten Falle ist das Resultat eine differenzierte Adjustierung der Erzähltheorie aus historischer Perspektive.

Corpus und Zielpublikum

Als Gegenstand der historischen Narratologie betrachten wir zunächst einmal »epische« Erzählliteratur in Prosa und Vers, schließen aber weder dramatische und lyrische noch faktuale Gattungen wie Rede und Geschichtsschreibung aus. Gerade in historischen Kontexten können diese Gattungen genauso »erzählend« aufgefasst werden wie Erzählliteratur im heutigen engeren Sinn.

Der zeitliche Gegenstand des Handbuchs ist die Vormoderne, worunter wir Antike (bis ca. 500), Mittelalter (ca. 500–1500) und Frühe Neuzeit (ca. 1500–1800) verstehen. Wir übernehmen diese praktische und konventionelle Periodisierung nicht, weil sie sachlich immer gerechtfertigt ist, sondern vor allem deshalb, weil ihr auch die meisten Philologien in ihren internen Auffächerungen folgen.

Der sprachlich-geographische Rahmen ist fast ausschließlich auf den europäischen Kulturraum begrenzt, was nicht als ideologische, sondern als pragmatische und forschungsgeschichtliche Entscheidung verstanden werden sollte: Wir halten uns an jene Philologien, in denen wir Ansätze zu einer historischen Narratologie kennen. Zumindest exemplarisch unternehmen wir aber auch erste Bestandsaufnahmen für außereuropäische Literaturen (Kap. 31–33: Islamische Welt, Japan, Ägypten) und erhoffen uns in den nächsten Jahren einen verstärkten Austausch in Bezug auf den interkulturellen Vergleich in der historischen Erzählforschung.

Das Zielpublikum des Handbuchs sind Forschende und fortgeschrittene Studierende aller Philologien. Fachspezifischer Jargon wird deshalb vermieden bzw. behutsam erklärt. Wir haben danach gestrebt, die Beiträge für Philologinnen und Philologen ohne spezielle

narratologische Vorkenntnisse verständlich zu halten. Alle fremdsprachlichen Primärzitate mit Ausnahme von englischen werden von einer deutschen Übersetzung begleitet. Nicht-lateinische Schriften (z. B. Griechisch) wurden ins lateinische Alphabet transliteriert. Der Umfang der einzelnen Kapitel ist bewusst knapp bemessen, um Leserinnen und Lesern, die noch keine Experten auf dem Gebiet sind, einen schnellen und klaren Zugang zu den relevanten Fragen zu bieten. Lücken und Beschränkungen auf Exemplarisches sind deshalb unvermeidlich.

Struktur

Das Handbuch ist – abgesehen von Einleitung und Anhang – in drei große Teile gegliedert. Teil I (»Vormoderne Konzepte und Kontexte des Erzählens«) führt in die jeweiligen konzeptionellen und kulturellen Kontexte von Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit ein. Hier wird zunächst danach gefragt, welche epochenspezifischen Konzepte des Erzählens sich in Theorie und Praxis finden lassen (Kap. 1–3). In einem zweiten Schritt wird dargestellt, wie der jeweilige Literaturbetrieb (Produktionsbedingungen, Medialität und Performanz, Rezeptionsbedingungen) das Erzählen in bestimmte Richtungen lenkte und bedingte (Kap. 4–6).

Teil II, das Kernstück des Handbuchs, ist eine historische Entfaltung der heute gängigsten Kategorien der Erzähltheorie: Autor und Erzähler, Figur, Perspektive, Zeit, Raum und Handlung/Handlungslogik. Diese Kategorien, die sich in der narratologischen Diskussion der letzten Jahrzehnte als für alle Epochen und Literaturen fruchtbar erwiesen haben, werden von der Antike bis in die Frühe Neuzeit untersucht. Das vorliegende Handbuch leistet keine detaillierte Einführung in die (Begriffs-)Geschichte und die bisweilen kontroversen Debatten über diese Kategorien. Hier verweisen wir auf das *Handbook of Narratology* (2014; bzw. sein Fortleben als digitales und frei verfügbares *Living Handbook of Narratology*), das mit großer narratologischer Expertise umfassende Einführungen in alle von uns gewählten Kategorien liefert und weiterführende Literatur bereitstellt.

Über die von uns zugrunde gelegten narratologischen Kategorien sollen die Kohärenz und Vergleichbarkeit der Befunde in den einzelnen Philologien und Zeiten sichergestellt werden. Für diesen Teil haben wir den Autorinnen und Autoren ein Schema vorgeschlagen; manchmal stellte es sich allerdings als sinnvoller

heraus, davon abzuweichen. Zur besseren Nachvollziehbarkeit sei dieses Schema hier genannt: Theorien und Konzepte (theoretisch-begrifflicher Zugang); Manifestationen und Funktionen (praktischer Zugang); Ausgewählte Analysen (signifikante Fallbeispiele); Status Quo und Ausblick (Fazit mit Perspektiven für die weitere Forschung).

Der abschließende Teil III gibt einen Überblick über die Forschungsgeschichte der historischen Narratologie in den einzelnen Philologien. Neben einem Überblick der Entwicklung innerhalb des Faches werden jeweils einschlägige Publikationen (bisweilen auch Persönlichkeiten oder Schulen) vorgestellt sowie etwaige Spezifika innerhalb der Fachtradition und fachspezifische Desiderate identifiziert.

Ausgewählte Literatur

- Alber, Jan/Fludernik, Monika (Hg.): *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus 2010.
- Bleumer, Hartmut: *Historische Narratologie*. In: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hg.): *Literatur- und Kulturtheorie in der Germanistischen Mediävistik*. Berlin 2015, 169–212.
- Contzen, Eva von: *Why We Need a Medieval Narratology. A Manifesto*. In: *Diegesis* 3/2 (2014), 1–21.
- Contzen, Eva von: *Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung. Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer*. In: *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1 (2018), 18–38.
- Contzen, Eva von/Kragl, Florian (Hg.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Berlin 2018.
- Fludernik, Monika: *The Diachronization of Narratology*. In: *Narrative* 11 (2003), 331–348.
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*. Berlin 2010.
- Hansen, Per Krogh/Pier, John/Roussin, Philippe u. a. (Hg.): *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin 2017.
- Hübner, Gert: »evidentia«: Erzählformen und ihre Funktionen. In: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*. Berlin 2010, 119–147.
- Hübner, Gert: *Historische Narratologie und mittelalterlich-frühneuzeitliches Erzählen*. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 56 (2015), 11–54.
- Hühn, Peter/Meister, Jan Christoph/Pier, John u. a. (Hg.): *Handbook of Narratology* [2009]. Berlin ²2014 (fortgeführt als *The Living Handbook of Narratology* unter <http://www.lhn.uni-hamburg.de>).
- Jong, Irene J. F. de: *Narratology and Classics. A Practical Guide*. Oxford 2014.
- Jong, Irene J. F. de: *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier u. a. (Hg.): *Handbook of Narratology* [2009]. Berlin ²2014, 115–122.
- Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hg.): *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Heidelberg 2013.
- Nünning, Ansgar: *Towards a Cultural and Historical Narratology. A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects*. In: Bernhard Reitz/Sigrid Rieuwerts (Hg.): *Anglistentag 1999 Mainz. Trier 2000*, 345–373.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Berlin 2012.

Eva von Contzen/Stefan Tilg

I Vormoderne Konzepte und Kontexte des Erzählens

1 Theorien und Praktiken – Antike / Theories and Practices – Antiquity

This overview of ancient narrative roughly follows the chronological succession of major periods in Graeco-Roman literary history. It traces the development of narrative forms and focuses on significant concepts and contexts where appropriate.

The archaic period (ca. 800–500 BC)

Ancient narrative constitutes the earliest stage of the development of narrative in the Western world; the Homeric epics *Iliad* and *Odyssey* are the oldest narrative texts that have been passed down. Nevertheless, the narrative strategies and stylistic qualities of these texts, such as their sophisticated use of time, place, character, and focalization, demonstrate that they inherited a long tradition of heroic storytelling. While they are ‘early’ for us, they represent a relatively late stage of this tradition. Since earlier periods were (predominantly or even exclusively) oral, we do not have direct access to them; reconstructions of the prehistory of Greek epic (such as West 1988) are fascinating, but must remain speculative.

Greece provides not only the first examples of narrative in Europe, but also the first instances of theoretical reflections on narrative texts. In the archaic period (roughly from 800 to 500 BC), these reflections are found largely in the form of implied poetological passages. In the classical period (500–320 BC), the so-called sophists and philosophers such as Plato and Aristotle began developing theories of poetry which often contain remarks on narrative; at the same time, rhetorical theory created its own brand of literary reflection, which also encompassed a number of insights into narratology. The Hellenistic age (320–20 BC) produced a vast number of poetological and rhetorical treatises; however, very few of them have been passed down in their entirety, so it is often difficult to get a sense of the context and system of their argument. Rhetorical and poetological theory in the imperial period and late antiquity usually builds on these Hellenistic frameworks.

Early Greek narrative is focused almost exclusively on the traditional tales about gods and heroes for which modern scholars use the Greek word ‘myth’. This large collection of stories emerged over time: part of its lore may reach back to ancient Indo-European traditions and the Mycenaean period (West 2007), part of it was adopted and adapted from Middle Eastern civilizations (Burkert 1992; West 1997), and part of it was transformed or created during the early iron age (Morris 1988). The Homeric epics *Iliad* and *Odyssey* were probably produced in the form that we still have in the early seventh century BC. These long epic narratives (*Iliad*: around 16,000 lines; *Odyssey*: around 12,000 lines) had a broad reception and an enormous influence on Greek and Latin literature; they dominate our view of what ancient Greek narrative was. Both texts are derived from older traditions of oral poetry, but appear to transcend the limits of pure orality, very likely because literacy played an important role in their production. Nevertheless, features of oral poetry are paramount in the narrative structure of both epics. Most importantly, the conditions of oral improvisation entailed repetition on many levels of the narrative structure (Visser 1987): characters and objects receive stock epithets that are controlled by meter and syntactic structure; stereotypical situations (such as the introduction of speeches, the beginning of day, or the sacrificial meal) are rendered in stereotypical lines; speeches or descriptions are repeated *verbatim* within the text. However, both epics contain a high proportion of untraditional elements (e. g., in the numerous similes that illustrate significant actions; Fränkel 1921): for the creators of these epics, oral formulae was a mode of expression, not a constraint.

One specificity of the Homeric epics is their focus on a relatively short episode of their respective mythical stories. The *Iliad* relates the events revolving around the “wrath of Achilles” (1.1), in the last year of the Trojan War. The main action takes place within a few days of the war, which lasts for ten years in the traditional story. Important events that precede or follow this main action are related in flashbacks (external analepses: e. g. the gathering of the Greek army, earlier events in the lives of important characters, or portents that predict the length and difficulty of the war) or are foreshadowed (external prolepses: the death of Achil-

les, the capture of Troy, or the destruction of the wall around the Greek encampment). While the main story line in the *Iliad* is narrated chronologically, the *Odyssey* has a more complex structure: the narrative begins with Odysseus' son Telemachus searching for his absent father and Odysseus himself setting out on the last leg of his journey. Books 9–12 contain Odysseus' first-person account of the adventures he has lived through on his journey from Troy (again, an analepsis, the so-called 'Apologue'; Most 1989); the second half of the epic relates the events in Ithaca leading to Odysseus' revenge in a chronologically straightforward narrative.

Recent scholarship has shown that the use of narrative features in the epics is more sophisticated than appears at first sight. The Homeric narrator is omniscient; he is usually self-effacing and rarely refers to himself and to the production of the text, yet he often comments on the characters of his story and their actions (Richardson 1990; de Jong 2004b). He is careful in preparing narrative developments, often over thousands of lines (Schadewaldt 1943), and he uses retardation to postpone the fulfilment of the audience's expectations (Reichel 1990). Foreshadowing may be misleading (Morrison 1992); along with a number of other narrative devices this creates suspense in a plot whose outline and outcome was familiar to the audience (Schmitz 1994). While most of the text is related in the rather impersonal voice of this epic narrator, there are numerous instances of 'secondary focalization' (de Jong 2004a, using Mieke Bal's terminology). Apostrophes by the narrator to the epic characters and speeches that reveal the speakers' awareness of their own status as epic characters introduce forms of metalepsis into the text (de Jong 2009). The older view that Homeric narrative is unable to depict simultaneous actions ('Zielinski's law') has been refuted; the *Odyssey* in particular is successful at handling several time lines (Nünlist 1998; Rengakos 1995).

Despite these features, the general impression conveyed by the Homeric narrative is one of orderly progression, economy, and control (Patzner 1996, esp. 87–151). There is a clear sense of the causality of actions. The behaviour of human characters is transparent and intelligible to the audience; when they behave in unexpected ways, this is usually explained by divine intervention. The gods provide not only an epic apparatus for motivating plot twists, but also an invitation to the audience to reflect on the ethics and condition of the human characters (Griffin 1980). Most importantly, the Homeric epics transcend the boundaries of heroic

narrative by focusing on the moral implications of the episodes they treat and highlighting the tragic dimensions of the plot (Rutherford 1982).

While there is no handbook or theoretical discussion of epic poetry and its rules in the archaic period, the Homeric epics contain a number of elements that can be understood as implicit poetological reflections (Ritoók 1989). One important aspect is the presence of embedded (epic) narratives within the text. This feature is particularly prominent in the *Odyssey*, where the Phaeacian singer Demodocus sings three songs: one about a quarrel between Odysseus and Achilles (8.73–83, in indirect speech), one about Ares and Aphrodite (8.266–366, related verbatim), and a third one about the wooden horse that allowed the capture of Troy (8.499–520, again in indirect speech). These embedded songs have been interpreted as *mises en abyme* (Rinon 2006); the image of the singer, respected and as famous as the heroes of his song, can be understood as an idealized version of the epic poet himself (de Jong 2006). The songs arouse interest and delight in their audiences, who are especially keen on hearing the "latest song" (1.351–352). The singer is 'taught' by the Muse; hence, his songs are 'true'. Such passages provide indications of the criteria by which the poet and his audience judged epic narrative.

The most prominent narrator in the *Odyssey* is Odysseus himself; the famous first-person account of his adventures is explicitly compared to the song of a professional singer (11.368). Odysseus also tells a number of tales that are explicitly marked as deceitful and untrue (Emlyn-Jones 1986). These stories always incorporate a number of elements relating to what 'really happened' to Odysseus, but they diverge from the (fictional) truth in important aspects; they depict "lies that are similar to truth" (19.203). As recent scholarship has emphasized, these 'lying tales' invite the audience to reflect on the status of poetic discourse and its relation to reality (Krummen 2008): while the adventure stories, with their mythical monsters and supernatural events, are 'true' within the world of the *Odyssey*, these tales, in spite of being much closer to the epic audience's everyday experience and thus more 'realistic', are 'lies'.

The overwhelming influence of the Homeric epics on ancient and modern narrative makes it easy to overlook the fact that they were just one of many types of narrative. Without laying any claim to completeness, I will provide a brief list of some alternative narrative traditions, a number of which became important for later developments in the ancient world.

(1) The so-called ‘epic cycle’ consisted of a number of hexameter poems, encompassing several mythological sagas (such as the Trojan War, events around the royal family of Thebes, or the life of Hercules). While the general style can be described as similar to the Homeric epics, the meagre fragments that have been preserved appear to indicate that these poems were more interested in miraculous and superhuman feats and less focused on moral aspects than our *Iliad* and *Odyssey* (Griffin 1977; Burgess 2002). (2) The longer *Homeric Hymns* contain long narrative sections. While some of them (especially the *Hymn to Aphrodite*, the subject matter of which is closely related to the *Iliad*) are quite similar to the Homeric epics in terms of narrative, others display remarkable differences (Janko 1982). Comparison with other hymnic texts of Greek literature shows that there is a specific ‘hymnic narrative’ that is, to a large extent, shaped by the ritual and religious dimensions of these texts (Faulkner/Hodkinson 2015). This is especially true for the *Hymn to Demeter* and the *Hymn to Hermes*, where the narrative does not display the same level of causality and transparency as in the Homeric epics (Nickel 2003; Romani 2008). (3) Shorter or extended catalogues are part of the narrative toolbox of the Homeric epics (Sammons 2010). But the catalogue was a narrative form in its own right, as is shown by the Hesiodic *Catalogue of Women*, which appears to have been a popular text (Hunter 2005). (4) The pseudo-Hesiodic *Shield* presents itself as an extended episode of this *Catalogue of Women*. It may be an example of a self-contained shorter narrative that displays a particular poetical choice in which visual and audible effects play an important role (Martin 2005). (5) Lyric poetry contained shorter or longer narrative sections. The fragmentary state of the textual transmission makes it difficult for us to fully grasp the specificities of lyric narrative, yet papyrus finds have allowed us to appreciate at least Stesichorus’ narrative ‘ballads’ (Finglass/Kelly 2015). All of these texts are narrative genres in their own right; the variety of their approaches to storytelling shows that early Greek literature had a wide scope of narrative options and that the Homeric epics, for all their overwhelming influence on later literature, represent just one possibility of narrative poetry.

Finally, it should be emphasized that in the archaic period speakers regularly used (mythical) narrative not for its own sake, but to make an argument. This is already obvious in the earliest transmitted texts: Hesiod, in his *Works and Days*, uses myth and fable as rhe-

torical strategies to argue his case (Schmidt 1986); Archilochus’ fragments contain a number of fables used as arguments (on the ancient fable, see van Dijk 1997). Lyric poetry, such as Pindar’s epinicians, mirrors the present in mythical tales (Köhnken 1971). Narratives could be used as paradigms or philosophical allegories, as in Parmenides’ didactic poem, composed early in the fifth century BC, which describes the narrator’s discovery of the truth as a cosmic journey to the ‘gates of night and day’ (Mourelatos 2008). Since this conscious use of (mythical) narrative relies on audiences that are ready and willing to reflect on the relation between myth and context (as becomes especially clear in the often enigmatic use of short mythical allusions in lyric and the choral odes of Athenian drama), it facilitated the emergence of modes of reception that scrutinized narratives for potential allegorical or philosophical meaning.

The Classical period (500–320 BC)

In the fifth century BC, Greece underwent important cultural developments. One important factor motivating change was the significance of the Persian Wars. Shortly after the battles of Salamis and Plataeae (480/479 BC), the Greek victory was felt to be equivalent to the achievements of the mythical heroes of the epic tradition. A newly discovered fragment of an elegy of Simonides (fr. 11 West) makes the connection explicit: it parallels Achilles, hero of the Trojan War, and his singer Homer, with Pausanias, the victor of Plataeae, and his singer Simonides (Boedeker/Sider 2001). There had been earlier poetic texts on historical subjects, but the Persian Wars gave this sort of public memory an enormous boost. It also provided the main motivation for Herodotus to write his *Histories*, a lengthy and complex work that provides a universal history of the known world and delivers a philosophy of historical development. Herodotus uses the word *kléos* (glory) repeatedly throughout his work (cf. *akléa*, ‘without glory’ in his proem), thus emphasizing his link with the epic tradition in which *kléos* was a key concept (Boedeker 2002). Herodotus combines historical narrative with ethnography (Hartog 1988); numerous shorter stories characterize the protagonists and make recurring patterns of historical events visible (Long 1987).

Herodotus’ work is grounded in the traditions of oral poetry, but it is too long to be performed orally; Herodotus is thus an important witness for the emer-

gence of a culture of reading and writing in the fifth century BC (Rösler 2002). This is even more obvious in the case of Thucydides, whose (unfinished) *History* of the Peloponnesian War is clearly written ('writing', *xunégrapse*, is mentioned in the first sentence of his work) with an eye to future readers (Schwinge 2008) and who emphasizes the stark contrast between his own "everlasting possession" and mere ephemeral "prize competitions" (1.22.4). However, despite aspiring to an objective and dispassionate historical account, Thucydides makes use of significant episodes to emphasize the nature of the war and of human behaviour; as an example, one may point to the narrative of the massacre at Mycalessus (7.27–30; Kallet 2001, 121–46). Thucydides thus makes sophisticated use of narrative features to convey his message of political philosophy (Rood 1998). Historiography quickly became an established genre; historical works, about the remote past or about events that the historian has witnessed himself, form an important part of ancient narrative.

Around the same time that Herodotus and Thucydides wrote their historiographical works in Athens, another genre emerged and entailed important consequences for the development of narrative. The urbanization and professionalization of Athenian society as well as the social and political environment of democracy occasioned a specialized art of rhetoric: professionals (so-called logographers) produced written texts that their customers declaimed in the Athenian law courts. Concomitant with this emergence of speech-making, a theory of rhetoric arose, at first in the form of generic sample speeches (Antipho, *Tetralogies*), soon as systematic treatises. Narrative (in the specialized terminology of the handbooks: Greek *diégesis*, Latin *narratio*) formed a canonical 'part of a speech' and was an important instrument to influence the lay jurors (Edwards 2004). While most of the fully developed rhetorical handbooks date from later periods we can nevertheless see that orators from the earliest stages of speech-making employ narrative as a means of proof (Schmitz 2000).

Rhetorical handbooks (such as the Greek treatise by Hermogenes, second century AD, or the Latin work by Quintilian, first century AD) provide full treatments of narrative as argument. Since its aim is to persuade the listener, rhetorical narrative has to be short, clear, and plausible (Quintilian 4.2.31). Interestingly, in Latin handbooks (which reflect Hellenistic theory) of the early first century BC (the anonymous *Rhetoric to Herennius* 1.12–13; Cicero's *De inventione*

1.19.27), narrative is discussed not only with regard to its argumentative value, but also as an exercise and as entertainment. Some of the terms that would later become important for narratological analysis first occur in this context. Thus, the *Rhetoric to Herennius* and Cicero (cf. later also Quintilian 2.4.2) distinguish *fabula*, *historia*, and *argumentum*, depending on the truth value of the narration: *fabula* is neither true nor plausible; *argumentum* is plausible, yet untrue; *historia* is an account of what is the case. In general, however, rhetorical narrative was closely linked to argument and persuasion. Rhetoricians defined the 'elements of narrative' under several headings that explained what a persuasive narrative should contain (Quintilian 4.2.55). It is important to remember that these categories were not meant to provide analytical tools for the study of (fictional) narrative, but rather devices to construct a credible narrative that would support the speaker's position; they describe narrative *qua* argument, not *qua* narrative.

One of the most momentous developments for ancient literature in general and narrative in particular was the emergence of schools of rhetoric in which almost all members of the educated elite learned these modes of argumentation from an early age. A number of rhetorical exercises (*progymnasmata*) allowed students a gradual approach to oratory. Before tackling imaginary or historical judicial cases, students would be asked to compose shorter speeches that might entail the renarration or embellishment of anecdotes or fables. One of the most important aspects of a successful speech was a clear understanding of the situation and of the characters involved in the case. Adapting a speech to its speaker, finding all the arguments that the situation required, presenting them in a persuasive manner was at the heart of such exercises. One important form was the so-called *ethopoia*, which was often practised on historical or mythological subjects: what speeches could or should Ajax and Odysseus deliver as they were claiming Achilles' arms? What words could Themistocles use to persuade his fellow citizens to abandon Athens as the Persian army was approaching? As the system of rhetorical schools became the general form of elite education in the Hellenistic and Roman period, almost all writers and readers of literature during their formative years had come to know such exercises. Hence, they were integrated into numerous prosaic (historiography, epistolography, dialogue) and poetical texts (epic, didactic poetry, drama) and became literary genres in their own right.

At the same time as the emergence of rhetoric, philosophy also arose as a (competing) specialized discourse that soon became attractive to many members of the elite. Philosophy inherited the use of narrative as a form of argument that we have seen at work in the early poetical tradition. Probably the most impressive use of narrative in philosophy can be found in Plato: he presents his philosophical ideas not in the form of systematic treatises, but as dialogues between several interlocutors (Gundert 1968); some of these dialogues have elaborate narrative frames. Moreover, Plato harnessed the power and authority of traditional myths when he invented his own philosophical myths (Janka/Schäfer 2002). Some of them (such as the eschatological narratives in the *Republic*, the *Phaedo*, and the *Gorgias*, the creation myth of the *Timaeus*, and especially the myth of Atlantis in the *Timaeus* and the *Critias*) have become famous in their own right, often detached from their original context.

Plato and Aristotle were also interested in the theory of narrative. In the context of his discussion of education, Plato distinguishes the different forms narrative can take: it can be pure narrator text or pure character dialogue or a mixture of both (*Republic*, book 3; Halliwell 2009). Like the rhetoricians, Plato is not interested in narrative *per se*, but rather (in his case) in its ethical and political implications: poetry that induces its readers and performers to produce an imitation (*mimesis*) of strong emotions is potentially harmful to the soul's well-being. Aristotle, by contrast, tries to provide a toolbox for understanding and analysing existing texts. However, since he holds a teleological view of poetry, in which tragedy is the peak of its development, his *Poetics* is more concerned with tragedy than with narrative texts. Nevertheless, he considers Homer an example of poetic perfection; in particular, he emphasizes that the Homeric epics (unlike most of the so-called cyclic epics) are unified narratives that constitute "a single, whole, and complete action, with beginning, middle, and end" (*Poetics*, chapter 9; translation of Stephen Halliwell). Moreover, Aristotle is the first Greek theoretician who provides an insight into the nature of poetry as treating "universals" and "the kinds of things that might occur" (as opposed to historiography, which relates "particulars" and "actual events": *Poetics*, chapter 9). While this is not, as has sometimes been claimed, the "discovery of fictionality" (Rösler 1980), it represents an important step in the Western discussion about fiction (Feddern 2018).

The Hellenistic period (320–20 BC)

The Hellenistic period is characterized by the general propagation of book culture. Oral performance continued to exist, but the main forms of text production and reception were writing and reading. Hellenistic poets were in constant dialogue with the literary past in the form of written books; the tension between tradition and innovation is a defining characteristic of the literature of this period (Fantuzzi/Hunter 2004). The Homeric epics were considered the canonical form of mythological narrative; since they were universally known, creative intertextual engagement often had to take innovative forms and refer to other narrative traditions. Hellenistic poetry thus looks back to alternative types of narrative and often picks up the hymnic, lyric, or rhetorical traditions that we have described above (Morrison 2007). Callimachus' *Hecale* and *Aetia* became models of a type of small-scale narrative, often with experimental features, for which modern scholarship uses the term 'epyllion' (Baumbach/Bär 2012); Callimachus' *Hymns* provide further examples of these shorter, highly sophisticated narratives that break away from the relative stability of the Homeric epics. Apollonius of Rhodes applied these 'Callimachean' principles to an extended epic narrative; his *Argonautica* show a self-conscious narrator in crisis (Hunter 2008). Theocritus invented pastoral poetry and thus created a distinctive fictional world that was to prove attractive and generative for many centuries (Payne 2007). Other experiments with features of narrative during the Hellenistic period include 'mimetic poems' that mix dramatic and narrative elements (Albert 1988).

Many of the poets mentioned in the preceding paragraph were also scholars active at the Library of Alexandria; critical work and creative writing influenced each other. The existence of a sophisticated and highly specialized critical language in the scholia (the remains of ancient commentaries transmitted in the margins of our manuscripts) demonstrates that ancient critics were paying attention to concepts such as time structure or narrative voice that would become important for modern narratology (Nünlist 2009). Unfortunately, the fragmented and incomplete evidence does not allow us to see whether Hellenistic critics developed a systematic view of narrative, but the scattered remarks show their keen interest in it. These scholar-poets thus created complex, experimental, highly self-conscious forms of narrative that draw on and develop the types inherited from the archaic and classical periods.

Roman and imperial Greek narrative

The innovations of Hellenistic literature became decisive for the development of narrative in the Western world because they were adopted and adapted by Latin writers and thus transmitted to the medieval, early modern and modern world. Cultural contacts between Rome and Greece began when Hellenistic book culture was at its apogee, and Roman intellectuals quickly embraced these modes of production and reception (Vogt-Spira/Rommel/Musäus 1999). Rhetorical training became as important for Latin writers as it was for Greeks; Cicero transmits Hellenistic rhetorical theory and is himself a masterful narrator in his speeches (Levene 2004). Roman historians could look back to indigenous traditions of cultural memory (the annalistic structure, which was inherited from official documentation, became frequent in the works of Roman historians), but they also entered into a dialogue with classical and Hellenistic Greek historiography. Between these traditions and the environment of an emerging and rapidly established empire, Roman historiography found its own voice (Pelling 2009; Tsi-siou-Chelidoni 2009).

Right from the beginning, Roman poetry was 'Hellenistic' in the sense that the archaic and classical Greek traditions formed an important intertext with which poets engaged (Hinds 1998). It was Catullus' poem 64 that gave rise to the concept of 'epyllion' (Trimble 2012). Virgil's *Aeneid* can be considered the crowning achievement of this transcultural dialogue: the text refers and alludes to Roman predecessors such as Ennius (Goldschmidt 2013), to Hellenistic models such as Apollonius and Callimachus (Nelis 2001; George 1974), and above all to the Homeric epics (Knauer 1964; Barchiesi 2014). These instances of literary engagement are contrasted with a specific Roman and imperial voice that makes the *Aeneid* a founding text for Augustan politics (Thomas 1999). Virgil's own, very peculiar, 'civilized' narratorial voice (Otis 1963) became the most important model for epic poetry in Western literature and has thus conveyed Homeric and Hellenistic modes of narrative across the centuries.

Ovid's importance for the history of European poetry is as great as Virgil's. His narrative poems adopt the Hellenistic and Virgilian heritage and add distinctive features. The *Heroides* are imaginary letters by mythical women (some with replies by their male partners), combining epistolarity, rhetorical *ethopoia*, and elegiac love poetry with a subtle humour that is

typical of Ovid (Farrell 1998). The *Fasti* (unfinished) apply a Callimachean aetiological narrative to the Roman calendar (Miller 1992). The epic *Metamorphoses*, without doubt Ovid's most important work, is a tour de force that in a complex set of embedded narratives, encompasses almost the entirety of Greek myth and can be read as a commentary on the epic tradition and its Hellenistic transformations (Wheeler 1999). Ovid's importance for the development of Western narrative cannot be overestimated.

Probably during the late Hellenistic or early imperial period (exact dates are impossible to ascertain), a new form of prose narrative emerged that was immensely successful in the ancient world: the Greek novel, based usually on a rather stereotypical plot. Two lovers, both of outstanding beauty and virtue, become separated by unfortunate circumstances and must travel all over the Mediterranean world to find each other again. Most novels invent special variations on this basic theme: Longus' *Daphnis and Chloe* unites the world of the pastoral with the basic plot of the novel. Heliodorus, in his sprawling *Aethiopica*, presents one of the most complex narratives of antiquity, with a striking opening that remains mysterious to the audience until the middle of the novel (Futre Pinheiro 1998). Two transmitted Latin prose novels follow different paths: Petronius' prosimetric *Satyricon*, of which we have only fragments, integrates themes known from Roman satire into a picaresque novel (Conte 1996). Apuleius' *Metamorphoses*, another novel with a complex narratological structure, contains the famous embedded story of Amor and Psyche; the author's hidden self is challenging for readers, as is the unexpected religious turn the story takes in book 11 (Winkler 1985). It is remarkable (and unfortunate) that we have no trace of a critical discussion of these texts in antiquity. In fact the novels are rarely mentioned at all; and there is no rhetorical or poetical treatise analysing their sophisticated narratives.

In the same period, during the first two centuries AD, we see numerous experiments with narrative forms, some of them connected to the cultural movement of the 'Second Sophistic' and its emphasis on learning (*paideia*). Lucian developed (following Hellenistic models?) several forms of satirical dialogue, often in prosimetric form; his *True History* can be described as our first science-fiction novel (Georgiadou/Larmour 1998). Philostratus' *Life of Apollonius* is a curious hagiography that bears similarities to contemporary Christian texts, though its genre is somewhat elusive (Schirren 2005). Fictional letters had been known

since the late classical era, but they seem to have gained in popularity in the imperial period and developed into what some critics see as precursors to modern epistolary novels (Rosenmeyer 2001).

It is of course difficult to define a point where ‘ancient narrative’ ends and something new (like late antique narrative or Byzantine narrative) begins. For this contribution, I would like to end on a high note, with Nonnus’ 48-book epic *Dionysiaca*. Many of the narratological strategies that we have described as typical of Hellenistic poetry (small-scale narrative integrated into a large unity; intertextual engagement with predecessors; embedded narratives; experimentation with genre and narrative voice) can be found in this epic (Shorrock 2001), and yet it reads unlike any other epic text of antiquity. Nonnus subscribes to a Protean poetics of *poikilia* (variety), and the effect his poem has on its audience can be described as ‘Dionysiac’: it is intoxicating and disconcerting. What better way to finish this overview than being drunk on narrative?

References

- Albert, Winfried: Das mimetische Gedicht in der Antike. Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit. Frankfurt 1988.
- Barchiesi, Alessandro: Homeric Effects in Vergil’s Narrative. Princeton 2014.
- Baumbach, Manuel/Bär, Silvio (eds.): Brill’s Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception. Leiden 2012.
- Boedeker, Deborah: Epic Heritage and Mythical Patterns in Herodotus. In: Egbert J. Bakker/Irene J. F. de Jong/Hans van Wees (eds.): Brill’s Companion to Herodotus. Leiden 2002, 97–116.
- Boedeker, Deborah/Sider, David (eds.): The New Simonides. Contexts of Praise and Desire. Oxford 2001.
- Burgess, Jonathan S.: The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle. Baltimore 2002.
- Burkert, Walter: The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. Cambridge, Mass. 1992.
- Conte, Gian B.: The Hidden Author. An Interpretation of Petronius’ ‘Satyricon’. Berkeley 1996.
- Dijk, Gert-Jan van. ΑΙΝΟΙ, ΛΟΓΟΙ, ΜΥΘΟΙ [*Aínoi, Lógoi, Mýthoi*]. Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature. With a Study of the Theory and Terminology of the Genre. Leiden 1997.
- Edwards, Mike: Oratory. In: De Jong/Nünlist/Bowie 2004, 315–353.
- Emlyn-Jones, Chris: True and Lying Tales in the ‘Odyssey’. In: Greece and Rome 33 (1986), 1–10.
- Fantuzzi, Marco/Hunter, Richard: Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry. Cambridge 2004.
- Farrell, Joseph: Reading and Writing the ‘Heroides’. In: Harvard Studies in Classical Philology 98 (1998), 307–338.
- Faulkner, Andrew/Hodkinson, Owen (eds.): Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns. Leiden 2015.
- Feddern, Stefan: Der antike Fiktionalitätsdiskurs. Berlin 2018.
- Finglass, Patrick J./Kelly, Adrian (eds.): Stesichorus in Context. Cambridge 2015.
- Fränkel, Hermann: Die homerischen Gleichnisse. Göttingen 1921.
- Futre Pinheiro, Marília P.: Time and Narrative Technique in Heliodorus’ ‘Aethiopica’. In: Hildegard Temporini/Wolfgang Haase (eds.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Vol. 2.34.4. Berlin 1998, 3148–3173.
- George, Edward: ‘Aeneid’ VIII and the ‘Aitia’ of Callimachus. Leiden 1974.
- Georgiadou, Aristoula/Larmour, David H. J.: Lucian’s Science Fiction Novel ‘True Histories’. Interpretation and Commentary. Leiden 1998.
- Goldschmidt, Nora: Shaggy Crowns. Ennius’ ‘Annales’ and Virgil’s ‘Aeneid’. Oxford 2013.
- Grethlein, Jonas/Rengakos, Antonios (eds.): Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature. Berlin 2009.
- Griffin, Jasper: The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer. In: Journal of Hellenic Studies 97 (1977), 39–53.
- Griffin, Jasper: Homer on Life and Death. Oxford 1980.
- Gundert, Hermann: Der platonische Dialog. Heidelberg 1968.
- Halliwel, Stephen: The Theory and Practice of Narrative in Plato. In: Grethlein/Rengakos 2009, 15–41.
- Hartog, François: The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History. Berkeley 1988.
- Hinds, Stephen: Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge 1998.
- Hunter, Richard (ed.): The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions. Cambridge 2005.
- Hunter, Richard: The Poetics of Narrative in the ‘Argonautica’. In: Theodore D. Papangelis/Antonios Rengakos (eds.): Brill’s Companion to Apollonius Rhodius [2001]. Leiden 2008, 93–125.
- Janka, Markus/Schäfer, Christian (eds.): Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen. Darmstadt 2002.
- Janko, Richard: Homer, Hesiod, and the Hymns. Cambridge 1982.
- Jong, Irene J. F. de: Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the ‘Iliad’ [1987]. London 2004. (2004a)
- Jong, Irene J. F. de: Homer. In: De Jong/Nünlist/Bowie 2004, 13–24. (2004b)
- Jong, Irene J. F. de: The Homeric Narrator and His Own ‘Kleos’. In: Mnemosyne 59 (2006), 188–207.
- Jong, Irene J. F. de: Metalepsis in Ancient Greek Literature. In: Grethlein/Rengakos 2009, 87–115.
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René/Bowie, Angus M. (eds.): Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative. Leiden 2004.
- Kallet, Lisa: Money and the Corrosion of Power in Thucydides. The Sicilian Expedition and Its Aftermath. Berkeley 2001.
- Knauer, Georg N.: Die ‘Aeneis’ und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der ‘Aeneis’. Göttingen 1964.

- Köhnken, Adolf: Die Funktion des Mythos bei Pindar. Interpretationen zu sechs Pindargedichten. Berlin 1971.
- Krummen, Eveline: »Jenen sang seine Lieder der ruhmvolle Sänger ...«. Moderne Erzähltheorie und die Funktion der Sängerszenen in der 'Odyssee'. In: *Antike und Abendland* 54 (2008), 11–41.
- Levene, David S.: Reading Cicero's Narratives. In: Jonathan Powell/Jeremy Paterson (eds.): *Cicero the Advocate*. Oxford 2004.
- Long, Timothy: Repetition and Variation in the Short Stories of Herodotus. Frankfurt 1987.
- Martin, Richard P.: Pulp Epic. The 'Catalogue' and the 'Shield'. In: Richard Hunter (ed.): *The Hesiodic 'Catalogue of Women'. Constructions and Reconstructions*. Cambridge 2005, 153–175.
- Miller, John F.: The 'Fasti' and Hellenistic Didactic. Ovid's Variant Aetiologies. In: *Arethusa* 25 (1992), 11–31.
- Morris, Ian: Tomb Cult and the Greek Renaissance. The Past in the Present in the 8th Century BC. In: *Antiquity* 62 (1988), 750–761.
- Morrison, Andrew D.: The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry. Cambridge 2007.
- Morrison, James V.: Homeric Misdirection. False Predictions in the 'Iliad'. Ann Arbor: 1992.
- Most, Glenn W.: The Structure and Function of Odysseus' 'Apologoi'. In: *Transactions of the American Philological Association* 119 (1989), 15–30.
- Mourelatos, Alexander P. D.: The Route of Parmenides [1970]. Las Vegas 2008.
- Nelis, Damien: Vergil's 'Aeneid' and the 'Argonautica' of Apollonius Rhodius. Leeds 2001.
- Nickel, Roberto: The Wrath of Demeter. Story Pattern in the Hymn to Demeter. In: *Quaderni Urbini di Cultura Classica* 73 (2003), 59–82.
- Nünlist, René: Der homerische Erzähler und das sogenannte Sukzessionsgesetz. In: *Museum Helveticum* 55 (1998), 2–8.
- Nünlist, René: Narratological Concepts in Greek Scholia. In: Grethlein/Rengakos 2009, 63–83.
- Otis, Brooks: Virgil. A Study in Civilized Poetry. Oxford 1963.
- Patzner, Harald: Die Formgesetze des homerischen Epos. Stuttgart 1996.
- Payne, Mark: Theocritus and the Invention of Fiction. Cambridge 2007.
- Pelling, Christopher: Seeing through Caesar's Eyes. Focalization and Interpretation. In: Grethlein/Rengakos 2009, 507–526.
- Reichel, Michael: Retardationstechniken in der 'Ilias'. In: Wolfgang Kullmann/Michael Reichel (eds.): *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*. Tübingen 1990, 125–151.
- Rengakos, Antonios: Zeit und Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen. In: *Antike und Abendland* 41 (1995), 1–33.
- Richardson, Scott: The Homeric Narrator. Nashville 1990.
- Rinon, Yoav: Mise en Abyme and Tragic Signification in the 'Odyssey'. The Three Songs of Demodocus. In: *Mnemosyne* 59 (2006), 208–225.
- Ritoók, Zsigmond: The Views of Early Greek Epic on Poetry and Art. In: *Mnemosyne* 42 (1989), 331–348.
- Romani, Silvia: Dal mio punto di vista. Per una lettura narratologica dell' 'Inno a Hermes'. In: *Aevum antiquum* 8 (2008), 79–98.
- Rood, Tim C. B.: Thucydides. Narrative and Explanation. Oxford 1998.
- Rosenmeyer, Patricia A.: Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature. Cambridge 2011.
- Rösler, Wolfgang: Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. In: *Poetica* 12 (1980), 283–319.
- Rösler, Wolfgang: The 'Histories' and Writing. In: Egbert J. Bakker/Irene J. F. de Jong/Hans van Wees (eds.): *Brill's Companion to Herodotus*. Leiden 2002, 79–94.
- Rutherford, Richard B.: Tragic Form and Feeling in the 'Iliad'. In: *Journal of Hellenic Studies* 102 (1982), 145–160.
- Sammons, Benjamin: The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue. Oxford 2010.
- Schadewaldt, Wolfgang: *Iliasstudien*. Leipzig 1943.
- Schirren, Thomas: *Philosophos Bios*. Die 'Vita Apollonii' als symbolische Form. Untersuchungen zum antiken Philosophenbios. Heidelberg 2005.
- Schmidt, Jens U.: Adressat und Paraineseform. Zur Intention von Hesiods 'Werken und Tagen'. Göttingen 1986.
- Schmitz, Thomas A.: Ist die 'Odyssee' spannend? Anmerkungen zur Erzähltechnik des homerischen Epos. In: *Philologus* 138 (1994), 3–23.
- Schmitz, Thomas A.: Plausibility in the Greek Orators. In: *American Journal of Philology* 121 (2000), 47–77.
- Schwinge, Ernst-Richard: Komplexität und Transparenz. Thukydides: Eine Leseanleitung. Heidelberg 2008.
- Shorrock, Robert: The Challenge of Epic. Allusive Engagement in the 'Dionysiaca' of Nonnus. Leiden 2001.
- Thomas, Richard F.: Reading Virgil and his Texts. Studies in Intertextuality. Ann Arbor 1999.
- Trimble, Gail: Catullus 64. The Perfect Epyllion? In: Manuel Baumbach/Silvio Bär (eds.): *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*. Leiden 2012, 55–79.
- Tsitsiou-Chelidoni, Chrysanthé: History beyond Literature: Interpreting the 'Internally Focalized' Narrative in Livy's 'Ab urbe condita'. In: Grethlein and Rengakos 2009, 527–554.
- Visser, Edzard: Homerische Versifikationstechnik. Versuch einer Rekonstruktion. Frankfurt 1987.
- Vogt-Spira, Gregor/Rommel, Bettina/Musäus, Immanuel (eds.): *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*. Stuttgart 1999.
- West, Martin L.: The Rise of the Greek Epic. In: *Journal of Hellenic Studies* 108 (1988), 151–172.
- West, Martin L.: The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford 1997.
- West, Martin L.: Indo-European Poetry and Myth. Oxford 2007.
- Wheeler, Stephen M.: A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's 'Metamorphoses'. Philadelphia 1999.
- Winkler, John J.: Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's 'The Golden Ass'. Berkeley 1985.

Thomas A. Schmitz

2 Theorien und Praktiken – Mittelalter

Mittelalterliches Erzählen lässt sich innerhalb zweier großer Spannungsfelder verorten: In Bezug auf den medialen Kontext sind dies die Pole Mündlichkeit–Schriftlichkeit; in Bezug auf Themen, Inhalte und Methoden des Erzählens auf der einen Seite gelehrte, klerikale und lateinische Traditionen, auf der anderen Seite volkssprachliche, »populäre«, laikale Traditionen. In beiden Fällen handelt es sich keineswegs um strikt voneinander getrennte oder sich gegenseitig ausschließende Optionen; die Überschneidungen sind groß und es gibt eine Vielzahl von Erzählphänomenen, die sich sowohl in Schrifttraditionen als auch in der Oralität verorten lassen, ebenso wie die lateinische Gelehrtenkultur das volkssprachliche Erzählen beeinflusst hat und umgekehrt. Dabei bleibt eine Grundspannung bestehen, die sich nicht auflösen lässt und die letztlich produktiv wirkt. Um diese produktiven Kräfte, die mittelalterliches Erzählen ausmachen, soll es im Folgenden gehen. Der Beitrag richtet den Blick auf epochenspezifische Theorien und Praktiken des Erzählens, die bisweilen quer laufen zu den Begriffen und Parametern der Narratologie. Folgende Aspekte stehen dabei im Mittelpunkt: Anhand einflussreicher mittelalterlicher »Poetiken« (in der Regel Handbücher zur Anleitung des guten Schreibens) eruiere ich zunächst das theoretische und praktische Verständnis von »Erzählen« im Mittelalter. In einem zweiten Schritt wende ich mich vier großen Themenfeldern zu: *autoritas* und Kanon; Textbegriff und Offenheit des Textes; Fiktionalität und das Verhältnis von Text zu Welt; sowie Exemplarität und Funktionsgebundenheit. In einem letzten Schritt möchte ich aufzeigen, inwiefern aus volkssprachlichen Texten eine »imaginative«, d. h. auf impliziten Annahmen der Erzählpraxis basierende Erzähltheorie herausgearbeitet werden kann. Mit Ausnahme der Beispiele aus der lateinischen Tradition liegt mein Fokus dabei auf Beispielen aus der mittelalterlichen englischen Literatur.

Erzählbegriff und mittelalterliche »Poetiken« des Erzählens

Mittelalterliche Überlegungen zum Erzählbegriff und zu Erzählpraktiken gehen auf klassische Vorbilder zurück, deren Popularität Bibliothekskataloge aus ganz Europa bezeugen: Ciceros *De inventione*, die pseudo-

Ciceronische *Rhetorica ad Herennium*, Quintilians *Institutio oratoria* sowie Horazens *Ars Poetica*. Mit Ausnahme von Horaz entlehnt das Mittelalter also einen primär aus der rhetorischen Tradition stammenden Erzählbegriff aus der Antike. Als solcher ist das Erzählen eine Praxis; eine Handlung, die bestimmte Funktionen erfüllen und bestimmte Effekte evozieren soll. Cicero definiert *narratio* als eine Exposition von Handlungen, die geschehen sind oder geschehen sein könnten. Es gibt demnach drei Arten von *narrationes*: solche, die strikt prozessbezogen sind (in einem juristischen Kontext) und die vorliegende *causa* wiedergeben; solche, die von der *causa* abschweifen, um einen wie auch immer gearteten Punkt zu machen oder Effekt zu erzielen, und schließlich solche, die nicht auf den Gerichtsprozess bezogen sind, sondern gänzlich auf Unterhaltung abzielen (*De inventione* 1,19,27; s. Kap. 1). Innerhalb der Kategorie der unterhaltsamen Erzählungen unterscheidet Cicero Erzählungen, die auf Handlungen fokussiert sind, von solchen, in deren Mittelpunkt Personen stehen. Letztere dürften die Reden und Gedanken der Personen wiedergeben und sollten unbedingt lebendig sein, in ihrem Aufbau spannende Wendungen enthalten und eine Reihe von Emotionen bedienen (Furcht, Freude, Täuschung, Begehren; s. Kap. 7). In diesem Kontext nimmt Cicero dann auch die berühmte Unterscheidung zwischen tatsächlichen vergangenen Ereignissen (*historia*), fiktiven, aber plausiblen Ereignissen (*argumentum*) und solchen, die »falsch«, weil ausgedacht und nicht wahrscheinlich sind (*fabula*), vor. Die Dreiteilung *historia* – *argumentum* – *fabula* findet sich auch bei Quintilian (2,4,2) und in der *Rhetorica ad Herennium* (1,8,13) und verfestigte sich nicht zuletzt durch Isidor von Sevilas Enzyklopädie (*Etymologiae* 1,44,5) als eine Grundannahme mittelalterlichen Erzählens (Copeland 2006).

Einen wichtigen Einfluss auf die in der Entstehung begriffene mittelalterliche Theoretisierung über das Erzählen übte neuplatonisches Gedankengut aus, welches das Mittelalter aus der Spätantike übernahm: Zentral sind hier der *Commentarius in Somnium Scipionis* des Macrobius (ca. 400), eine Auslegung des »Traum des Scipio« aus Ciceros nur fragmentarisch überliefertem Werk *De re publica*, aber auch die Schriften des Fulgentius (ca. 500–600) und nicht zuletzt Boethius' (480–524) *De Consolatione Philosophiae* (Copeland 1994; Wetherbee 1972). Macrobius unterscheidet in seinem Kommentar, ausgehend von der Ablehnung jeglicher Dichtung in Platons *Politeia*, *fabulae* (erdachten Texten, Fiktionen), die lediglich

unterhaltsam sind, von solchen, die zu guten Taten anregen. Weiterhin fallen in die Subkategorie *narratio fabulosa* solche Texte, die zwar auf eine fiktionale Art und Weise erzählen, aber zweifelsfrei wahre Inhalte haben. Philosophen könnten sich, so Macrobius, dieser Form bedienen, solange sie darauf achteten, dass die Darstellung dem Inhalt angemessen sei. In diesem Fall werde die Wahrheit lediglich ›verhüllt‹ unter dem Mantel der Allegorie (1,2,6–11); Macrobius spricht von *velamen* (›Mantel‹, ›Verhüllung‹; 1,2,11). Bei Fulgentius (*Expositio continentiae Virgilianae secundum philosophos morales*) wird der Modus der Allegorie zur Methode, um Vergils *Aeneis* aus christlicher Perspektive zu legitimieren, ohne den pagan-antiken Kontext aufzugeben (Whitbread 1971). Das Vorbild für dieses Vorgehen lieferte die Biblexegese, die alttestamentliche Figuren und Ereignisse als Verweise auf neutestamentliche Inhalte verstand. Indem auch ganze Ereignisse allegorisch gelesen wurden, ging die Allegorie über die Wortebene hinaus; Beda (673–735) unterscheidet hier zwischen *allegoria in factis* (›Allegorie in Bezug auf Ereignisse‹) und *allegoria in verbis* (›Allegorie in Bezug auf Worte‹) (Strubel 1975, 347–353; s. auch Akbari 2004).

Dass antike Autoren christliche Ideen und Ideale anachronistisch bereits gleichsam ›verhüllt‹ behandelt haben, findet sich bei zahlreichen Gelehrten des 12. Jahrhunderts, darunter Alanus von Lille, Thierry von Chartres und Bernardus Silvestris. In diesem Jahrhundert vollzog sich aber auch ein grundlegender Wandel: Waren die genannten (spät-)antiken Texte bisher vor allem in der Schulbildung eingesetzt worden, wurden sie nun als Grundlage für eine weitergehende und eigene Auseinandersetzung mit dem, was ›Dichtung‹, d. h. *erzählende Dichtung* (unter dem Stichwort *enarratio poetarum* – die Interpretation der Dichter), auszeichnete und erreichen sollte. Die hohe Zahl der im 12. und 13. Jahrhundert verfassten *Artes poeticae* macht dies deutlich. Dazu zählen Matthäus von Vendôme *Ars versificatoria*, Galfreds *Poetria nova* und sein *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* sowie Johannes von Garlandias *Poetria Parisiana* (Murphy 1974, 135–193; Texte: Faral 1924). Alle genannten Autoren beziehen sich explizit und ausführlich (bisweilen wahlweise) auf Horaz, Cicero, die *Rhetorica ad Herennium* und Quintilian (Copeland/Sluiter 2009).

Insgesamt lässt sich eine Wendung von einem primär rhetorisch gedachten Verständnis vom Erzählen hin zu einem poetologischen beschreiben (Klopsch 1980; Murphy 1974). In den Kommentaren des

12. Jahrhunderts findet sich, so beispielsweise bei Thierry von Chartres (fl. 1330–1340), eine Ergänzung der Trias *historia* – *argumentum* – *fabula* um die Kategorie *narratio poetica* (Mehtonen 1996, 33). Autoren wie Garlandus (*Poetria Parisiana*) und Galfred (*Documentum*) nehmen in ihren Handbüchern elaborierte Unterscheidungen hinsichtlich narrativer Genres vor. Dazu gehören vor allem Genres, die der *historia* zugerechnet werden, darunter epideiktische und Okkasionaldichtung, aber auch die Bukolik oder Oden und Hymnen (s. z.B. *Poetria* 5,303–372). Auch findet sich die letztlich auf Platon zurückgehende Unterscheidung zwischen Figurenrede (*dragmaticon*), Autorenrede (*hermeneticon*) und einer Mischform aus beiden (*didascalicon*) (Mehtonen 1996, 35–37; s. Kap. 7).

Die genannten Handbücher, die ihren primären Zweck in der Schulbildung erfüllten und zum ›richtigen‹ Schreiben anweisen sollten, sind präskriptiv konzipiert und als solche nur indirekt und innerhalb klarer Grenzen als Quelle für eine mittelalterliche Literaturtheorie verwendbar. Zentrale Elemente sind dabei aber zweifelsohne, dass *poesis* einen Prozess des Schaffens, Machens impliziert, der sich in der aktiven Gestaltung der Dichter manifestiert. Gleichzeitig wurde die *poesis* als Wissenschaft in die epistemologischen Ordnungssysteme aufgenommen. Hier lässt sich eine Verbindung zur Überlieferung des Aristoteles ziehen, bei welcher der arabische Gelehrte Averroes (1126–1198) eine Schlüsselstellung einnimmt: Mit Bezugnahme auf Aristoteles' Mimesis-Begriff, der auf Vergleichen, Analogien und Metaphern beruht – also auf logisch operierenden Mitteln –, sei auch die Dichtung der Logik zuzuordnen (Copeland 1994). So heißt es im Bernardus Silvestris zugeschriebenen Kommentar zu Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, dass Dichtung eine Wissenschaft (*scientia*) sei, die im Versmaß ›gewichtige und illustre Rede‹ beinhalte (*orationem gravem et illustrem*; 3,971–985). Dichtung wurde mit kognitiven und ethischen Implikationen versehen, so auch bei Thomas von Aquin (ca. 1222–1274), Roger Bacon (ca. 1220–ca. 1292) und Albertus Magnus (ca. 1200–1280). In der Folge wurde es üblich, die Kategorie *poesis* mit den Konzepten *argumentum* und *fabula* (nicht aber *historia*) zu verknüpfen. Der enge Bezug zur Rhetorik blieb dabei stets bestehen: *poesis* beschrieb eine Praxis mit ethischem Anspruch (Dahan 1980).

Die genannte Theoretisierung literarischen Schaffens vollzog sich zunächst ausschließlich im gelehrten, lateinischen Umfeld. Im späteren Mittelalter entstan-

den aber auch Abhandlungen, die sich auf ähnliche Weise mit volkssprachlicher Dichtung befassten, so Dantes (lateinisches) Werk *De vulgari eloquentia* (1304–1307; Haller 1973) oder *L'Art de dictier et de faire chansons, balades, virelais et rondeaulx* (1392) des französischen Autors Eustache Deschamps (ca. 1346–ca. 1406), der einen Schwerpunkt auf die Nähe von Dichtung und Musik legt. Der Einfluss der gelehrten Tradition auf volkssprachliche Texte ist darüber hinaus auch implizit unverkennbar und tritt immer wieder insbesondere in Prologen zutage, in denen die Autoren ihre Kenntnis der Fachliteratur und -termini zur Schau stellen, diese ironisch brechen (beispielsweise durch Verwendung des Bescheidenheitstopos) oder sich um dichterische Eigenständigkeit bemühen (Copeland 1991; Schultz 1984; Minnis 1988; 2009). So entschuldigt sich beispielsweise Osborn Bokenham (1393–1464?) im Prolog zu seiner Sammlung von Legenden heiliger Frauen (*Legendys of Hooly Wummen*, 1443–1447) dafür, dass er nicht Galfreds *Poetria Nova* (»Newe Poetrye«) zu Rate gezogen habe und sein Stil daher keinesfalls poetisch (»poetycal«) sei (V. 836–898; Wogan-Browne/Watson/Taylor 1999, 64–72). Ein solcher apogetischer Gestus ist typisch für Texte volkssprachlicher Autoren, sollte aber nicht für bare Münze genommen werden: Der scheinbare Legitimationsdruck für die Wahl der Volkssprache ist im späten Mittelalter ein Topos (s. Curtius 1953, 407–413) und zeigt vielmehr das wachsende Selbstbewusstsein der Autoren, die sich sehr wohl unter Kenntnis der akademischen Traditionen sprachlich wie inhaltlich auf neue literarische Felder wagen.

Auctoritas und Kanon

Ein weiteres zentrales Konzept mittelalterlicher Beschäftigung mit dem Erzählen im weitesten Sinne ist *auctoritas*, d. h. die unangefochtene »Autorität« eines relativ eng definierten Kanons von Autoren und Texten, zumeist aus der Antike oder Spätantike bzw. der Patristik (Copeland 2016a). Dabei lässt sich überspitzt formulieren: Nur ein toter Autor ist ein guter Autor; das Alte erhält eine weit höhere Wertschätzung als das Neue, Unbewährte (s. zur Kanonbildung: Curtius 1953, 247–272). Die Vermittlung der autoritativen Werke und ihrer Autoren erfolgte im Schulunterricht über die sogenannten *accessus* (Minnis 2010; Copeland 2016b). Die *Accessus*-Tradition hatte ihren Ursprung in den Kommentaren zu antiken Autoren aus der Spätantike. Grammatiker wie Servius in seinem

Aeneis-Kommentar stellten ihren Texten kleine Einführungen voran, in denen sie den Autor vorstellten und die Bedeutung des Textes erläuterten. Diese Einführungen wurden im 12. Jahrhundert anthologisiert, sodass ganze Sammlungen von *accessus* – zu allen zentralen Autoren und ihren Werken – im Unterricht Verwendung fanden. Jeder *accessus* beinhaltete den Titel des Werks, den Namen des Dichters, die Intention des Dichters, den Inhalt (*materia*) des Buches, die Art und Weise der Abfassung (*modus tractandi*), die Reihenfolge der Bücher (bei mehrbändigen Werken), Nutzen (*utilitas*) und schließlich den philosophischen Wissenszweig (*pars philosophiae*), dem das Werk zuzuordnen war. Die Inhaltsangabe konnte bisweilen sehr umfassend ausfallen. Die Rubrik »Intention des Dichters« war von besonderer Bedeutung für die Rechtfertigung, warum antike – heidnische – Autoren überhaupt rezipiert werden durften: Wenn es nämlich die Intention Ovids war, sein Publikum ethisch-moralisch zu erbauen, war der Nutzen seiner Episteln gegeben und ihre Lektüre unproblematisch (Wheeler 2015; Quain 1945).

Die Bedeutung der *accessus* war enorm: Durch ihren Einsatz im Schulunterricht stellten sie sicher, dass ein fixer Kanon von *auctoritates* – den Autoren wie ihren Werken – vermittelt wurde, der das ganze Mittelalter hindurch eine bemerkenswerte Konstanz aufwies. Damit einher ging aber auch die Annahme, dass Werke eine vom Autor intendierte Bedeutung haben, die wiederum an Nutzen und Nützlichkeit geknüpft ist. Diese hermeneutischen Grundannahmen haben Auswirkungen auf das Verständnis von Erzählen und den Bezug zwischen Text und Autor. Die starke Betonung der *auctoritas* führt beispielsweise dazu, dass ein vom Autor distinkter Erzähler schwerlich zu vermitteln wäre; alle Sprechinstanzen sind letztlich Ausdruck des Autors. Die bisweilen daraus resultierende Spannung tritt zum Beispiel in den *accessus* zu Ovids *Heroides* zutage. Zwar hat das Werk als Ganzes eine Aussage und Intention (Erbauung und Unterhaltung), doch lassen sich in den verschiedenen Briefen der mythologischen Frauen und Männern weitere Intentionen ausmachen (Copeland 2016b; Wheeler 2015, 86–93).

Die Bedeutung der antiken Vorbilder und ihrer *auctoritas* spielt auch in der Abfassung von literarischen Texten eine zentrale Rolle. Das Konzept eines »Autors« im modernen Sinne ist eine späte Entwicklung; mittelalterliche *auctores* sind zunächst ausschließlich die Autoritäten der Antike oder Spätantike, die sich durch ihren intrinsischen Wert (d. h. die

christliche Wahrhaftigkeit und Richtigkeit dessen, was sie verfasst haben) sowie ihre Authentizität (d. h. ihre Texte mussten zweifelsfrei von ihnen verfasst worden sein) auszeichnen (Minnis 2010, 10–12). Alle anderen Texte galten als *apokryph*; konnten sie nicht einer Autorität zugeschrieben werden, waren sie problematisch. Durch die umfangreiche Kommentar- und Scholientradition erfuhren die Texte der *auctores* weiteren Nutzen: Zitate und Sentenzen wurden in Anthologien oder Florilegia übertragen und führten bald ein Eigenleben als exzerpierte Wahrheiten, auf die man sich berufen konnte. Die Verbindung von Nutzen und Vorbildcharakter der *auctores* mag auch ein Grund dafür sein, warum beispielsweise Geoffrey Chaucers *Tale of Melibee*, eine der beiden Geschichten, die Chaucer als Figur seiner Geschichte (›Chaucer the pilgrim‹) in den *Canterbury Tales* (spätes 14. Jh.) erzählt, sich großer Beliebtheit erfreute. Die äußerst umfassende allegorische Prosa-Erzählung ist eine Aneinanderreihung von Sentenzen und Zitaten von Autoritäten, anhand derer der Protagonist Melibee im Gespräch mit seiner Frau Prudence und anderen Gesprächspartnern eruieren möchte, wie er am besten auf einen böswilligen Angriff auf sein Haus (der als Allegorie zu verstehen ist) reagieren sollte.

An anderer Stelle verarbeitet Chaucer auf spielerische Weise den Druck, den die übermächtigen *auctores* aufbauen, gerade wenn sich ein volkssprachlich schreibender Dichter um einen Platz in der Rangliste der Autoren, um seine dichterische *fama*, bemüht. Im dritten Buch der Traumvision *The House of Fame* (1379–1380) beschreibt Chaucer, wie der Erzähler im Traum ins Schloss der Göttin Fama gelangt, die unzählige Bittsteller ersuchen, ihnen gewogen zu sein. Die riesige Thronhalle ist reich dekoriert; an den Wänden stehen auf Säulen Statuen der großen Autoren des Troja-Stoffes, darunter *Stace* (V. 1460; Statius), *Omer* (V. 1466; Homer), *Dares and Tytus* (V. 1467; Dares und Dictys, die spätantiken Autoren von Prosa-Versionen des Trojanischen Kriegs); *Guydo de Columpnis* (V. 1469; Guido delle Colonne, Autor einer lateinischen Prosa-Erzählung des Trojanischen Kriegs aus dem 13. Jh.) sowie *Englysh Gaufride* (V. 1470; gemeint ist Geoffrey von Monmouth, Autor der einflussreichen *Historia Regum Britanniae* aus dem 12. Jh.) (Edition: Benson 1987, 347–373). Ein weiterer Autor, den Chaucer in diese Liste aufnimmt, ist ein gewisser Lollius (V. 1468). Nun gibt es aber keinen Autor dieses Namens, weder unter den Autoren des Troja-Stoffes noch überhaupt im Kanon der *auctores*. Einzig aus Horaz' Epistel 1,2,1 ließe sich ein Lollius (der Adressat

des Briefes) als ein Autor, gar der größte, der über den Trojanischen Krieg geschrieben hat, extrapolieren. Ein konkretes Werk wird in der Epistel nicht genannt, und es ist mehr als fraglich, ob Chaucer die fehlerhafte Lesart unkritisch übernommen haben könnte. Ein spielerischer Umgang mit zweifelhaften Autoritätszuschreibungen scheint plausibler, denn Chaucer selbst erwähnt Lollius ein zweites Mal, nämlich als den angeblichen Autor der Vorlage für sein Werk *Troilus and Criseyde* (frühe 1380er): »as writ myn auctour called Lollius« (»wie es mein Autor namens Lollius geschrieben hat«; I, 394; Edition: Barney 2006). Chaucers Quelle ist aber zweifelsfrei Boccaccios *Il Filostrato*, dem Chaucer substanziell folgt. Boccaccio wiederum wird mit keinem Wort erwähnt. Es liegt also nahe, dass Chaucer hier sein Spiel mit dem Publikum treibt: Er beruft sich bewusst auf eine fiktive Autorität, die es ihm erlaubt, sich *tongue in cheek* in die Tradition einzuschreiben (Barney 2006; Millett 1984; Waswo 1983). Zugleich stellt er die Parameter mittelalterlicher Kanonbildung mit ihrem engen Verständnis von *auctoritas* in Frage und markiert damit seinen Anspruch auf dichterischen Ruhm auch und gerade als volkssprachlicher Autor.

Textbegriff und Offenheit des Textes

Neben der lateinischen, schriftlichen Gelehrtenkultur, die mit ihrem Anspruch an antike Vorbilder und der Bildung eines strikten Kanons klare Maßstäbe für die schulische und universitäre Bildung setzte, florierte eine weitaus weniger institutionell restringierte Erzähltradition: die der populären, oftmals anonym tradierten Texte, vor allem mittelalterlicher Romane sowie *lais* oder *fabliaux*. Die Schriftzeugnisse dieser Tradition sind zweifellos ebenfalls im Kontext der Gelehrsamkeit produziert worden, sodass man nicht von einer strikten Trennung ausgehen kann; vielmehr handelt es sich um ein Nebeneinander verschiedener, bisweilen miteinander konkurrierender Ansprüche an das Erzählen. Diese Ansprüche manifestieren sich in dem unterschiedlichen Verständnis dessen, was als ›Text‹ galt. Damit einher geht die Frage nach Genres.

Auf der einen Seite – bedingt durch den Einfluss der Rhetorik und ihrem Fokus auf Regelmäßigkeit – gab es in der scholastischen Tradition elaborierte Klassifikationen von Erzähl-Genres. Diese gehen letztlich zurück auf die antike und spätantike Unterscheidung zwischen Figurenrede, Autorenrede und einer gemischten Form (= *triplex genus sermonis*).

Narratio im Sinne einer Erzählung, die nicht innerhalb eines gerichtlichen Kontextes verortet ist, lässt sich dann gemäß der oben dargestellten antiken rhetorischen Tradition weiter aufschlüsseln in Erzählungen, in deren Mittelpunkt Handlungen bzw. Ereignisse stehen (*narrationes in negotiis*) und solche, in denen es zentral um Figuren geht (*narrationes in personis*). Von Interesse für das Erzählen sind in den mittelalterlichen ›Poetiken‹ ausschließlich Erstere, die zur bekannten Aufteilung *fabula* – *historia* – *argumentum* führen (Mehtonen 1996, 34–37; die Frage, inwiefern das Erzählen selbst weniger auf Figuren und deren Entwicklung als vielmehr auf Handlungen ausgerichtet war, wird uns noch beschäftigen; s. auch Kap. 12 und 22; dagegen 11). In der Zuordnung und Klassifikation von Genres gibt es eine verwirrende Vielfalt: So ordnen Galfred und Johannes von Garlandia sämtliche klassische Genres – von Lyrik über Hymnus und Invektive bis hin zur Bukolik und Elegie – der *historia* zu (Mehtonen 1996, 35). Was bereits in der gelehrten Tradition trotz ihres klassifikatorischen Anspruchs eher ungeordnet daherkommt, wird in der volkssprachlichen Praxis gänzlich unsystematisch. Hiatt (2007) spricht von »genre without system«: Zwar gab es durchaus eine breite Palette von Genre-Bezeichnungen (s. im Mittenglischen die Begriffe *cronicle*, *dreme*, *ensample*, *fable*, *geste*, *legende*, *lay*, *lyf*, *myracle*, *passioun*, *romaunce*, *spelle*, *storie*, *tale*, *tretys* und *visioun*) – und somit ein Verständnis für unterschiedliche Ansprüche, Funktionen und Intentionen von Texten –, diese hatten aber keinesfalls präskriptive Gültigkeit und wurden eher lose verwendet (Davenport 2004, 23–35; Strohm 1980). Ein *spelle* beispielsweise verhiess eine mündlich tradierte, populäre Erzählung; *storie* eine eher historische, faktuale; ein *geste* dagegen beschrieb, auf den Inhalt bezogen, Geschichten mit hoher und lebhafter Handlungsdichte. *Lyf*, *myracle* und *passioun* verweisen auf die entsprechenden hagiographischen Subgenres. Wie unsicher und unzuverlässig die Zuschreibung eines bestimmten Genres sein kann, zeigt sich vielfach in den *Canterbury Tales*: Der Müller bezeichnet seine eindeutig den *fabliaux* zugehörige Erzählung als »a legende and a lyf« (L3141) und sowohl *The Manciple's Tale* als auch *The Tale of Melibee* werden verschiedentlich als *narratio*, *fable*, *tale*, *tretis* und *parable* bezeichnet (Eckhardt 2000).

Die Offenheit und Durchlässigkeit hinsichtlich der Genre-Begriffe spiegeln sich auch im mittelalterlichen Textverständnis wider, das auf ähnliche Weise offen und flexibel ist. Zwar kann man für die Gelehrtentradition, wie wir gesehen haben, einen konservativen

Umgang mit den vor allem antiken und patristischen Texten, die qua *auctoritas* gleichsam unantastbar sind, konstatieren. Die umfangreiche Kommentartradition macht aber deutlich, dass in Interpretation und Auslegung ein sehr offener Umgang mit den Texten möglich war und nicht selten Glossen oder inhaltliche Anmerkungen Teil des Textes werden konnten. Zugleich gibt es in den Volkssprachen ein weitaus instabileres Textverständnis: In Abhängigkeit von mündlichen Traditionen und Vortragspraktiken gibt es eine Vielzahl von Texten ohne Autorschaft, deren Inhalte aus dem großen Korpus allgemein verfügbarer, volkstümlicher Inhalte schöpfen. Dies bringt auch eine größere Flexibilität im Umgang mit dem ›Ich‹, das in einer Erzählung auftritt, mit sich; dieses lässt sich in Abwesenheit eines Autors als Leerstelle begreifen, die im Moment eines Vortrags mit dem jeweiligen *performer* gefüllt wird (Spearing 2005; Vitz/Regalado/Lawrence 2005). Mündlichkeit wird im Laufe der Zeit allerdings selbst zum Topos, mit dem Autoren spielen können, sei es im Modus der ›fingierten Mündlichkeit‹ (Schaefer 1992) oder durch die Evozierung sowohl mündlicher wie schriftlicher Praktiken der Lektüre (Coleman 1996).

Paul Zumthor hat die Offenheit volkssprachlicher, in mündlichen Kontexten verhafteter Texte, die einer textuellen Fixierung und Konstanz entgegenstehen, mit dem Begriff der ›mouvance‹ beschrieben (1972; 1981). Die Varianten, die sich vielfach zwischen Versionen derselben Erzählung in verschiedenen Handschriften finden, entziehen sich der Rekonstruktion einer im Sinne Lachmanns ›autoritativen‹, ›ursprünglichen‹ Version; es ist die Beweglichkeit der Inhalte und ihrer Darstellung, die volkssprachliches Erzählen ausmachen (Cerquiglini 1989).

Trotz aller Offenheit des Textes spielte sich das Erzählen im volkssprachlichen wie im gelehrten Umfeld innerhalb fester inhaltlicher Parameter ab. Die *materia*, aus der mittelalterliche Autoren schöpfen konnten, war vorgegeben: Dies war ein reichhaltiger Fundus aus tradierten, oftmals antiken, immer aber in autoritativen und konventionellen Zusammenhängen verankerten Stoffen. Frei erdachtes, ›originelles‹ Erzählen – auch wenn Horaz dies in der *Ars Poetica* als Möglichkeit nennt, solange es nützlich ist – wurde kaum praktiziert (Mehtonen 1996, 56–60). Im Kontext von *romaunces*, d. h. der ihrem Namen nach ursprünglich aus den romanischen Sprachen (v. a. dem Französischen) stammenden, in höfischen Kontexten verorteten und oftmals *quest*-Plots folgenden Erzählungen, waren dies die bekannten drei *matieres*: de

France (Karl der Große), *de Bretagne* (Artus) und *de Rome* (Troja, Theben, Alexander). Im englischen Kontext kam später noch *the matter of England* hinzu. Dies umfasste romanhafte Erzählungen, die sich auf Figuren oder Ereignisse der englischen Geschichte beriefen (z. B. *Havelok the Dane*, spätes 13. Jh.).

Die Offenheit des mittelalterlichen Textes zeigt sich besonders eindrucklich im Bereich der Hagiographie, und zwar an der Schnittstelle zwischen den lateinischen, in klerikalen Kontexten verhafteten Ursprüngen der Gattung und ihrer Vermittlung in volkssprachliche Kontexte. Um die Legenden an ein laikales, illiterates Publikum anzupassen, nahmen Hagiographen auf verschiedenen Ebenen Änderungen an den Texten vor. Monique Goullet spricht von »réécriture« (2005). Dazu gehören beispielsweise die Vereinfachung von theologisch-dogmatischen Inhalten, die Erweiterung hinsichtlich der interpretativen und explikativen Dimension des Stoffes, eine Konkretisierung und Dramatisierung des Materials (durch lebendige Dialoge, realistische Details, bewusste Übernahme von Motiven und Topoi aus benachbarten Genres wie *fabliau* oder Roman) oder auch Prozesse der Akkulturation, z. B. im Sinne einer »Verenglischung« ursprünglich südeuropäischer Lokalisierung (Jankofsky 1986; von Contzen 2016).

Fiktionalität und das Verhältnis von Text zu Welt

Wie bereits gezeigt, war *historia* die Kategorie, die einen Wahrheitsanspruch stellt. Verantwortlich für das Verfassen von Texten, die unter diese Kategorie fallen, ist der *auctor*, d. h. die verbürgte, über die notwendige *auctoritas* verfügende Instanz, nicht etwa der *poeta*, d. h. der Dichter, der zwar auch durchaus Wahres, aber durch die Verwendung poetischer Mittel verhüllt erzählt. Biblisches Material galt zweifelsfrei als der *historia* zugeordnet; ihr Modus war die Allegorie (Mehtonen 1996, 53–56). Zur Legitimation dichterischer Tätigkeit wurde die *integumentum*-Lehre angeführt, also die den poetischen Mitteln geschuldete »Verhüllung« der wahrhaftigen Inhalte. In der einflussreichen Formulierung des Laktanz: »officium poetae in eo [...], ut ea quae vere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat« (»es ist Aufgabe des Dichters, das, was wirklich geschehen ist, durch oblique Figurationen auf elegante Weise in andere Formen zu überführen«; *Divinae Institutiones* 1,11,24). Hinter diesen Legitimationsdiskursen stand

letztlich die platonische Bezeichnung der Dichter als Lügner. In seinen *Quaestiones evangeliorum* trat Augustinus diesem Vorwurf entschieden entgegen: Nicht alles, was erdacht sei, sei eine Lüge; es komme auf den referenziellen Rahmen an: Wenn eine *factio* auf eine bestimmte Bedeutung verweise, handle es sich nicht um eine Lüge (*mendacium*), sondern um ein Abbild der Wahrheit (*figura veritatis*). Fehle diese Referenz jedoch – und damit der *figura*-Charakter des Erdachten –, so handle es sich um eine Lüge (2,51). Inwiefern ein Dichter sich dem Vorwurf der Lüge stellen musste, zeigen die Diskussionen um den antiken Dichter Lucan, dessen Status als *poeta* oder *historicus* kontrovers diskutiert wurde; ausschlaggebend war der aus mittelalterlicher Perspektive unklare Bezug zur Wirklichkeit, hatte doch Lucan mit der *Pharsalia* einen ihm zeitlich sehr nahen Stoff gewählt und diesen auch nur poetisch wenig überformt (von Moos 1976).

Die Debatten um den Wirklichkeitsanspruch dieses und anderer Texte werfen die Frage nach einem mittelalterlichen Verständnis von Fiktion bzw. Fiktionalität auf. Ob es sich bei den genannten Debatten jedoch überhaupt um einen Diskurs über »Fiktionalität« im modernen Sinne handelt, ist fraglich; der moderne Begriff ist jedenfalls, wenn überhaupt, nur mit Vorsicht zu verwenden (Reuvekamp-Felber 2013; Glauch 2014). Mittelalterlichen Erzähltexten lag zweifelsohne ein anderes Verständnis von Faktizität zugrunde, das letztlich mit Augustinus' Definition erklärt werden kann: Solange ein Fabelwesen wie ein Drache innerhalb eines bestimmten Kontextes einen figurativen Referenzbezug hat (beispielsweise als Inkarnation des Bösen in Heiligenlegenden), ist die Frage nach seinem Bezug zur Wirklichkeit unproblematisch, da in seiner Funktion aufgehoben. Es geht also um Wahrheits- und Geltungsansprüche, nicht um historisch oder wissenschaftlich verifizierbare Fakten (Manuwald 2018; von Contzen im Druck).

In diesem Zusammenhang von »Realismus« zu sprechen, wäre ebenso verfehlt; mittelalterliches Erzählen orientiert sich nicht an einer wie auch immer gearteten »wirklichkeitsnahen« Abbildung der Welt, sondern an idealtypischen, stark von literarischen Traditionen und Topoi geprägten Darstellungen (Curtius 1953, Kap. 10; Mehtonen 93–94, 98–102). Oftmals ist das, was scheinbar realitätsnah – weil alltäglich – anmutet, dem niederen Stil zuzuordnen. Statt anachronistisch von »Realismus« – oder »Fiktionalität« – zu sprechen, liegt es näher, den mittelalterlichen, letztlich wieder auf antiken Theorien fußenden, Konzepten zu folgen. Hier ist die bei Cicero wie auch in der

Rhetorica ad Herennium diskutierte *verisimilitudo* (›Wirklichkeitsnähe‹, ›Plausibilität‹) zentral. Ein verwandter Begriff ist die Wahrscheinlichkeit (*probabilitas*), die Cicero im unmittelbaren Zusammenhang behandelt (*De inventione* 1,21,29): Ob in fiktiven oder realen Erzählkontexten, eine Erzählung muss sich auf diese Parameter berufen können, sei es in Bezug auf Figurenzeichnung, allgemeine Verhaltensmuster oder Meinungen des Publikums.

Exemplarität und Funktionsgebundenheit

Eng verknüpft mit der Absenz bzw. dem grundlegend anderen Verständnis der modernen Konzepte ›Realismus‹ und ›Fiktionalität‹ ist die starke Funktionsgebundenheit mittelalterlichen Erzählens. Dieses tritt in seiner Betonung und Verwendung des Exemplarischen als Modus und Methode zutage. Der Ursprung geht auch hier auf antike Konzeptionen zurück, insbesondere Horaz. Das Horazische Dictum, nach dem Dichter sowohl nützlich sein als auch unterhalten wollen (›aut prodesse volunt aut delectare poetae‹; *Ars poetica* 333), haben mittelalterliche Autoren verinnerlicht, nicht zuletzt deshalb, weil Horaz einen festen Platz in den Curricula innehatte (Copeland 2013). Der Erzählwettbewerb in den *Canterbury Tales* steht unter dem Horazischen Motto – als Gewinner oder Gewinnerin wird gekürt, wer »tales of best sentence and moos solaas« (›Geschichten mit der besten Moral und dem größten Unterhaltungswert‹; General Prologue 798) erzähle, und in ihren Prologen bemühen sich volkssprachliche Autoren reihenweise darum, ihre Werke fest zwischen diesen beiden Polen zu verankern (s. Wogan-Browne/Watson/Taylor 1999 für Textbeispiele).

Das Exemplarische ist dabei nicht so sehr ein eigenes Genre als vielmehr ein Modus des Erzählens, das sich in vielen Genres findet und bisweilen implizit funktioniert, also auf die adäquate Rezeption des Publikums setzt, ohne die moralisch-ethischen Konsequenzen auszubuchstabieren, so beispielsweise bei Geoffrey Chaucer oder John Gower (Allen 2005; Davenport 2004, 55–67). Larry Scanlon hat diese vielfältige Funktionalität des *exemplum* treffend als »narrative enactment of cultural authority« (1994, 35) definiert. Der Anspruch, dass Texte ›lehren‹, d. h. ihre Moral direkt an das Publikum vermitteln können, macht einmal mehr deutlich, dass mittelalterliches Erzählen ein anderes Verständnis von textueller und narrativer Repräsentation hat. Dies eine »representa-

tional fallacy« zu nennen (Allen 2005, 6), ist nicht ganz zutreffend, betrachtet man das Verhältnis von Text zu Welt als ein grundsätzlich offeneres, das von einer unmittelbaren Rezeption, nicht zuletzt auch bedingt durch die performativen Kontexte, ausgeht.

Exemplarität basiert dabei stets auf dem Wechselspiel zwischen dem Allgemeingültigen, Generalisierbaren auf der einen und dem Besonderen, Partikulären auf der anderen Seite. Dieses Wechselspiel, das notwendigerweise dynamisch und ineinander verschränkt ist, kann nur narrativ entfaltet werden, erklärt aber die hohe Dichte an Sentenzen und Weisheiten, die in Erzählungen eingeflochten werden. Hier ist einmal mehr die bereits erwähnte *Tale of Melibee* mit ihrer Aneinanderreihung von allgemeingültigen Sentenzen und autoritativen Wahrheiten ein gutes Beispiel. Ob und wie das Publikum allerdings aus den sich vielfach im Widerspruch zueinander stehenden oder für unterschiedliche Zwecke verwendbaren Weisheiten Lehren ziehen konnte, bleibt offen (Gaylord 1967).

Einher mit dem Fokus auf die instruktive, erbauliche, didaktische und letztlich auch legitimierende Komponente von Erzählinhalten geht in der Darstellung die Typenhaftigkeit von Figuren, der bisweilen exklusive Fokus auf Handlung (statt auf psychologische Tiefe oder Deskription) und ein anderes Verständnis von Kausalität (Vitz 1989, 176–212; von Contzen 2015). Auch die hohe Popularität von Exempelsammlungen wie den *Gesta Romanorum* macht die Präferenz des mittelalterlichen Publikums für den Modus des Beispielhaften deutlich. Doch gibt es auch Ausnahmen: Chrétien de Troyes (12. Jh.) ist bekanntermaßen ein Autor, dessen Oeuvre in seiner Charakterzeichnung, seinen figürlichen Innenschauen und seiner Handlungsführung bemerkenswert ›modern‹ anmutet.

Zusammenfassung: Eine ›imaginative‹ Erzähltheorie

Erzählen im Mittelalter ist insgesamt gekennzeichnet von vielfältigen, sich überlagernden Traditionen und theoretischen Diskursen, die wiederum in wechselseitiger Abhängigkeit zu den Praktiken des Erzählens stehen. Volkssprachliche Texte nehmen Impulse der gelehrten Tradition auf, allerdings nicht ungefiltert, sondern durchaus selektiv und in kreativer Anpassung. Erzählen ist Praxis, konkrete Anwendung, die gelehrt werden kann, aber auch Fortführung des in

der Rhetorik verhafteten Gedankens der unmittelbaren Einflussnahme auf das Publikum durch geschickte und klug verwendete erzählerische Mittel, die letztlich der Erbauung und der Unterhaltung dienen. Wollte man eine mittelalterliche Erzähltheorie im Sinne einer aus den vorhandenen Texten und Theoretisierungen extrapolierten ›Narratologie‹ rekonstruieren, so müsste dies eine imaginäre (›imaginative‹) sein, wie Nicolette Zeemann (2007) vorgeschlagen hat. Eine solche imaginäre, d. h. eine ungeordnete, parallel zu den institutionalisierten Diskursen laufende Literatur- oder Erzähltheorie wäre eine, welche die expliziten (beispielsweise in metapoetischen Passagen) und impliziten Aussagen über das Erzählen aus den Texten selbst erschließt; sie würde in kritischer Bezugnahme auf die mittelalterlichen Poetiken eine vor allem praxeologische sein, die sich an den Praktiken des Erzählens orientiert und diese zu ihrer Grundlage macht. Einem solchen Vorgehen würde die Annahme zugrunde liegen, dass Erzählen notwendigerweise kognitive Konzepte und Vorstellungen über sich selbst ausdrückt. Galfred hat in diesem Zusammenhang über den mentalen Plan eines Dichters gesprochen: So wie ein Architekt zunächst den Plan für ein Haus in seinem Herzen bemisst, gleichsam als Archetyp, bevor er ihn in die Tat umsetzt, so sollte auch ein Dichter mit seinem Material und Vorhaben zu Werke gehen (*Poetria nova* V. 126–131). Inwiefern es der modernen Narratologie gelingen kann, in konsequent historischer und historisch sensibler Perspektive die impliziten wie expliziten Paradigmen des Erzählens in vormodernen Kontexten zu erschließen und adäquat zu beschreiben, ist die Herausforderung, der wir uns als Mediävistinnen und Mediävisten stellen müssen.

Literatur

- Akbari, Suzanne Conklin: *Seeing through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory*. Toronto 2004.
- Allen, Elizabeth: *False Fables and Exemplary Truth in Later Middle English Literature*. Basingstoke 2005.
- Barney, Stephen A. (Hg.): *Chaucer's ›Troilus and Criseyde‹*. New York 2006.
- Benson, Larry D. (Hg.): *The Riverside Chaucer*. Oxford 1987.
- Cerquiglini, Bernard: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris 1989.
- Coleman, Joyce: *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Cambridge 1996.
- Contzen, Eva von: *Why Medieval Literature Does Not Need the Concept of Social Minds. Exemplarity and Collective Experience*. *Narrative* 23 (2015), 140–153.
- Contzen, Eva von: *The ›Scottish Legendary‹. Towards a Poetics of Hagiographic Narration*. Manchester 2016.
- Contzen, Eva von: *The Factual in the Middle Ages*. In: Monika Fludernik/Marie-Laure Ryan (Hg.): *Handbook of Factuality*. Berlin. Im Druck.
- Copeland, Rita: *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge 1991.
- Copeland, Rita: *Medieval Literary Theory*. In: Martin Kreiswirth/Michael Groden (Hg.): *The Johns Hopkins Guide to Literary Criticism and Theory*. Baltimore 1994, 500–508.
- Copeland, Rita: *The Ciceronian Tradition and Medieval Literary Theory*. In: John Ward/Virginia Cox (Hg.): *The Rhetoric of Cicero in its Medieval Commentary Tradition*. Leiden 2006, 235–261.
- Copeland, Rita: *Horace's ›Ars poetica‹ in the Medieval Classroom and Beyond. The Horizons of Ancient Precept*. In: Andrew Galloway/Frank Grady (Hg.): *Answerable Style: The Idea of the Literary in Medieval England*. Columbus 2013, 15–33.
- Copeland, Rita (Hg.): *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*. Bd. 1: 800–1558. Oxford 2016. (2016a)
- Copeland, Rita: *Academic Prologues to Authors*. In: Dies. (Hg.): *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*. Bd. 1: 800–1558. Oxford 2016, 151–163. (2016b)
- Copeland, Rita/Sluiter, Ineke (Hg.): *Medieval Grammar and Rhetoric. Language Arts and Literary Theory, AD 300–1475*. Oxford 2009.
- Curtius, Ernst Robert: *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York 1953 (dt. 1948).
- Dahan, Gilbert: *Notes et textes sur la poétique au moyen âge*. In: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* 47 (1980), 171–239.
- Davenport, Anthony: *Medieval Narrative. An Introduction*. Oxford 2004.
- Eckhardt, Caroline D.: *Genre*. In: Peter Brown (Hg.): *A Companion to Chaucer*. Oxford 2000, 180–194.
- Faral, Edmond (Hg.): *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris 1924.
- Gaylord, Alan T.: *›Sentence‹ and ›Solaas‹ in Fragment VII of the ›Canterbury Tales‹*. Harry Bailey as Horseback Editor. In: *Proceedings of the Modern Language Association* 82 (1967), 226–235.
- Glauch, Sonja: *Fiktionalität im Mittelalter; revisited*. In: *Poetica* 46 (2014), 85–140.
- Gouillet, Monique: *Écriture et réécriture hagiographiques. Essai sur les réécritures de Vies de saints dans l'Occident latin médiéval (VIII^e-XIII^e s.)*. Turnhout 2005.
- Haller, Robert S. (Hg.): *Literary Criticism of Dante Alighieri*. Lincoln 1973.
- Hiatt, Alfred: *Genre without System*. In: Paul Strohm (Hg.): *Middle English. Oxford Twenty-First Century Approaches to Literature*. Oxford 2007, 277–294.
- Jankofsky, Klaus P.: *›Legenda aurea‹ Materials in the ›South English Legendary‹*. Translation, Transformation, Acculturation. In: Brenda Dunn-Lardeau (Hg.): *›Legenda Aurea‹. Sept Siècles de Diffusion*. Montréal 1986, 317–329.
- Klopsch, Paul: *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*. Darmstadt 1980.
- Manuwald, Henrike: *Der Drache als Herausforderung für*

- Fiktionalitätstheorien. Mediävistische Überlegungen zur Historisierung von ›Faktualität‹. In: Johannes Franzen/Patrick Galke-Janzen/Frauke Janzen u. a. (Hg.): Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept. Baden-Baden 2018, 65–88.
- Mehtonen, Päivi: Old Concepts and New Poetics: ›Historia‹, ›Argumentum‹, and ›Fabula‹ in the Twelfth- and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction. Helsinki 1996.
- Millett, Bella: Chaucer, Lollius, and the Medieval Theory of Authorship. In: Studies in the Age of Chaucer 1 (1984), 93–103.
- Minnis, Alastair J.: Translations of Authority in Medieval English Literature. Valuing the Vernacular. Oxford 2009.
- Minnis, Alastair J.: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages [1984]. Oxford 2010.
- Minnis, Alastair J./Scott, A. B. (Hg.): Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100–c. 1375. The Commentary Tradition. Oxford 1988.
- Moos, Peter von: ›Poeta‹ und ›historicus‹ im Mittelalter. Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 98 (1976), 93–130.
- Murphy, James J.: Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance. Berkeley 1974.
- Quain, Edwin A.: The Medieval Accessus ad Auctores. In: Traditio 3 (1945), 215–264.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Diskussion. Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 132 (2013), 417–444.
- Scanlon, Larry: Narrative Authority and Power. The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition. Cambridge 1994.
- Schaefer, Ursula: Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen 1992.
- Schultz, James A.: Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and Vernacular Prologues. In: Speculum 59 (1984), 1–15.
- Spearing, Anthony: Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics. Oxford 2005.
- Stroh, Paul: Middle English Narrative Genres. In: Genre 13 (1980), 379–388.
- Strubel, Armand: ›Allegoria in factis‹ et ›allegoria in verbis‹. Poétique 23 (1975), 342–357.
- Vitz, Evelyn Birge: Medieval Narrative and Modern Narratology. Subjects and Objects of Desire. New York 1989.
- Vitz, Evelyn Birge/Regalado, Nancy Freeman/Lawrence, Marilyn (Hg.): Performing Medieval Narrative. Cambridge 2005.
- Waswo, Richard: The Narrator of ›Troilus and Criseyde‹. In: English Literary History 50 (1983), 1–25.
- Wetherbee, Winthrop: Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartres. Princeton 1972.
- Wheeler, Stephen M. (Hg.): *Accessus ad auctores*. Medieval Introductions to the Authors (Codex latinus monacensis 19475). Kalamazoo 2015.
- Whitbread, Leslie George (Hg.): Fulgentius the Mythographer. Columbus 1971.
- Wogan-Browne, Jocelyn/Watson, Nicholas/Taylor, Andrew u. a. (Hg.): The Idea of the Vernacular. An Anthology of Middle English Literary Theory 1280–1520. Exeter 1999.
- Zeeman, Nicolette: Imaginative Theory. In: Paul Strohm (Hg.): Middle English. Twenty-First Century Approaches to Literature. Oxford 2007, 222–240.
- Zumthor, Paul: Essai de poétique médiévale. Paris 1972.
- Zumthor, Paul: Intertextualité et mouvance. In: Littérature 41 (1981), 8–16.

Eva von Contzen

3 Theorien und Praktiken – Frühe Neuzeit

Voraussetzungen

Erzählen in der Frühen Neuzeit ist geprägt von den technischen Neuerungen des Buchdrucks und der raschen Entstehung eines anonymen Buchmarkts einerseits, thematischen und motivischen Traditionsbezügen andererseits. Es steht in einer Spannung zwischen einer nach wie vor weithin akzeptierten Verpflichtung auf das Wiederholen, Variieren und Fortführen bewährter Erzählstoffe und einem Interesse am Neuen, das sich in der Praxis durchsetzt und mit Verspätung in einer Theoretisierung der Neugier eine systematische Begründung erhält. Das Feld des Erzählens ist wenig reguliert. Explizite poetologische Reflexionen sind selten, zumal auch weil die Poetiken in antiker Tradition keine Anschlussmöglichkeiten für narrative Prosaformen bieten. Der Begriff ›Roman‹ erhält erst im 17. Jahrhundert einen theoretischen Ort. Doch noch darüber hinaus stellt sich das Spektrum narrativer Klein- und Großformen unübersichtlich dar. Nicht abreißende Kontinuitäten aus dem Mittelalter stehen neben Neuansätzen; der durch den Buchdruck bedeutend erleichterte Zugriff auf eine bislang ungekannte Anzahl von Texten ermöglicht vielfache Überschneidungen und wechselseitige Anleihen bei verschiedenen Erzählmustern und -strukturen.

Die Offenheit eines Feldes frühneuzeitlichen Erzählens ist auch bedingt durch epistemologische Voraussetzungen, die sich von den Begriffen *historia/historie* einerseits und *curiositas* andererseits her rekonstruieren lassen. Unbeschadet der dichterischen Praxis und punktueller Ansätze einer poetologischen Reflexion wird in der Vormoderne nicht grundsätzlich unterschieden zwischen genuin literarischem (gar fiktionalem) Erzählen und der erzählenden Darstellung von Ereignissen oder der Schilderung oder Beschreibung von Sachverhalten. Unterlaufen ist damit auch eine einfache Dichotomie von Dichtung vs. Wahrheit, wie sie von theologischer Seite seit jeher den zentralen Vorwurf gegenüber der Dichtung begründet hatte. Nach wie vor wird Erzählen mit der antiken Doppelfunktion von *docere* und *delectare* begründet und rechtfertigt. Erzählen versteht sich ganz überwiegend als exemplarisch, und auch ohne explizit didaktische Ausrichtung ist es ohne jeden Anspruch auf die Vermittlung von erfolgreichem Weltverhalten und von Orientierung in der Welt so gut wie nicht vor-

stellbar. Doch verschieben sich die Gewichtungen zunehmend; neben Belehrung behauptet sich ›Kurzweil‹ als Funktionskategorie, die verschiedene, auch wissenschaftliche Begründungen erhält. Das offene Kommunikationssystem des anonymen Buchmarkts eröffnet funktionale Freiräume, in denen die Erzähl- und Wissensangebote von Literatur auch als Anregung zum spielerischen Erproben von Alternativen, Möglichkeitsräumen und Denkooptionen wahrgenommen werden können.

Die folgende Darstellung sucht eine Übersicht über Charakteristika frühneuzeitlichen Erzählens von historischen Selbstkonzepten her zu erschließen und auf narratologische Kategorien zu beziehen (Raum, Fiktionalität, Autor und Erzähler, Figur, Motivierung, Serialisierung, Handlungssyntaxma und episodische Strukturen). Um Wiederholungen weitgehend zu vermeiden, werden dabei Schwerpunkte gesetzt. Jedoch sollen knappe Verweise daran erinnern, dass sich soziale, technisch-materiale, funktionale und poetologische Momente gegenseitig begründen und allererst ermöglichen können.

Das offene Feld frühneuzeitlichen Erzählens

Frühneuzeitliches Erzählen bildet ein offenes, wenig reguliertes Feld, in dem sich Textsorten und literarische Gattungen vielfach berühren, überschneiden und überkreuzen. Die antike Poetik kennt keinen Roman, und die grundsätzlich an ihr orientierten Poetiken der Renaissance und der Frühen Neuzeit erfassen ihn kaum einmal, ebenso wenig wie neuzeitliche Gattungen. Das mit den verschiedenen sich zunehmend gegeneinander abhebenden, zugleich aber auch vielfach miteinander interferierenden Prosatextsorten sich verbindende poetologische Verständnis bleibt weitgehend ein punktuelles. Es artikuliert sich in Vorreden, Pro- und Epilogen, beschränkt sich jedoch weithin auf topische Positionen (vgl. für Kleintextsammlungen Schwitzgebel 1996). Die Bezeichnung ›Roman‹ erhält erst um 1670 in Frankreich einen poetologischen Status. Allerdings nehmen schon die Zeitgenossen eine die Gattung konturierende Kontinuität zwischen den alten Historien und den neu entstehenden Romanen wahr.

Besonders kürzere narrative Formen verorten sich in einem wenig regulierten Feld mit zahlreichen Überschneidungen. Die Fabeldichtung knüpft nach vereinzelten Anfängen im Mittelalter (Marie de France, im deutschsprachigen Raum: Tierdichtungen des Strickers, Ulrich Boner, Steinhöwel) an antike Traditio-

nen an, zeigt sich jedoch offen für Stoffe, wie sie die humanistisch geprägten, lateinischen Fazetien- und im 16. Jahrhundert die volkssprachigen Schwanksammlungen tradieren. Vor allem Letztere sind ihrerseits nur graduell abzuheben von Exempelsammlungen, die nicht nur Erzählstoffe im engeren Sinne, sondern auch Berichtenswertes und Kommentierbares für unterschiedliche Zwecke thesaurieren. In den Kleintextsammlungen der Frühen Neuzeit werden allerdings seit Steinhöwels Fabelsammlung *Esopus* (um 1476) kaum mehr poetologische Standortbestimmungen angestellt; sie werden anderswo und generell eher abseits der Prosa versucht.

In weiten Bereichen ist das unübersichtliche Feld frühneuzeitlichen Erzählens noch geprägt von Überhängen aus dem hohen und späten Mittelalter. Die höfische Versepike des hohen Mittelalters ist größtenteils aus dem 15. Jahrhundert überliefert und wird nachweislich noch im 16. Jahrhundert gelesen. Zugleich werden ältere Texte sprachlich überarbeitet, inhaltlich gestrafft, übertragen, zu Zyklen zusammengefasst, Verse in Prosa aufgelöst. Einzelne höfische Stoffe und Texte haben eine über Jahrhunderte kontinuierliche Bearbeitungs- und Druckgeschichte. Seit 1484 und das gesamte 16. Jahrhundert hindurch erscheinen Drucke des *Prosatristan*; der *Wigalois* Wirnts von Gravenberg (um 1215) wird mehrfach überarbeitet und nach einer Prosaauflösung (1473) bis ins 17. Jahrhundert hinein nachgedruckt. Wie diese höfischen Romane nicht mehr der Versform des hohen Mittelalters, aber mittelalterlichen Erzähltraditionen verpflichtet, ist auch eine Reihe von Übertragungen von Stoffen aus dem Umkreis der französischen *chansons de geste*. Der jüngere *geste*-Typus, die sogenannte ›Empörergeste‹, prägt eine Reihe von im 16. Jahrhundert sehr erfolgreichen Prosaauflösungen, deren heldenepische Grundlagen teilweise von romanhaften Mustern überformt sind (Braun 2004, 329–353).

Nach vereinzelt Vorläufern im hohen (*Lancelot en Prose*; *Prosa-Lancelot*, 13. Jh.) und späten Mittelalter (*Rappoltsteiner Parzival*, 1331–1336) verstärkt sich eine Tendenz, die bewährten Stoffe in Summen zu bündeln. Die großen Heldenbücher, die verschiedene heldenepische Texte zusammenstellen, entstehen mehrheitlich ab dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, der erste Druck (erschlossen: Straßburg 1479) erfährt über das gesamte 16. Jahrhundert hinweg Nachdrucke. Hinter den Heldenbüchern steht der Versuch, die heldenepischen Texte historisch zu begreifen. Ebenso ist in den Summen- und Zyklenbildungen im Bereich der Artusepik ein Zug zur his-

torisch-genealogischen Integration zu verzeichnen. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts entsteht Ulrich Füetters *Buch der Abenteuer*, das Texte der Artus- und der Gralstradition und den Troja-Stoff kompiliert und die Figurenwelt vom Gralsgeschlecht über die Troer und Briten in einen genealogischen Zusammenhang stellt. Wohl um 1470 hatte in England Thomas Malory die *Morte d'Artur* fertiggestellt, die verschiedene Erzählstränge der Artustradition integriert.

Die Stoffe der mittelalterlichen Versnovellistik finden teilweise Eingang in die Fabelsammlungen der Frühen Neuzeit (Ulrich Boner, Heinrich Steinhöwel, Joachim Camerarius, Erasmus Alberus, Burkard Waldis) und besonders in die Schwanksammlungen, die ab 1550 in rascher Folge entstehen. Die Schwanksammlungen überschneiden sich mit den Fazetien, kurzen lateinischen Prosaerzählungen, die auf eine Pointe, einen witzigen, gewandten Ausspruch (*facete dictum*) hin angelegt sind. Spielformen einer humanistischen Geselligkeits- und Gesprächskultur, zielen Fazetien immer auch auf den Erweis der eigenen, kultivierten *Latinitas* ab. Die lateinischen Fazetien Heinrich Bebels erfahren eine Übertragung ins Deutsche, die sie in den Kontext der gleichzeitig entstehenden Schwanksammlungen stellt (*Die Geschwenk Henrici Bebelij*, 1558). Fazetie, Schwank und Fabel partizipieren teilweise am gleichen Fundus von Erzählstoffen. Aus ihm werden im 16. bis 18. Jahrhundert auch narrative Versatzstücke für Predigten kompiliert und in Promptuarien zur Verfügung gestellt bzw. in Musterpredigtsammlungen inseriert. Im 17. Jahrhundert stellt Georg Philipp Harsdörffer aus ihm Kriminalgeschichten zusammen (*Grosser Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*, 1650/52). Auch das frühneuzeitliche Flugblatt kann zum Medium kasuistischen Erzählens werden, wenn Mordfälle, Wundergeburten, Himmelszeichen und Naturkatastrophen – häufig in Kombination von Text und Holzschnitt – präsentiert und moralisierend kommentiert werden.

Im Bereich sujethafter narrativer Großformen beginnt ab etwa 1500 der neuzeitliche Roman als »Zielform« (Müller 1985, 63) sich herauszuschälen. Parallel, aber ohne tiefgreifende gegenseitige Beeinflussung setzt sich die mittelalterliche Tradition des Schwankromans mit deutlich anderen thematischen Akzenten und struktureller Faktur fort. Während sich die Prosaromane neue thematische Felder und ein Personal auch jenseits der adligen Protagonisten höfischer Romane erschließen, stehen die ritterromantischen Romane der *Amadis*-Tradition weithin in der Tradition mittelalterlicher Epik, besonders der Artusromane. In ironischer Brechung bezieht sich Cervantes' *Don Qui-*

jote auf die Ritterbücher mit dem *Amadis* als bekanntestem Exponenten, nimmt aber auch bukolische und weitere Traditionen auf.

In Traditionen mittelalterlich-höfischen Erzählens steht auch der idealisierende höfische Roman der Barockzeit, der oft tausende Druckseiten an Umfang erreicht (John Barclay: *Argenis*, 1621; Philipp von Zesen: *Adriatische Rosemund*, 1645; Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel: *Aramena*, 1669; *Octavia* 1685; Daniel Casper von Lohenstein: *Arminius*, 1689/90; Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphhausen, *Asiatische Banise*, 1689). Daneben etablieren sich die sich aus der antiken Ekloge herausbildenden bukolischen Romane mit Honoré d'Urfés *Astrée* (1607/27) als europaweit wirkmächtigem Exponenten. An Muster u. a. des idealisierenden wie des bukolischen Romans schließen die galanten Romane an. Neben frühen Vertretern (in Frankreich die Romane der Madeleine de Scudéry, in Deutschland Eberhard Happls *Asiatische Onogambo*, 1673; *Insulanischer Mandorell*, 1682) ist als prominenter und überaus produktiver Verfasser Christian Friedrich Hunold (*Menantes*) zu nennen (vgl. Rose 2012 und unten).

Seit dem frühen 17. Jahrhundert verbreitet sich von Spanien aus der Pikaroroman über ganz Mitteleuropa. Im deutschsprachigen Gebiet sind nach frühen Übertragungen vor allem die eigenständigen, vielfältige Erzählmuster aufgreifenden Romane Grimmelshausens wirkmächtig. Zum Teil den gleichen Erzählmustern verpflichtet ist der Politische Roman um 1680. Das Feld des Romans hat bis zu diesem Zeitpunkt zahlreiche Binnendifferenzierungen erfahren, die eine binäre Unterscheidung zwischen hohem und – wie sich viele Texte selbst ausweisen – »niederm« Erzählen längst unterlaufen haben (Mohr/Struwe/Waltenberger 2016). In Frankreich wird mit *roman comique* und *roman bourgeois* dezidiert eine mittlere Stillage angestrebt (Bauer 1994, 141–162). Der etwa zeitgleich mit Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* gedruckte *Lauf der Welt und Spiel des Glücks* (1668) von Hieronymus Dürer stellt die pikaresken Handlungen in ein bürgerliches Milieu von Handelsleuten und Kaufleuten. »Bürgerlichen« Tugenden (wie die ältere Forschung sie einschätzte) sind auch die Figuren der ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts entstehenden Robinsonaden mit Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) als bekanntestem Exponenten verpflichtet. Im Vergleich mit diesen pragmatischen Differenzierungen – die immer auch eine Positionierung auf dem Buchmarkt und eine verfeinerte Ausrichtung auf ein Zielpublikum bedeuten – erst mit deutlicher Verspätung erhält der Begriff

»Roman« auch in der poetologischen Debatte einen Ort (1670 in Pierre-Daniel Huets *Traité de l'origine des romans*, 1682 in deutscher Übersetzung durch Eberhard Happel als Exkurs in dessen Roman *Der insulanische Mandorell* integriert).

Erzählt wird schließlich auch in Pilger- und Reiseberichten, wie sie mit Vorläufern im Mittelalter seit dem 15. Jahrhundert in stetig wachsender Zahl verfasst werden und mit dem Druck einem großen, an Neuem interessierten Publikum zugänglich werden, und in den Aufzeichnungen von den großen Entdeckerfahrten seit dem späten 15. Jahrhundert (Columbus, Vespucci, Balthasar Sprenger, Hans Mayr). Mit einiger zeitlicher Verschiebung berichtenswert werden auch Reisen innerhalb Europas, ja schon innerhalb des deutschen Sprachraums. Die »grand tours« der Adligen können in ein Programm aristokratischer Selbstrepräsentation eingebunden oder dem Typ der humanistischen Bildungstour (*peregrinatio academica*) verpflichtet sein. Unter Verschiebungen wird das Muster der Kavaliertour auch im Politischen Roman um 1680 durchgespielt. In die Nähe zu stellen ist ein weites Feld von Ego-Dokumenten, das anzeigt, wie das Berichten von der eigenen Person auch abseits der im Mittelalter (seit Augustinus' *Confessiones*) einzig denkbaren Form der *confessio* Darstellungsspielraum erhält und bei exemplarischer Anlage Interesse beanspruchen kann.

Historie und Prosaroman, Fiktionalität und Handlungsfügung

Die antike Rhetorik-Tradition unterscheidet nach Maßgabe ihres Wahrheitsanspruchs drei *genera narrationis*, drei Typen der *narratio*. Die *historia* erzählt Wahres, die *fabula* Erfundenes; dazwischen liegt das Feld des *argumentum*, das erzählt, was sich nicht ereignet hat, aber möglich und/oder wahrscheinlich ist. Wesentliche Entwicklungen im Feld frühneuzeitlichen Erzählens lassen sich entlang der Entwicklung und Funktionalisierung des eingedeutschten, mit *historia* weitgehend deckungsgleichen *historie* rekonstruieren.

Abseits rhetorischer Bestimmungen im engeren Sinne bezeichnet *historia* das Faktische, aber auch den auswählenden Zugriff, der es erlaubt, Sachverhalte darzustellen und in eine geschichtliche Darstellung zu fassen, um vergangene Ereignisse der Nachwelt zu überliefern. Als inhaltliche Kategorie verweist *historia* auf einen verbürgten Stoff (*res gestae*), geschichtsfähiges Personal, den ethisch-didakti-

schen Anspruch, aus der Darstellung von Vergangem Orientierungsangebote für das Weltverhalten in der Gegenwart abzuleiten, und schließlich eine Präsentation in Prosa (grundlegend Knappe 1984). Die allmähliche Auflösung des (mittelalterlich-höfischen) Versromans zur Prosa, wie sie sich – wenn auch unter Beharren auf der alten Form und unter gegenstrebigen Bewegungen – insgesamt vom 14. bis 16. Jahrhundert doch vollzieht, ist auch durch einen neuen Anspruch auf Wahrhaftigkeit bedingt, den die stets schon in Prosa angelegte Historiographie für sich erheben konnte.

Spätestens im 16. Jahrhundert löst sich der Begriff *historie* vom Anspruch auf strenge Faktentreue. Entscheidendes Kriterium ist ein Bezug zur und eine Relevanz für die zeitgenössische Erfahrungswelt, die in der Wiedergabe sinnverbürgender Wahrnehmungsmuster gründet. Dahinter steht die Vorstellung, dass man aus der Geschichte lernen kann, weil sie nach bestimmten, sich wiederholenden Mustern abläuft. Historische Darstellung kann damit grundsätzlich einen exemplarischen Status und eine Orientierungsleistung für sich reklamieren. Im Rahmen einer christlichen Exempelttheorie erweitert sich dies um eine heilsgeschichtliche Dimension.

In der Frühen Neuzeit verbindet *historie* einen referenziellen Anspruch (faktischer oder exemplarischer Wahrheitsgehalt) mit einer sprachlich-formalen Gestaltungsweise (Prosa und ein einfacher, inhaltsorientierter, reihender Stil). Das heterogene Feld frühneuzeitlichen Erzählens schließt hier an. Die umfangreichen Prosaerzählungen des 15. bis 17. Jahrhunderts orientieren sich weithin an historiographischen Erzählmodellen. Sie erzählen Geschichten von Herrschaftsverbänden oder der Begründung von Geschlechtern (*Melusine*, *Hug Scheppel*), von Reichen oder Gemeinwesen und vor allem die Biographien von einzelnen Helden. Auch die in Exempelsammlungen und Promptuarien kompilierten Stoffe werden als *historien* ausgewiesen und durchgehend ebenso die Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts, noch vor inhaltlichen Indices wie vor allem *geschichten*, *bossen*, *schwenk*.

Jedoch umfasst *historia* nicht nur die Erzählung von Ereignisem, sondern, wie schon in antiker Tradition, auch die Beschreibung von empirisch wahrnehmbaren Dingen und Sachverhalten, soweit sie sich ebenfalls einer erzählenden Darstellungsweise bedient. Ihr kompulatorischer Charakter öffnet die Erzählprosa auch auf die *historia naturalis*. Das gilt für die umfangreicheren Prosaromane und ebenso für

kleinere Erzählformen; frühneuzeitliche Erzählprosa erschließt abseits gelehrter Diskurse ein weites Feld des Erfahrungswissens. Der Franziskaner Johannes Pauli, dessen *Schimpf und Ernst* (1522) am Anfang der deutschsprachigen Schwanksammlungen steht, sucht im kompilierten Material das ganze Spektrum menschlichen Zusammenlebens für die Verwendung in Predigten aufzubereiten; Hans Wilhelm Kirchhof stellt in seiner Sammlung *Wendunmuth* eine Fülle von historischer Überlieferung aus Antike und Gegenwart neben Politisches und Kirchenpolitisches und erstellt so eine enzyklopädische Kompilation unterschiedlichster Wissensbereiche. Erasmus Alberus' Fabelsammlung *Buch von der Tugend und Weisheit* (1550) inseriert in die Fabeln auch Geographisches, Landes- und Naturkundliches, Historisches und Konfessionspolemisches. So heterogen und wenig übersichtlich sich das Feld frühneuzeitlichen Erzählens in gattungstheoretischer Perspektive darstellt, so wildwuchernd nimmt es narrative Stoffe, Nachrichten, Sachinformationen und generell in erzählend-darstellerische Form gebrachtes Wissen aus prinzipiell allen Bereichen in sich auf. Frühneuzeitliches Erzählen zielt, auch in den kleinen narrativen Formen, auf enzyklopädische Fülle, und die verschiedenen literarischen Formen sind von anderen Textsorten grundsätzlich nur schwach abgegrenzt; die Vorstellung einer schlichten Opposition von fiktional und faktual geht an den Vorstellungen und Sinnbildungskategorien der Frühen Neuzeit vorbei.

Innerhalb dieses mit *historia* bezeichneten Feldes kommt es etwa ab 1500 im engeren Bereich sujethafter narrativer Großformen zu zahlreichen Binnendifferenzierungen, in deren Zuge sich allmählich der Roman als eigener narrativer Typ abzugrenzen und als »Zielform« (Müller 1985, 63) abzuzeichnen beginnt. Konstituierend sind dabei der Übergang vom Vers zur Prosa und die Herausbildung einer genuinen Fiktionalität.

Bei »Prosaroman« handelt es sich um eine vorläufige Bezeichnung, die zunächst die romantisierenden Implikationen des in der älteren Literaturwissenschaft überwiegend verwendeten Begriffs »Volksbuch« abzustreifen versucht (Müller 1985, 1–15) und über die Heterogenität des angesprochenen Felds nicht hinwegtäuschen will. Konstante in diesem Feld ist, dass in ihm Erzählmuster und -traditionen des Mittelalters umgeformt werden. Bei allen Unterschieden lassen sich ihren Darstellungsmustern, ihrem impliziten Gattungsverständnis, ihrem Adressatenbezug und einem eigenen Anspruch auf Funktionalisierbarkeit

nach die hier zu subsumierenden umfangreicheren Prosaerzählungen als ein Corpus beschreiben, das im System der literarischen Gattungen denjenigen Platz einnimmt, den zuvor die höfische und heroische Vers epik eingenommen hatte und den im 17. Jahrhundert der Roman einnehmen wird (Müller 1985, 13–15). Während für das 15. und 16. Jahrhundert der Zusatz ›Prosa-‹ das Textcorpus vom höfischen Versroman abhebt, wird er zur Bezeichnung der Romane des 17. Jahrhunderts nicht mehr nötig sein, weil nun Prosa die erwartbare Formgebung darstellt.

Der sich allmählich vollziehende Übergang vom Vers zur Prosa ist als Symptom von grundlegenden Veränderungen im literarisch-kommunikativen System der Frühen Neuzeit zu werten, zu denen auf ganz verschiedenen Beschreibungsebenen ein Sprach- und Stilwandel, ein veränderter Wahrheitsanspruch und Verschiebungen und Transformationen im Gattungsgefüge gehören (Müller 1985, 15–25). Die Entwicklung verläuft weder einsinnig noch linear. Nach wie vor werden ältere Texte auch in Versform adaptiert und sogar Prosatexte in gebundener Form umgearbeitet.

Neben dem Übergang vom Vers zur Prosa gehört es zweitens zur Signatur des sich innerhalb narrativer Großformen als Zielform konturierenden Romans, dass in ihm Vorstellungen von Fiktionalität in einem modernen Sinne formulierbar werden. Aus den epistemologischen Umrissen von *historie* ergibt sich, dass als Gegenbegriff keinesfalls ohne Weiteres Fiktionalität anzusetzen ist. Der Wahrheitsanspruch der Prosaromane bezieht sich nicht auf eine Faktentreue, sondern auf einen exemplarischen Gehalt des Erzählten, der auf eine zeitgenössische Lebens- und Erfahrungswelt zu beziehen sei. Ein breites Spektrum von historisch möglichen Rechtfertigungen für fiktionales Erzählen versammeln die Vorreden der Amadis-Romane; sie behaupten einen exemplarischen Wahrheitsgehalt, reklamieren didaktische und therapeutische Nutzbarkeit, und sie argumentieren, dass in fiktionalen Handlungen leichter eine Wahrheit aufzudecken sei als in der Wiedergabe faktischer Begebenheiten, weil man für die Fiktion leichter selegieren könne. Daneben findet sich auch die Behauptung von Faktentreue; doch gehört sie zu einem älteren Typus von Rechtfertigungen, von dem insgesamt eher abgerückt wird.

Der eigene, neuartige Wahrheitsanspruch der Prosaromane wird dort besonders deutlich, wo die Behauptung von Zeitzeugenschaft oder, abgeschwächt, Zeitgenossenschaft zuvor einen Anschluss an chronikalisches Schrifttum erlaubte. Im 16. Jahrhundert wird sie zu einem Fiktionselement: In Cervantes' *Don*

Quijote bricht der Erzähler mitten im Kampfgeschehen ab, weil seine Quelle fragmentarisch sei, und berichtet umständlich vom Auffinden einer weiteren Quelle, nach der er dann weiterzählen kann (Teil I, Kap. 8 und 9). Im Vorwort zum *Lalebuch* beruft sich der Verfasser auf eine Quelle, die nur teilweise leserlich gewesen sei. In Georg Wickrams *Knabenspiegel* gibt sich der Romanautor konfrontiert mit einem Leser, der ironisch behauptet, die Schauplätze des Geschehens bereist zu haben, und hält die Wahrscheinlichkeit und den exemplarischen Wahrheitsgehalt seiner Geschichte dagegen, weil er Ähnliches in seinem Umfeld erfahren habe.

In der Selbstreflexion der frühneuzeitlichen Dichtung ist eine sich herausbildende Fiktionalität eng mit der Frage nach der Rolle des Rezipienten verknüpft. Eine Ausrichtung auf den Leser kann als Grundprinzip der sich konstituierenden Form ›Roman‹ angesprochen werden (Hon 2016). Denn sie ist Voraussetzung für eine dem Roman spezifische semantische Offenheit, die ihrerseits die Grundlage für eine Fiktionalität der Prosaromane darstellt. Wenn ein faktischer Wahrheitswert zurücktritt, öffnet das einen Raum für individuelle Einstellungen gegenüber dem Text und aktiviert das *iudicium* des Lesers. Der Frühaufklärer Christian Thomasius lobt in seiner Rezension zu Lohensteins höfischem Barockroman *Arminius* gerade dessen Offenheit, weil sie den Leser anregen könne, und beschreibt sie als konstitutive Eigenschaft des Romans überhaupt (Hon 2011, 400). Von humanistischer Seite wird dies schon im frühen 16. Jahrhundert reflektiert; Joachim Vadian's *De poetica et carminis ratione* (1518) zufolge soll die Lektüre eine geeignete Disposition generieren, die einen Zugang zum wahren Kern einer Erzählung allererst ermöglicht. Die LeseEinstellung ist demnach Voraussetzung für einen fiktionalen Kommunikationsmodus (Hon 2016, 190–191). In den Romanprologen findet man ähnliche Argumente, etwa im Vorwort der Übertragung von John Barclays *Argenis* durch Martin Opitz (1626) oder im Vorwort zu Wilhelm Salzmanns Übersetzung *Kaiser Octavian* (1535). Andererseits kann ein Anspruch auf exemplarische Wahrheit auch die narrativen Strukturen beeinflussen (Hon 2016, 188–202): Wilhelm Ziely erwägt in seiner Vorrede zu *Olwier und Artus*, dass Wahrscheinlichkeit als die entscheidende Voraussetzung für einen Wahrheitsanspruch des Romans unter anderem von einer plausiblen Anordnung und kohärenten Darstellung abhängen.

Dichtung und deren Deutung scheinen in der Frühen Neuzeit ein neues, offenes Verhältnis einzugehen.

Mit einer Emanzipation des Lesers korrespondiert die Profilierung des Erzählers als einer narrativen Textfunktion. In der durch den Buchmarkt anonymisierten literarischen Kommunikation entwickeln sich Konventionen, in denen sich ein Bewusstsein für eine Unterscheidung zwischen der Stimme des empirischen Autors und einer in den Text eingelagerten Erzählerstimme abzeichnet. Zugleich werden Text und Paratexte voneinander abgehoben. Sinnangebote, Rezeptions- und Deutungsanweisungen, wie man sie bislang in den Pro- und Epilogen vorfand, werden nun in verschiedene Formen von Paratexten ausgelagert, die im Druckbild leicht erkennbar vom (wie man jetzt beschreiben kann) »eigentlichen« Text abgehoben sind.

In einem modernen Sinne hat sich die Dialogizität des Romans (Bachtin) etwa in den pikarischen Romanen des 17. Jahrhunderts als narrative Möglichkeit vollständig etabliert. Im Erzähleingang der *Landstörzerin Iustina Dietzin* (1626/27) verliert sich die Ich-Erzählerin in Zwiesgesprächen mit ihren Schreibutensilien, die mit weitschweifigen Digressionen und moralisierenden Kommentaren angereichert sind (Struwe 2014). In im Druckbild abgesetzten Kommentaren schalten sich dabei weitere Sprechinstanzen ein, die das sündhafte Treiben der Picara verurteilen. Doch lassen sich die Kommentare keiner Sprechinstanz zuordnen; es kommt zu einem Nebeneinander konkurrierender Standpunkte, moralisierende Kritik und freche Bejahung des sündhaften Schelmenlebens stehen unabgestimmt nebeneinander. Zum Teil beziehen sich die Marginalien auf einen – männlichen – Autor, der sich selbstentlarvend mit der weiblichen Erzählerstimme seiner Figur identifiziert: »Aber was rede ich als ein Mann? Ach ich hatte vergessen / daß ich ein Weibsbild were vnnd mich *Iustinam* genennet« (nach Struwe 2014, 298).

Voraussetzung für ein solches Verwirrspiel sind in der *Iustina Dietzin* das Druckmedium und die vorausgesetzte lesende Rezeption. Grimmelshausen wird in seinen Simplicianischen Schriften ein im Grundsatz vergleichbares Spiel ebenfalls über die Paratexte, zusätzlich aber auch narrativ entfalten. Den ersten fünf Büchern des *Simplicissimus Teutsch* (1668) folgen 1669 die *Continuatio* und der *Trutz-Simplex* und 1670 der *Springinsfeld*, die jeweils neue Ich-Erzähler einführen. Der Konstruktion nach ruft jede Schrift in der erzählten Welt den Versuch einer Klarstellung hervor. In der polemischen Bezugnahme der Courasche des *Trutz-Simplex* auf Simplicissimus und des Springinsfelds wiederum auf die Courasche entfaltet Grimmelshausen ein Spiel um Spre-

cher- und Autorinstanzen, das seinen Fiktionscharakter ausstellt.

Die Vorstellung, dass der *ordo*, die Anordnung und Reihenfolge, des Erzählten sich auf dessen Plausibilität auswirkt und geändert werden kann, spiegelt tiefgreifende Verschiebungen im epistemologisch-erzählstrukturellen Gefüge, in dem sich die Prosaromane verorten lassen. Das Nebeneinander typologisch älterer und neuerer Erzähltypen in ihnen hat Clemens Lugowski – bei allen theoretisch problematischen Vorannahmen – textnah und im Grundsatz überzeugend herausgearbeitet (Lugowski 1932; Müller 1999). In älterem Erzählen ist demnach die Welt von vorwaltenden Kräften bestimmt; diese Vorstellung äußere sich in einem Bündel von narrativen Charakteristika, das wie der Mythos als Form von Weltbewältigung verstanden wird (»mythisches Analogon«). Eine vorgängige Prägung des Erzählens durch vorgegebene Schemata und Muster, die zu Wiederholungen analoger Konfigurationen führe, lässt sich in verschiedenen narratologischen Kategorien beschreiben: in einer »thematischen Überfremdung« von Handlungsabschnitten oder ganzen Erzählungen durch Themen, die erzählte Situationen überformen statt sich umgekehrt aus ihnen zu generieren (wie etwa die Liebe die Amadis-Romane oder das Motiv des Glücksrads den *Fortunatus* thematisch-strukturell prägt), und korrespondierend damit in einem »Gehabtsein« der Figuren, die primär als Träger überindividueller Themen, Merkmale oder Werte fungieren. Der Sinn der Ereignisse und ihr Ausgang ist weniger Ergebnis einer kausalen Verkettung, sondern vom Ende her verbürgt (»Motivation von hinten«). Das löst das Einzelne aus seiner linearen Kausalität heraus; es wird anschaulich als Fall, der eine Regel bestätigt, als Wiederholung des immer gleichen. So sind die Ereignisse in den *Haymonskindern* von Wiederholungen geprägt und mit einer mythisch-zyklischen Weltsicht verbunden. In den Amadis-Romanen stiften insbesondere die – wenn auch düsteren – Prophezeiungen einer Zauberin eine »absolute Zukunftsgewissheit«; unter diesen Umständen kann nicht in Frage stehen, was sich ereignen wird (ob-Spannung), sondern allenfalls, wie alles zu einem Ende kommen kann (wie-Spannung).

Die von Lugowski beschriebenen Erzählmodi sind nicht als historisch einander ablösende, sondern als transhistorische Typen zu begreifen. Denn nach dem gleichen Prinzip steht etwa auch noch von Ziegler und Klipphausens höfischer Barockroman *Asiatische Banise* im Zeichen der (wenn auch von den Figuren erst nachträglich erkennbaren) Providenz. Ganz im Gegensatz dazu entfalten insbesondere die Pikaroroma-

ne Räume reiner Kontingenz, die zwar im Rückblick moralisierend eingehegt werden können, aber für die erlebenden Protagonisten undurchschaubar bleiben. Verschiebungen vom einen zum anderen Erzähltypus aber lassen sich schon in den Prosaromanen nachzeichnen. In ihnen schaffen sich innerhalb von sinnverbürgenden Erzählmodellen neue Erwartungen an Kohärenz und Plausibilität Geltung. Übergreifende Erzählmuster werden miteinander überblendet oder durch gegenläufige Strukturen auf niedrigerer Ebene konterkariert. Finale und kausale Motivierungen, bzw. Motivation von hinten und von vorne (Lugowski), sind dabei ineinander verschränkt, können unabgestimmt nebeneinanderstehen oder aber in Konkurrenz zueinander treten. Auf's Ganze gesehen legen die Verfasser der Prosaromane – gegenüber den höfischen Romanen des Mittelalters und noch mehr gegenüber den frühneuzeitlichen Schwankgeschichten – auf eine konsistente und nachvollziehbare (kausale) Motivierung Wert. Einzelne Handlungsmomente werden enger in die Motivierungsgefüge eingebunden, Figuren sind nicht mehr nur Träger von Merkmalen oder Funktionen, sondern werden mit individualisierenden Zügen gezeichnet.

Die Konkurrenz beider Erzählprinzipien und eine Zwischenstellung zwischen providenter Überwölbung und kontingenter Offenheit der erzählten Welt lassen sich etwa am anonymen *Fortunatus*-Roman (1509, 28 Auflagen im 16. Jh.) nachvollziehen. Die Geschichte einer Familie in drei Generationen ist grundsätzlich im Sinne von Lugowskis mythischem Analogon überformt von einem Umgang des Rades der Glücksgöttin (*rota fortunae*), das den Menschen erhebt, aber auch wieder stürzen lässt; doch ist diese Bewegung konterkariert durch zahlreiche kleine Aufstiege und Abstürze, die sich auf kein gemeinsames Muster mehr beziehen lassen. Ebenso wenig lässt sich der *Faustus*-Roman (1587) auf das Thema einer sündhaften *curiositas* reduzieren, wie das zeitgenössische (besonders protestantisch geprägte) Kommentare versuchen.

Als *historie* kann sich ein Erzähltext auch insofern ausweisen, als er die Vita einer Einzelfigur erzählt. Freilich kann eine solche Anlage je nach Gattungstradition sehr unterschiedlich realisiert sein. Der barocke höfische Roman legt großen Wert auf die genealogische und dynastische Einbindung seiner Protagonisten und entfaltet an ihrem Ergehen politische Prozesse von europäischer Dimension. Dagegen sind die typisiert angelegten Figuren der kleineren Erzähltexte ganz überwiegend als Vertreter von Berufsständen,

über den Status innerhalb der *familia*, über Konfession oder Geschlecht bestimmt; aus diesen rudimentären Konturen ergeben sich die erwartbaren Handlungs- und Kommunikationsoptionen, die meist erfüllt, ebenso aber auch witzig unterlaufen werden können. Die Schwankromane verknüpfen in der Gattungstradition und einem heute nicht mehr rekonstruierbaren Strom mündlicher Erzählkultur verfügbare Einzelsujets zu einem biographischen Bogen, ohne dass dabei freilich raumzeitliche oder personale Konsistenz angestrebt würde. *Dil Ulenspiegel* (um 1509/10) reiht 96 Historien um den Protagonisten, die mit seiner Geburt beginnen und nach seinem Tod enden. Lässt sich das Heranwachsen Dils anhand der ersten Historien noch einigermaßen nachvollziehen, macht er als Erwachsener keine physische, kognitive oder psychische Entwicklung mehr durch, bis er irgendwann alt geworden ist. In gleicher Weise sind die Schwänke im *Lalebuch* (1597) von Anfang und katastrophalem Ende – Laleburch wird durch einen von seinen Bewohnern selbst gelegten Brand zerstört – bei freier und episodischer Füllung dazwischen bestimmt.

Die Schwankhelden sind ›flache‹ Figuren, insofern dem Rezipienten allenfalls punktuell Einblicke in ihren Affekthaushalt gestattet werden; von einem konsistenten psychischen Innenleben kann ohnehin keine Rede sein. Dementsprechend ist auch ihr Handeln überwiegend als opak zu beschreiben. Die von Dil durchgeführten Schwankhandlungen können zwar motiviert sein – Rache, Hunger, ganz selten übernimmt er auch einen Auftrag, jemanden hereinzulegen –, doch oft genug ist man zu ihrer Interpretation auf den Hintergrund kultureller Ordnungsentwürfe verwiesen. Die besondere Kompetenz der Schwankhelden und ihr Figurenprofil liegt aber in einer kognitiven Überlegenheit, mit der sie Situationen einschätzen, die Erwartungen und Handlungsoptionen ihrer Gegenüber durchschauen und zu ihrem Vorteil instrumentalisieren können. In den Pikaaromanen wird sich dies zu einer doppelten Kompetenz der Eigen- und Fremdbeobachtung erweitern. Die Protagonisten sind nicht mehr stets in die erzählten Handlungen involviert, sondern können auch Zeugen sein. In den politischen Romanen können die Protagonisten zu einer ›soziomoralischen Recherche‹ (Wicke 2012, 457–493) aufbrechen und als unbeteiligte Beobachter die Torheiten und Kuriositäten der Welt registrieren, kommentieren und teilweise in schriftlichen Listen notieren, ohne selbst weiter involviert zu werden.

Insgesamt mit mehr Innenleben sind die Figuren der umfangreicheren Prosaerzählungen ausgestattet.

Zwar sind auch sie als exemplarische Figuren gedacht, an deren partikulärem Ergehen allgemeine Prinzipien des Weltlaufs ansichtig gemacht werden können, und insofern keine Individuen im modernen Sinne. Ihre Position in sozialen Gefügen, ihr ständischer Rang, verwandtschaftliche Beziehungen u. Ä. werden genau markiert. Darüber hinaus sind sie auch als Träger ihrer eigenen, singulären Geschichte angelegt, sind nicht nur Ritter oder allgemeiner Adlige, sondern verfügen, nicht nur ihrer genealogischen Abkunft, sondern auch ihrer Vita nach, über eine eigene Vorgeschichte und einen kognitiven Haushalt, haben Ziele und sammeln Erfahrungen.

Wiedererzählen und die Verlockungen des Neuen

Volkssprachiges Erzählen im Mittelalter begreift sich selbst ganz überwiegend als Wiedererzählen von verbürgten Stoffen; die Kompetenz und Leistung des *tih-tens* liegt in der Disposition und rhetorischen Formung des Stoffes (s. Kap. 2). Auch frühneuzeitliches Erzählen ist noch von verschiedenen Typen der Re-textualisierung geprägt. Im Humanismus zeichnet sich ein Bewusstsein für die texttheoretischen Voraussetzungen eines methodisch bestimmten Übersetzens ab, insbesondere für einen Autor- und Textbegriff und für Stilistik und Syntax (grundlegend Worstbrock 1999). Andererseits gerät das Modell ›Wiedererzählen‹ an eine Grenze, wenn sich Vorstellungen von Fiktionalität durchsetzen. Dann ist ein *auctor* nicht mehr einer von mehreren möglichen Tradenten eines Stoffes, sondern Urheber eines Textes.

Jedoch sind die zahlreichen Bearbeitungen und Übertragungen volkssprachlicher Erzählungen des Mittelalters nach wie vor mehrheitlich auf die Seite des ›Wiedererzählens‹ zu stellen; das Gleiche gilt für die Kompilationen von kleinen Erzählsujets, die schriftliche Vorlagen und sicherlich auch einen mündlich verbreiteten Fundus ausschöpfen. Wenn der Sujetkern als Referenzkriterium für eine äquivalente Übertragung gilt, sind nach wie vor Stoff und narrative Ausgestaltung nur lose gekoppelt und ist der Autor frei, nicht nur erzählerisch auszuschmücken, sondern auch Wissensbestände aus prinzipiell allen Bereichen der *historia* zu inserieren. Die Verfasser der Prosaromane wie die Kompilatoren von Exempel- oder Schwanksammlungen tun dies ausführlich. Sie können sich dabei stets auf die Nützlichkeit des Zusammengestellten berufen, bedienen dabei aber nicht zuletzt ein in der Frühen Neu-

zeit sprunghaft sich Geltung verschaffendes Interesse am Neuen und Sensationellen.

Seit der Spätantike unterliegt die Neugier (*curiositas*) dem Verdikt des Nichtigen, bloß Diesseitigen (Augustinus, *Confessiones* 10,34–35). *Curiositas* deckt ein Bedeutungsspektrum ab, das von der alltäglichen Neugier nach dem, was einen nichts angeht, bis zur Suche nach den Wundern der Welt und der Erforschung ihrer Zusammenhänge reicht und auch die Begierde nach sinnlicher Erfahrung um ihrer selbst willen einschließt. Denn wenn theologischem Wissen zufolge nur die Heilsbedeutsamkeit die Beschäftigung mit *mirabilia mundi* rechtfertigt, muss sich Wissenserwerb auf Gott oder das eigene Selbst beziehen. *Curiositas* verletzt die Grenzen der damit vorausgesetzten Hierarchisierung des Wissens und seine grundsätzliche Ausrichtung auf die Heilsgeschichte und das Heil des Einzelnen. *Curiositas* richtet sich generell auf dasjenige, dessen Anblick Gott dem Menschen entzogen hat; der Begriff markiert Denkverbote mittelalterlicher Theologie und Wissenschaft.

In der Neuzeit setzt sich gegen theologische und wissenschaftliche Wissensmonopole eine praktische Neugierde durch, die allmählich in gelehrten Diskursen auch eine methodische Begründung und theoretische Aufwertung erfährt. In gelehrten Diskursen wie in abseits von ihnen formulierten Wissensbeständen zeichnet sich eine immer stärkere Diesseitsorientierung ab, bis sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit *curios* ein Reizwort etabliert, das den Anspruch auf Wissenswertes markiert und als Inbegriff des Weltgewandten ein Verhaltens- und Kommunikationsideal bezeichnet. Im *Faustbuch* (1587) um den Teufelspakt des Gelehrten steht *curiositas* zunächst noch im Zeichen der Heilssorge. Erst als der Teufel Antworten verweigert, sieht sich Faust auf die Natur als Feld von Erkenntnis verwiesen. In seinen Reisen wird das aus gelehrten Diskursen Ausgegrenzte als Feld möglicher Erfahrung durchlaufen, bevor alles der Hierarchie von Heil untergeordnet wird. Die Konstruktion erlaubt zu artikulieren, wonach man nicht fragen soll, und sie entlastet zugleich die schiere Faktizität des Naturwissens von Be- und Abwertungen. Das ist noch gesteigert im *Wagnerbuch* (1593) um Fausts Famulus, das als neues Feld der Erfahrung die Länder Amerikas erschließt.

Der sich mit *historie* verbindende Anspruch auf exemplarische Wahrheit und Glaubhaftigkeit bestimmt die Prosaerzählungen auch inhaltlich. Was geglaubt werden will, muss überprüfbar sein. Das Signum dieses Anspruchs heißt im Kontext frühneuzeitlichen Erzählens *erfahrung*. ›Erfahrung‹ als neue Kategorie des Wis-

senserwerbs ist konkret gedacht. Sie verbindet sich mit der konkreten Bewegung durch den Raum, ist als ein Bereisen und In-Augenschein-Nehmen gedacht. Mit *erfahrung* ist ein ungeordnetes und nicht hierarchisiertes Spektrum des Wahrnehmbaren angesprochen, das die Hierarchien theologischer und gelehrter Wissensordnungen unterläuft und in Konkurrenz zu ihnen zu stehen kommt. Im Beobachten während der Bewegung kann dann als *historia* alles notiert werden, was auf einem zurückgelegten Weg erfahren werden kann. *Historia* bildet ein homogenes Feld, in dem »alle Felder menschlicher Erfahrung – Innen- wie Außenwelt, Natur wie Geschichte, Realität und Phantasiewelten – mit den gleichen Mitteln des Erzählens und Beschreibens im ›Durchlaufen eines Weges‹ erfasst werden können« (Friedrich 2012, 265). Es beginnt sich erst aufzulösen, wenn sich individuelle Erfahrung als eine Kategorie der Subjektivität ausbildet und wenn sich aus einer vor-methodischen Welterfahrung naturwissenschaftliche Methoden abzulösen beginnen mit dem Anspruch, die Wunder der Welt nicht nur zu sehen, sondern auch in ihrem Zusammenhang und ihren Gesetzmäßigkeiten zu verstehen.

Neues, Ungekanntes, Fremdes und Fremdartiges bis zum Wunderbaren bilden ein Kontinuum des Interessanten, das die Imagination reizt, je mehr es aus der bekannten Welt herausführt. In den Prosahistorien des 15. und 16. Jahrhunderts legen die Protagonisten weit ausgreifende Strecken zurück, um die *mirabilia mundi* mit eigenen Augen zu schauen. Dabei schwindet das Interesse an deren heilsgeschichtlicher Bedeutung zusehends; an seiner Stelle macht sich die schiere Erfahrbarkeit geltend. Die Stationen des Weges und das mit ihnen verknüpfte Wissen verlieren dabei die Semantiken alter Wissensordnungen, sie sind nicht mehr nach einer jenseitsbezogenen vertikalen Ordnung hierarchisiert, sondern horizontal topographisch angeordnet (Müller 1984; Friedrich 2012).

Das gilt in ähnlicher Weise auch dann, wenn transzendente Ordnungsbezüge nicht in den Blick geraten: Wo *aventure* in mittelalterlichen Erzählungen Gelegenheit und Herausforderung zu ritterlicher Bewährung bietet und erzählfunktional wesentlich auf die Identitätsbildung oder -findung des Helden ausgerichtet ist, wird in der Neuzeit ›Abenteuer‹ zur Sehenswürdigkeit. In der ungerichteten Neugier, die Fortunatus und seine Söhne antreibt, die alles mitnimmt, an dessen heilsgeschichtlicher Bedeutung aber nicht interessiert ist, werden Hierarchien des Wissenswerten unterlaufen. Fortunatus begründet seine zweite Reise mit Langeweile: Nachdem er die halbe Welt bereist habe, wolle

er nun auch die andere Hälfte sehen. Neugier wird hier um ihrer selbst willen bedient. Das Erzählen von den Reisen hingegen verkürzt sich teilweise auf die Auflistung von Städtenamen, für die der unbekannte Verfasser Nürnberger Pilgerberichte und die fingierten Reisebeschreibungen John Mandevilles nutzt, ähnlich wie im *Faustbuch* die *erfahrung* der Welt den Listen der *Schedelschen Weltchronik* folgt.

In diesem Zuge ändern sich die Darstellungen von erzählten Räumen erheblich. In für das mittelalterliche Erzählen nicht dagewesener Weise werden Orte lokalisiert und über Entfernungsangaben, an denen etwa Handelsbürgertum und Pilgerwesen interessiert sind, miteinander in Beziehung gesetzt. Mittelalterliches Erzählen entfaltet seine Räume überwiegend nach dem Typus des Inselraums, mit einzelnen über rhetorische Techniken der *descriptio* und Ekphrasis anschaulich gemachten Orten, die durch unstrukturierte Räume unbestimmter Ausdehnung (etwa Wald, *wilde*, Meer) voneinander getrennt sind. Um sie zu überwinden, ist nicht nur Orientierung, sondern sind auch moralische Qualitäten erforderlich. Mit der Zeit werden diese Inselräume durch systematische Typen (etwa Kartentyp, itinerarischer Typ) abgelöst. Durch Angaben von Entfernungen entstehen itinerarische Typen, wie sie die Pilgerführer des Mittelalters schon kannten und wie sie auch im *Fortunatus* passagenweise vorherrschen; durch die Angabe von Richtungen zwischen den einzelnen ›Inseln‹ verschmelzen die Stationen mit dem Dazwischen zu einem kontinuierlichen Raum ohne qualitative Sprünge (Jahn 1993). Inhomogene Räume werden homogenisiert und der Raum vom Körper seines Repräsentanten getrennt: An einen bestimmten Teilraum gebundenes Personal, wie es mittelalterliches Erzählen noch kannte, verschwindet. Im *Fortunatus* erzeugen die eingestreuten Itinerare ein Koordinatennetz, das unabhängig von den handelnden Figuren besteht; insbesondere die Aktivitäten und Handelskontakte von Kaufleuten im Hintergrund verdichten das so geschaffene Netz von Raumbeziehungen unabhängig von den Bewegungen der Hauptfiguren zusätzlich.

Erzählen unter den Bedingungen des Buchdrucks

Nicht nur Dichtung, sondern Texte überhaupt entstehen im Mittelalter überwiegend für eng bestimmte Gebrauchszusammenhänge (Verwaltungsschrifttum in Klöstern oder den Kanzleien eines Hofes,

Sachtexte wie Dichtung an Kloster, Universität oder Hof) und in der Regel auch auf die Erwartungen und Ansprüche eines primären Adressatenkreises zugeschnitten. Dagegen etabliert sich unter den Bedingungen des Buchdrucks mit beweglichen Lettern rasch ein weitgehend anonymisierter, nach den kapitalistischen Logiken des Wettbewerbs funktionierender Buchmarkt, der in narratologischer Hinsicht u. a. Sammlungen und Serialität begünstigt (s. auch Kap. 2 und 3). Als verkaufsfördernd erweist sich die Verbindung eines Anspruchs auf ›historische‹ Wahrheit mit der Anmutung des Neuen, wie sie unter anderem im Thema des Reisens und der Erfahrung neuer Welten bedient werden konnte. Der Druck begünstigt den Zug zu einer enzyklopädischen Erfassung der Welt durch Paratexte. Der höfische Barockroman nutzt sie, um seine überbordende Gelehrsamkeit für verschiedene Leseinteressen erschließbar zu machen. In Lohensteins *Arminius* (1689) erlauben fünf Register den orientierenden Zugriff u. a. auf dynastische Beziehungen in Europa, topische Argumente aus dem Archiv der Geschichte oder moralphilosophische Exempel. Im Schelmenroman können solche Register und ihre taxonomische Ordnung parodistisch unterlaufen werden (*Iustina Dietzin*).

Die Tendenz zur Summenbildung, die spätmittelalterlich-frühneuzeitliches Erzählen weithin prägt, verdankt sich nicht nur einem Interesse an der Bewahrung altbewährter Stoffe, sondern ebenso medientechnischen Möglichkeiten und dem aufnahmefähigen Buchmarkt. Markantes Beispiel ist das breitgefächerte Verlagsprogramm Sigmund Feyerabends, eines der erfolgreichsten deutschen Verleger des 16. Jahrhunderts. Besonderes Profil erhält es mit einer Reihe von hochwertig gestalteten Sammelbänden. Wie vielen bei Feyerabend erscheinenden Einzeldrucken, ist auch diesen Kompendien eine Tendenz zur vereinheitlichten Aufmachung anzusehen. Das *Heldenbuch* (Erstdruck [erschlossen] Straßburg 1479, durch Feyerabend 1560 und 1590) enthält Texte der Dietrichepik und eine Genealogie der alten Helden; das *Theatrum Diabolorum* (1569 und öfter) versammelt 20 Teufelbücher, die Feyerabend schon separat mit großem Erfolg gedruckt hatte. Für das Kompendium *Reyßbuch des heyligen Lands* (1584) versammelt der Verleger 18 durchaus heterogene Texte über Fahrten ins Heilige Land mehrheitlich des späten 15. und des 16. Jahrhunderts, die er in einem umfangreichen und komplexen Vorwort zusammenspannt. Ähnlich heterogen ist das *Buch der Liebe* (1587) mit 13 Prosaromanen kompiliert. Unter dem motivischen Dach erscheinen generisch

durchaus unterschiedliche Texte, neue (Veit Warbecks *Magelone*, Thürings von Ringoltingen *Melusine*, zwei Romane Georg Wickrams) und alte, die auf höfische Stoffe und das Feld der *chansons de geste* zurückgehen, sogar die Bearbeitung der spätantiken *Aethiopica* Heliodors und eine aus dem Kontext eigentlich herausfallende Exempelsammlung.

Unter den medientechnischen und ökonomischen Voraussetzungen des Buchmarkts »[drängen] im 16. und 17. Jahrhundert fast alle Bericht- und Erzählgenera zu Fortsetzungen im Sinne [von] Serialität« (Berns 1994, 21). Den traditionsreichen poetologischen Vorgaben von *imitatio* und *aemulatio* eröffnen sich Möglichkeiten, die im Einzelfall in Phänomene von serieller Buchproduktion und seriellem Erzählen münden können. Beide Momente, das pragmatisch-technische und das poetische, treffen etwa bei Grimmelshausen zusammen, der in seinem Simplicianischem Zyklus nicht zuletzt auch sein eigenes Erzählmodell und dessen Erfolg ausschlächtet. Im Fahrwasser des *Simplicissimus Teutsch* (1668) entstehen in kurzer Zeit zahlreiche weitere Drucke, die auf dem Titelblatt verkaufssteigernd Stichworte wie ›simplicianisch‹ platzieren und so am Bucherfolg Grimmelshausens zu partizipieren suchen (Heßelmann 1992). Die – schon bei Grimmelshausen heterogenen – eingesetzten Erzählmuster (u. a. Schwankhandlungen, Narrensatiere, bukolischer Roman, Utopie, Robinsonade) können sich weiter vielfältigen und neue Textsorten integrieren. Das geht so weit, dass über einen auf dem Titelblatt hergestellten pragmatischen Anschluss hinaus motivische Überschneidungen zum Schelmenroman Grimmelshausenscher Faktur in den Hintergrund treten können und strukturelle Parallelen gar nicht mehr vorliegen müssen.

Ein markantes Beispiel für serielles Erzählen, das mit serieller Produktion gekoppelt ist, bilden auch die Romane um den Ritter Amadis und seine Geliebte Oriana, die in einer Welt voller Gefahren, Wunder und Magie nach dem Muster des hellenistischen Romans zahllose Prüfungen über sich ergehen lassen müssen, ehe sie einander in den Armen halten. Der spanische Erstling *Amadís de Gaula* (1508) erfuhr zahlreiche Erweiterungen; die Auflagen gehen europaweit in die Hunderte. In Deutschland bringt die Frankfurter Offizin Sigmund Feyerabends ab 1569 in rascher Folge insgesamt 24 Amadis-Bände, teilweise Neudichtungen, und 1583 einen Folioband mit den bis dahin erschienenen 13 Büchern auf den Markt. In ökonomischer Hinsicht liegt das Prinzip seriellen Erzählens darin, dass die Fortsetzungen auf dem Markt Bewährtes im Mantel des Neuen wiederholen (Schaf-

fert 2015). In den Amadis-Romanen ist dies als genealogisches Erzählen umgesetzt, indem nach dem ersten Titelhelden die Taten von Rittern mehrerer Folgegenerationen im Zentrum stehen. Mit veritablen Cliffhangern bauen die Verfasser, teilweise auch eigenständig die Übersetzer, Spannung auf, stellen Kohärenzen über den einzelnen Band hinaus her, rufen zurückliegende Ereignisse auf und motivieren nachträglich bereits Erzähltes. Dabei ist der spanische Amadis-Roman nicht von Anfang an als Erzählserie angelegt; Prinzipien seriellen Erzählens setzen sich erst mit Übergang zu Band 5 – also mit einem wahrnehmbaren Erfolg auf dem Buchmarkt – durch.

Funktionen: *prodesse* und *delectare*

Den ihm zugesprochenen Funktionen nach bewegt sich frühneuzeitliches Erzählen stets im Spannungsfeld der Horazschen Doppelbestimmung von *prodesse* und *delectare*, wie sie seit der Antike tradiert wird. Doch können sich narrative Praxen in diesen Koordinaten sehr unterschiedlich positionieren. Grundsätzlich ist Erzählen auf Nutzen, auf eine lehrhafte Funktion verpflichtet. Auch ohne explizit didaktische Ansprüche zu erheben, scheint Narration ohne Orientierungsleistung im weitesten Sinne undenkbar. Ihre lebenspraktische Bedeutung wird als wichtiges Argument gegen frühneuzeitliche Fiktionskritik angeführt. Sie macht den Lauf der Welt sichtbar, vermittelt Regeln der Lebensklugheit oder Modelle adäquater Interaktion, eines höflichen Umgangs und Redens, oder Elemente aristokratischer Tugendlehre. Das wird bis ins 18. Jahrhundert gelten. Noch die sich selbst als »galant« bezeichnende Dichtung kann als Schreibweise (Hempfer 1973, 26–29, 141–150) verstanden werden, die Kommunikationssituationen modelliert und Modelle für Kommunikation zur Verfügung stellt (Rose 2012). Erzählen ist dabei nur ein Moment innerhalb eines umfassenden Verhaltensprogramms, das stets darauf abzielt, eine spezifische Differenz zu setzen oder doch zu behaupten, die verfeinerten Geschmack (>galant<, >conduite<) anzeigen soll.

Trotz solcher Ansprüche ist jedoch eine lebenspraktische Bedeutung von Dichtung überwiegend eine indirekte. Technische Speicher- und Reproduzierbarkeit löst das Wissen aus seinen ursprünglichen Funktionszusammenhängen. Die Prosaromane, aber auch die idealisierenden Barockromane zeigen, wie es anhäufend und in bisher ungekannten Kombinationen in die Texte inseriert werden kann. Das kann eine

Lektürehaltung nahelegen, in der es weniger um die Bestätigung oder Bewahrung von Wissensbeständen geht, sondern um das Erproben von Denk- und Verhaltensmustern (Röcke 2004, 465–467). In weiten Bereichen frühneuzeitlichen Erzählens ist eine Diskrepanz zu beobachten zwischen den explizit genannten Funktionalisierbarkeiten, wie sie vor allem in Vorworten oder Leseradressen formuliert werden, und einer narrativen Entfaltung, in der sich eine Lust zu Fabulieren oder der Versuch, das Verlangen nach Spektakulärem aufseiten des Publikums zu bedienen, gleichermaßen geltend machen können.

Im Feld frühneuzeitlichen Erzählens wohl am direktesten auf eine lehrhafte Funktion verpflichtet sind Exempelsammlungen, die als didaktische Hilfsmittel angelegt sind und im Sinne einer christlichen Moral ausdeutbare Stoffe für späteren Wiedergebrauch, meist in der Predigt, thesaurieren. Während die Exempelsammlungen die kompilierten Erzählungen als *historie* ansprechen können, stellt sich das Verhältnis von Wahrheitsgehalt und narrativer Einkleidung schon in der Fabeldichtung komplexer dar. Mit einer moralischen Erziehung durch die Hinführung zu christlichen Wertmaßstäben ist grundsätzlich auch sie auf eine lehrhafte Funktion verpflichtet. Doch bedient sie sich dazu erfundener Sujets mit offensichtlich fingiertem Personal. Zum Topos wird Luthers Wort vom *betriegen zur Warhait* (nach Schwitzgebel 1996, 72), das die Fabel leiste. Vorausgesetzt ist dabei die rhetorische Auffassung von *fabula* als Erdichtetem und die topische Unterscheidung zwischen Sinn verbürgendem Gehalt und narrativer Einkleidung als Hülle und Kern in antiker Tradition. Die Einkleidung der Lehre zielt auf *delectatio*, ist jedoch strikt einem lehrhaften Nutzen zugeordnet: Nötig ist sie, weil die Menschen unangenehme Wahrheiten nicht direkt hören wollen. Selbstreflexionen über die didaktischen Möglichkeiten der Fabel werden gekleidet in die Metapher von verzuckerten Pillen, in die Fabel vom Hahn, der eine Perle findet, sie aber nicht nutzen kann, und in das Bienengleichnis, in dem das Äußere einer Blume einerlei ist, wenn in ihr guter Honig zu finden ist (Lange 1966, 103–106). Die Metaphoriken geben zu bedenken, dass der Rezipient konstitutiv an der Sinnkonstitution beteiligt ist. Den didaktischen Anspruch unterlaufen jedoch schon Fabeln in Heinrich Steinhöwels *Esopus* (1476), in den auch fazete Erzählungen eingehen, und in der Lutherzeit die Versfabelsammlungen der Protestanten Erasmus Alberus und Burkard Waldis, in denen sich das Erzählen immer wieder von seiner didaktischen Inanspruchnahme emanzipiert –

abgesehen davon, dass beide, wie die protestantische Versfabel überhaupt, nicht nur auf moralische Erziehung und Unterhaltung zielen, sondern dabei die Gelegenheit zu deftiger Konfessionspolemik nutzen.

Das Bienengleichnis bemüht auch Georg Wickram in seiner Schwanksammlung *Rollwagenbüchlein* (1555), deren Erzählungen wohl Verhaltensoptionen anbieten, sich einer expliziten Lehre jedoch verweigern. Exemplarisches Erzählen ist weniger normativ als konstatierend; es zeigt, wie es in der Welt zugeht und unter welchen Umständen welches Verhalten erfolgreich ist. Dabei werden im Nebeneinander von ähnlichen Konstellationen die Situationsbedingungen variiert. Im *Fortunatus* (1509) wird die Maxime, dass Weisheit dem Reichtum vorzuziehen sei, unter jeweils kontingenten Umständen durchgespielt und zur Disposition gestellt. Ein hermeneutischer Beitrag des Lesers zur Sinnkonstitution ist auch im *Faustbuch* (1587) eingefordert, dessen Paratexte unterschiedliche Deutungsangebote machen, aber keinen eindeutigen Deutungsansatz bieten. In den Sammlungen wird Variation in der Serie voneinander unabhängiger Einzelgeschichten erreicht. Schwank- und Pikaroromane integrieren diese in den Handlungsbogen einer Lebensbeschreibung; sie tendieren dabei zur Revue von schwankhaften Einzelhandlungen, die aggregativ gereiht werden und durch biographische Themen (Pikaroroman: Lebensbeichte) allenfalls an der Oberfläche zusammengehalten werden. Die meisten Episoden könnten ohne Weiteres umgestellt oder gestrichen werden; makrostruktureller Handlungsbogen und episodische Reihung stehen zueinander in Spannung (Mohr/Waltenberger 2014).

Eröffnet schon die exemplarische Ausdeutung ein Sinnspektrum, das Raum für eigene Interpretationen lässt, setzt sich ihm gegenüber zudem allmählich die kasuistische Beurteilung durch. Aus der Serie von Einzelfällen sind Regeln mittlerer Reichweite zu gewinnen, die auf Wahrscheinlichkeit zielen. So transportieren Exempel, die »einfachen« Geschichten der Schwanksammlungen (Waltenberger 2006), aber auch Sprichwörter eine »kumulative Topik des Handlungswissens« (Hübner 2012, 183), die sich jenseits gelehrter Diskurse ansiedelt. Im Projekt einer moralisierenden Erschließung und Einhegung der unübersichtlichen Welt kommt auch den Erzählungen vom Bösen Bedeutung zu. Mordtatengeschichten verweisen auf einen heillos gewordenen Erfahrungsraum, in dem nur punktuell noch Momente von Ordnung gefunden oder gestiftet werden können. In der Reihung von Exempelstoffen können rhetorische Kategorien wie die Überbietung (*aemulatio*) in der Variation

(*imitatio*) den Anspruch auf allegorische Einordnung und moraldidaktische Bewertung dysfunktional unterlaufen. Textproduktion nach den Regeln der zeitgenössischen *fontes*-Lehre tendiert zu einer topischen Radikalisierung, in der das Blasphemische und ein überschrittener Normenhorizont wie unverbunden nebeneinanderstehen und jeder Bezug zu Normhorizonten und Wertmaßstäben abzureißen droht (Althaus 2016). An diesem Punkt sind die Funktionsprinzipien von *prodesse* und *delectare* wohl noch programmatisch aufeinander zu beziehen, doch geht diese Zuordnung im textgenerischen und erzählerischen Überschuss unter; eine Rechtfertigung des Erzählens zu erbaulichen Zwecken (*aedificatio*) ist dann nur mehr schwierig zu begründen.

Auch diesseits bössartiger Mord- und Verbrechensgeschichten steht Unterhaltung in theologischer Perspektive stets im Verdacht der Zeitverschwendung und Torheit. Doch kann sie abgesehen von einer funktionalen Ausrichtung auf einen lehrhaften Nutzen auch in lebenspraktisch-ökonomischer Hinsicht eine Begründung finden (Eybl/Wirtz 2009). Begriffe wie *delectatio*, *otium*, *loisir*, *divertissement*, *kurtzweil*, *zeitvertreib* setzen verschiedene Gegenbegriffe voraus, verbinden sich aber grundsätzlich mit Situationen von Entspannung, Müßiggang, Geselligkeit, die als vorübergehend gedacht und einem Eigentlichen von Pflicht, Arbeit, Konzentration gegenübergestellt sind. Entspannung als notwendige Phase der Erholung soll umso produktivere Arbeit danach ermöglichen.

Rechtfertigung erfährt unterhaltendes Erzählen auch im medizinischen Diskurs. Melancholie, die entsteht, wenn die Körpersäfte ins Stocken geraten, erfordert Zerstreuung, die unter Arbeitslast und ökonomischem Anpassungsdruck keinen Ort mehr findet, in vorgesehenen Auszeiten aber gesucht werden kann. Feste, Carneval, Wallfahrt, das Wirtshaus, das Gespräch nach dem Aderlass und die Trinkkur werden als solche Nischen und Reservate der Informalität imaginiert. Gerade die Erzählkompilationen sind ausweislich ihrer Paratexte gedacht zum Vortragen, Vorlesen, Reihumerzählen in geselliger Unterhaltung in Nebenzeiten und Randräumen. Die Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts tragen die Situationen, für die sie gedacht sind, vielfach schon im Titel (*Rollwagenbüchlein*, *Gartengesellschaft*, *Rastbüchlein*, *Wegkürztzer*).

Insbesondere die Geselligkeit bei und nach dem Essen bildet stabile Konventionen aus (zur Tradition Wachinger 1993). In Anlehnung an die antike Symposion-Literatur ist das *convivium* eine der wichtigs-

ten Rahmungen der humanistischen Dialogliteratur, die besonders in französischen Erzählzyklen des 16. Jahrhunderts genutzt wird. Dass heiteres und gebildetes Gespräch zum Essen gehöre, ist im 15. und 16. Jahrhundert gängige Vorstellung. In der Verbindung von diätetischem Wissen und scherzhaftem Erzählen lässt sich auch Schwankerzählen moralphilosophisch rechtfertigen; aufgegriffen ist der Topos in den Schwanksammlungen (*Nachtbüchlein*, *Gartengesellschaft*, *Rastbüchlein*), aber auch in den Vorreden zum *Dil Ulenspiegel* und zum *Faustbuch*. In Luthers Tischreden, die historische Exempla, Legenden, Fabeln, Schwankstoffe, reale Anekdoten, auch Autobiographisches anführen, deutet sich, wenn auch literarisch überformt, eine reale Praxis noch an.

Formen kulturell gehobener Konversation und ihre Wertschätzung als Ausdruck höfischer bzw. urbaner Verfeinerung sind unter anderem vorbereitet durch Baldassare Castigliones *Cortegiano* (1528, dt. 1565) oder Stefano Guazzos *Civil Conversatione* (1574). Konkrete Vorläufer bzw. Frühformen von erzählten Situationen eines *novellare* als eines gemeinsamen Reihumerzählens sind Novellensammlungen wie die mittelalterliche *Historia septem sapientum*, Boccaccios *Decamerone* (1348/1535) und Margaretes von Navarra *Heptaméron* (Erstdruck 1558). Noch Goethes Novellensammlung *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) rekurriert auf eine Praxis geselligen Erzählens, die, wie in Boccaccios *Decamerone* angesichts der Pest, dem in den Schrecken der Französischen Revolution drohenden Zusammenbruch zivilisatorischer Ordnung entgegengehalten wird. In den Kontext geselligen Reihumerzählens gehören auch Erasmus von Rotterdams *Convivia*, die der Verfasser erstmals 1523 in seinen *Colloquia familiaria* veröffentlicht. Die nicht narrativ gerahmten Dialoge demonstrieren eine urbane Kultur gehobener Unterhaltung und stellen (wie die Fazetiensammlungen) idiomatische Redewendungen für lateinische Konversation zur Verfügung. Die bis 1533 stetig erweiterte Sammlung enthält in zwei Abschnitten hauptsächlich Erzählungen, die nach festgelegten Regeln im Rahmen eines Wettstreits zum Besten gegeben werden. Damit stehen sie zugleich in der Tradition der Gesprächsspiele, wie sie besonders in Italien im 14. bis 16. Jahrhundert beliebt waren.

Von hier bezieht auch Georg Philipp Harsdörffer Anregungen, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in mehreren jeweils mehrbändigen Textsammlungen dediziert Ähnliches verfolgt (*Frauenzimmer-Gesprächsspiele* [1641/49]; *Grosser Schau-Platz Lust- und Lehr-*

reicher Geschichte [1650/52]). Bei ihm ist es die Funktion unterhaltender Literatur, den Ausgangspunkt für eigene Konversation zu bilden; verschriftete Literatur zielt auf eine Überwindung ihrer selbst und eine Reintegration in gesellige Praxis. Andere Akzente setzt Johann Beer mit seinen *Teutschen Winternächten* (1682) und *Kurtzweiligen Sommer-Tagen* (1683). Der Doppelroman entwirft Situationen von Unterhaltung im doppelten Wortsinne, als *conversatio* und *delectatio*. In den *Winternächten* schildert Beer einen wahren Erzählwettbewerb, in dem die Teilnehmenden unter Durchspielen verschiedener Erzählerrollen (als Bekennende, Provozierende, Selbstdarsteller) möglichst großen Erfolg für das eigene Erzählen verbuchen wollen. Stets ist dabei aber die unterhaltende Wirkung der Erzählungen auf die textinternen Zuhörer in den Mittelpunkt gerückt.

Die Entwicklung der typischen Rezeptionsformen vom gehörten Vortrag zur stillen Einzellektüre bot Gefahren, vor denen gerade die Theologie von Anfang an gewarnt hatte. Der Leser ist nicht nur allein mit seinem Buch, sondern vor allem mit seinen Affekten und Imaginationen, die jenseits eines diätetisch eingesetzten Konsums von Erzählstoffen nicht mehr zu kontrollieren sein könnten (Röcke 2003, 494–495). Das wohl bekannteste Beispiel ist Cervantes' *Don Quijote*, der in der übermäßigen Lektüre von Ritterromanen den Bezug zur Alltagsrealität verliert. Eine gegensätzliche, vergnügliche Anekdote bietet ein Brief der Fürstin Liselotte von der Pfalz, die am Hof Ludwigs XIV. lebte: Den tausende Seiten langen höfischen Barockroman *Octavia* lese sie stets nur in kurzen Abschnitten – »wenn ich, mit Verlaub, auf dem Kackstuhl morgens und abends sitze« (nach Berns 1994, 24).

Literatur

- Althaus, Thomas: Topische Radikalisierung und allegorische Kontrolle des Pikaresken in den frühen deutschsprachigen Adaptationen. In: Jan Mohr/Carolin Struwe/Michael Waltenberger (Hg.): *Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Berlin 2016, 67–93.
- Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. Stuttgart 1994.
- Berns, Jörg Jochen: Frühformen des Seriellen in Theaterpraxis und Erzählliteratur des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, 12–24.
- Braun, Manuel: *Historie und Historien*. In: Werner Röcke/Marina Münkler (Hg.): *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. München 2004, 317–361.
- Eybl, Franz M./Wirtz, Irmgard M. (Hg.): *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel*. Bern 2009.
- Friedrich, Udo: *Wahrnehmung – Experiment – Erinnerung. Erfahrung und Topik in Prosaromanen der Frühen Neu-*

- zeit. In: Hedwig Röckelein/Udo Friedrich (Hg.): Experten der Vormoderne zwischen Wissen und Erfahrung. Berlin 2012, 75–94.
- Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. München 1973.
- Heßelmann, Peter: *Simplicissimus redivivus*. Eine kommentierte Dokumentation der Rezeptionsgeschichte Grimmelshausens im 17. und 18. Jahrhundert (1667–1800). Frankfurt a. M. 1992.
- Hon, Jan: *Aemulatio* im Kommunikationsraum des frühneuzeitlichen Prosaromans. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): *Aemulatio*. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Berlin 2011, 393–416.
- Hon, Jan: Übersetzung und Poetik. Der deutsche Prosaroman im Spiegel tschechischer Übersetzungen der Frühen Neuzeit. Heidelberg 2016.
- Hübner, Gert: Eulenspiegel und die historischen Sinnordnungen. Plädoyer für eine praxeologische Narratologie. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 53 (2012), 175–206.
- Jahn, Bernhard: Raumkonzepte in der Frühen Neuzeit. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Amerikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen. Frankfurt a. M. 1993.
- Knappe, Joachim: »Historie« in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext. Baden-Baden 1984.
- Lange, Klaus: Geistliche Speise. Untersuchungen zur Metaphorik der Bibelhermeneutik. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 95 (1966), 81–122.
- Lugowski, Clemens: Formen der Individualität im Roman. Berlin 1932.
- Mohr, Jan/Struwe, Carolin/Waltenberger, Michael (Hg.): *Pikarische Erzählverfahren*. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 2016.
- Mohr, Jan/Waltenberger, Michael (Hg.): *Das Syntagma des Pikaesken*. Heidelberg 2014.
- Müller, Jan-Dirk: *Curiositas* und *erfahrung* der Welt im frühen Prosaroman. In: Ludger Grenzmann/Karl Stackmann (Hg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Stuttgart 1984, 252–271.
- Müller, Jan-Dirk: Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung. In: *IASL Sonderheft* 1 (1985): *Forschungsreferate*, 1–128.
- Müller, Jan-Dirk: Der Prosaroman – eine Verfallsgeschichte? Zu Clemens Lugowskis Analyse des »Formalen Mythos« (mit einem Vorspruch). In: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999, 143–163.
- Röcke, Werner: Fiktionale Literatur und literarischer Markt: Schwankliteratur und Prosaroman. In: Werner Röcke/Marina Münkler (Hg.): *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. München 2004, 463–506.
- Rose, Dirk: *Conduite und Text*. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes). Berlin/Boston 2012.
- Schaffert, Henrike: *Der Amadis-Roman*. Serielles Erzählen in der Frühen Neuzeit. Berlin/Boston 2015.
- Schwitzgebel, Bärbel: Noch nicht genug der Vorrede. Zur Vorrede volkssprachiger Sammlungen von Exempeln, Fabeln, Sprichwörtern und Schwänken des 16. Jahrhunderts. Tübingen 1996.
- Struwe, Carolin: »Die widerspenstige Feder« – Überlegungen zu den drei Erzähleingängen in der *Justina Dietzins Picara*. In: Jan Mohr/Michael Waltenberger (Hg.): *Das Syntagma des Pikaesken*. Heidelberg 2014, 281–299.
- Wachinger, Burghart: *Convivium fabulosum*. Erzählen bei Tisch im 15. und 16. Jahrhundert, besonders in der »Mensa philosophica« und bei Erasmus und Luther. In: Walter Haug/Ders. (Hg.): *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Tübingen 1993, 256–286.
- Waltenberger, Michael: »Einfachheit« und Partikularität. Zur textuellen und diskursiven Konstitution schwankhaften Erzählens. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 56 (2006), 265–287.
- Wicke, Andrea: *Die Politischen Romane, eine populäre Gattung des 17. Jahrhunderts*. »Was die Politica ist / das wollen itzt auch die Kinder wissen«. Diss. Frankfurt a. M. 2012.
- Worstbrock, Franz-Josef: *Wiedererzählen und Übersetzen*. In: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999, 128–142.

Jan Mohr

4 Literaturbetrieb – Antike

Sitz im Leben von Literatur in der Antike

Im dritten Buch seiner *Gesetze* (700a2–701d3) entwirft Platon (427–347 v. Chr.) im Zusammenhang seiner Überlegungen über die Gefahren einer allzu großen politischen Freiheit eine kurze Geschichte der lyrischen und dramatischen Gattungen der griechischen Literatur unter dem Gesichtspunkt der Einhaltung oder Verletzung der Gattungsnormen (*nó-moi*, ›Gesetze‹). Früher seien die Gattungen streng voneinander getrennt gewesen. Jede Form sei nur bei bestimmten Anlässen zur Aufführung gelangt, die nicht nur den Inhalt, sondern auch die musikalische Gestaltung bestimmt hätten. So sei zu Ehren des Gottes Apollon der Paian, bei Dionysosfesten dagegen der Dithyrambos gesungen worden, dessen Inhalt ursprünglich die Geburt des Gottes gewesen sei. Die Zuhörer hätten es nicht gewagt, ihrer Zustimmung oder Ablehnung lauthals Gehör zu verschaffen wie heute; vielmehr sei es Aufgabe der aristokratisch Gebildeten gewesen, über die Qualität und über Erfolg oder Misserfolg der Dichtungen zu entscheiden. In der Folgezeit hätten jedoch von Natur aus durchaus talentierte Dichter in dionysischem Überschwang die bis dahin geltenden Grenzen der einzelnen musikalischen Gattungen durchbrochen. Sie hätten, sich nach dem Publikumsgeschmack richtend, die traditionellen Formen, deren Inhalte, Rhythmen und Melodien als frei verfügbares Material für ihre dichterische Tätigkeit angesehen. Skrupellos hätten sie das ästhetische Vergnügen für wichtiger als die ursprünglich kultisch-politischen Funktionen erachtet, und als Folge sei die Aristokratie derer, die sich im Wesen der Dichtkunst aufgrund ihrer Erziehung auskannten, der ›Theatrokratia‹, der Herrschaft des ungebildeten Publikums, gewichen, das durch seinen Beifall oder durch seine Pfiffe über den Wert der Dichtungen bestimme (Schöpsdau 1994, 506–516).

Nach Platons Analyse fand der einschneidende Wandel im ›Literaturbetrieb‹, der Interaktion von Produktion, Distribution und Rezeption, zu einem nicht genauer datierten Zeitpunkt (wohl in seiner Lebenszeit in der ersten Hälfte des 4. Jh.s v. Chr.) statt, als die performativen Gattungen (Chor-)Lyrik und Drama die feste Verankerung in einem eng umrissenen ›Sitz im Leben‹ einbüßten, in dem sie für eine wie auch immer geartete Gruppe eine kultisch-politische Funktion ausübten, und zum ästhetischen Gegenstand wurden, der Vergnügen, nicht Unterweisung, politi-

sche Ermahnung oder religiöse Erbauung bieten sollte. Platon erklärt diesen Funktionswandel als eine Folge der Emanzipation der Dichter und Rezipienten vom Anlass, zu dem Dichtungen aufgeführt werden. Gleichzeitig implizieren Platons Ausführungen durch den Hinweis auf Beurteilungen (*kriseis*), denen Dichtungen ausgesetzt sind, ein agonales Grundprinzip, in dem Literatur entsteht und dargeboten wird. Dies kann der direkte Wettstreit der Dichter gegeneinander in einem institutionalisierten Agon wie in Athen sein, es kann sich aber auch um eine Auseinandersetzung über längere Zeiträume hinweg wie im Falle Homers handeln, des Dichters *par excellence*, mit dem sich die nachfolgenden Dichtergenerationen ständig maßen. Schließlich betont Platon die Bedeutung von Erziehung und Bildung (*paideía*), die mit der Produktion, Darbietung und Rezeption von Literatur in archaischer und klassischer Zeit untrennbar verbunden sind.

Produktionsbedingungen

Das von Platon in den *Gesetzen* entwickelte funktionsgeschichtliche Modell mit drei Säulen – dem ›Sitz im Leben‹ von Literatur mit den sich daraus ergebenden unterschiedlichen Arten von Distribution und Rezeption, der ›Bildung‹ (*paideía*), die Literatur vermitteln soll, und dem ›agonalen Dialog‹ zwischen Autoren, Texten und Rezipienten – bietet einen idealen Zugang zum Verständnis des Literaturbetriebs der griechisch-römischen Antike (Hose 1999, 14). Dieser ist in der Regel in einen eng umrissenen institutionellen Rahmen eingebunden. Als Konstanten lassen sich die Festkultur, der öffentliche Raum, der je nach der politischen Verfassung (Demokratie, Aristokratie, Monarchie) unterschiedliche Arten von Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur bedingte, seit dem Hellenismus ein von den Machthabern oft zu ideologischen Zwecken betriebenes Mäzenatentum und die Schule bestimmen.

Festkultur: Das Epos und die verschiedenen lyrischen Formen sind ohne die aristokratische Festkultur des archaischen Griechenlands nicht denkbar. Iamben, Elegien und monodische Lyrik wurden für Symposien (Murray 1990), jene nach festen Normen ablaufenden Gelage der Männergesellschaft, häufig von Personen verfasst, die selbst dieser Gruppe (›Hetairie‹) angehörten. Die Fragmente, die aus dem Werk des Alkaios (7./6. Jh. v. Chr.) erhalten sind, verdeutlichen, wie die

Gedichte zur Vermittlung aristokratischer Wertvorstellungen und zur Bildung einer Gruppensolidarität in der Auseinandersetzung mit politischen Gegnern eingesetzt und als unmittelbare Reaktion auf bestimmte Ereignisse verfasst wurden (Rösler 1980). Ein bevorzugter Sprechakt vor allem der frühen Elegien eines Tyrtaios, Kallinos oder Archilochos (alle 7. Jh. v. Chr.) ist die ›Paränese‹, die Ermahnung oder Aufmunterung. Die Verspottung der Gegner verletzt wie in der späteren Komödie nach unserem Verständnis oft die Grenzen der Angemessenheit. Rollendichtung scheint bei diesen dionysischen Grenzüberschreitungen möglich gewesen zu sein. Einem ähnlichen lebensweltlichen Kontext entstammen Sapphos Gedichte, die zeitgleich mit Alkaios als Leiterin einer weiblichen Erziehungs- und Kultgemeinschaft (›Thiasos‹) auf Lesbos wirkte (Merkelbach 1957).

Das Symposion als panhellenische Institution muss auch als wichtige Vermittlungsinstanz für diese frühe, stark zeitgebundene Lyrik angesehen werden. Die Texte wurden zu Klassikern der symptotischen Lyrik (›Skolien‹, Fabbro 1995) und waren somit ständigen Veränderungen in Dialekt und Syntax oder sogar Umrichtungen ausgesetzt. Dass das Symposion als ein Ort kultureller Aktivität angesehen wurde, unterstreicht die Symposionsliteratur – meist philosophische Werke, in denen die Teilnehmer, dem Brauch entsprechend, reihum nach einem vorgegebenen Thema improvisierte Reden halten (Platon und Xenophon, *Symposion*; Athenaios, *Deipnosophisten*; Parodie bei Petron, *Cena Trimalchionis* 41,9–46,8). In ähnlicher Weise dürften auch die homerischen Epen, bevor nach antiker Tradition im Verlauf des 6. Jahrhunderts eine festgelegte Version (›Peisistratidische Redaktion‹, Rengakos 2011, 167–175) entstand, zunächst ›offene‹ Texte gewesen sein, in die die Aöden, spezialisierte Epen-Rezitatoren, auf einem festen Plot aufbauend, je nach Publikum, Ort und Anlass improvisierend eingriffen, sodass die Grenzen zwischen ›Dichter‹ und ›Sänger‹ verschwimmen.

Neben diesen für kleinere, geschlossene Gruppen verfassten Liedern bildeten sich bei den für eine größere Öffentlichkeit komponierten Gedichten je nach Anlass und Gottheit, der zu Ehren ein Fest abgehalten wurde, verschiedenen Formen heraus: der Dithyrambos, der zu Ehren des Dionysos gesungen wurde (Zimmermann 2008), der dem Apollon heilige Paian (Käppel 1992), daneben Hochzeitslieder (Hymenäen, Epithalamien), Prozessions- (Prosodia), Trauer- (Threnoi) und Tanzlieder (Hyporchemata), Lieder für Mädchenchöre (Partheneia) und Lieder, die von den

Siegern bei den panhellenischen Festspielen in Auftrag gegeben wurden (Epinikien). Dichter wie Simonides (557/556–468/467), Pindar (518–440) und Bakchylides (ca. 520–450) schrieben für Auftraggeber aus der gesamten griechischsprachigen Welt und standen in einem ständigen Konkurrenzverhältnis zueinander, das in einem agonalen Dialog seinen Ausdruck findet, in dem in einer Art poetologischer Reflexion das eigene Werk auf-, das des Rivalen abgewertet wird. Die feste Verwurzelung dieser Auftragsdichtungen in bestimmten Anlässen schlägt sich in der narrativen Struktur der Gedichte nieder, die häufig in der traditionellen Form des *hýmnos kletikós* (›Anrufungshymnos‹, mit dem die Epiphanie einer Gottheit erlebt wird) gehalten sind. Der aktuelle Anlass, für den das Gedicht geschrieben wurde, wird in einer *mise en abyme* auf einer mythischen Ebene, durch die Erzählung eines Mythos, widergespiegelt. Dem aktuellen Fest zu Ehren einer Gottheit oder der Siegesfeier eines Adligen wird dadurch eine die Gegenwart überwindende Allgemeingültigkeit verliehen. Der Dichter als Seher (*mántis*; Pindar Fr. 75, 13 Maehler) oder Musenherold (Pindar, Fr. 70b, 24–25 Maehler) hat Zugang zum Bereich der Erinnerung, den er allein seinen Auftraggebern und dem Publikum zu öffnen imstande ist (Zimmermann 2015a, 6–10).

Die lyrischen und epischen Dichtungen der archaischen Zeit sind von einer Spannung zwischen Anlassgebundenheit und zeitloser Allgemeingültigkeit geprägt: Auf der einen Seite stehen mündliche Sängertadition, aktueller Anlass und ›Sitz im Leben‹. Auf der anderen Seite jedoch gibt es seit dem 7. Jahrhundert Persönlichkeiten, die auf einen nicht nur ephemeren Ruhm als Dichter Wert legten. Die für die großen, insbesondere panhellenischen Götterfeste geschriebenen chorlyrischen Dichtungen weisen im Gegensatz zu der vor kleinen Gruppen vorgetragenen monodischen Lyrik notwendigerweise einen allgemeineren Charakter auf, da sie nicht für ein homogenes Publikum verfasst sind. In der chorlyrischen Dichtung und der gesamtgriechischen Festkultur dürfte denn auch der Anstoß zu einer Professionalisierung der Lyrik zu suchen sein. Der enorme Bedarf an Liedern für die zahlreichen Götter- und Siegesfeste in aristokratischen oder demokratischen Gemeinwesen und an Tyrannenhöfen brachte eine neue Generation von Dichtern hervor, die von ihrem Handwerk lebten und untereinander in einem harten Konkurrenzkampf um die lukrativen Aufträge standen. Entscheidend ist, dass diese Dichter nicht immer bei der Aufführung ihrer Werke zugegen sein konnten, also

nicht für die Vertonung, Choreographie und Einstudierung vor Ort in ihrer Funktion als Chorodidaskaloi (›Chormeister‹ als Synonym für Dichter) verantwortlich waren. Im Gegensatz zur ersten Phase der lyrischen Dichtung haben wir also ansatzweise eine Trennung von Publikum und Autor, der nicht nur für ihm gut bekannte, sondern auch für weit entfernte Rezipienten schreibt. Diese mit der Lyrik verbundenen Phänomene kann man als ersten, zaghaften Anfang einer Literarisierung verstehen. Der Text hat zwar noch seinen festen ›Sitz im Leben‹, ist aber schriftlich fixiert und damit wiederaufführ- und nachlesbar.

In diesem Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit kann der Ursprung der Prosaschriftstellerei gefunden werden. Anaximander von Milet (610–546) wählte nicht die Form des hexametrischen Lehrgedichts, um seine Gedanken über die Natur und den Kosmos mitzuteilen, sondern fasste die mündliche Form des Lehrvortrags in Prosa in einem Buch zusammen. Die neue Form der Vermittlung findet in Ioniens Nachfolger in Heraklit (ca. 540–480), in der Erd- und Küstenbeschreibung (›Periplus‹) des Skylax (zweite Hälfte 6. Jh.) und der Geschichtsschreibung des Hekataios von Milet (550–490), der den Anstoß zu einer Blüte der ionischen Prosa im 5. Jahrhundert gegeben zu haben scheint. Es entstehen Lokalgeschichten, Genealogien und Weltentstehungslehren. Das Ziel dieser Werke, die in Herodots (490–420) Geschichtswerk ihren Höhepunkt erreichten, bestand in der Mitteilung von Tatsachen, die durch eigene Nachforschungen und durch Autopsie erkundet worden waren. Allgemein sind diese frühen Prosaschriften von einem Drang nach Systematisierung und Rationalisierung geprägt, wie es besonders in Hekataios' *Genealogiai*, der Fortführung der hesiodeischen *Theogonie* in Prosa, zum Ausdruck kommt. Mythische und historische Ereignisse werden nach dem Generationenschema angeordnet. Was rational nicht vertretbar ist, wird ausgeschlossen.

Die Produktion und Rezeption von Literatur nach 500 v. Chr. ist vor allem durch die 508 v. Chr. in Athen von Kleisthenes eingeführte Demokratie bestimmt, die zu einer ›Demokratisierung‹ und ›Institutionalisierung‹ nicht nur der Anlässe (Csapo/Slater 1994), für die Dichter ihre Werke verfassten, sondern auch des agonalen Dialogs führte (Biles 2011). Eine Reihe literarischer Formen ist ohne die demokratische Polis nicht denkbar. Es sind dies in erster Linie die ›dionysischen‹ Gattungen Dithyrambos, Tragödie, Satyrspiel und Komödie, die zu Ehren des Gottes Dionysos an dem Hauptfest des demokratischen Athen, den Großen Dionysien, und an dem älteren, aber weniger be-

deutenden Frühjahresfest, den Lenäen, zur Aufführung kamen. Den einzelnen Gattungen fielen im Rahmen des Festes sich gegenseitig ergänzende politische Funktionen zu. Der Dithyrambos, das alte Kultlied des Dionysos, wird von den von Kleisthenes neu geschaffenen zehn Verwaltungseinheiten, den Phylen, im Wettstreit (Agon) vorgetragen und dient in erster Linie der Vermittlung einer demokratischen, patriotischen Gesinnung und der Schaffung eines Zusammengehörigkeitsgefühls innerhalb der Phylen quer durch die sozialen Schichten (Zimmermann 2008, 36–39). Dementsprechend scheinen Dithyramben wie die ›Epitaphioi logoi‹, die alljährlich für die Gefallenen gehaltenen Reden, auf die mythische und historische Geschichte Athens rekurriert zu haben. Die Komödien förderten – vor allem durch den für das 5. Jahrhundert typischen Spott über bekannte Persönlichkeiten (*onomastí komodeín*, Chronopoulos 2017) – die Selbstvergewisserung und das Gruppengefühl des attischen Demos. Die Tragödien schließlich beleuchteten im Spiegel des Mythos Probleme des menschlichen Zusammenlebens. Dies kann von einer deutlichen Bestätigung der demokratischen Ideologie oder aktueller politischer Entscheidungen bis zur kritischen Analyse der Gegenwart reichen. In ihrem Verhältnis zur Realität bedienen sich Komödie und Tragödie zweier unterschiedlicher Techniken: Während die Tragiker durch Anachronismen, z. B. durch dem zeitgenössischen Diskurs entlehnte Schlagworte oder Konzepte, die in einer fernen, mythischen Vergangenheit spielenden Ereignisse immer wieder in die Gegenwart hineinholen und damit ihre Aktualität verdeutlichen (›zooming effect‹, Sourvinou-Inwood 1989), binden die Komödiendichter das in der Gegenwart spielende Geschehen häufig durch die aus uralten Männern bestehenden Chöre an die Vergangenheit an und zeigen dadurch, dass die aktuelle politische Situation ihre Wurzeln in der Geschichte hat (Zimmermann 2015a, 23–48).

Aus den Besonderheiten des attischen Theaters und unter dem Einfluss der zeitgenössischen Rhetorik entwickelten sich spezielle dramatische ›Bauformen‹ (Jens 1971, 197): Der Prolog dient in dialogischer oder monologischer Form der Einführung in den Mythos, dem das Stück entstammt, und den Ort, an dem die Handlung stattfindet. Im Prolog gewinnt in einer ›verbalen Bühnenmalerei‹ (Handley 1965, 23) der neutrale Bühnenhintergrund seine Identität, wird zum Palast der Atriden, zum Apollontempel zu Delphi oder zu Ägypten. In den zum Teil sehr umfangreichen Botenberichten werden all die Ereignisse mitgeteilt, die

auf der Bühne nicht darstellbar sind; das nicht Sichtbare wird vor dem inneren Auge des Rezipienten sichtbar gemacht (de Jong 1991; Hose 1990, 196–215). Diese Technik bezeichnet der Autor der Schrift über das Erhabene (Pseudo-Longin 15,1, wohl augusteische Zeit) als *eidolopoia*, ›Schaffung von Bildern‹ allein durch Worte. Und Horaz betont (*Briefe* 2,1,210–213), dass ein guter Dichter wie ein Magier in der Lage sein müsse, seinen Rezipienten allein durch die Bilder schaffende Kraft seiner Worte bald nach Theben, bald nach Athen zu versetzen. Dient die rhetorische Ekphrasis in der attischen Tragödie allein der Inszenierung, wird sie in den lateinischen Tragödien Senecas (Zeitenwende–65 n. Chr.) zum Selbstzweck. Botenberichte und Ekphraseis sind rhetorische Glanzstücke, die ohne Aufführung auskommen, sodass fraglich ist, ob Seneca seine Stücke überhaupt für das Theater und nicht nur für die Rezitation schrieb (Zwierlein 1966; Zimmermann 1990; Kugelmeier 2007).

Die Institutionalisierung des Agons im athenischen Festbetrieb führte in Komödie und Tragödie zu unterschiedlichen Formen des agonalen Dialogs zwischen den Dichtern. Die Tragiker suchten, da die Gattung eine Verletzung der dramatischen Illusion nicht zulässt, die Auseinandersetzung vor allem darin, dass sie dieselben Stoffe neu bearbeiteten und somit den Blick auf das ›Wie‹, nicht auf das ›Was‹ ihrer Darstellung lenkten. Die Komödiendichter dagegen nahmen in der ›Parabase‹, der ›Bauform‹ der Komödien des 5. Jahrhunderts, in welcher der Chor sich direkt an das Publikum wendet, die Auseinandersetzung mit den Rivalen auf (Zimmermann 2006, 36–44). Ähnlich wie die Chorlyriker entwickeln sie aus der Konkurrenzsituation eine Gattungspoetik, mit der sie die eigenen Werke als besonders gelungen darstellen (Biles 2011).

Eine Epochenchwelle in der Geschichte der dramatischen Formen stellt das Jahr 386 v. Chr. dar, als das athenische Volk gesetzlich die Wiederaufführung ›alter Tragödien‹ gestattete (Lamari 2017). Bis zu diesem Zeitpunkt durften Dramen als geistige Opfergaben der Stadt an den Gott nur einmal aufgeführt werden. Diese Wiederaufführungen brachten Eingriffe in die Texte durch Schauspieler und Regisseure mit sich (›Interpolationen‹: Page 1934; Maurer 2017), sodass die Originale hinter den Erweiterungen, Streichungen und Umdichtungen zu verschwinden drohten, hätte nicht um 330 v. Chr. der athenische Politiker Lykurg ein ›Staatsexemplar‹ der drei kanonischen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides herstellen lassen.

Ebenfalls im 4. Jahrhundert etablierten sich professionelle Schauspielergruppen (›Dionysotechniten‹),

die mit ihrem Repertoire die ganze griechischsprachige Welt bereisten (Stewart 2017). Tragödie und Komödie werden zum allgemeingriechischen Kulturgut, was bei der Komödie dadurch möglich wurde, dass sie ihre Polisbezogenheit und ihre aktuellen politischen Bezugnahmen zugunsten von zeitlosen Themen – Liebesglück und Liebesleid und die damit verbundenen Verwicklungen – einbüßte. Die Dionysotechniten trugen wesentlich dazu bei, dass das attische Drama in lateinischer Sprache im Jahr 240 v. Chr. von Livius Andronicus in Rom heimisch gemacht wurde (Suerbaum 2002, 93–103). Aufführungskontext blieben in Rom wie in Athen die verschiedenen, staatlich organisierten Feste (*ludi*: Freyburger 1999). Im Unterschied zum attischen Theaterbetrieb fehlte in Rom der institutionalisierte Agon. Da es jedoch wie bei den griechischen Chorlyrikern des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. um Aufträge und Honorare ging – in Rom kaufte der für den Festbetrieb zuständige Beamte, der Ädil, die Stücke bei den Dichtern –, fand ein agonaler Dialog zwischen den Autoren statt: Terenz rechtfertigt seine poetische Praxis in den Prologen seiner Stücke gegen die Kritik eines Luscius Lanuvinus, der gegen den freien Umgang mit den griechischen Originalen, die Terenz pflegte, eine möglichst genaue Wiedergabe der griechischen Vorlagen vertrat. Hinter diesem ästhetischen Argument verbirgt sich ein ökonomische Motiv: Wenn ein Autor durch *contaminatio*, durch die Verschmelzung von zwei griechischen Vorlagen nur eine neue lateinische Version herstellte, verbrauchte er mehr Originale als nötig und schmälerte dadurch die Verdienstmöglichkeiten seiner Konkurrenten, dem Ädil wirklich Neues zu bieten, da griechische Komödien nicht unbegrenzt zur Verfügung standen.

Öffentlicher Raum: Die demokratische Diskussionsgesellschaft, wie sie Thukydides in seinem Geschichtswerk mit bitterer Schärfe analysiert (v. a. 3,38), wirkte als Katalysator auf die Entwicklung der Rhetorik und der einzelnen Redegattungen, die von den Sophisten, jenen herumziehenden Weisheits- und Redelehrern, die mit dem Anspruch auftraten, gegen enorme Honorare die Kunst der überzeugenden Rede zu lehren und damit ihren Schülern eine erfolgreiche politische Laufbahn zu eröffnen, vorangetrieben wurde. Die Rhetorik errang diese Bedeutung aufgrund einer Besonderheit des attischen Gerichtswesens: Vor Gericht mussten Ankläger wie Angeklagte ihre Sache selbst vertreten. Professionelle ›Redenschreiber‹ (*logographoi*) wie Lysias (ca. 445–380) verfassten im Auftrag ihrer Klienten die Reden, die diese dann vor Gericht

vortrugen. Aus dieser Praxis entwickelte sich die Notwendigkeit, dass der Logograph nicht nur rhetorische und narrative Strategien entwickeln musste, um seinen Fall überzeugend darzustellen, sondern sich auch in die Rolle seines Klienten zu versetzen hatte, um eine zu dessen sozialem Stand und Rolle sowie Charakter passende Rede zu schreiben. Aus dieser Notwendigkeit wurden die rhetorischen Techniken der Prosopopöie (›Schaffung einer Rolle‹) und Ethopöie (›Schaffung eines Charakters‹) entwickelt, welche die ganze Antike hindurch vor allem in den Rhetorenschulen gepflegt wurden.

Der rhetorische Übungsbetrieb des 5. Jahrhunderts wirkte seinerseits als Katalysator für die Entwicklung der verschiedenen Prosaformen und von fiktionaler Literatur. Denn Rhetoriklehrer wie Gorgias oder sein Zeitgenosse Antiphon führten in ihren Unterrichtsgegenstand anhand fiktiver Fälle ein, die entweder dem Mythos entnommen (Gorgias, *Helena* und *Palamedes*) oder frei erfunden waren (Antiphon, *Tetralogien*). Indem die Sophisten ihren Unterricht gegen Honorar anboten, legten sie den Grundstein für die die ganze griechisch-römische Antike prägenden Rhetorenschulen. In den öffentlichen Darbietungen ihrer Kunst (›Epideixis‹) gaben sie den Anstoß für die ›Prunk- oder ›Orchestrareden‹, mit denen Redner der Kaiserzeit und Spätantike die Auditorien füllten (Korenjak 2000). Während in Athen rhetorische Theorie, Rhetorik-Unterricht und rhetorische Praxis sich gegenseitig ergänzten und daraus ihre Synergien zogen, war in Rom bis ins 1. Jahrhundert v. Chr. das *tirocinium fori* (›Ausbildung auf dem Forum‹) der gängige Weg, sich das rhetorische Handwerk zu erwerben. Junge Männer schlossen sich einem bereits etablierten Advokaten oder Politiker an und lernten in der Praxis, auf dem Forum, wie man als Redner erfolgreich agiert. Die Etablierung eines ständigen Lehrbetriebs wurde bis ins 1. Jahrhundert v. Chr. politisch verhindert. So wurde 92 v. Chr. die Rhetorenschule des Lucius Plotius Gallus durch ein Edikt der Zensoren wieder geschlossen, da es für schädlich angesehen wurde, wie Sueton (*Über Grammatiker und Redner* 25,1) berichtet, dass junge Männer ganze Tage lang in der Schule saßen und sich mit Theorie befassten.

Herrscherhöfe – Mäzenatentum – Dichterzirkel: Zwar gab es schon vom 6. bis 4. Jahrhundert v. Chr. Förderung von Literatur durch Herrscher, in erster Linie der chorlyrischen Auftragsdichter, aber auch von Tragikern wie Aischylos, der im Auftrag des Tyrannen Hieron I. von Syrakus in Sizilien seine *Perser* noch ein-

mal aufführte und für die Gründung der neuen Stadt Aitnai durch Hieron ein Festspiel verfasste (*Aitnaiiai*), oder von Agathon und Euripides, die auf Einladung des Makedonenkönigs Archelaos I. sich an seine Residenz in Pella begaben (Hecht 2017); Euripides schrieb dort seine dem Herrscherlob dienende Tragödie *Archelaos* (Harder 1985). Ein organisiertes Mäzenatentum ist jedoch erst unter den Nachfolgern Alexanders des Großen, den Diadochen, besonders im ägyptischen Alexandria feststellbar (Gehrke 2014, 1–8). Offensichtlich erkannten Herrscher wie die Ptolemäer das symbolische Kapital, das die griechische Literatur in einer fremden Umgebung in sich barg. Sie gründeten als Wissens- und Kulturspeicher die große Bibliothek des Museion und förderten nicht nur die Produktion literarischer Werke, sondern auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur durch Philologen, die wie im Falle des Kallimachos (ca. 310–240) oder seines Schülers Apollonios von Rhodos (3. Jh. v. Chr.) auch als Dichter tätig waren.

Diese kulturelle und politische Umgebung gab den Anstoß für neue literaturwissenschaftliche Textsorten. Aus der philologische Arbeit entwickelten sich Kommentare (›Scholien‹), literaturhistorische Darstellungen zu verschiedenen Aspekten der Dichtung und Einleitungen zu literarischen Werken (›Hypothesen‹), in denen der Inhalt eines Textes und einige Basisinformationen gegeben werden (Matthaios/Montanari/Rengakos 2011), sowie Dichter-Biographien, die man allerdings eher als Dichter-Romane bezeichnen sollte, da sie ihre Informationen in der Regel aus den Werken der jeweiligen Autoren selbst bezogen und nicht aus historischen Quellen (Lefkowitz 2012), dazu stilvergleichende Interpretationen, wie wir sie in Plutarchs Vergleich von Menander und Aristophanes, in Dions Analyse der drei Philoktet-Dramen des Aischylos, Sophokles und Euripides (*Rede* 52) oder in Gellius' vergleichender Lektüre (2,23) von griechischem Original (Menander, *Plokion*) und lateinischer Übersetzung (Caecilius, *Plocium*) vorliegen haben.

Die wissenschaftliche Arbeit an den Texten hinterließ ihre Spuren auch in der literarischen Produktion. Die Dichter wollten nicht mehr in der Nachfolge der Klassiker, vor allem Homers, die ausgetretenen Pfade ein weiteres Mal begehen (Lukrez 4,1–5), sondern Neues schaffen, das in jeder Hinsicht höchsten ästhetischen Kriterien Genüge tat. Ausgefeiltheit in Stil und Ausdruck und intertextuelle Anspielungen, die ein ›gelehrter Dichter‹ (*poeta doctus*) für seine genauso gebildeten Leser oft in verrätselnder Form in seine Gedichte einlegt – »nichts, was nicht belegt ist, singe ich«,

so Kallimachos' Beschreibung seiner intertextuellen Poesie (Fr. 612 Pfeiffer) –, lassen sich nicht in umfangreichen Werken, sondern nur in durchkomponierten Büchlein (*libelli*) herstellen, in denen sich aus formvollendeten Einzelstücken ein überzeugendes Ganzes gibt. Diese ›alexandrinische Poetik‹ kommt besonders deutlich am Ende des Apollon-Hymnos (105–112) des Kallimachos zum Ausdruck (Williams 1978). Der personifizierte literarische Neid wirft Apollon, dem Gott der Dichtung, an den Kopf, er bewundere keinen Dichter, dessen Werke nicht so unendlich groß wie das Meer seien, und muss sich von Apoll mit den Worten zurechtweisen lassen, dass große Ströme viel Unrat mit sich schleppten, feine und reine Dichtung jedoch nur aus glasklaren Quelltropfen zu gewinnen sei. Die Hinwendung zur kleinen Form geht Hand in Hand mit einem Perspektivenwechsel in Inhalt und Personen von Literatur. Der Alltag, die Lebenswelt kleiner Leute rückt in den Gedichten des Theokrit und Herodas (beide 3. Jh. v. Chr.) in den Mittelpunkt, das Epos wird durch das Epyllion ersetzt, in dem Heroen in ungewöhnlicher Umgebung gezeigt werden wie z. B. das schlangenwürgende Herakles-Baby in Theokrits *Herakliskos*. In diesem spielerischen Umgang mit der literarischen Tradition werden die etablierten Gattungen zum Vehikel philosophischer, poetologischer und philologischer Aussagen. Nikander zeigt in seinem Lehrgedicht (Effe 1977) über giftige Tiere (*Theiriaka*) und über die gegen deren Bisse wirkenden Mittel (*Alexipharmaka*), dass er in der Lage ist, noch so spröde Stoffe in poetischer Form zu bändigen. Arat verhüllt seine Darstellung einer sinnvollen Weltordnung in einer Lehrdichtung über Himmelserscheinungen (*Phainomena*). Apollonios von Rhodos betreibt in seinem Argonauten-Epos raffinierte Homer-Philologie, indem er umstrittene homerische Wörter und Probleme der Homer-Philologie (›Zetemata‹) durch die Einbettung in einen neuen Kontext einer von ihm vertretenen Deutung zuführt, sodass man von ›poetischer Philologie‹ oder ›philologischer Poesie‹ sprechen kann (Rengakos 1994).

Der Kontakt mit griechischer Kultur im Verlauf der Punischen Kriege führt zu einer Hellenisierung der römischen Oberschicht. »Das bezwungene Griechenland bezwang den wilden Sieger und brachte Kultur in das ländliche Latium« (Horaz, *Briefe* 2,1,156–157: *Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*), und die Römer – so fährt Horaz fort – sahen durchaus den politischen Nutzen (*utile*) dramatischer Aufführungen, aber auch den Wert von Literatur zur Selbstdarstellung. Aristokraten wie Fulvius

Nobilior oder der ältere Scipio förderten Dichter wie Naevius, Ennius und Terenz und gerieten dadurch in Konflikt mit der aufstrebenden Mittelklasse – Männer wie dem älteren Cato –, die klar sahen, dass die Ausrichtung von Spielen (*ludi*) Glanz auf den ausrichtenden Beamten lenkte und damit den Grundsatz aristokratischer Gleichheit störte. So ist der mit Livius Andronicus' Dramenproduktion um 240 v. Chr. (Schmidt 1999) einsetzende römische Literaturbetrieb durch eine Spannung zwischen Akzeptanz der griechischen Literatur in lateinischer Sprache auf der einen und einer Ablehnung auf der anderen Seite geprägt, die ihren Niederschlag darin fand, dass im Gegensatz zu Griechenland eine dauerhafte Sichtbarkeit der Präsenz von Kultur vermieden wurde. Erst 55 v. Chr. wurde ein steinernes Theater durch Pompeius gestiftet, zuvor wurden die improvisierten Bühnen nach Beendigung der *ludi* wieder abgebrochen.

In republikanischer Zeit organisierten sich in Rom die Dichter und Schauspieler im *collegium scribarum histrionum*, das später – im Zusammenhang mit dem gesunkenen sozialen Prestige der Schauspieler – nur noch den Dichtern (*collegium poetarum*) vorbehalten war und sich im *templum Herculis Musarum* auf dem Marsfeld traf. In diesem Kreis fanden ›Vorabpublikationen‹ literarischer Werke in der Form von Rezitationen statt, die von den Anwesenden oft heftig kritisiert wurden. Horaz (*Ars poetica* 387) berichtet von einem gefürchteten Literaturkritiker namens Maecius Tarpä.

Neben diesem staatlich organisierten Dichterkreis gab es seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. vermehrt private Zusammenschlüsse von Autoren, an denen nun auch Mitglieder der Senatsaristokratie aktiv mitwirkten. Dies kann als Indiz für eine sich allmählich durchsetzende Akzeptanz literarischer Aktivitäten angesehen werden. Eine wichtige Rolle scheint der um 150 v. Chr. geborenen Quintus Lutatius Catulus eingenommen zu haben, der mit dem Dichter Archias, den 62 v. Chr. Cicero vor Gericht verteidigte, befreundet war und sich selbst poetisch betätigte. Als poetische Lebensgemeinschaft stilisieren sich die ›Neoteriker‹ (Courtney 1993, 186–234; Holzberg 2002, 22). Catulls Gedichte, die aus diesem Kreis erhalten sind, vermitteln den Eindruck einer Gemeinschaft, die sich nur der Dichtung in der Nachfolge der alexandrinischen Poetik der kleinen, ausgefeilten Form verschrieben hatte. Dichterkreis bestimmen die literarische Produktion seit der augusteischen Zeit (Nauta 2002). Sie waren wie der Maecenas- und Messalla-Kreis Ort literarischer Diskussionen und Kritik, jedoch auch der finanziellen Unterstützung wie im Falle des Horaz und der ideologischen Einflussnah-

me durch den *Princeps*, der sich die Dichter mit einer poetologisch verbrämten Ablehnung (*recusatio*) zu entziehen versuchten: Die Großtaten des Augustus ließen sich nicht in der von ihnen gepflegten alexandrinischen Kleinform darstellen.

Seit der augusteischen Zeit wird der Literaturbetrieb immer öffentlicher, durch die Einrichtung von Bibliotheken (z. B. durch Augustus auf dem Palatin beim Apollon-Tempel), durch einen seit den 20er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. professionellen Buchhandel (Horaz, *Ars poetica* 345) und durch eine stärkere Verlagerung der Rezitationen in den öffentlichen Raum. Der jüngere Plinius (1,13) schreibt gegen Ende des 1. Jahrhunderts, dass im ganzen Monat April kaum ein Tag ohne eine Dichterlesung verstrichen sei.

Schule: Literatur und Bildung formten die gesamte griechisch-römische Antike hindurch eine untrennbare Einheit. Das aristokratische Bildungsideal einer freien Entfaltung der kulturellen Kompetenzen erlebte im 5. Jahrhundert v. Chr. eine Demokratisierung und gleichzeitig eine Institutionalisierung durch die Sophisten, die gegen Honorar Rhetorikunterricht erteilten. In der Folgezeit sind es zwei Bereiche, die das Bildungswesen bestimmen: die Philosophenschulen und der Grammatik- (d. h. Literatur-) und Rhetorikunterricht. In den Philosophenschulen wurden zwei Formen der literarischen Vermittlung der Lehre entwickelt: die an den Schülerkreis gerichteten, »esoterischen« Lehrschriften wie das umfangreiche Werk des Aristoteles und die sich an ein breiteres Publikum wendenden, »exoterischen« Werke, die wie Platons Dialoge literarisch anspruchsvoll gestaltet sind, um die »bittere« philosophische Medizin ästhetisch erfreulich und damit genießbar zu machen (Platon, *Gesetze* 659e, Lukrez 1,936–942; 4,11–17). Als Lehrschriften bildeten sich verschiedene Typen heraus: die Doxographie, in der die Lehrmeinungen der verschiedenen Schulen zusammengestellt werden, die Geschichte der philosophischen Schulen, wie sie vor allem durch Diogenes Laertius (2./3. Jh. n. Chr.) belegt ist, Schriften einleitenden Charakters (»Eisagogai«), die teilweise den mündlichen Lehrvortrag imitierend oder nach dem Katechismus-Schema in Frage und Antwort gestaltet sind, und schließlich Kommentare zu den Klassikern der jeweiligen Schule (Dihle 1989).

Zwar spielte die Schule im Literaturbetrieb vor allem in der Kaiserzeit in Griechenland und Rom eine maßgebliche Rolle; es sei jedoch darauf hingewiesen, dass zu Beginn der lateinischen Literatur neben dem Drama ein Schultext, die Übersetzung der home-

rischen *Odyssee* durch Livius Andronicus, steht (Suerbaum 2002, 100–103). Im griechischsprachigen Osten wird in der Kaiserzeit der Literaturunterricht zum Medium der Identitätsbewahrung (Schmitz 1997, 39–66), im lateinischen Westen zum Ausweis kultureller Kompetenz. Die Rückbesinnung auf die gute alte Zeit Griechenlands und didaktische Überlegungen der Lehrer, die römischen Schülern die griechische Literatur nahezubringen versuchten, gaben der Literatur des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. eine Vorrangstellung (»Attizismus«) und führte in der Folge zu einer Kanonisierung, der spätere, hellenistische Autoren zum Opfer fielen (Schmitz 1997, 67–96). Beim Grammatiker lief der Literaturunterricht im ganzen Imperium nach demselben Schema ab. Zu den Texten wurde eine Inhaltsangabe (»Hypóthesis«) erstellt und abschließend nach der Lektüre eine in der Regel ethische Bewertung (»Krisis«) abgegeben (Hose 1999, 164). Seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. fand die praktische Rhetorik im Rahmen der *Progymnasmata* (»Vorübungen«) Eingang in den Grammatikunterricht (Bonner 1977, 250–276). Ekphrasis, die Beschreibung von Bildern, Gegenständen oder Örtlichkeiten, wurden ebenso geübt wie Charakterstudien, Nacherzählungen von Dramen oder »Besinnungsaufsätze« (»Chrie«), in denen Sentenzen interpretiert wurden. In der Rhetorenschule schließlich wurden sowohl das rhetorische Lehrgebäude vermittelt als auch ganz praktisch verschiedene Reden zu unterschiedlichen Anlässen geübt, Verteidigungs-, Beratungs- und Festreden, die der Schüler an einem historischen oder mythologischen Beispiel durchexerzierte. Aus diesem Schulbetrieb entstanden die epideiktischen »Prunkreden«, die Rhetoren vor größerem Publikum vorzutragen pflegten (Korenjak 2002). Der Schulbetrieb mit seinen narrativen Übungen (»diegémata«; Tilg 2010, 198–230) und fiktiven Reden (Van Mal-Maeder 2007) war vielleicht auch eine Keimzelle des seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. bezeugten antiken Romans, der institutionell aber schwer zu verorten ist. Wir wissen kaum etwas über die Autoren und ihr Publikum, auch in der antiken Literaturtheorie wurde der Roman nicht berücksichtigt. Chariton (wohl Mitte 1. Jh. n. Chr.) stellt sich am Beginn seiner *Erzählungen über Kallirhoe* als Sekretär eines Rhetors vor, und Apuleius (2. Jh. n. Chr.), der einzige antike Romanautor, dessen Leben relativ gut bekannt ist, war einer der bekanntesten Redner seiner Zeit.

Die Einführung des Christentums durch Kaiser Konstantin führte zu keiner großen Änderung in dem traditionellen Schulsystem. Zwar gab es Versuche, das Studium paganer Literatur für Christen zu untersagen

wie in der *Katholischen Didaskalia* aus dem 3. Jahrhundert. Da aber nach der konstantinischen Wende vermehrt die Elite des Imperiums zum Christentum übertrat, blieb der Kanon der paganen Literatur mehr oder weniger unangetastet. Man rettete die Klassiker, indem man ihnen einen propädeutischen Wert vor dem Studium der Heiligen Schrift zuerkannte (Hose 1999, 184–185).

Medialität und Performanz

Für den antiken Literaturbetrieb gibt es drei mediale Revolutionen, die auch die Produktion, und Rezeption von Literatur entscheidend beeinflussen:

1) Im 8. Jahrhundert v. Chr. übernahmen die Griechen das Alphabet von den Phöniziern und schufen damit die Möglichkeit, Texte nicht nur mündlich zu tradieren, sondern schriftlich festzuhalten und zu konservieren (Wachter 2001). Literatur wurde zwar bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. hinein weiterhin für den mündlichen Vortrag verfasst; die Schrift entzieht jedoch die Texte der Vergänglichkeit und rettet die Vergangenheit vor dem Vergessen – so der Historiker Herodot (490–420) im Proömium seines Geschichtswerks – und gibt gleichzeitig den Dichtern die Möglichkeit, unvergänglichen Ruhm aus ihren Werken zu beziehen.

Die frühe Literatur ist durchgängig von einer Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit geprägt. Dies gilt nicht nur für die homerischen Epen, deren sprachliche, stilistische und narrativen Besonderheiten sich aus der Vortragstechnik der Aöden erklären lassen (>oral poetry<), sondern ebenso für die lyrischen Genera und die frühe Prosa, die deutliche Spuren der Mündlichkeit in sich trägt (z. B. die wohl älteste attische Prosaschrift vom Ende des 5. Jahrhunderts, Pseudo-Xenophon, *Der Staat der Athener*).

Im Unterschied zur griechischen Welt wurde in Rom die Schrift, die die Etrusker im 7. Jahrhundert v. Chr. von griechischen Kolonisten auf der Insel Ischia übernahmen und dann schnell Verbreitung unter den italienischen Völkerschaften fand, bis ins 3. Jahrhundert v. Chr. nicht für literarische, sondern religiös-kultische und juristisch-administrative Zwecke eingesetzt.

Als Schreibmaterial konnte alles Beschreibbare eingesetzt werden: Tonscherben für Kurzmitteilungen, Bleitafeln in religiösen Kontexten, mit Wachs beschichtete Holztafelchen, Stein für offizielle Dokumentationen (Inschriften) und Papyrus, der vor allem für die Aufzeichnung literarischer Werke, aber auch für persönlichen Belange (Briefe, Rechnungen) Verwendung fand.

2) Seit 400 v. Chr. wird in Griechenland das Buch in der Form von Papyrusrollen zur Verbreitung von Texten gebräuchlich. Dadurch kommt es zu einer Trennung von Publikum und Autor, der sich an ein ihm unbekanntes, weit entferntes oder künftiges Publikum wenden kann. In seiner Schriftkritik weist Platon auf die Defizite dieser neuen Kommunikationsform hin (Erler 2007, 92–96): Bücher, getrennt von ihrem Autor, können auf die Fragen, die die Rezipienten an sie richten, keine Antworten geben, sind also Fehldeutungen ausgesetzt. Der Historiker Thukydides (ca. 460–395) dagegen stellt in seinem Methodenkapitel (1,22,4) die Vorteile des Buches heraus: Durch die Lektüre seiner Darstellung des Peloponnesischen Krieges könnten auch künftige Generationen Geschehnisse verstehen und aus der Geschichte lernen, da nach der menschlichen Natur derartige wie die von ihm dargestellten Ereignisse sich wiederholen würden. Die Buchkultur führte dazu, dass seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. an und für sich performative Gattungen zur bloßen Lektüre geschrieben wurden: Nach dem Zeugnis des Aristoteles (*Rhetorik* 1413b13–14) habe Likymnios von Chios (Fr. 768–773 Page) Dithyramben verfasst, die eher zum Lesen als für die Aufführung durch einen Chor geeignet seien, und die Dithyramben des Telestes habe sich Alexander der Große – so Plutarch in seiner *Alexander-Biographie* (8) – in Buchform ins Feld nachschicken lassen. Ebenso sind die kynischen Tragödien des Diogenes von Sinope (412/403–324/321) nicht für das Theater, sondern für die Lektüre gedacht.

3) Im 4. Jahrhundert n. Chr. wurden nach einem Erlass des Kaisers Valens in staatlichen Bibliotheken die Papyrusrollen in die unbegrenzt haltbaren, aus Tierhäuten gefertigten Pergamentcodices übertragen. Die Vorteile, die ein Buch im Vergleich zur Rolle bietet, sind vielfältig: Ganze Corpora, die mehrere Papyrusrollen füllten, können in einem einzigen Band zusammengestellt werden; die Benutzung von Nachschlagewerken wie Lexika wird vereinfacht, und es bietet sich die Möglichkeit, die Texte mit ausführlichen Kommentaren und Anmerkungen (>Scholien<) am Rand zu versehen.

Rezeptionsbedingungen

Der Literaturbetrieb der Antike war in hohem Maße durch eine face-to-face-Kommunikation bestimmt, die in der Regel in einen institutionalisierten, performativen Rahmen eingebettet war. Die homerische

Odyssee bietet in den Sängerszenen im 1. und 8. Buch Einblick in den Ablauf einer Epenrezitation (1,325–368; 8,62–952, 265–369, 487–534). Während des aristokratischen Symposions trägt der Aöde entweder nach eigener Wahl oder nach Vorgabe eines Themas durch einen Gast einen epischen Gesang vor, der, um Beifall und Gefallen (*térpsis*) zu erwecken, möglichst »neu« sein muss (*Odyssee* 1,352). Die Rezipienten reagieren mit verschiedenen Emotionen auf den Gesang: mit Erschütterung und Tränen, wenn sie sich wie Penelope und Odysseus unmittelbar in dem Gehörten wiedererkennen, oder mit vergnügtem Lachen wie im Falle der Götterburleske von Aphrodite und Ares. Wenn die Gesandten, die Achill bewegen sollen, wieder in den Kampf einzugreifen (*Ilias* 9,185–189), dienen dabei antreffen, wie er sich selbst – allein, ohne einen Aöden und nicht bei einem aristokratischen Symposion – mit dem Vortrag eines Epos, der »Ruhmestaten der Helden«, erfreut, zeigt dies seine selbstgewählte Isolation (Zimmermann 2015b).

Der platonische *Ion* führt eindrucksvoll vor, wie die affektauslösende Wirkung des Epenvortrags geradezu zu einer Massenhysterie führen kann (Murray 1996). Platons Kritik an »Homer und den Tragikern« unterstreicht, dass der Philosoph Epos und Tragödie als performativen Gattungen dieselben, nach seiner Ansicht schädlichen Wirkungen auf das seelische Gleichgewicht der Rezipienten und damit auf den Zustand des Staates zuschreibt – mit der Folge, dass er sie aus seinem Idealstaat verbannt, während Sophisten wie Gorgias (*Helena* 8–14) Affekte als Ausdruck der Macht der rhetorisch gestalteten Rede ansehen. Mit ironischem Unterton lässt Platon zu Beginn des *Menexenos* Sokrates beschreiben, welche Wirkung die Totengedenkreden (»Epitaphioi«) ausübten: Die von einem erfahrenen Redner mit allen rhetorischen Mitteln gestalteten Reden schafften einerseits unter den anwesenden Athenern ein von Stolz auf die Heimat getragenes Zusammengehörigkeitsgefühl, andererseits lassen sie vor den zahlreich anwesenden Fremden die Polis und ihre Bewohner bedeutender und erhabener erscheinen, als sie es tatsächlich sind. Die sophistischen Vorführungen ihrer Kunst (»Epideixeis«) vor Auditorien unterschiedlicher Größe fanden offensichtlich, wie die platonischen Dialoge (besonders der *Euthydemos*) belegen, großen Zulauf und große Beachtung und erklären die Begeisterung an der öffentlichen Rede in der athenischen Öffentlichkeit.

Die Faszination der rhetorisch gestalteten Rede führte in Athen gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. dazu, dass die Grenzen zwischen den einzelnen öffent-

lichen Diskursräumen zu verschwinden drohten. Thukydides (3,38) legt dem Demagogen Kleon eine Abrechnung mit der Rhetorik-Begeisterung der Athener in den Mund: In der Volksversammlung komme es ihnen nicht darauf an, eine überzeugende Rede, die zum Wohl der Stadt gehalten werde, zu hören; vielmehr erwarteten sie ein rhetorische Feuerwerk, in dem es auf die Neuheit des Gedankens – und sei er noch so unsinnig – ankomme, ja, man wetteifere darin, die Gedankengänge des Redners schon im Voraus, schneller als die anderen, zu erraten, anstatt sich Gedanken über die politischen Auswirkungen zu machen.

Als neue Rezeptionsform von Literatur ist ab dem Ende des 4. Jahrhunderts das Lesen feststellbar. Der Theatergott Dionysos erzählt seinem Stiefbruder Herakles zu Beginn der 405 aufgeführten aristophanischen *Frösche*, dass ihn bei der Lektüre der euripideischen *Andromeda* Sehnsucht und Verlangen nach dem im Vorjahr verstorbenen Dichter befallen hätten (52–54, 59), und in ähnlicher Weise betont auch Aristoteles in der *Poetik* (Kap. 26, 1462a11–13), dass eine Tragödie nur in der Lektüre ohne das theatralische Beiwerk seine Wirkung entfalten könne und dass sich nur in der philologischen Analyse die Qualität eines literarischen Werks wirklich zeige.

Doch trotz des seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. florierenden Buchmarkts blieb der Literaturbetrieb durch öffentliche Rezitation bestimmt, die entweder im kleineren Kreis stattfand – so berichtet Tacitus (ca. 55–120 n. Chr.) in seinem *Dialog über die Redner* (2) über eine aus politischen Gründen in einem Privathaus abgehaltene, aber trotzdem in der ganzen Stadt bekannte Tragödienrezitation – oder in einem regelrechten Rezitationsbetrieb ihren Platz hatte, wie ihn Plinius beschreibt (*Briefe* 1,13) und wie er vor allem für die epideiktischen Reden in der Spätantike üblich war (Korenjak 2002). So nimmt es nicht wunder, dass die literarischen Werke dieser Zeit deutliche auf den öffentlichen Vortrag hinweisende Spuren in der Syntax und in der klanglichen Dimension – man denke an den Hirtenroman des Longos – aufweisen.

Literatur

- Biles, Zacharias P.: Aristophanes and the Poetics of Competition. Cambridge 2011.
 Bonner, Stanley: Education in Ancient Rome. London 1977.
 Cancik, Hubert/Schneider, Helmuth/Landfester, Manfred (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 16 Bde. Stuttgart 1996–2003.
 Chronopoulos, Stylianos: Spott im Drama. Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes' »Wespen« und »Frieden«. Heidelberg 2017.

- Courtney, Edward: *The Fragmentary Latin Poets*. Oxford 1993.
- Csapo, Eric/Slater, William J.: *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor 1994.
- Dihle, Albrecht: *Die griechische und lateinische Literatur der Kaiserzeit*. München 1989.
- Effe, Bernd: *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*. München 1977.
- Erlar, Michael: *Platon*. Basel 2007.
- Fabbro, Elena: *Carmina convivalia attica. Introduzione, testimonia, testo critico, traduzione e commento*. Rom 1995.
- Freyburger, Gérard: Ludi. In: Cancik/Schneider/Landfester 1996–2003. Bd. 7, 477–487.
- Gehrke, Hans-Joachim: Epochenporträt. In: Bernhard Zimmermann/Antonios Rengakos (Hg.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Bd. 2. München 2014, 1–31.
- Handley, Eric W.: *The ›Dyskolos‹ of Menander*. London 1965.
- Harder, Annette: Euripides' ›Kresphontes‹ and ›Archelaos‹. Leiden 1985.
- Hecht, Christine: *Zwischen Athen und Alexandria. Dichter und Künstler beim makedonischen König Archelaos*. Wiesbaden 2017.
- Holzberg, Niklas: *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk* [2002]. München 2002.
- Hose, Martin: *Studien zum Chor bei Euripides*. Teil 1. Stuttgart 1990.
- Hose, Martin: *Kleine griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Ende der Antike*. München 1999.
- Jens, Walter (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München 1971.
- Jong, Irene J. F. de: *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger Speech*. Leiden 1991.
- Käppel, Lutz: *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*. Berlin 1992.
- Korenjak, Martin: *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*. München 2002.
- Kugelmeier, Christoph: *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels bei Seneca*. München 2007.
- Lamari, Anna: *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Century BC*. Berlin 2017.
- Lefkowitz, Mary: *The Lives of the Greek Poets* [1981]. Baltimore 2012.
- Maehler, Herwig: *Pindarus. Pars II: Fragmenta, Indices*. Stuttgart 1989.
- Matthaios, Stephanos/Montanari, Franco/Rengakos, Antonios (Hg.): *Ancient Scholarship and Grammar. Archetypes, Concepts and Contexts*. Berlin 2011.
- Maurer, Karl: *Leben und Werke des Interpolators. Eine Blindstelle der Klassischen Philologie?* Freiburg 2017.
- Merkelbach, Reinhold: *Sappho und ihre Mädchen*. In: *Philologus* 101 (1957), 1–29.
- Murray, Oswyn: *Symptotica. A Symposium on the Symposion*. Oxford 1990.
- Murray, Penelope: *Plato on Poetry*. Cambridge 1996.
- Nauta, Ruud: *Poetry for Patrons. Literary Communication in the Age of Domitian*. Leiden 2002.
- Page, Denys: *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford 1934.
- Page, Denys: *Poetae Melici Graeci*. Oxford 1962.
- Pfeiffer, Rudolf: *Callimachus*. Bd. 1. Oxford 1949.
- Rengakos, Antonios: *Apollonios Rhodios und die antike Homererklärung*. München 1992.
- Rengakos, Antonios: *Die Überlieferungsgeschichte der homerischen Epen*. In: Ders./Bernhard Zimmermann (Hg.): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011, 167–175.
- Rösler, Wolfgang: *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*. München 1980.
- Schmidt, Peter L.: *Literaturbetrieb II: Rom*. In: Cancik/Schneider/Landfester 1996–2003. Bd. 7, 319–329.
- Schmitz, Thomas: *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*. München 1997.
- Schöpsdau, Klaus: *Platon, Nomoi. Buch 1–3. Übersetzung und Kommentar*. Göttingen 1994.
- Sourvinou-Inwood, Christiane: *Assumptions and the Creation of Meaning. Reading Sophocles' ›Antigone‹*. In: *Journal of Hellenic Studies* 109 (1989), 134–148.
- Stewart, Edmund: *Greek Tragedy on the Move. The Birth of a Panhellenic Art Form c. 500–300 BC*. Oxford 2017.
- Suerbaum, Werner (Hg.): *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*. Bd. 1. München 2002.
- Tilg, Stefan: *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*. Oxford 2010.
- Van Mal-Maeder, Danielle: *La fiction des déclamations*. Leiden 2007.
- Wachter, Rudolf: *Schrift III: Klassische Antike*. In: Cancik/Schneider/Landfester 1996–2003. Bd. 11, 237–240.
- Williams, Frederick: *Callimachus, ›Hymn to Apollo‹. A Commentary*. Oxford 1978.
- Zimmermann, Bernhard: *Seneca und die römische Tragödie der Kaiserzeit*. In: *Lexis* 5–6 (1990), 203–214.
- Zimmermann, Bernhard: *Die griechische Komödie*. Frankfurt a. M. 2006.
- Zimmermann, Bernhard: *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*. Berlin 2008.
- Zimmermann, Bernhard: *Passato e presente nei generi letterari ›dionisiaci‹ del V secolo a. C.* Triest 2015. (2015a)
- Zimmermann, Bernhard: *Der Macht des Wortes ausgesetzt, oder: Die Entdeckung der Fiktionalität in der griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit*. In: Monika Fludernik/Nicole Falkenhayner/Julia Steiner (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg 2015, 47–57. (2015b)
- Zwierlein, Otto: *Die Rezitationsdramen Senecas*. Meisenheim 1966.

Bernhard Zimmermann

5 Literaturbetrieb – Mittelalter

Literarische Kultur im Mittelalter: historische und konzeptionelle Grundlagen

Einen ›Literaturbetrieb‹ im antiken oder gar neuzeitlichen Sinne hat es im langen ›Mittelalter‹ – wie oft betont (Krohn 1988; Bumke 2008) – nicht gegeben. Anders als in der griechisch-römischen Antike gab es kein sprachliches Kontinuum, das alle Schichten umfasste und durchgehende literarische Kommunikation ermöglichte, keine dominanten Zentren, die Traditionen etablierten, keine öffentlichen und privaten Bibliotheken, die Zugang und Zirkulation garantierten. Im Vergleich zur Neuzeit wiederum lässt sich im Mittelalter kein – komplex mit dem Konzept einer autonomen Literatur verbundenes – Feld oder System ausmachen, in dem Autoren, Distributoren (Verlage, Agenten, Buchhandlungen), Leser und Kritiker (respektive Wissenschaffler) zusammenwirkten, um vor dem Hintergrund einer im Wesentlichen bürgerlichen Öffentlichkeit überwiegend gedruckte, in Textbestand und -gestalt unveränderliche Bücher zu produzieren, zu vermarkten und zu rezipieren (Plachta 2008). Jenseits simplifizierender Konzepte von Funktionalität bzw. Kontextualität und jenseits von Generalisierungen, die Einzelphänomene (etwa ›Gönnerschaft‹) überbewerten und zu Leitkategorien mittelalterlicher Literatursoziologie stilisieren, lassen sich die Produktions- und Rezeptionsbedingungen mittelalterlicher Literaturen gleichwohl – und trotz einer im Vergleich zur (Frühen) Neuzeit prekären Quellenlage – im Sinne eines komplexen Gefüges sozialer, institutioneller, medialer, ökonomischer und politischer Dimensionen beschreiben, deren Zusammenhang und Entwicklung eine ›andere‹ literarische Kultur sichtbar zu machen vermag (Cavalli/Leonardi 1995).

Grundlegend ist zunächst die lateinische Sprache (Dinkova Bruun 2001) und die mit ihr verbundene klerikale – in sich stark plurale Kultur – die in institutioneller und diskursiver Hinsicht das Fundament jedweder – auch volkssprachlicher – Schriftlichkeit, Textualität und Überlieferung darstellt. Die wichtigsten institutionellen Räume, in denen literarische Texte in diesem Rahmen dabei produziert, rezipiert und überliefert werden, sind das Kloster (mit seinem Skriptorium); die Kathedralschule und die im 12. Jahrhundert entstehenden Universitäten; der geistliche und weltliche Hof (Fürsten, Grafen, König, Kaiser), also heterogene, aus verschiedenen Gruppen gebildete,

um einen geistlichen oder weltlichen Herrscher zentrierte Gemeinschaften; die Kanzlei; sowie schließlich die Stadt und ihre Institutionen. Dazu treten *textual communities* wie etwa häretische Gruppen des 11. und 12. Jahrhunderts, die als soziale Zusammenschlüsse zwar nicht über institutionelle Dauer oder Geltung im Sinne eigentlicher ›Institutionen‹ verfügen, sich aber häufig dezidiert gerade über die Produktion und Rezeption von Texten konstituieren und definieren, ohne dass alle Mitglieder notwendig über Lese-, geschweige denn Schreibkompetenz verfügen mussten (Stock 1983).

Nicht weniger vielfältig sind die Typen und Modi mittelalterlicher klerikaler Autorschaft, die sich – anders als in der mediävistischen Forschung bisweilen suggeriert – nicht adäquat über den mittelalterlichen Theoriediskurs über den Autor (dazu Minnis 2010) fassen lassen. Aufs gesamte Mittelalter gesehen figurieren als Produzenten literarischer Texte zunächst – und grundlegend – jene *litterati*, die durch ihre Ausbildung an Schulen über Kenntnisse der lateinischen Sprache und die Fähigkeit zu schreiben und zu lesen verfügen und dadurch – unabhängig von institutioneller Funktion und Rang – Teil einer klerikalen Elite sind (Grundmann 1958): ein insgesamt breites Spektrum, in dem sich Mönche, Diakone, Priester, (Erz-) Bischöfe wie vor allem jene *clerici* finden, die – oft mit niederen Weihen versehen – unterhalb des Priesteramtes in verschiedenen Funktionen tätig sind, sei es als Lehrer und ›Studenten‹ an Kathedralschulen oder Universitäten im Rahmen eines auf den *artes liberales* bzw. einem scholastischen Paradigma basierenden Unterrichtssystems, sei es als ›Welt-‹Kleriker, die an geistlichen und weltlichen Höfen mit politischen, juristischen und administrativen Aufgaben betreut sind (Cotts 2009). Als Folge der prinzipiellen Offenheit handschriftlicher Überlieferung und der damit verbundenen *variance* besitzen zudem auch Schreiber und ›Redaktoren‹ – zumindest im Ansatz – ein Potenzial zu autor-ähnlicher textueller Intervention (Cerquiglini 1989). Im mittelalterlichen Imaginären von Literatur und ihrer Produktion ist Autorschaft dabei nicht ungebrochen mit realer Verfasserschaft verbunden (Minnis 2010). So weist der Begriff des *auctor* weniger auf schiere Produktion als auf etablierte Geltung (*auctoritas*) und Kanonizität religiöser oder antiker Autoren; vergleichbarer Status für Autoren der Volkssprache musste sich über diskursive und soziale Prozesse dagegen erst herausbilden (Ascoli 2008). Darüber hinaus konnte, insbesondere aus geistlicher Perspektive, stets Gott als primärer Urheber figurieren, zu

dem sich menschliche Produzenten auf vielfache Weise – etwa als Sprachrohr oder auserwählter Prophet – in Beziehung setzen konnten (Minnis 2009).

Anders als durch die Konstruktion der modernen Philologie und Literaturwissenschaften suggeriert, ist die Produktion und Rezeption volkssprachlicher Texte im Mittelalter im Vergleich zur dominanten Lese- und Schreibkultur in lateinischer Sprache im Ganzen randständig geblieben. Dass eine schlichte Opposition zwischen lese- und schriftkundigem Klerus und laikalen Kulturen gleichwohl historisch und konzeptionell irreführend ist, hat die Forschung vielfach aufzuweisen vermocht: Laikale Diskurskompetenz findet sich (und nicht nur im hohen Adel) schon im frühen Mittelalter (McKitterick 1989), um dann seit dem 12./13. Jahrhundert bis ins späte Mittelalter quantitativ und qualitativ zuzunehmen (Neddermeyer 1998); aus konzeptioneller Sicht vermag darüber hinaus ein offenes Konzept von *literacy* weniger reale Lese- oder Schreibkompetenz als vielmehr die Möglichkeit des Zuganges zu Schriftkultur und Wissen in den Blick zu nehmen.

›Berufsdichter‹ waren in der literarischen Kultur des Mittelalters die Ausnahme – und selbst diejenigen, die als mehr oder weniger professionalisierte Produzenten literarischer Werke agierten, waren nicht von einem ›Markt‹ literarischer Produkte abhängig, sondern, wie häufig auch literarisch imaginiert, auf Gunst und Unterstützung angewiesen, um einen Lebensunterhalt zu sichern; im Falle der Verschriftlichung von Werken kam dazu die Bereitstellung von (teurem) Pergament, Schreibern und Illuminatoren, gegebenenfalls die Organisation von Aufführungsgelegenheiten sowie eine ›Weiterempfehlung‹. Dass sich Literatur damit – wie alle künstlerische Produktion im Mittelalter – als ›Auftragskunst‹ erweist, gehört zu den Prämissen bisheriger Literatursoziologie des Mittelalters. Vor allem die volkssprachlichen Literaturwissenschaften haben dieses Phänomen dabei unter den Schlagworten ›Gönnerforschung‹ (Bumke 1979), ›Mäzenatentum‹ (Bumke 1979, jetzt Bastert/Bihrer/Reuvekamp-Felber 2017) und ›literarische Interessenbildung‹ (Heinzle 1993) in den Blick genommen. Auch weil diese Form von individueller Patronage fast ausschließlich in literarischen Quellen thematisiert wird, erweisen sich ihre ›Mechanismen‹ – etwa die Art und Weise der Auftraggebung; der Einfluss des Gönners; der Bezug zum Publikum – als schwer durchschaubar. Ursprüngliche historische und konzeptionelle Annahmen wurden zudem zunehmend verfeinert und problematisiert (dazu insbesondere Bihrer

2017). Zu Hof, Landesherrn und ›großen‹ (weltlichen wie geistlichen) Herrschern treten als Auftraggeber und Sponsoren Klöster, Stadt und Stift, vor allem aber auch Beziehungsnetzwerke und kommunikative Gemeinschaften sowie überhaupt die klerikale Welt. Als Folge lässt sich die ›Funktion‹ und soziale bzw. politische Dimension von im Prinzip heteronomen Literaturen nicht mehr monolinear unter einem Begriff der (adligen, herrschaftlichen) ›Repräsentation‹ fassen. Zur schieren ›Selbstdarstellung‹ von Macht und Herrschaft tritt die Produktion von Geschichtsbildern, die Konstruktion von Identität, Produktion von Wissen und kollektive Erinnerung (Fried 2007), aber auch (und erst ansatzweise in dieser Form erforscht) die Verhandlung von Spannungen, Interessen, Werten und Ideen (Kay 2000). Zudem wird aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die *Praxis* der Patronage zunehmend mit mittelalterlichen Praktiken des Almosengebens und Schenkens korreliert. Komplexer wird das Problem, wo die literarische Kultur des lateinischen Mittelalters differenziert mit einbezogen wird. Die Produktion literarischer Werke ist in dieser gelehrten, stark von Schriftlichkeit geprägten *textual culture* fundamental in bestehende institutionelle und diskursive Praktiken eingebunden. Zu den oben genannten im weiteren Sinne politischen Dimensionen treten edukative Funktionen wie vor allem die literarisch gebrochene ›Arbeit‹ an oder Verhandlung von Diskursen, Normen, Werten und Ideen. Die lateinische Literatur erweist sich dabei häufig gerade in ihrer Ästhetik als Teil einer übergreifenden *intellectual* oder *cultural history* (Bezner 2005).

Die materielle Dimension der literarischen Kultur des Mittelalters als einer Manuskriptkultur unterscheidet sich fundamental von der antiken wie neuzeitlichen Situation. Im Vergleich zu Papyri implizieren (und ermöglichen) handschriftliche Bücher eine andere Lektüre und Organisation bzw. Zusammenstellung von Texten; im Gegensatz zu gedruckten Büchern wiederum eröffnen sie Spielräume für Re-textualisierung und individuelle (auch visuelle) Gestaltung, ohne jemals vergleichbare textuelle Verbindlichkeit und Urheberschaft garantieren zu können. Trotz dieser prinzipiellen Alterität ist es freilich wichtig zu betonen, dass sich die – bisweilen romantisierte – vermeintlich so individuelle Gestaltbarkeit mittelalterlicher Handschriften häufig als Ausdruck auch überindividueller und stabiler materialer, institutioneller und auch ökonomischer Strukturen erweist. So etablierten sich abhängig von Ort, spezifischer Institution und auch diskursiven Kontexten mit Blick auf

Schrift, Layout und Zusammenstellung stabile kodikologische und paläographische Praktiken und Strukturen. Zudem entwickelten sich um die Produktion und Rezeption von Handschriften auch ökonomische Systeme: sei es, indem Klöster gegen Entlohnung Handschriften für andere (ebenso monastische wie weltliche) Institutionen produzierten; sei es im Sinne der um die Universität von Paris im 12. Jahrhundert herum entstehenden Händler (Rouse/Rouse 2000), die Handschriften systematisch und organisiert produzierten, vermarkteten und verkauften; oder sei es schließlich als Folge der im Spätmittelalter zunehmenden Tendenz, religiöse oder weltliche Handschriften als Statussymbole zu begreifen. Wichtig ist schließlich, dass die materiale Struktur mittelalterlicher Texte, insbesondere in den Volkssprachen, auch literaturtheoretische Implikationen zeitigt. So problematisiert die prinzipielle Veränderbarkeit des mittelalterlichen Textes beim Abschreiben die moderne Vorstellung eines ›Werkes‹, dessen textuelle Stabilität sich konstitutiv mit dem Konzept von Autorschaft, Originalität und Individualität verbindet (Cerquiglini 1989).

Auch (und gerade) in der literarischen Kultur des Mittelalters erweist sich ›Lesen‹ als komplexe kognitive und kulturelle Praxis, die weit über den bloßen Akt der Aufnahme von Geschriebenem hinausgeht und in Bezug auf ihre Modi und Dynamik(en) historisch, sozial und institutionell zu differenzieren ist (Glauch/Green 2010). So unterscheidet sich etwa – in einer von der Forschung immer wieder unterstrichenen Differenz (Illich 1996) – die klösterliche *ruminatio* als intensive Lektüre mit ihrer religiösen und meditativen Dimension fundamental von jener scholastischen, im 11./12. Jahrhundert entstehenden *lectio*, die einen Text – sei es *viva voce* vor einem studentischen Publikum oder in persönlicher Lektüre – mit Blick auf begriffliche Klärung, verwendete *auctoritates* und innere Stringenz analysiert und dabei nicht selten im ständigen Dialog mit bereits bestehenden, teils kanonischen, Kommentaren steht. Als nicht weniger grundsätzlich erweist sich die Differenz zwischen einer – wie auch immer in sich pluralen – Lektüre im klerikal-gelehrten Milieu einerseits und laikalen Lesekulturen andererseits. Prinzipiell lassen sich dabei über alle Differenzen hinweg als Modi des Lesens namhaft machen: eine persönliche Lektüre, und dies heißt im Mittelalter auch eine leise Lektüre, die von konsequenter Worttrennung via Spatien in Handschriften profitiert und bisweilen mit architektonischen Dimensionen (Räumen privater Lektüre) korreliert wird (Saenger 1982);

sowie eine gruppenbezogene, sozial dimensionierte Praxis des Vorlesens, Rezitierens oder Vortrags, die häufig identitätsstiftende Relevanz zeitigt und auch denjenigen potenziell Zugang zur *literacy* ermöglicht, die selbst schreib- und leseunkundig sind. Wichtig ist zudem, dass implizite wie explizite Konzepte des Lesens im Mittelalter auf einen erweiterten Sinnbildungsprozess zielen, sei es im Sinne der bereits erwähnten Praktiken meditativer *ruminatio* oder scholastischer *lectio* oder auch im Sinne komplexer Lektüremodi, in denen, subtil durch die Struktur der Texte angestoßen, Gelesenes abgewogen, kritisch beleuchtet, mit sozialen Konventionen oder moralischen Werten konfrontiert und damit zum Moment eines wie auch immer gearteten – insbesondere auch ethischen – Auseinandersetzungsprozesses avanciert (Dagenais 1994; Lutz 2012). *Mutatis mutandis* entspricht dem, insbesondere im gelehrten Bereich, eine Lektürepraxis, bei der diskursive Kontexte – etwa Kommentare, evozierte Intertexte, philosophisch-theologische Hintergründe oder etablierte Allegoresen – als semantische Räume präsent sind und damit gewissermaßen *eo ipso* als mit-gelesen gedacht werden müssen. Fundamental sind schließlich die Implikationen, welche die materiale Dimension mittelalterlicher Textualität zeitigt: Nicht nur lässt sich jedes schreibende Kopieren einer Vorlage als ›Lesen‹ mit potenzieller Veränderungsmöglichkeit denken (was mit modernen Formen des Lesens nur schwerlich verbunden werden kann); konkreter noch eröffnen Schriftgestaltung, Layout, Illumination und Glossierung vielfach Spielräume der Leserlenkung, Textorganisation und Verknüpfung von Leseprozessen mit Wissen (Nichols 1990). Insbesondere Glossen und Randnotizen weisen dabei auf reale oder kulturell etablierte Lektüre- und Verständnispraktiken.

All diese grundlegenden institutionellen und medialen Dimensionen sind vielfach zu differenzieren, nicht nur historisch und geographisch, sondern auch im Hinblick auf das Verhältnis zwischen einer – in sich selbst pluralen – lateinischen Kultur und volkssprachlichen Entwicklungen. In jüngster Zeit tritt zudem der ›globale‹ Zusammenhang des mittelalterlichen Literaturbetriebs, insbesondere Austauschprozesse und Zirkulationsdynamik von Texten in den Blick. Die folgende Darstellung verzichtet bewusst auf eine rein systematische Perspektive und versucht die komplexen Zusammenhänge zwischen Produktion, Rezeption und Materialität literarischer (lateinischer wie volkssprachiger) Texte historisch in Bezug auf das frühe, hohe und späte Mittelalter darzustellen, um da-

durch synchrone Zusammenhänge wie ansatzweise Entwicklungslinien sichtbar zu machen. Zumindest angedeutet werden sollen im Sinne der Rekonstruktion eines mittelalterlichen Imaginären auch mittelalterliche Vorstellungen eines literarischen Lebens oder ›Betriebs‹.

Literarische Kultur im frühen Mittelalter (ca. 500–1000)

Die Zeit des frühen Mittelalters lässt sich in politischer wie vor allem auch kultureller Hinsicht als eine Phase von Transformation, Desintegration und Konsolidierung begreifen, in der die Grundlagen für die »erstaunliche Internationalität mittelalterlicher Kultur« (Schieffer 1985) geschaffen wurden. Auf der einen Seite dieser Dynamik stand der Zerfall des römischen Imperiums, das sich – anders als der byzantinische Osten – immer mehr zu einem labilen System germanischer Herrschaften entwickelte, in dem das römische Bildungs- und Schulsystem, parallel zum Niedergang einer senatorisch-ritterlichen Elite und zentralen Reichseinheit, immer stärker erodierte und damit auch die Transformation einer politisch stabilisierenden *Latinitas* in ein Spektrum von Volkssprachen in Gang setzte, die auf dem Gebiet der Romania spätestens im Laufe des 9. (Frankreich) bzw. 10. Jahrhunderts (Italien) als neue, nicht mehr lateinische, Muttersprachen zu den germanischen Sprachen traten (Banniard 1992). Konsolidierend wirkten demgegenüber die christliche Kirche mit ihrer Institution des Mönchtums, das über die großen Benediktinerklöster die Struktur, Entwicklung und Dynamik der literarischen Kultur(en) im westlichen Frühmittelalter entscheidend garantieren und prägen sollte.

Schon während des allmählichen Niederganges des römischen Literaturbetriebs mit seinen zahlreichen – öffentlichen wie privaten – Bibliotheken und professionellen Offizinen hatte sich im christlichen Monastizismus eine Kultur der Schriftlichkeit ausgebildet, die nicht mehr auf der Papyrusrolle, sondern dem *codex* aus Pergament basierte – eine Entwicklung, die differente Formen der Produktion, Rezeption und Archivierung von Text und Wissen ermöglichte und eng mit der für das Christentum prägenden Rolle der Bibel als eines ›Buchs aller Bücher‹ verbunden war. So schuf bereits die zunehmend verbindliche *Regula* Benedikts von Nursia (gest. 534) nicht nur Raum für *studium* und persönliche Lektüre der Mönche, sondern etablierte die *lectio* aus geistlichen Schriften als fun-

damentales Element spiritueller Praxis im Kloster. Der konstitutive Gedanke der *communitas* sowie das Armutsgebot ließen die dafür notwendigen Handschriften zum gemeinsamen Besitz einer Klostergemeinschaft werden, die im Zuge ihrer arbeitsteiliger hierarchischen Struktur Ämter für die Buchproduktion schuf und die dafür notwendigen Arbeitsschritte im Rahmen einer autarken Hauswirtschaft – von der Gewinnung des Pergaments aus eigener Tierzucht über die Holzbearbeitung bis zur Anfertigung von Tinte und Schreibwerkzeugen – selbst zu organisieren vermochte. Skriptorien entstanden, die Handschriften nicht mehr wie in vor-benediktinischer Zeit überwiegend *ad hoc*, sondern planmäßig und später auch im Auftrag anderer Klöster produzierten, in eigenen Bibliotheken verwahrten und in einzelnen Fällen eigene Schrift- und Buchstile ausbildeten (Corbie, Luxeuil, Montecassino, später Tours und St. Gallen): von Cassiodors berühmtem Kloster Vivarium über die von irischen Mönchen gegründeten Zentren in Iona, Lindisfarne oder Malmesbury bis hin zu merowingischen Klöstern und schließlich den einflussreichen (Königs-)Abteien der karolingischen Zeit. Cassiodors berühmte Konzeptualisierung skripturaler Tätigkeit als Modus asketischer Praxis entwickelte sich dabei zwar – anders als in späteren Phasen des Mönchtums – nicht zur monastischen Norm im strengen Sinne, darf aber gleichwohl als Ausdruck einer wegweisenden Spiritualisierung textueller Praxis verstanden werden. Bildliches Korrelat dieser Auralisierung ist die Repräsentation der Evangelisten als mittelalterliche Schreiber in illuminierten geistlichen Handschriften des frühen Mittelalters.

Die monastische Institutionalisierung von Schriftlichkeit, die Einrichtung von Bibliotheken und der Austausch von *codices* entwickelte sich zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert zum wichtigen Element inner-europäischer Missionierung und Klosterfiliation. Einschlägig sind hier insbesondere der durchschlagende Einfluss der insularen, zunächst irischen, dann angelsächsischen Wandermönche mit ihrer Schrift- und Wissenskultur auf die englische, dann kontinentale Klosterkultur oder die Reformbemühungen des Bonifatius (gest. 754), die mit einer durchgehenden Hebung der Bildung in den ost- und westrheinischen Regionen einherging. Die Überlieferungsgeschichte der Texte und die paläographisch-kodikologische Analyse frühmittelalterlicher *codices* zeigen dabei, wie wichtig gerade diese kulturelle Dynamik für die geordnete Verbreitung und nicht zuletzt Kanonisierung von Texten war. Wie die Auswertung von – teils am

Vorbild von Hieronymus' *De viris illustribus* oder dem Pseudo-Gelasianischen *Decretum* orientierten, bisweilen auch Desiderata verzeichnenden – Bibliothekskatalogen sowie die Rekonstruktion einschlägiger Klosterbibliotheken zeigt, werden die Bestände von Ausgaben der Bibel und liturgischen *codices* (Sakramentar, Evangeliar, Lektionar, Psalter etc.) dominiert; dazu treten Kommentare zu biblischen Büchern, die Schriften der Kirchenväter sowie theologische Traktate und praktische, asketische und didaktische Werke. Im Zuge der monastischen Adaptation römischer Bildung für eine christliche, ausschließlich lateinische Kultur kommt es im Kontext der in den Klöstern etablierten Schulen überdies zur Überlieferung antiker – grammatischer, (moral-)philosophischer, quadrivialer, aber auch literarischer – Texte, die in einem Unterricht Verwendung finden, der prinzipiell um die Vermittlung der lateinischen Sprache kreist. Zu den Klosterbibliotheken und -schulen treten dabei bereits vereinzelt auch die Domschulen mächtiger Bistümer: einschlägig etwa die Kathedralschule von York mit ihrem berühmten (von Alkuin verfassten) Verzeichnis der in ihr vorhandenen Bücher.

Die Produktion, Rezeption und Zirkulation ist im frühen Mittelalter damit ebenso wie ihre Institutionalität und ihr Gebrauchszusammenhang fast ausschließlich geistlich determiniert. Dabei eröffnen sich im Rahmen dieser kulturellen Matrix – über die Kompilation enzyklopädischer und didaktischer Werke hinaus – Spielräume für im engeren Sinne literarische Werke und Strukturen. Grundlegend sind hier die Gattungen von Heiligenleben und Jenseitserzählung, deren literarische Dynamik von monastischer *memoria*, Geltungskonstruktion, Normbildung, die Kommunikation religiösen Wissens und die literarische Verhandlung christlicher Glaubensvorstellungen geprägt ist (Heiligkeit, Transzendenz/Immanenz, Jenseits, Grenzen). Zu erwähnen ist überdies die – in Liturgie und verwandter geistlicher Praxis auch performierte – religiöse Dichtung (insbesondere die Sequenz), in deren Rahmen es oft zur verdichteten, nicht selten interpretativ angelegten Evokation biblischer Erzählungen kommt, die durch ihren Bezug zur Aktualität der Singenden und über typologische Denkmuster charakteristische Temporalitäten entwickeln. ›Literarische‹ Autorschaft in diesem Sinne korreliert dabei nahezu durchgängig mit der Zugehörigkeit zu monastischen Eliten, ist teilweise mit spezifischen Funktionen (Lehrer, Cantor, Schreiber) verbunden und nahezu ausschließlich an die spirituellen und politischen Dimensionen der Klöster gebunden.

Ebenso fundamental für die Konsolidierung von Textualität, Bildung, ja Sprache selbst war die Entstehung eines fränkischen – merowingischen und karolingischen – Imperium. Insbesondere unter Karl dem Großen entwickelte sich dabei die – missverständlich als ›Renaissance‹ bezeichnete – Reform von Sprache, Unterricht und textuellen Praktiken zum kulturellen Korrelat karolingischen *empire building* (McKitterick 2008). Um eine effektive Kommunikation in einem weit verzweigten, mittlerweile von verschiedenen Volkssprachen dominierten *regnum* zu garantieren, verfügte Karl bereits in seiner *Admonitio generalis* von 789 die Einrichtung von Schulen an Bischofssitzen, um das sprachliche Niveau des Klerus zu heben, und erhob textuelle Praktiken wie die Emendation von Handschriften und gewissenhaftes Abschreiben zu quasi-rechtlichen Normen.

Karls politisch motivierte *renovatio* lateinischer Sprachlichkeit (Richter 1995) sicherte die lateinische Kommunikation dabei an einem kritischen Moment, an dem die Ausdifferenzierung der Volkssprachen im westlichen fränkischen Reich bereits weit fortgeschritten und das kommunikative Kontinuum zwischen gebildeten (lese- und schreibkundigen) Eliten und Laien in Bezug auf die lateinische Sprache endgültig zerbrochen war (Banniard 1992). Jenseits eines spezifischen Raumes monastischer Religiosität und Kultur wurde dadurch eine *grammatical culture* re-etabliert und gefestigt, die das christlich transformierte Latein der Spätantike in Bezug auf Sprachsystem und Orthographie über einen Kanon normativer Grammatiken (Donat, Priscian), didaktischer Praktiken (Stilübung, Dichterkommentar) und einen breit durchgesetzten *habitus* von Sprachrichtigkeit fixierte und damit die fundamentale Grundlage für eine dauerhafte und übergreifende literarische Kultur und Überlieferung im lateinischen, aber auch volkssprachlichen Mittelalter legte. Ein weiteres wichtiges Element dieser Konsolidierung war die Durchsetzung einer vereinfachten, nicht-kursiven Schrift, die – auf der Grundlage vorkarolingischer Reformversuche – auf die zu hohe Diversität und Schwierigkeit der auf dem Gebiet des Reiches verwandten merowingischen Schriftfamilien reagierte.

Zentral für die Entwicklung und Implementierung dieser Reformen waren neben lokalen Dynamiken die am Hofe Karls etablierte politisch-intellektuelle Kultur, die von Hofschule, Hofbibliothek und einer Gruppe von Beratern Karls – darunter Alkuin, Theodulf von Orléans, Angilbert, Paulus Diaconus und Einhard – konstituiert wurde. In diesem Rahmen entstand eine

intertextuell verschränkte, wohl am Hof und darüber hinaus zirkulierende, teils bei Tisch vorgetragene lateinische Dichtung in überwiegend quantifizierenden Versmaßen, die genuin politische Dimensionen zeitigte. So thematisierte sie für Karls Aufstieg zentrale historische Ereignisse, etablierte ein panegyrisches Karlsbild, bei dem Gelehrsamkeit und Wissen mit dem Konzept eines *rex Christianissimus* verschränkt wurden, und entwickelte eine Reihe von Ideen, die für die praktische Legitimation karolingischer (Ober-) Herrschaft von zentraler Bedeutung waren. Intertextuelle Zusammenhänge wurden dabei insofern funktionalisiert, als sie eine narrative Umsetzung der Idee einer *translatio* antiker Legitimität inszenierten. Zugleich konstituierte sich über dieses literarische Netzwerk *in actu* (wie schon im Rahmen vergleichbarer Gruppen im Gallien des 5. und 6. Jh.s), eine homosoziale *emotional community* gelehrter Männer um einen mächtigen Herrscher herum und kann darin archetypisch für einen spezifischen Typus literarischer Gruppenbildung im lateinischen Mittelalter stehen (Rosenwein 2006). Trotz der Desintegration des karolingischen Reichs und der daraus resultierenden allmählichen Transformation mittelalterlicher Herrschaftsstrukturen hatte die unter Karl dem Großen etablierte Reform Bestand und legte zusammen mit der monastischen Kultur die intellektuellen Grundlagen für die literarische Kultur des europäischen Mittelalters.

Bis ins 11. Jahrhundert hinein wurde diese literarische Kultur dabei im Ganzen von religiösen, grammatischen und theologischen Texten sowie der Überlieferung und Kommentierung antiker literarischer Texte dominiert. Gleichwohl bildeten sich in Klöstern, an einigen Höfen und später auch Kanzleien eine Reihe von im engeren Sinne literarischen Gattungen mit narrativen Spielräumen heraus. Zu nennen sind neben Lesedramen und Briefen vor allem erzählende Texte, die als gelehrte Brechungen volkssprachlicher Narrative (*Waltharius*; *Ruodlieb*), lateinische Transformationen spätantiker Romane (*Gesta Apollonii*) oder in der Form von Tierdichtungen entstehen (*Ecclasis captivi*). Einschlägig neben hagiographischen Werken ist überdies die Geschichtsschreibung, die neben lokalgeschichtlichen insbesondere auch politische Dimensionen zeitigt. Zu nennen wären in diesem Kontext etwa die wirkmächtige Konstruktion trojanischer Genealogien zur Legitimierung karolingischer und nachkarolingischer Herrschaft.

Nur in Spuren greifbar und in der Regel nur im Prinzip rekonstruierbar sind die volkssprachlichen – nicht-

römischen und nicht-christlichen – Institutionen, Traditionen und Strukturen der keltischen oder germanischen Literatur(en), die fast ausschließlich mündlich – häufig auf Festen einer Adelskultur – performiert und tradiert wurden. Im gesamteuropäischen Zusammenhang dominiert dabei die Heldendichtung, deren erzählerischer Kern von Krieg, (Zwei-)Kampf, Exil und Tod wohl auf die Völkerwanderungszeit zurückgeht (vgl. etwa das *Hildebrandslied*), aber durchaus auch mythische Züge zu tragen vermag, wie etwa in der altenglischen Heldenepik (*Beowulf*) oder den altirischen (keltischen) Sagenkreisen und Jenseitsreisen (*echtraí*). Im Ganzen kreisen diese in fast allen westeuropäischen Volkssprachen fassbaren, in teils gebundener teils ungebundener Rede verfassten Heldendichtungen um Themen einer – in der Regel imaginierten – heroischen Gesellschaft (Ruhm, Ehre, Treue) und konstituieren ein ›kollektives Gedächtnis‹ zeitgenössischer Adelskulturen. Produziert und tradiert wurden diese Dichtungen dabei wohl überwiegend von professionellen, fahrenden oder längerfristig an Höfe gebundenen Sängern – dem *skop*, Barden oder ›Spielmann‹ –, aber auch von Mitgliedern (niederer) adliger Familien (Dronke 1977). Im keltischen Raum ist die literarische Produktion hingegen Teil einer kastenartig organisierten, mit hohem Status versehenen druidischen Kultur, zu deren Aufgaben auch ›Theologie‹, Prophetie und Rechtspflege gehören. Abgesehen von dieser heldischen Dichtung, deren Form deutlich von ihrer mündlichen Dimension geprägt ist (Stabreim, Binnenreim, *kenning*), lassen sich Spuren anderer Gattungen wie erotischer Gedichte, Naturdichtungen und insbesondere Runen- oder Zaubersprüche ausmachen.

Auch diese volkssprachlichen Kulturen des frühen Mittelalters sind dabei auf komplexe Weise mit der monastischen Kultur und der von Karl dem Großen ausgehenden Konsolidierung der Überlieferung verbunden. Denn nur in wenigen Fällen lässt sich die Verschriftlichung dieser Traditionen, durch welche die an sich mündlichen Traditionen überhaupt erst fassbar wird, als bloße Archivierung in Sinne bloßer Verzeichnung von Vorgefundenem verstehen. Der Übergang in die Schriftlichkeit führt vielmehr zu einer doppelten Textformation. Denn zum einen schreiben sich dadurch christliche Deutungsmuster in überwiegend nicht (oder ›anders‹) christliche Texte und Traditionen ein, sodass hybride Texte mit eingelagerten christlichen Perspektiven entstehen; zum andern ändert sich die literarische Kultur volkssprachlichen Schreibens selbst. So werden im Rahmen der Vermittlung christlicher Glaubensinhalte an

nicht Gebildete zunächst geistliche Gebrauchstexte (wie das Vaterunser oder die Evangelien) in die Volkssprachen übertragen. Im Kontext der Klosterschulen entstehen zudem neben explikativen – interlinearen und marginalen – Glossen sowie Wörterbüchern teils umfangreiche Übertragungen zentraler Texte der lateinisch-christlichen Bildungstradition. Einschlägig sind etwa die Übersetzungen Notkers des Deutschen, der seine Übersetzungen von Boethius, Martianus Capella und Aristoteles als didaktische Hilfsmittel begreift. Das berühmte Schreiben Notkers an Bischof Hugo von Sitten erläutert die didaktische Notwendigkeit und Funktion derartiger Übersetzungen für die Unterweisung der *pueri* im Kloster. Aus dieser pragmatischen Schriftlichkeit entwickeln sich im Lauf der Zeit auch Impulse zu eigenständigen Formen, insbesondere im Bereich der Retextualisierung biblischer Texte. Zum Kloster tritt der weltliche Hof. Karls des Großen von Einhard berichtete Praxis des Sammelns der ältesten Heldenlieder war im frühen Mittelalter kaum isoliert. Zu den identitätsstiftenden, von der Kirche anders als andere Gattungen volkssprachlicher Dichtung kaum inkriminierten *gesta principum* treten auch hier – das zeigen Widmungen – zumindest im Prinzip geistliche Werke. Im Ganzen erweist sich das Publikum volkssprachlicher Texte dabei als erstaunlich breit und reicht vom lese-, schreib- und lateinunkundigen ›Kirchenvolk‹ über die königliche und herzogliche Gemeinschaft am Hof bis zu bischöflichen Kurien und klösterlichen Konventen.

Der Literaturbetrieb im hohen Mittelalter

Eine Reihe wegweisender – institutioneller, politischer und religiöser – Entwicklungen transformieren die frühmittelalterliche literarische Kultur seit der Mitte des 11. Jahrhunderts. So bilden sich im Bereich des Bildungswesens immer stärker Kathedralschulen, seit dem 12. Jahrhundert die Universitäten als institutionelle Räume von Unterricht, Wissenschaft und gelehrter literarischer Praxis heraus und bilden die Grundlage einer zunehmend gesamteuropäischen gelehrten *intellectual community*. Zudem verändert sich die bislang homogene monastische Kultur im Zuge der Gründung neuer Orden wie der Zisterzienser, Kartäuser, später Dominikaner und Franziskaner, deren Einstellung zu Wissen und Literatur divergiert (Constable 1996). Pluralisiert wird schließlich auch die politische Landschaft des west-

lichen Europas. Neben dem Kaiser entwickelt sich im Zuge von Investiturstreit und Kirchenreform das Papsttum zur mächtigen Größe innerhalb und außerhalb der Kirche. Im weltlichen Bereich etablieren sich neben dem französischen König in Westeuropa vor allem Fürsten als politisch, militärisch und territorial erstarkte, dynastisch eng miteinander verflochtene Mächte, welche die administrativen, sozialen und repräsentativen Dimensionen ihrer Herrschaftspraxis durch Kanzleien und Höfe organisieren, die sich sowohl für die gelehrte lateinische wie für die volkssprachlichen Literaturen zum wichtigen Raum der Produktion, Rezeption und Verschriftlichung von Texten entwickeln.

Eben diese Entwicklung führt schon früh zu einem erhöhten Bedarf an latein- und schriftkundigen *clerici*, die als Notare und Ärzte, Tutoren, Botschafter (im Sinne einer Interdependenz von *regnum* und *studium*) und nicht zuletzt Schreiber an weltlichen und geistlichen Höfen und Kanzleien tätig sind (Baldwin 1976). Ausgebildet werden diese Kleriker insbesondere an den nordfranzösischen Kathedralschulen (etwa von Tours, Orléans und Paris), zu denen Studenten aus ganz Europa reisen, um avancierte Lateinkenntnisse, stilistisch-rhetorische Expertise und philosophisches Grundlagenwissen zu erwerben. Im typischen Unterrichtsmodus der zeitgenössischen Kathedralschulen erläutert ein *grammaticus* ein Corpus antiker Texte (etwa Boethius, Martianus Capella und Vergil) mit Blick auf grammatische Phänomene, stilistisch-rhetorische Gestaltung und nicht zuletzt moral- und naturphilosophisches Wissen, das über allegorische Praktiken und Theorien an literarische Texte gebunden wird (Bezner 2008). Immer wichtiger wird im Verlauf des 12. Jahrhunderts die Bedeutung von Paris, wo sich neben der dominierenden Kathedralschule von Notre Dame zunächst eigenständige, unregulierte Schulen ausbilden, in denen Scholaren und *magistri* zunehmend in einem jurisdiktionellen Vakuum agieren. Die Reform dieses – auch in kurrikularer und epistemischer Hinsicht – offenen Milieus beginnt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts durch die Kanzler der Kathedralschule von Notre Dame und findet ihren institutionalisierenden Abschluss in einer Reihe von Interventionen und Privilegien des Papstes. Um das erste Viertel des 13. Jahrhunderts bildet sich dadurch die Universität von Paris als eigenständige Institution heraus (Ferruolo 1985) und wird mit ihrer intellektuellen und institutionellen Kultur zum Modell der mittelalterlichen europäischen Universität.

Im Zuge dieser Kultur der Kathedralschulen und ihrer Entwicklung zur Universität von Paris bildet sich eine – oft irreführend mit dem Schlagwort einer ›Renaissance des 12. Jahrhunderts‹ (Haskins 1927; Benson/Constable 1991) bezeichnete – literarische Kultur heraus, die sich aufgrund der ausstrahlenden Bedeutung der nordfranzösischen intellektuellen Milieus und der damit verbundenen Hybridität zwischen Schule und Hof zum gesamteuropäischen Phänomen entwickelt und die klerikale Kultur nachhaltig prägen sollte. Schon die Zeitgenossen bezeichnen die in diesem Rahmen entstandenen – oft breit bis in die Frühe Neuzeit überlieferten – lateinischen Texte als ›modern‹. Einschlägige Textsorten sind etwa die philosophischen Prosimetra und Epen, die zeitgenössisches Wissen literarisch gebrochen vermitteln (Bernardus Silvestris, Alanus von Lille), normative Wertordnungen etablieren und naturalisieren (Alanus von Lille), soziale Milieus ausleuchten (Johannes von Hauvilla) und Implikationen politischer Herrschaft eruieren (Walther von Chatillon). Wichtig ist auch die weltliche Lyrik, wie sie sich etwa in den oft raffinierten Texten der *Carmina Burana* zeigt, in denen Positionen reformerisch inspirierter Kirchenkritik entwickelt (moralisch-satirische Dichtung), das prekäre Problem klerikaler Sexualität verhandelt (Liebesdichtung) sowie Formen des Tabubruchs konstruiert (Vagantendichtung) werden, über die sich die Konstruktion von moralischen, religiösen und sozialen Normen literarisch reflektieren lässt. Ungeachtet aller Unterschiede lassen sich alle diese Texte als gelehrte Praxis literarischen Schreibens beschreiben, deren Produktion und Rezeption eng mit den diskursiven Horizonten einer geteilten intellektuellen Kultur verbunden ist: mit sprachlicher und intertextueller Kompetenz; mit spezifischem Wissen; aber auch mit geteilten Werten, sozialen *habitus* und Selbstdeutungen einer Gemeinschaft von *litterati*, die als ›Weltkleriker‹ zum dominanten Autorentyp der (lateinischen) Literatur des Mittelalters werden (Cotts 2009). Als Moment dieses gelehrten Feldes begriffen, lässt sich die hier entstandene lateinische Literatur somit als literarische Verhandlung verstehen, die auf der Basis etablierter, teils antiker, teils über neue Dichtungslehren normativ kodifizierter sprachlicher und intertextueller Ordnungen um zeitgenössisches Wissen kreist und dabei immer wieder auch politische, soziale und gruppenbezogene Fragestellungen thematisiert.

Zum zentralen institutionellen Raum volkssprachlicher Literaturproduktion entwickeln sich im hohen Mittelalter die Höfe (Bezzola 1944–1963), sowohl die

des Kaisers und der Könige als auch die der Fürsten, deren politischer, militärischer und territorialer Machtgewinn mit dem Aufbau höfischer Zentren einhergeht, in denen administrative Aufgaben geregelt, soziale und politische Beziehungen und Interessen organisiert sowie Formen und Modi von Repräsentation und Selbstverständigung, ja Identitätsbildung entwickelt werden. Sowohl *de facto* wie mit Blick auf ihre literarische Imagination sind diese mittelalterlichen Höfe als komplex zusammengesetzte Gemeinschaften zu denken, die von Herrschern und ihren Familien, niederen Adligen und Trägern von Hofämtern (sog. Ministerialen) sowie Klerikern gebildet werden, die als Kapläne, Notare, Ärzte, Diplomaten und Lehrer ebenso religiöse wie weltliche Aufgaben übernehmen. Die in diesem Rahmen entstandene und institutionalisierte »höfische Literatur« (Kaiser/Müller 1986) wird sprachenübergreifend zum gesamteuropäischen Phänomen, das bis ins Spätmittelalter und die Renaissance dominant bleiben und das Bild der mittelalterlichen Literatur auch in der Neuzeit entscheidend prägen sollte: von den Troubadourdichtern mit ihrer sublimierenden ›Fernliebe‹ über die politisch-moralische Spruchdichtung bis hin zu den volkssprachlichen Romanen um König Artus. Im Ganzen ließe sich diese literarische Tradition dabei als Ensemble privilegierter Gattungen, Stoffe und Themen beschreiben. Gattungsmäßig dominieren neben Heldendichtung und dynastischer Historiographie die volkssprachliche Epik sowie die Lyrik in Form von Liebeslyrik (Troubadourlyrik, Minnesang, *Dolce Stil Nuovo*) und Spruchdichtung; in stofflich-thematischer Hinsicht sind neben antiken Stoffen (wie Äneas, Alexander der Große und dem Trojastoff) vor allem der keltisch-bretonische Sagenkreis um König Artus und seine Tafelrunde einschlägig (sog. ›Matière de Bretagne‹).

Entscheidend für die Verschriftlichung, gattungsmäßige Verfestigung und Dissemination dieser literarischen Tradition(en) waren die Höfe und verwandtschaftlichen Beziehungen des französischen und anglo-normannischen Adels. Schon im 11. Jahrhundert bilden sich vor allem im Okzitanisch sprechenden Süden Frankreichs sowie dem nordfranzösischen Gebiet um Anjou und Poitou wichtige kulturelle Zentren – etwa der Hof Graf Wilhelms IX. von Aquitanien – heraus; vor allem im anglo-normannischen Bereich entstand unter der Patronage König Heinrichs I. von England bereits zwischen einzelnen Höfen und teils auch mächtigen Klöstern ein Raum intertextueller Kommunikation und Zirkulation von volkssprachlichen wie lateinischen Werken.

Vor allem für die Entstehungsphase der Troubadourlyrik sind eine Reihe höherer – also ökonomisch unabhängiger – Adliger als Verfasser überliefert, darunter Wilhelm IX. von Aquitanien, Jaufre Rudel und Bertrand de Born. Zahlreiche der bekannten französischen und deutschen Autoren – etwa Walther von der Vogelweide – dürften dem niedrigen oder Dienstadel angehört haben und waren kurz oder längerfristig an spezifische Höfe gebunden. Dazu kommen professionelle Spielleute, die diverse Repertoires aufführten, aber durchaus auch als Verfasser agieren konnten. Aufgeführt wurde die höfische Literatur im Rahmen von Festen und allgemeinen Zusammenkünften. Zahlreiche Zeugnisse illustrieren, dass hier, oft auch auf Anregung des jeweiligen Publikums, verschiedene Gattungen und Werke oder Werkteile im Sinne serieller Darbietungen aufgeführt wurden. Weibliche Autoren dagegen sind rar – selbst im Fall der weiblichen Troubadours (*Trobairitz*) ist umstritten, ob sie real existierten oder als literarische Rollen zu verstehen sind. Oft schwer zu fassen ist schließlich die Rolle lateinischer Kleriker für die Produktion volkssprachlicher Literatur am Hof. Unbestritten ist, dass sie – insbesondere im Zusammenhang höfischer Kanzleien oder in die kuriale Administration eingebundener Klöster – für die Verschriftlichung literarischer Werke sowie die Dissemination klerikalen Wissens in die volkssprachliche Literatur eine wichtige Rolle spielten; spekulativ dagegen muss bleiben, inwiefern sie selbst – womöglich unter Benutzung von Decknamen – als Autoren nicht-lateinischer Werke agierten.

Das Potenzial der höfischen Literatur als »Legitimierung und Verherrlichung« (Bumke 2008, 65) herrschaftlicher Patrone und Familien zeigt sich am Deutlichsten in der (auch lateinischen) dynastischen Historiographie sowie der Heldendichtung. Dass diese höfische Literatur im Ganzen einen Code höfischer Werte oder gar adliger Ethik repräsentierte, ist freilich eine – teils auf spätmittelalterlichen Vorstellungen basierende – gelehrte Fiktion. »Höfisch« ist sie vielmehr in dem Sinne, dass sie Interessen, Spannungen, Werte und Problemlagen sichtbar macht und verhandelt, die im weiteren Sinne mit dem Hof und seinen Gruppen verbunden sind (Kay 2000). In politischer Hinsicht führt dies zu einer implizit politischen Reflexion qua Literatur, die über die schiere Repräsentation von Anspruch, Status und Legitimierung hinausgeht und um die am Hofe auftretenden Spannungen zwischen Gruppen, rivalisierende – insbesondere geistliche vs. laikale – Wertordnungen und spezifische Konzepte von Herrschaft und Herrscher kreist. Einschlägig sind

gerade hier neben den Artusromanen der Troja- und Alexanderstoff. Über die Gattung der Spruchdichtung dagegen lassen sich neben didaktischem auch grundsätzliche politische und soziale Probleme literarisch entwerfen. Die Imagination einer höfischen »Gesellschaft« in Roman und auch Lyrik eröffnet dabei stets Spielräume für die (Selbst-)Deutung der eigenen Institution (Peters 2000). Im Fokus aller Gattungen steht darüber hinaus insbesondere das Themenfeld Liebe, Begehren und Sexualität, an dem sich das Verhältnis von Einzelnem und Gruppe, Genderkonzepte und -differenzen, die Qualität und der Stellenwert moralischer Ordnungen und anthropologische Fragen (Körper, Affektregulation, Innerlichkeit, Subjektivität) literarisch ausloten lassen.

Literarische Kultur(en) des späten Mittelalters

Dass das späte Mittelalter – also die um ein »langes vierzehntes Jahrhundert« herum organisierte »Epoke« zwischen dem Beginn des 13. und dem Ende des 15. Jahrhunderts – eine Zeit der Krise war, prägt die einschlägigen Gattungen, die das Bild dieser Zeit als (vermeintlicher) »Herbst des Mittelalters« (Huizinga 1924) lange bestimmt haben. So thematisiert etwa die Chronistik und Geschichtsschreibung ebenso wie die zeitgenössische Epik Kriege und Gewalt; politisch-historische Lieder beziehen sich auf konkrete Schlachten oder agitieren gegen die Invasion der Türken; *Artes Moriendi* und Totentanz kreisen um Apokalyptik und Angst; volkssprachliche Predigten weisen auf religiöse Radikalisierung und Anti-Klerikalismus. In der Tat bedrohen Naturkatastrophen (»kleine Eiszeit«), Hungersnöte (1315–1317), die große Pest (1347–1353) und grausame Auseinandersetzungen wie der Hundertjährige Krieg die materielle und psychosoziale Existenz vieler Menschen; über ganz Europa hin kommt es zu schweren sozialen Aufständen; neue, spirituell oft radikale und anti-institutionell eingestellte religiöse Bewegungen entstehen; ein politisch motiviertes »großes Schisma« mit zwei Päpsten erschüttert die Einheit der Kirche; etablierte Machtansprüche – wie der des Kaisers – zerfallen.

Doch in – und teils über – diese literarisch verhandelte(n) Krise(n) kommt es zugleich zu entscheidenden Konsolidierungsprozessen. Im Heiligen Römischen Reich entwickelt sich auch durch die Goldene Bulle Karls IV. eine stabilisierende Dialektik zwischen König und Kurfürsten, die ein Gleichgewicht

territorialisierter Herrschaftsansprüche befördert. Die spanischen, französischen und englischen Monarchien konsolidieren sich und bereiten durch den Aufbau administrativer und politischer Strukturen den Boden für den Absolutismus der nächsten Jahrhunderte. In Italien wiederum entstehen mächtige Stadtrepubliken wie Florenz oder Venedig, die – ebenso wie die auch an Bedeutung zunehmenden Reichsstädte – von familiären und wirtschaftlichen Verbänden (Gilden) beherrscht werden. In sozialer Hinsicht korreliert diese Entwicklung dabei mit dem Aufstieg des Bürgertums. Im religiösen Bereich beendet der Konziliarismus die Spaltung der Kirche; Reformbestrebungen werden integriert und führten zur Transformation der klerikalen Institutionen, zu denen nun etwa auch Bettelorden zählen. Im Bereich der Bildung setzt sich das Modell der Universitäten – nun auch verstärkt durch landesherrschaftliche Förderung – weiter durch; dazu treten, gerade auch in den Städten, Schulen und *studia*.

Auch die Entwicklung des Literaturbetriebs im späten Mittelalter ist eng mit diesen spannungsreichen Konsolidierungsprozessen – weniger mit einer der Zeit unterstellten allgemeinen Krisenhaftigkeit – verbunden. Im Ganzen ließen sich dabei folgende Dynamiken als entscheidende Dimensionen einer Transformation der Produktion und Rezeption lateinischer wie volkssprachlicher Literatur(en) namhaft machen: die Entwicklung von Bürgertum und Stadt als neuen Räumen, Funktionen und Konzeptionen des Literarischen; die allgemeine Zunahme der Laienbildung; die Entstehung neuer (insbesondere auch volkssprachlicher) Formen geistlicher Literatur; sowie schließlich mit der allmählichen Herausbildung und Dissemination des Humanismus die Entwicklung eines zunächst überwiegend auf Funktionseliten bezogenen, dann europaweit dominanten intellektuellen *habitus* zur wegweisenden, länder- und institutionenübergreifenden kulturellen Praxis.

Auch im späten Mittelalter bleiben Höfe, Klöster und der schwer fassbare Raum der *Artes Liberales* im Schatten der Universität(en) wichtige Institutionen literarischer Kultur, in denen die Gattungen des hohen Mittelalters weiter produziert und rezipiert werden. So bleibt etwa die ritterliche Epik – nicht selten in Prosa transformiert und über wirkmächtige Kompilationen – in adligen, aber auch stadtbürgerlichen Kreisen beliebt. Vergleichbar ist die oft ins Virtuöse tendierende Weiterführung der höfischen Lyrik. Als herausragender *locus* einer höfischen Organisation des Literarischen dürfen dabei – neben vielen kleinen

Zentren – die Höfe Karls IV. in Prag sowie am Ende der Epoche der Hof Kaiser Maximilians I. gelten, in dem es zu einer äußerst dichten Produktion literarischer Texte kommt, die um die Konstruktion des Herrschers kreist und eine politisierte Erinnerungskultur begründet. Im kirchlichen Bereich tritt zu den geistlichen Höfen, Universitäten und Klöstern das Konzil als – zeitlich oft langdauernder – Raum literarischer Produktion. Abgesehen von intellektuellem Austausch und Netzbildung spielen die hier zirkulierenden Predigten, Anekdoten und nicht zuletzt Gedichte eine wichtige Rolle für Meinungsbildung, Diffamierung und Propaganda (Rathmann 2000). Historisch bedeutsam ist vor allem die intellektuelle Kultur des Papsthofes in Avignon, der gelehrte Kleriker aus ganz Europa zusammenbrachte.

Zu diesen Institutionen tritt als neuer dominanter kultureller Raum die Stadt. Als Folge zunehmender Autonomie gegen kaiserliche, kirchliche und lokale Herrschaftsansprüche, durch soziale und politische Heterogenität sowie nicht zuletzt über neue Formen pragmatischer Schriftlichkeit und die Notwendigkeit, Legitimität, Identität und soziale Kohäsion symbolisch zu inszenieren, ergeben sich neue Spielräume für die Produktion und Rezeption literarischer Werke. Angehörige von Funktionseliten – Stadtschreiber, Notare, Ratsmitglieder – entwickeln sich auf der Basis ihrer sprachlichen und diskursiven Kompetenzen zu einem neuen Autorentypus. Häufig zeitigt die im urbanen Kontext entstehende Literatur im weiteren Sinne politische Dimensionen. So etablieren in den europäischen Städten des späten Mittelalters Stadt- und Bürgerchroniken (oft imaginäre) Ursprünge; konstruieren durch Erzählung von/der Geschichte(n) die Dauer im Raum territorialer Entitäten; naturalisieren politische Leitbegriffe (etwa ein *bonum commune*); und lassen durch – nicht selten auch individualisierte – Darstellungen des politischen, sozialen und wirtschaftlichen Alltags der Bürger sowie des Stadtbildes mit seinen Monumenten die Individualität und Autonomie von Gemeinschaften diskursiv sichtbar werden, die jahrhundertlang von verschiedenen Herrschafts- und Besitzansprüchen durchzogen waren.

Retextualisierung(en) mittelalterlicher Ritterepik und Lyrik wiederum führen zu einer symbolischen Feudalisierung des Bürgertums, das sich dadurch in die Tradition vergangener Größe zu stellen vermag, nostalgische Sehnsuchtsorte schafft und – im Falle der Lyrik – auch zum Sammler und Wahrer literarischer Vergangenheit avanciert. Einschlägig sind hier insbesondere große Liederhandschriften wie der *Codex*

Manesse (Bleuler 2018). Im Streben nach einer eigenständigen dramatischen Praxis entstehen am Rande der Liturgie Passions- (Deutschland) bzw. Mysterienspiele (England), die sich als bürgerliche Appropriation kirchlicher literarischer Traditionen verstehen lassen. Verwandt sind Moralitäten, die in vergleichbarer Bemühung um eine laikale Transformation klerikaler Diskurse moralphilosophische und theologische Probleme individualpsychologisch inszenieren und dabei auch Angehörige der neuen und einflussreichen Stände – den Kaufmann, den Bürger – auf der Bühne agieren lassen. Kaum geistlichen Bezug dagegen haben die äußerst beliebten *fabliaux* oder Fastnachtspiele, die, überwiegend von Handwerkern geschrieben und aufgeführt, von Situationskomik und derber Inszenierung privat-alltäglicher Missgeschicke und Konflikte geprägt sind. Die enge institutionelle Verflechtung von Stadt und Literatur zeigt sich dabei im deutschen Bereich etwa daran, dass gerade die Produktion und Aufführung dieser öffentlichen Gattungen häufig bestimmten Zünften oblag und in städtischen Konstitutionen geregelt war. Vergleichbar ist das im 15. Jahrhundert einsetzende Phänomen des Meistersanges, also des Zusammenschlusses überwiegend bürgerlicher Sänger (hauptsächlich aus dem Handwerk) zu einer Zunft, die sowohl den Zugang zur literarischen Produktion wie vor allem deren formale Dimensionen verbindlich regulierte und fixierte.

Besondere historische Bedeutung zeitigen die urbanen Zentren und Stadtstaaten Italiens. Schon im Lauf des 12. Jahrhunderts differenzieren sie sich gegen Kaiser und Kirche als autonome und selbstverfasste Kommunen heraus und entwickeln sich im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts zu zunehmend monarchisch organisierten, von mächtigen Familien dominierten Stadtstaaten. Nicht-kirchlich institutionalisierte Schulen entstehen ebenso wie administrative Strukturen (Kanzleien, Archive), deren Träger – Lehrer, Notare, Botschafter, Kanzler – lateinische und volkssprachliche Texte produzieren, die kaum von ihrer politischen Funktion und den komplexen Legitimationsdefiziten und -bedürfnissen der Städte zu trennen sind: Redelehren schulen die für die Kommunen zentrale Fähigkeit zu Rede und Verhandlung; städtische Annalen, Chroniken oder Historien werden in Kartularien aufgenommen, offiziell in Auftrag gegeben und fortgesetzt oder zur subtilen Legitimation politischer Interessen erzählt. Schon früh kristallisiert sich dabei der Bezug zur römischen, später auch griechischen Antike als fundamentale Diskurslogik heraus, über die sich kommunale Legitimität und Identität jenseits

kaiserlicher und kirchlicher Ansprüche formulieren und rechtfertigend suggerieren lässt: einschlägig etwa (neben vielen lokalen Formen) der Paduaner Frühhumanismus, wo es als Moment einer durchdringenden Inszenierung politischer Symbolik qua Antikenbezug auch zur Aufführung lateinischer Dramen mit Zeitbezug nach dem Vorbild Senecas kommt. Als zentral für die Entwicklung dieses antikebezogenen Diskurses zu einem allfälligen Humanismus sollte sich dabei Florenz erweisen. Um 1400 entwickelt sich hier im Kreise einflussreicher Funktionäre wie Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini und Leonardo Bruni eine ›klassische‹ Form des Humanismus (Kraye 1996), die von einem Ensemble spezifischer diskursiver Praktiken und Normen geprägt ist. Konstitutiv dafür sind etwa der stilistische Anschluss an antike Latinität (Cicero, Quintilian), die Übersetzung und Paraphrase griechischer philosophischer Werke in ein nicht-scholastisches Latein, die Orientierung an antiken Gattungen (Dialog, Epos), ein im weiteren Sinne historisches Interesse an allen Facetten antiker Literatur und Kultur sowie nicht zuletzt die – auch in Programmschriften entwickelte – Norm einer neuen, dem Mittelalter mit seiner klerikal-scholastischen Kultur entgegengesetzten, an der Antike orientierten superioren Bildung. Entpolitisiert wird dieser stets ideologisch konnotierte ›Bürgerhumanismus‹ (Hankins 2000) im Laufe des 15. Jahrhunderts im Zuge der Herrschaft der Medici, an deren ›Hof‹ Humanisten wie Angelo Poliziano gefördert werden. Alles in allem entsteht eine humanistisch-philologische Kultur, die sich neben Italien in ganz Europa zur dominanten Diskurspraxis entwickelt, den neuen intellektuellen Habitus des Humanisten entstehen lässt, zunehmend auch Höfe und Universitäten erfasst und die Grundlage der späteren paneuropäischen *respublica litterarum* des 16. und 17. Jahrhunderts legt.

Im Laufe des späten Mittelalters treten vor dem Hintergrund dieser politischen und institutionellen Bedingungen über lokale Kontexte hinaus rezipierte, ›europäische‹ Dichter und Intellektuelle auf den Plan, deren Selbstverständnis, Selbstinszenierung und diskurspolitische Strategien sich als Ausdruck eines in dieser Form neuen, individuellen und oft autobiographisch dimensionierten Autortypus oder -subjekts verstehen lassen. Schon in der Überlieferung der hochmittelalterlichen Troubadourlyrik in italienischen *Canzonieri* des 14. Jahrhunderts zeigt sich dabei in der autorenspezifischen Anordnung der Gedichte und dem Zusatz von aus den Texten extrapolierten Viten ein starkes Interesse an der ›Biographie‹ der Ver-

fasser (Holmes 2000), eine Entwicklung, die von Dante aufgegriffen und wirkmächtig transformiert wird (Ascoli 2008). Auf den Spuren Dantes – dessen Werk bald ebenso über Kommentare kanonisiert wie seine Person politisch funktionalisiert wird – entwickelt sich Francesco Petrarca zum Prototyp humanistischer Intellektualität und volkssprachlicher Autorschaft. Zwischen Papsthof, Stadt und privatem Refugium inszeniert sich Petrarca dabei vor allem über seine mehrfach redigierten lateinischen Briefe an Freunde, Kollegen und Potentaten zum gelehrten Mittelpunkt und schreibt sich über den persönlichen Austausch mit antiken Autoren, deren Werke er in Handschriften annotiert und kommentiert, in die Tradition klassischer Literatur ein: eine dezidiert individuelle, autobiographische Konstruktion gelehrter Autorschaft, die in Petrarcas volkssprachlichem *Canzoniere* in die Form eines lyrischen Autor-Subjekts überführt wird.

Insgesamt nimmt die Bildung von Laien – und zwar auch die von Frauen – im späten Mittelalter quantitativ und qualitativ deutlich zu und erschließt literarischer Kommunikation neue soziale Gruppen. Dass dabei immer mehr volkssprachliche Texte und Übersetzungen aus dem Lateinischen produziert werden, ist zweifelsohne mit diesem bildungsgeschichtlichen Wandel verbunden, geht kausal aber nicht darin auf. Als Modus der Abgrenzung von einer dominanten lateinischen Sprache und den damit verbundenen klerikalen Institutionen von Kloster, Bischof und Universität, entwickelt sich das Medium der Volkssprache in mehrfacher Hinsicht auch zum diskursiven Korrelat von Abgrenzung, Autonomie und Identitätsbildung: sei es im Rahmen religiöser Bewegungen oder alternativer Formen von Frömmigkeit; sei es im Verein mit neuen Patronageformen und der Agglomeration von symbolischem Kapital und Status; sei es im Zuge der Kontrolle pragmatischer Schriftlichkeit und politischen Konstruktionen von Legitimität; oder sei es als Aspekt neuer Formen von Autorschaft und Kanonizität. Obgleich Oralität und Aufführung literarischer Texte dabei – und dies gilt auch für den lateinischen Bereich – ihre zentrale Wichtigkeit behielten, führt die Zunahme privater Lektüre auch zu neuen Dimensionen der emotionalen und intellektuellen inneren Erfahrung von Literatur und Textualität, deren Bedeutung mit der späteren medialen Revolution durch den Buchdruck verglichen wird: Die Möglichkeit individueller ›experientiality‹ als Dimension von Narration ist damit mit Blick auf den mittelalterlichen Literaturbetrieb historisch zu differenzieren.

Dass sich gerade auch für die Produktion, Rezeption und literarische Dynamik religiöser Literatur neue Spielräume ergaben, liegt entscheidend an dem oft generalisierend als (spätmittelalterliche) ›Mystik‹ bezeichneten Phänomen – und das heißt: an jenem umfassenden Wandel christlicher Frömmigkeit, der zu meist mit Kritik an bestehenden geistlichen Institutionen bzw. einem Streben nach Reform verbunden war und sich schlagwortartig als Tendenz zur Affektualisierung und Verinnerlichung von Gotteserfahrung, religiöser Gemeinschaftsbildung und zugleich sozialen Integration marginalisierter Gruppen zusammenfassend umreißen ließe. Ungeachtet der fundamentalen Unterschiede zwischen der von Franz von Assisi ausgehenden Bettelordensmystik, den philosophischen Reflexionen Meister Eckharts oder visionsartigen Erfahrungsberichten aus dem Kreis der Frauenmystik, lassen sich eine Reihe übergreifender Dynamiken und Strukturen ausmachen. Am basalsten ist in diesem Kontext der Gebrauch der Volkssprachen, der – und dies durchaus im Sinne zeitgenössischer religiöser Überzeugungen – die Kluft zwischen Geistlichen und Laien implodieren lässt und sich als entscheidend für die Verbreitung einschlägiger Ideen, Vorbilder und Leittexte erweisen sollte. Sowohl in den Volkssprachen wie eingeschränkt im Lateinischen führt das Streben, eine im Prinzip inkommensurable Transzendenz begrifflich bzw. als umfassende persönliche – intellektuelle, affektive, körperliche – Erfahrung sprachlich zu bewältigen, zu neuen Formen literarischer Sprache und einer innovativen Verwendung und Kombination vormals getrennter Gattungen. Eng mit der Bildung und Durchsetzung neuer religiöser Gemeinschaften verbunden ist die Produktion von Texten, die durch ihre rezipientenorientierte Form den identitätsstiftenden, gemeinsamen Nachvollzug geteilter Frömmigkeit ermöglichen; nicht weniger wichtig die Konstruktion religiöser Leitfiguren durch die strategische, oft mit Retextualisierungsprozessen verbundene Herstellung und Attribution von Autorschaft. Zu guter Letzt werden insbesondere Frauen – und dabei überwiegend Beginen, also kommunal in Städten unter der Obhut nahegelegener Klöster lebende Frauen – zu wichtigen Trägern religiöser Schriftlichkeit. Die in den Schriften oft thematisierte Gender-Dimension verbindet sich dabei auf komplexe Weise mit männlichen Autorisierungsprozessen im Übergang erfahrener Visionen in die Schriftlichkeit.

Auch die materiale Dimension literarischer Texte wird im späten Mittelalter als Teil der geschilderten Transformationen entscheidend erweitert. Proliferation des Wissens, Mobilität der Gelehrten und intellek-

tuelle *habitus* wie die des Humanismus führen zu einem als *keepsake* bezeichneten Handschriftentyp, in dem individuell relevante, oft exzerpierte Texte zu persönlichen Kollektionen einschlägiger Texte notiert und kommentiert werden. Die Durchsetzung des Papiers als vergleichsweise preiswertem Beschreibstoff ist damit eng verbunden. Die Personalisierung von Frömmigkeit schlägt sich in der Zunahme illuminierten Stundenbücher nieder, deren Ausstattung und Pracht zugleich den sozialen und ökonomischen Status ihrer Besitzer zu spiegeln vermag. Zu *collectors' items* werden *mutatis mutandis* auch Prachthandschriften humanistischer Texte für weltliche Patrone wie die Medici, deren Rolle auf das Mäzenatentum einer anbrechenden Frühen Neuzeit weist.

Eine historisch und konzeptionell differenzierte sowie im Ansatz komparatistische Geschichte der literarischen Kultur des Mittelalters darf trotz wichtiger Einzelstudien als Desiderat bezeichnet werden; narratologische Studien dürften der Alterität mittelalterlichen Erzählens nur gerecht werden, wenn die oben skizzenhaft dargestellten Kontexte und medialen, diskursiven und politischen Bedingungen im Moment der Konzeptualisierung eines ›anderen‹ Erzählens integriert werden.

Literatur

- Ascoli, Albert R.: *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge 2008.
- Baldwin, John W.: *Studium et Regnum. The Penetration of University Personnel into French and English Administration at the Turn of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. In: *Revue des Études Islamiques* 44 (1976), 199–215.
- Banniard, Michel: *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IVe au IXe siècle en Occident latin*. Paris 1992.
- Bastert, Bernd/Bihrer, Andreas/Reuvekamp-Felber, Timo (Hg.): *Mäzenatentum im Mittelalter aus europäischer Perspektive*. Göttingen 2017.
- Benson, Robert L./Constable, Giles (Hg.): *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Toronto 1991.
- Bezner, Frank: *Vela Veritatis. Hermeneutik, Wissen und Sprache in der ›Intellectual History‹ des 12. Jahrhunderts*. Leiden 2005.
- Bezner, Frank: *Wissensmythen. Lateinische Literatur und Rationalisierung im 12. Jahrhundert*. In: *Wolfram-Studien* 20 (2008), 41–71.
- Bezzola, Reto R.: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500–1200)*. 3 Bde. Paris 1944–1963 (Nachdr. 1966).
- Bihrer, Andreas: *Mäzene und Mäzenatentum im Mittelalter. Perspektiven für die Geschichtswissenschaft*. In: Bernd Bastert/Ders./Timo Reuvekamp-Felber (Hg.): *Mäzenatentum im Mittelalter aus europäischer Perspektive*. Göttingen 2017, 25–51.
- Bleuler, Anna K.: *Der Codex Manesse. Geschichte, Bilder, Lieder*. München 2018.
- Bumke, Joachim: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*. München 1979.
- Bumke, Joachim: *Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter* [1986]. München 122008.
- Cerquiglini, Bernard: *In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*. Baltimore 1999 (frz. 1989).
- Constable, Giles: *The Reformation of the Twelfth Century*. Cambridge 1996.
- Cotts, John D.: *The Clerical Dilemma. Peter of Blois and Literate Culture in the Twelfth Century*. Washington, D. C. 2009.
- Dagenais, John: *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the ›Libro de buen amor‹*. Princeton 1994.
- Dinkova-Bruun, Greti: *Medieval Latin*. In: James Clackson (Hg.): *A Companion to the Latin Language*. Malden 2011, 284–302.
- Dronke, Peter: *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*. München 1977.
- Ferruolo, Stephen C.: *The Origins of the University. The Schools of Paris and Their Critics, 1100–1215*. Stanford 1985.
- Fried, Johannes: *Mäzenatentum und Kultur im Mittelalter*. In: Ulrich Oevermann/Johannes Süßmann/Christine Tauber (Hg.): *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*. Berlin 2007, 47–72.
- Glauch, Sonja/Green, Jonathan P.: *Lesen im Mittelalter. Forschungsergebnisse und Forschungsdesiderate*. In: Ursula Rautenberg (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Teil 1*. Berlin 2010, 393–447.
- Grundmann, Herbert: *Litteratus – illiteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 40 (1958), 1–65.
- Hankins, James (Hg.): *Renaissance Civic Humanism. Reappraisals and Reflections*. Cambridge 2003.
- Haskins, Charles H.: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, Mass. 1927.
- Heinze, Joachim (Hg.): *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*. Stuttgart 1993.
- Holmes, Olivia: *Assembling the Lyric Self. Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. Minneapolis 2000.
- Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. München 1924 (nl. 1919).
- Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos ›Didaskalikon‹*. München 1996.
- Kaiser, Gert/Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200*. Düsseldorf 1986.
- Kay, Sarah: *Courts, Clerks, and Courtly Love*. In: Roberta Krueger (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge 2000.
- Kraye, Jill (Hg.): *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge 1996.

- Krohn, Rüdiger: Literaturbetrieb im Mittelalter. In: Erika Wischer (Hg.): Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Bd. 2: Die mittelalterliche Welt. Berlin 1982, 199–220.
- Lutz, Eckart Conrad: Schreiben, Bildung und Gespräch. Mediale Absichten bei Baudri de Bourgueil, Gervasius von Tilbury und Ulrich von Liechtenstein. Berlin 2012.
- McKitterick, Rosamond: The Carolingians and the Written Word. Cambridge 1989.
- McKitterick, Rosamond: Karl der Große. Darmstadt 2008.
- Minnis, Alastair: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages [1984]. ²2010.
- Neddermeyer, Uwe: Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte. 2 Bde. Wiesbaden 1998.
- Nichols, Stephen G.: The New Philology. In: Speculum 65 (1990), 1–108.
- Peters, Ursula: Text und Kontext. Die Mittelalter-Philologie zwischen Gesellschaftsgeschichte und Kulturanthropologie. Wiesbaden 2000.
- Plachta, Bodo: Literaturbetrieb. Paderborn 2008.
- Rathmann, Thomas: Geschehen und Geschichten des Konstanzer Konzils. Chroniken, Briefe, Lieder und Sprüche als Konstituenten eines Ereignisses. München 2000.
- Richter, Michael: Studies in Medieval Language and Culture. Dublin 1995.
- Rosenwein, Barbara A.: Emotional Communities in the Early Middle Ages. Ithaca 2006.
- Rouse, Richard H./Rouse, Mary A.: Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500. 2 Bde. Turnhout 2000.
- Saenger, Paul: Space Between Words. The Origins of Silent Reading. Stanford 1997.
- Schieffer, Rudolf: Über soziale und kulturelle Voraussetzungen der frühmittelalterlichen Literatur. In: Klaus von See (Hg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 6: Europäisches Frühmittelalter. Wiesbaden 1985, 71–90.
- Schirmer, Walter F./Broich, Ulrich: Studien zum literarischen Patronat im England des 12. Jahrhunderts. Wiesbaden 1962.
- Stock, Brian: The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries. Princeton 1983.

Frank Bezner

6 Literaturbetrieb – Frühe Neuzeit

Der frühneuzeitliche Literaturbetrieb ist durch eine Reihe von Parametern geprägt: 1. durch den Übergang von der Handschriftenkultur zum Buchdruck; damit verbunden ist die Ökonomisierung des Buchwesens sowie die Ausbildung von biblionomen Paratexten; 2. durch ein Zunehmen der Lesefähigkeit in weiteren Teilen der Bevölkerung, wobei die literarische Produktion und Rezeption nach wie vor durch ein Nebeneinander von Oralität und Literalität geprägt war; 3. durch das Neben- und Miteinander von Latein und Volkssprache sowie, damit verknüpft, von mittelalterlichen literarischen Traditionen und dem (erneuten und eigenen) Rückgriff auf antikes Textgut.

Der Übergang von der mittelalterlichen Handschriftenkultur zum Buchdruck

Nachdem sich das Schriftmonopol im Mittelalter über Jahrhunderte beim Klerus befunden hatte und unter den Laien bisweilen selbst hohe Adlige weder lesen noch schreiben konnten (Kruppa/Wilke 2006), brachte das Aufblühen der Städte ab dem 13. Jahrhundert mit dem engen Zusammenleben einen gesteigerten Regelungsbedarf. Nach und nach entwickelte sich eine größere Notwendigkeit, spezifische Sachverhalte schriftlich festzuhalten, so etwa hinsichtlich der Besitzverhältnisse oder auch in den Bereichen des Handwerks und des Handels, was eine Zunahme der Literalität zur Folge hatte. Parallel zur Ausdifferenzierung arbeitsteiliger Prozesse und dem Beginn frühkapitalistischer Strukturen wurden in den Städten Schulen eingerichtet, in denen die Alphabetisierung nicht mehr nur anhand des Lateinischen, sondern vermehrt auch im Rahmen der Volkssprache erfolgte (Kintzinger/Lorenz/Walther 1996). Bis zum Ende des Hochmittelalters war schriftliterarische Bildung im Wesentlichen in Kloster- oder Domschulen vermittelt worden, was bedeutete, dass die Fertigkeiten des Lesens und vor allem des Schreibens an mehr oder weniger gute Lateinkenntnisse gebunden waren (Gramsch-Stehfest 2019).

Mit der Ausweitung der Lesefähigkeit nahm im 14. und 15. Jahrhundert auch die Nachfrage nach Büchern zu. War die Buchproduktion im Früh- und im Hochmittelalter nahezu vollständig in klerikaler Hand, indem sämtliche dafür notwendige Arbeitsschritte in den Klöstern stattfanden, bot der größere Bedarf die Möglichkeit zur gewerblichen Herstellung. Die als Folge dieser Entwicklungen eingerichteten

spätmittelalterlichen Schreiberwerkstätten (Saurma-Jeltsch 2001) wurden dadurch begünstigt, dass mit dem Papier ein neuer, kostengünstigerer Beschreibstoff als Pergament zur Verfügung stand. Das aus China stammende Wissen der Fertigung von Papier war über die Araber nach Südeuropa vermittelt worden und hatte sich langsam nördlich der Alpen verbreitet, wo ab dem Ende des 14. Jahrhunderts erste Papiermühlen installiert wurden (Meyer/Schultz/Schneidmüller 2015).

Bereits mit den Schreiberwerkstätten, die nicht zuletzt im Umfeld von Universitäten den erhöhten Bedarf decken sollten, stellte sich eine Ökonomisierung des Buchs ein. Doch blieb die manuskriptbasierte Textproduktion auch mit professionellen Schreibern eine zeitaufwändige und vergleichsweise ineffiziente Vorgehensweise. Die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern in der Mitte des 15. Jahrhunderts war daher die Konsequenz einer Entwicklung, die über die Zwischenstation xylographischer Verfahren bald zu tiefgreifenden Veränderungen im Buchwesen führte. Schon das sogenannte Blockbuch, bei welchem die einzelne Textseite meist in Kombination mit pikturalen Anteilen als Holzschnitt hergestellt wurde, bot die Möglichkeit zur seriellen Druckproduktion (Merk 2018). Während sich diese Technik zur Vervielfältigung von Abbildungen und graphischen Illustrationen bestens eignete und später auch in Kombination mit der Innovation der beweglichen Buchstabentypen harmonierte, war sie jedoch wenig tauglich, um größere Textmengen zu bewältigen.

Mit den drucktechnischen Erfindungen Johannes Gutenbergs um 1450 wurde nicht nur die Grundlage geschaffen, um mehr oder weniger identische Texte herzustellen, sondern es lohnte sich das Setzen der einzelnen Seite auch erst im Falle der Produktion einer höheren Stückzahl. Dies führte zu gegenüber der mittelalterlichen Manuskriptkultur komplett veränderten Rahmenbedingungen des Buchwesens (Giesecke 2006). Waren bei der Fabrikation handgeschriebener Kodizes die einzelnen Exemplare in aller Regel Auftragsarbeiten, schuf der Buchdruck die Konstellation, dass für die Mehrzahl der gefertigten Objekte überhaupt erst Käufer gefunden werden mussten. Bücher wurden damit zu Waren, welche marktwirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten unterlagen, die Besitzer der Offizinen mehr und mehr auch zu findigen Unternehmern (Füssel 2004). Bereits die drucktechnischen Innovationen Johannes Gutenbergs wären ohne eine Kapitalgesellschaft, welche die immensen Summen vorfinanzierte, die bei einem umfangreiche-

ren Text allein schon für die Materialkosten anfielen, nicht möglich gewesen. Entsprechende Darlehen von Johannes Fust bildeten die Grundlage für die Mainzer Erneuerungen in der Buchherstellung (Füssel 2007).

Mit der Verbreitung der Kenntnisse des Druckerwesens, wie sie bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in fast ganz Europa erfolgte, setzte eine Spezialisierung der einzelnen Offizinen ein. Präsentierten die frühesten Druckerzeugnisse ausschließlich lateinische Texte, wurden schnell auch volkssprachliche Werke für das neue Medium entdeckt. Je nach Umfeld und potenziellem Käuferkreis bildeten die Werkstätten nach und nach ein bestimmtes Profil aus, druckten vornehmlich humanistisch geprägte Texte oder eher volkssprachliches Schrifttum, richteten sich mit hohem Kapitaleinsatz und großen Folianten stärker an ein begütertes Publikum oder setzten mit kurzen Stücken vermehrt auf den schnellen Umsatz. Mit den wiedergewonnenen Griechischkenntnissen auch nördlich der Alpen fokussierten diverse Offizinen ab dem frühen 16. Jahrhundert auch auf den Druck griechischer Typen. Weil sich Druckergesellen häufig nach ersten Lehrjahren selbständig machten und mit dem erlernten Know-how eigene Werkstätten gründeten, führte dies zu eigentlichen Zentren der Spezialisierung in bestimmten Städten oder Gebieten wie beispielsweise der oberrheinischen Region mit den humanistisch geprägten Druckerstädten Basel und Straßburg.

Neben dem Druck umfangreicher Texte – wie der Bibel oder der Werke einschlägiger antiker Autoren –, für die schon im Vorfeld einiges Kapital nötig war, um die Buchherstellung vorzufinanzieren, bot sich die neue Medientechnik insbesondere für kürzere Schriften an. Diese ließen sich schnell und ohne viel Aufwand im Druck realisieren und richteten sich zudem auch an ein Publikum, das über geringere Kaufkraft verfügte. Mit den Einblattdrucken wurden noch zur Inkunabelzeit neue Textsorten geschaffen, die sich häufig auf aktuelle Geschehnisse bezogen und die Kombination verbaler und pikturaler Elemente forcierten (Honemann/Griese/Eisermann 2000).

Aufgrund der kurzfristigen und vergleichsweise kostengünstigen Produktionsbedingungen wurden die Einblattdrucke im Zuge der Problematisierung gesellschaftspolitischer Anliegen genutzt, wobei durchaus auch kurze narrative Texte und Versatzstücke Verwendung fanden. Allein die konfessionellen Umwälzungen, die das 16. und auch noch das 17. Jahrhundert entscheidend prägten, wären ohne die gedruckten Flugblätter und Flugschriften nicht denkbar gewesen.

Aus den Einblattdrucken und ›Neuen Zeitungen‹ entwickelten sich im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts die Journale, Wochen- und Monatsschriften, die periodisch erschienen und der Verbreitung von Neuigkeiten aller Art dienten, indem politische, gesellschaftliche oder kulturelle Phänomene behandelt wurden (Welke/Wilke 2008).

Zur Ökonomisierung des Buchwesens, wie sie im Nachgang von Gutenbergs Erfindungen weiter Kontur gewann, gehörte in besonderem Maße die Ausbildung verschiedener Arten von Paratexten, welche nicht nur die Herkunft der Drucke kennzeichneten, sondern angesichts der steigenden Masse an Texterzeugnissen auch Orientierungshilfen boten. Über Druckermarken (Wendland 1984; Wolkenhauer 2002) und Kolophone – Letztere wurden aus der Handschriftenkultur übernommen – ließen sich die einzelnen Produkte den herstellenden Offizinen zuordnen (Wagner 2008). Die sich erst über die Jahrzehnte entwickelnden Titelblätter (Rautenberg 2008) und Einleitungsstücke gaben auf einen kurzen Blick hin Auskunft hinsichtlich des zu erwartenden Inhalts. Dies war gerade deshalb besonders hilfreich, weil die Drucke in aller Regel erst vom Käufer zum Binden gegeben wurden, sodass ein Blättern im Buch, das weiteren Aufschluss über die dargebrachte Thematik hätte gegeben können, kaum möglich war. Die Paratexte zeichneten sich wesentlich dadurch aus, dass sie sich bereits über ihre graphische Darbietung, die sie visuell vom eigentlichen ›Kerntext‹ abhob, als solche wahrnehmen ließen. Sie vermittelten Informationen zum Druck, noch bevor in die Lektüre des zum Kauf angebotenen ›Werks‹ als solchem eingestiegen werden musste.

Nach und nach etablierten sich über die Paratexte konventionalisierte Strukturen, um die Autorschaft eines Texts und weitere biblionome Metadaten zum Druck mitzuteilen. Boten sich im Rahmen des mittelalterlichen Buchwesens gerade für Verfasser volkssprachlicher Erzähltexte kaum Möglichkeiten, um die eigene Urheberchaft werkextern kundzutun (Plotke 2017), konnten Autoren ab dem 16. Jahrhundert auf zunehmend systematisierte Ordnungsmuster zur Bekanntmachung metatextueller Informationen zurückgreifen. Der Autornamen ließ sich von nun an paratextuell vermitteln, womit wichtige Diskursfunktionen bedient wurden.

Von daher veränderte sich auch der Status der Autornennung und – damit verknüpft – der Autorschaftsbegriff. Zählte man in der mittelalterlichen Schriftkultur nur diejenigen Verfasser zu den *auctores*, die über jahrhundertelange Kanonisierungsprozesse für würdig

befunden und herausgehoben wurden, entwickelte sich der paratextuell gebotene Autorname zu einer wesentlichen Ordnungskategorie, um der immer weniger überschaubaren Masse an Druckwerken Herr zu werden. Autorname und Werktitel, aber auch die herstellende Offizin, der Druckort sowie das Druckdatum avancierten zu zentralen Differenzierungsmöglichkeiten, sodass auch verschiedene Auflagen voneinander unterschieden werden konnten.

Nicht zu unterschätzen sind die werbestrategischen Effekte, welche über Paratexte erzielt wurden (Wolf 1993). Mit graphischen Bordüren und Illustrationen ausgestattete Titelblätter, aber vor allem auch Widmungsbriefe und kurze poetische Beigaben vermochten das gedruckte Produkt zu nobilitieren und dem Käufer anzuempfehlen. Gerade im Bereich der lateinischen Literatur wurden die abgedruckten Werke schon zur Zeit der Inkunabeln mit verschiedenen Einleitungsstücken in Vers und Prosa versehen, wobei als deren Verfasser neben den Autoren die Editoren, Drucker oder befreundete Humanisten hervortraten.

Je nach Prominenz der Genannten ließen sich die Druckerzeugnisse über derartige Zugaben bewerben, was sich bei lateinischen Texten insofern besonders auszahlte, als sie eine überregionale Reichweite erzielten, da der potenzielle Absatzmarkt – anders als bei volkssprachlichen Drucken – nicht auf einzelne enge Sprachgebiete beschränkt war. Auch die persönliche Adressierung von Widmungsbriefen und Einleitungsgedichten erhöhte den symbolischen Wert eines Drucks (Schottenloher 1953). Mit der vergleichsweise rasanten Zunahme der Lesefähigkeit im 16. Jahrhundert und dem damit verbundenen Anstieg der Produktion volkssprachlicher Bücher spielten vermehrt auch Landesfürsten und andere Amtsträger als Empfänger der paratextuell vermittelten Dedikationen eine Rolle, wobei zunehmend gerade Frauen explizit als Rezipientinnen der Texte herausgehoben wurden.

Zu den neuen marktwirtschaftlichen Strukturen des Buchwesens gehörten bereits im späteren 15. Jahrhundert auch die Messen, auf welchen die Drucke gehandelt wurden (Weidhaas 2003). Zu vertrieblichen Zwecken fertigten die Inhaber der Offizinen, häufig Drucker, Verleger und Buchhändler in einem, Verzeichnisse und Listen an, um ihr Angebot sichtbar zu machen. Spätestens mit der Erfindung des Buchdrucks waren Bücher zu Verkaufsgütern einer Waren produzierenden Gesellschaft geworden. Peter Schöffer und Johannes Fust, die Gutenbergs Werkstatt nach einem Rechtsstreit weiterführten, gestalteten nicht nur als erste eine Druckermarke und statteten ihre Produkte mit Vermerken zum

Druckdatum und zur eigenen Offizin aus, sondern erkannten auch die Notwendigkeit einer Handelstätigkeit auf der Frankfurter Messe (Füssel 2007). Diese wurde damit schon früh zu einem Umschlagplatz gedruckter Bücher, dessen Bedeutung im Laufe des 16. Jahrhunderts im Zuge der Vereinheitlichungsprozesse hinsichtlich der deutschen Schriftsprache noch zunahm.

Mit der Etablierung der Paratexte als Orte metatextueller Kundgaben wurde strukturell die Möglichkeit geschaffen, Autor- und Erzählinstanzen kategoriell zu unterscheiden. Genutzt wurden Titelblatt und Einleitungstücke bei narrativen Texten allerdings vornehmlich zur Konzeption unterschiedlicher Typen von Autorschaft und zum Spiel mit der Inszenierung von Autorinstanzen (Kleinschmidt 2008), zu welchem die stilisierte Anonymität, die Verwendung von Pseudonymen, die Identifikation des Drucker-Verlegers mit dem Autor sowie die Herausgeberfiktion gehören. Der paratextuell präsentierte Autorname fungierte in erster Linie als Größe des Diskurses. Die Gleichsetzung von empirischem und explizit genanntem Autor wurde zwar unterstellt, zugleich aber öfters auch spielerisch konterkariert, während die markierte Unterscheidung von Autor und Erzähler, wie sie in der modernen Narratologie und Romanforschung immer wieder konzeptuell präsupponiert wird, in der Frühen Neuzeit kaum Raum griff. Einschlägiges Beispiel für eine im Rahmen der Paratexte stilisierte Autorschaft ist die 1719 in London erschienene Erstausgabe von *Robinson Crusoe*, welche den Protagonisten auf der Titelseite zum Autor werden lässt, den empirischen Autor hingegen gar nicht nennt.

Mit dem Erfolg des Buchdrucks und der immer größer werdenden Zahl an Büchern formierte sich im 16. und 17. Jahrhundert auch die Kontrolle des Buchmarkts durch die kirchlichen und weltlichen Obrigkeiten (Plachta 2006, 27–64). Auf katholischer Seite zu nennen ist der 1559 erstmals erschienene *Index librorum prohibitorum*, der die unerlaubten Bücher verzeichnete, darunter etwa Giovanni Boccaccios *Decameron*. Aber auch unter den Protestanten und zunehmend im Namen weltlicher Landesherren und Fürsten wurden Zensurbehörden eingerichtet, um alles zu unterdrücken, was die herrschaftlichen und religiösen Prinzipien zu gefährden drohte oder gegen die guten Sitten verstieß. Angaben zum Autor, zur Offizin, dem Druckort und dem Publikationsdatum erhielten in diesem Zusammenhang zusätzliche Brisanz, weil sie die Arbeit der Zensoren erleichterten, welche ihrerseits Vorschriften bezüglich entsprechender Kennzeichnungen der Druckerzeugnisse erließen.

Zunahme der Literalität

Der Literaturbetrieb war in der Frühen Neuzeit ebenfalls wesentlich durch eine stete Zunahme der Literalität geprägt (Moeller/Patze/Stackmann 1983). Dies hatte sowohl hinsichtlich der dichterischen Produktion, insbesondere aber auch mit Blick auf die Rezeption von Literatur grundlegende Konsequenzen. Volkssprachliche verspoetische Verfertigung narrativer Texte gehörte im Mittelalter zu großen Teilen der Oralität an. Das meiste davon liegt im Dunkeln und lässt sich heute nur noch über Indizien fassen, die es nahelegen, dass mündliche Erzähltraditionen bis weit in die Frühe Neuzeit einen wichtigen Anteil volkssprachlicher Narration ausmachten.

Aber auch da, wo Texte den Weg in die kodikale Manuskriptkultur gefunden haben, wurden sie nicht zwangsläufig vom Verfasser selbst aufgeschrieben. Allein der Blick auf die historischen Bedeutungsfelder literarischer Produktion macht deutlich, dass der konzeptuelle Akt der Textherstellung nicht mit eigener Schreibfähigkeit einhergehen musste. So stammt das deutsche Wort ›Dichter‹ von lat. *dictare*, bezeichnet also ursprünglich denjenigen, der etwas wiederholt sagt (Kluge 2012). In illustrierten Handschriften sind Dichter bis ins Spätmittelalter häufig als Figuren abgebildet, welche Texte rezitieren oder einem Schreiber diktieren (Peters 2008). Erst im Lauf des 16. und 17. Jahrhunderts werden Autoren zunehmend als Schreibende vorgestellt, gilt die Feder als das eigentliche Werkzeug des Poeten.

Mehr noch als die Produktion war die Textrezeption im Bereich der Volkssprachen im Mittelalter durch Oralität geprägt, indem auch die kodikal gefassten Erzähltexte vornehmlich für den Vortrag konzipiert waren. Zwar besitzen wir kaum Quellen, welche Aufschluss über konkrete Rezeptionssituationen geben, doch zeichnen sich die erhaltenen volkssprachlichen Beispiele bis ins Spätmittelalter dadurch aus, dass ihnen eine Art Kommunikationsinstanz eingeschrieben ist, die im Pronomen der ersten Person Singular fassbar wird und immer wieder mit Verben des Sagens verknüpft ist (Plotke 2017). Damit korrespondiert die explizite Adressierung der Rezipienten als Zuhörer, wie sie noch in den Prosaromanen des 15. Jahrhunderts zu greifen ist.

Dass diese Form konzeptueller Mündlichkeit mit einer medialen in der realen Vortragssituation einherging, lässt sich schon daraus schließen, dass sich die betreffenden partiturartigen Markierungen ab dem 16. Jahrhundert mehr und mehr verlieren und die Ad-

ressaten ausdrücklich als Leser – oder gar buchstäblich als Leserinnen – angesprochen werden. Mit der Zunahme der Lesefähigkeit erhielt die individuelle stille Lektüre im Verlauf der Frühen Neuzeit immer stärkeres Gewicht, bis sie zur zentralen Rezeptionsform narrativer Texte wurde. Dies wird nicht zuletzt anhand der Paratexte virulent, welche auf Visualität und Literalität setzen. Wo Letzteres schon immer vorausgesetzt werden konnte, wie in der lateinischen Schriftkultur des Mittelalters, findet sich auch die entsprechende graphische Gestaltung der Blattseite mit paratextuell hervorgehobenen Angaben zur Autorschaft oder zum Titel eines Werks (Illich 1991). Die sich mit der Etablierung des Buchdrucks entwickelnden Einleitungsstücke und Widmungsbriefe richten sich nicht nur im Bereich der lateinischen Literatur, sondern zunehmend auch in volkssprachlichen Drucken explizit an Leser, was sich bereits in entsprechenden formelhaften Zueignungen spiegelt.

Eine wichtige Rolle für die bildungsgeschichtlichen Veränderungen spielten die konfessionellen Umwälzungen im 16. und 17. Jahrhundert. Zur protestantischen Programmatik gehörte von Anfang an das Anliegen, die Bibel selbst lesen zu können. Mit der Konzentration auf das fromme Subjekt, wie sie für religiöse Strömungen wie den Pietismus prägend war, wurde der Anspruch an den Einzelnen, sich in der intensiven persönlichen Lektüre in erbauliche Texte zu vertiefen, noch virulenter (Brecht 1993). Aber auch auf katholischer Seite war mit den Jesuiten im Zuge der Gegenreformation eine Kraft entstanden, die besonders auf Bildung setzte, wobei hier, im Unterschied zu den Protestanten, das Lateinische weiterhin große Bedeutung hatte (Friedrich 2016).

Insgesamt führten die religiösen Erneuerungsbewegungen zu einer markanten Steigerung der Alphabetisierungsrate, indem nicht zuletzt auch Gründungen von Schulen und weiteren Bildungsstätten forciert wurden. Die Fähigkeit, Texte selbst lesen zu können, wurde damit in Europa bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu einem eigentlichen Breitenphänomen. Unterstützt wurden die betreffenden Entwicklungen durch kleine Verbesserungen im technischen Bereich der Buchproduktion. Wenn auch die Grundprinzipien sowohl bei der Papierherstellung als auch hinsichtlich des Druckens gleich blieben, wurden die Abläufe in einer Weise optimiert, dass Bücher für immer weitere Kreise der Bevölkerung erschwinglich wurden.

Die Verschiebungen von der Vortragssituation als bevorzugter Rezeptionsart hin zur persönlichen stillen Lektüre lassen sich anhand entsprechender Stili-

sierungen nachvollziehen, wie sie in den Werken selbst und insbesondere in den Paratexten greifbar werden. Sie sollen hier am Beispiel ausgewählter deutschsprachiger Erzähltexte nachgezeichnet werden. Noch im späten 15. Jahrhundert herrscht in der Tradition mittelalterlicher Gepflogenheiten allenthalben die Pointierung einer auditiven Rezeption vor, so etwa im Eleonora von Österreich zugeschriebenen Prosaroman *Pontus und Sidonia*, der ab 1483 in Augsburg bei Johann Schönsperger im Druck erschienen ist und dort wie folgt beginnt: »Hje hebt sich an ein schöne Hystori / darauß vnd dauon man vil guoter schöner lere vnderweisung vnd gleichnuß mag nemen / vnd besunder die jungen so sy hören vn vernemen [...]« (Eleonore 1997, 43).

Einen ähnlichen Befund zeigt die *Melusine* Thürings von Ringoltingen, nach Angaben des Verfassers 1456 vollendet und in diversen Handschriften und Drucken des 15. Jahrhunderts überliefert. Auch hier rekurriert der Autor in der Vorrede zunächst auf das Zuhören, nennt im selben Atemzug aber ebenso die Möglichkeit einer lesenden Rezeption: »Wie aber sich die benempte Melusine erzögte [...], werdent ir alles hie nach hören uff das kurtzeste begriffen, denn noch soliche frömde und schone hystorien lieplich und lustlich zuo lesen oder zuo hören sint und den lütten zuo sagen ze priszen sint« (Thüring 1958, 37). Zu berücksichtigen bleibt mit Blick auf die hier vorliegende Formulierung allerdings, dass das Verb ›lesen‹ im späten 15. Jahrhundert nicht nur die individuelle Lektüre bezeichnet, sondern – wie schon im Mittelhochdeutschen – ebenfalls die Bedeutung ›vorlesen‹ aufweist.

Das gleichberechtigte Nebeneinander einer Rezeption einerseits im persönlichen Leseakt und andererseits während der Vortragssituation pointiert etwa die Vorrede des Autors Wilhelm Ziely im 1521 bei Adam Petri in Basel herausgegebenen Druck, der die beiden Prosaromane *Olivier und Artus* und *Valentin und Orsus* bietet: »[...] wil ich ouch ein yettlichen gebetten han / der diß buoch lesen wirt / oder hören lesen« (a i^v). Ähnlich hält Georg Spalatin im 1535 edierten Erstdruck von Veit Warbecks *Schöner Magelona* in der Zugschrift fest, dass »ein solche schrift [...] alle frawen vnnd iunckfrawen zuo erlicher kurtzweil wol on alle ergernuß mögen lesen vnd hören« (a ii^v).

In Jörg Wickrams *Ritter Galmey*, 1539 in Straßburg erschienen, ist dann nur noch davon die Rede, dass die Geschichte »seer lustig vnd on allen anstoß meniglich zuo leßen« (a i^v) sei, ebenso in dessen Roman *Der jungen Knaben Spiegel* von 1554, wo es im Widmungsschreiben heißt: »[...] und der weychen jugend nutz-

lich darin zuo lesen« (a ii^v). Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat sich, zumindest was die explizite Konzeptualisierung angeht, die persönliche Lektüre auch bei volkssprachlichen Texten als wichtigste Rezeptionsform durchgesetzt, was sich einschlägig etwa in der *Historia von D. Johann Fausten* zeigt, die 1587 von Johann Spies ohne Angabe eines Autors gedruckt wurde. Dort folgt auf die als personalisierte Dedikation gestaltete erste Vorrede eine 17-seitige »Vorred an den Christlichen Leser« (Historia 2006, 8 [a v^v]).

Derartige Einleitungstücke, die sich schon in der Überschrift explizit ›An den Leser‹ richten, öfters verbunden mit präzisierenden Attributen, gehörten im 17. Jahrhundert zum Standard. So finden sich etwa in der 1689 erstmals edierten *Asiatischen Banise* von Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen nach der Widmung weitere Überlegungen des Autors, überschrieben mit der Adressierung »Nach Standes-Gebühr Geehrter Leser!« (Zigler 2010, 9 [6^r]). Im Verlauf der betreffenden Vorrede ist variierend die Rede von der »Gütigkeit des Geneigten Lesers« (ebd., 9 [7^r]), vom »wolgesinnte[n] Leser« (ebd., 10 [7^v]) und noch einmal vom »Geehrten Leser« (ebd., 10 [8^v]). Ähnlich präsentiert sich die 1689/90 in zwei Bänden erschienene Erstausgabe des Romans *Großmüthiger Feldherr Arminius* von Daniel Casper von Lohenstein. Auch hier folgt auf das Widmungsschreiben ein mehrseitiger »Vorbericht an den Leser«, der mit der Anrede »Hochgeneigter Leser« anhebt (Lohenstein 1689, b 4^r) und weitere Attribuierungen wie »hochgünstige[r] Leser« (ebd., b 4^v), »bescheidene[r] Leser« (ebd., c 1^r), »kluge[r] Leser« (ebd., c 1^v) und »bedachtsamer Leser« (ebd., c 3^v) ergänzt.

Solche Charakterisierungen spiegeln, dass sich die Rezeption narrativer Texte mit der stillen Lektüre als eine individuierte gestaltet. Wird das Publikum in den spätmittelalterlichen Prosaromanen – analog zu den volkssprachlichen Versdichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts – fast ausnahmslos im Plural angesprochen und der Akt des Zuhörens somit zum kollektiven Erlebnis stilisiert, ist der Leser, wie er in den Paratexten des 17. Jahrhunderts konturiert wird, ein einzelnes Subjekt mit spezifischen Eigenschaften. Erzählen ist damit nicht (mehr) ein unmittelbar Gemeinschaft stiftendes Ereignis, wie es im Rahmen einer Vortragssituation oder auch in der oralen Kommunikation ohne Schriftbasis der Fall ist (wo selbst mit nur einem Zuhörer die Gesellschaft von Sender und Empfänger der Erzählung besteht). Der im Singular adressierte Leser steht für das auf sich allein gestellte Individuum, das sich im Rezeptionsprozess selbst

ständig orientiert, dafür aber in den Paratexten mit steuernden Epitheta ausgestattet wird.

Nebeneinander von Latein und Volkssprache

Wie schon im Hochmittelalter war der Literaturbetrieb auch noch in der Frühen Neuzeit durch das Neben- und teilweise Miteinander lateinischer und volkssprachlicher Textproduktion geprägt. Charakteristisch ist dabei, dass einerseits mittelalterliche literarische Traditionen weiterwirkten, andererseits ein eigener Rückgriff auf antikes Textgut erfolgte, wobei die Wiederentdeckung griechischer Überlieferungszusammenhänge zunehmend eine Rolle spielte.

Was die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Erzählliteratur angeht, haben viele der tradierten Versepen im Laufe des 15. Jahrhunderts sogenannte Prosaauflösungen erhalten (Müller 1985). Das gilt sowohl für ursprünglich antike Stoffe, die im 12. und 13. Jahrhundert in lateinischen und volkssprachlichen Neudichtungen Kontur gewannen, wie auch für aus mündlichen Erzählzusammenhängen stammende und im Hochmittelalter kodikal gefasste verspoetische Textversionen. Zu Ersteren gehören Bearbeitungen des Alexander- oder des Trojastoffs, zu Letzteren zählen etwa Fassungen der Liebesgeschichte von Tristan und Isolde. Kennzeichnend für die meisten der im 15. Jahrhundert auf dieser Basis entstandenen Texte ist nicht nur die Prosaform, sondern auch der Umstand, dass sie sowohl handschriftlich zirkulierten als auch früh ihren Weg in den Druck gefunden haben.

Großer Beliebtheit erfreuten sich zudem Erzählsammlungen, die dem Prinzip der Verknüpfung von Rahmen- und Binnengeschichten verpflichtet sind. Die auf orientalische Quellen zurückgehenden und bereits im 12. und 13. Jahrhundert in lateinischen und volkssprachlichen Fassungen greifbaren *Sieben weisen Meister* haben Boccaccios *Decameron* maßgeblich beeinflusst. Sie erlebten in der Frühen Neuzeit sowohl auf Latein als auch in den Volkssprachen vielfache Bearbeitungen sowie zahllose Druckauflagen. Boccaccios Werk wiederum erwies sich seinerseits als eine Art Multiplikator und erfuhr nicht nur selbst eine reiche Rezeption, sondern prägte auch so einschlägige Sammlungen wie Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales*, die ebenfalls eine immense Nachwirkung zeitigten.

Neben derartigen Schachtelerzählungen hatten ab dem frühen 16. Jahrhundert insbesondere in den Volkssprachen auch Sammlungen von Kurzerzählun-

gen Konjunktur, welche keine inhaltliche Rahmung aufweisen, die einzelnen Geschichten aber meistens paratextuell in einen Begründungszusammenhang stellen. Die betreffende Programmatik findet sich mittlerweile bereits im Titel, wie etwa Jörg Wickrams *Rollwagenbüchlein* (1555) oder Martin Montanus' *Wegkürzer* (1557) sichtbar machen. Diese Titel formulieren für die betreffenden Erzählsammlungen eine Funktionsbestimmung, sie legen gleichsam ihren ›Sitz im Leben‹ mit der Überschrift schon fest.

Was die Quellen dieser Sammlungen angeht, spielen neben aus dem lateinischen und volkssprachlichen Mittelalter tradierten Geschichten auch in genuin humanistischen Kontexten geschaffene Zusammenstellungen wie die Fazetienbücher (Altrock 2009; Kipf 2010) sowie erst in der Druckkultur entstandene Flugblätter eine Rolle. Für Letztere beide gilt, dass Latein und Volkssprache manchmal so eng verknüpft waren, dass einzelne Texte im selben Druck in zwei Sprachen gegeben wurden.

Nicht nur im Bereich der Kurzerzählungen gab es mit den Fazetien im 15. Jahrhundert eine besondere Stilisierung des unmittelbaren Rückgriffs auf antike Quellen, auch wenn die Sammlungen zu weiten Teilen auf mittelalterlichen Florilegien basierten. Auch was die Großepik angeht, setzte die humanistische Auseinandersetzung mit Texten aus dem Altertum neue Impulse. Einen wichtigen Stellenwert nahmen dabei kommentierte Werkausgaben römischer Epiker ein, die – nach philologischen Prinzipien der Textkritik hergestellt – im Druck erschienen. Sie stellten die Grundlage für Übersetzungen in die Volkssprachen dar, die sich eng an den antiken Vorlagen orientierten. Exemplarisch lässt sich die 1502 in Straßburg bei Johannes Grüninger herausgegebene Vergil-Ausgabe nennen, welche von Sebastian Brant besorgt wurde und die Grundlage für Thomas Murners 1515 edierte deutsche Versübersetzung der *Aeneis* bildete. Mit ihrer reichen Bebilderung wurde Brants Ausgabe richtungsweisend für die frühneuzeitliche Vergil-Illustration in ganz Europa (Hamm 2017).

Parallel zur Beschäftigung mit Werken der römischen Antike beflügelte die Wiederentdeckung griechischer Texte im Zuge des Untergangs des Byzantinischen Reichs die humanistische Editions- und Übersetzungstätigkeit. Über die Auseinandersetzung mit den homerischen Epen setzte gerade in den romanischen Literaturen eine konstruktive Rezeption ein, welche – häufig vermittelt über lateinische Übertragungen – die eigene dichterische Produktion maßgeblich beeinflusste. Kaum zu überschätzen ist des Weite-

ren der Widerhall, den die Beschäftigung mit Heliodor ab der Mitte des 16. Jahrhunderts auslöste. Sowohl thematisch als auch formal trafen seine *Aithiopika* insofern auf besonders fruchtbaren Boden, als ihre Rezeption zum wichtigen Meilenstein auf dem Weg der Herausbildung des neuzeitlichen Romans wurde (Rivoletti/Seeber 2018).

Das Nebeneinander von Latein und Volkssprachen war in der Frühen Neuzeit wesentlich auch durch das humanistische Interesse einer Etablierung der eigenen Sprache als den antiken Sprachen ebenbürtiger Literatursprache geprägt. In diesem Zusammenhang spielten Gelehrtenzirkel und später auch literarische Sozietäten eine nicht unwesentliche Rolle bei der Auseinandersetzung mit den aus der Antike tradierten Texten. Dank der Errungenschaften des Buchdrucks wurden nicht nur die Zugänglichkeiten zum betreffenden Textgut in ganz Europa enorm erleichtert, sondern bildeten sich rund um einzelne Offizinen fruchtbare Austauschprozesse und Zusammenarbeiten, indem Drucker-Verleger, Autoren, Editoren, Korrektoren und Mäzene gemeinsam an der literarischen Produktion Anteil hatten.

Stand im 15. und 16. Jahrhundert die Aneignung der antiken Texte in Editionen und Übersetzungen im Vordergrund, war die Beschäftigung mit den tradierten Vorlagen im 17. und 18. Jahrhundert stärker durch *imitatio* und *aemulatio* geprägt. Wichtiger Katalysator bildeten in diesem Zusammenhang die Dichterkreise und Sprachgesellschaften, welche die Durchsetzung humanistischer Vorgaben in der jeweils eigenen Sprache propagierten. Neben den Städten wurden mit ihnen auch wieder die Höfe zu zentralen Trägern der Literatur. Nach italienischen Vorbildern erfolgten Gründungen entsprechender Sozietäten und Literatenzirkel in diversen Sprachgebieten mit unterschiedlichen Ausprägungen (Bircher/van Ingen 1978; Bellenger/Céard/Thomine-Bichard 2009).

Vornehmlich im Rahmen humanistisch geprägter Dichtergruppen spielte im 16. und 17. Jahrhundert die Auseinandersetzung mit den antiken Dichtungslehren eine zentrale Rolle. Neben neulateinischen Beispielen entstanden volkssprachliche Poetiken, welche die antiken Muster und Versmaße für die je eigenen Sprachen nutzbar zu machen suchten. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang, dass hinsichtlich der in diesen Lehrschriften behandelten Phänomene – ganz nach antikem Vorbild – diejenigen literarischen Genera im Fokus standen, für die gebundene Rede konstitutiv ist. All jene narrativen Formen, die in Prosa gehalten sind, waren von daher nicht genuiner Teil der entsprechenden Überlegungen.

Was das grundsätzliche Verhältnis von Latein und Volkssprache in der Frühen Neuzeit anbelangt, verschob sich mit der Zunahme der Alphabetisierungsrate sowie der Herausbildung überregionaler schriftsprachlicher Standards der Prozentsatz bei den gedruckten Büchern zugunsten der sich zu Nationalsprachen entwickelnden Volkssprachen. Zwar konnte sich Latein in katholischen Gebieten wesentlich länger als in den protestantischen Regionen auch als Sprache der Literatur – und nicht nur als Sprache der Wissenschaften – halten, doch gilt gerade für Erzähltexte, dass der Anteil lateinischer Produktion über die Jahrhunderte rasant abnahm.

Literatur

- Altrock, Stephanie: Gewitztes Erzählen in der Frühen Neuzeit. Heinrich Bebel's Fazetien und ihre deutsche Übersetzung. Köln 2009.
- Bellenger, Yvonne/Céard, Jean/Thomine-Bichard, Marie-Claire (Hg.): La poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Paris 2009.
- Bircher, Martin/van Ingen, Ferdinand (Hg.): Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen. Hamburg 1978.
- Brecht, Martin (Hg.): Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert. Göttingen 1993.
- Eleonore von Österreich: Pontus und Sidonia. Hg. von Reinhard Hahn. Berlin 1997.
- Friedrich, Markus: Die Jesuiten. Aufstieg, Niedergang, Neubeginn. München 2016.
- Füssel, Stephan: Gutenberg und seine Wirkung [1999]. Darmstadt 2004.
- Füssel, Stephan: Johannes Gutenberg [1999]. Reinbek bei Hamburg 2007.
- Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit [1991]. Frankfurt a. M. 2006.
- Gramsch-Stehfest, Robert: Bildung, Schule und Universität im Mittelalter. Berlin 2019.
- Hamm, Joachim: Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants *Vergilius pictus* (Straßburg 1502). In: Jörg Robert (Hg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte. Berlin 2017, 236–259.
- Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Hg. von Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 2006.
- Honemann, Volker/Griese, Sabine/Eisermann, Falk u. a. (Hg.): Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien. Tübingen 2000.
- Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalicon«. Frankfurt a. M. 1991.
- Kintzinger, Martin/Lorenz, Sönke/Walther, Michael (Hg.): Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts. Köln 1996.
- Kipf, J. Klaus: Cluoge Geschichten. Humanistische Fazetienliteratur im deutschen Sprachraum. Stuttgart 2010.

- Kleinschmidt, Erich: Gradationen einer Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität. In: Frieder von Ammon/Herfried Vögel (Hg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin 2008, 1–17.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache [1881–1883]. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin 2012.
- Kruppa, Nathalie/Wilke, Jürgen (Hg.): Kloster und Bildung im Mittelalter. Göttingen 2006.
- Merk, Angelika: Blockbücher des 15. Jahrhunderts. Artefakte des frühen Buchdrucks. Berlin 2018.
- Meyer, Carla/Schultz, Sandra/Schneidmüller, Bernd (Hg.): Papier im mittelalterlichen Europa. Herstellung und Gebrauch. Berlin 2015.
- Moeller, Bernd/Patze, Hans/Stackmann, Karl (Hg.): Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Göttingen 1983.
- Müller, Jan-Dirk: Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 1: Forschungsreferate. Tübingen 1985, 1–128.
- Peters, Ursula: Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts. Köln 2008.
- Plachta, Bodo: Zensur. Stuttgart 2006.
- Plotke, Seraina: Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie. Göttingen 2017.
- Rautenberg, Ursula: Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig. Quantitative und qualitative Studien. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 62 (2008), 1–105.
- Rivoletti, Christian/Seeber, Stefan (Hg.): Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption in der Frühen Neuzeit. Stuttgart 2018.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Spätformen Mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. 2 Bde. Wiesbaden 2001.
- Schottenloher, Karl: Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts. Münster 1953.
- Thüring von Ringoltingen: Melusine. Hg. von Karin Schneider. Berlin 1958.
- Wagner, Bettina: An der Wiege des Paratexts. Formen der Kommunikation zwischen Druckern, Herausgebern und Lesern im 15. Jahrhundert. In: Frieder von Ammon/Herfried Vögel (Hg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin 2008, 133–155.
- Weidhaas, Peter: Zur Geschichte der Frankfurter Buchmesse. Frankfurt a. M. 2003.
- Welke, Martin/Wilke, Jürgen (Hg.): 400 Jahre Zeitung. Die Entwicklung der Tagespresse im internationalen Kontext. Bremen 2008.
- Wendland, Henning: Signete. Deutsche Drucker- und Verlegerzeichen 1457–1600. Hannover 1984.
- Wolf, Herbert: Das Druckwesen im Lichte deutscher Vorreden des 16. Jahrhunderts. In: Rudolf Benzinger/Norbert R. Wolf (Hg.): Arbeiten zum Frühneuhochdeutschen. Würzburg 1993, 136–156.
- Wolkenhauer, Anja: Zu schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts. Wiesbaden 2002.
- Zigler und Kliphausen, Heinrich Anshelm von: Die Asiatische Banise. Historisch-kritische und kommentierte Ausgabe des Erstdrucks (1689). Hg. von Werner Frick, Dieter Martin und Karin Vorderstemann. Berlin 2010.

Seraina Plotke

II Erzähltheoretische Kategorien

7 Autor und Erzähler – Antike

Mit der seit den 1970er Jahren zunehmenden Rezeption moderner Erzähltheorie in der Klassischen Philologie haben sich auch Altphilologinnen und -philologen daran gewöhnt, eine textimmanente Erzählinstanz, den Erzähler, strikt vom biographischen Autor zu trennen. Besonders erfolgreich war z. B. Irene de Jongs Anwendung strukturalistischer Narratologie nach Genette und Bal auf antike Texte. In ihrer jüngsten Einführung ins Thema, *Narratology and Classics*, beginnt de Jong ihr Kapitel »Narrators and Narratees« mit einem Unterkapitel »Author versus narrator« (2014, 17–19), das den alleinigen Zweck verfolgt, den Autorbegriff wegen seiner biographischen Fallstricke schnellstmöglich zu entsorgen. Vor dem Hintergrund antiker literarischer Theorie und Praxis wird sich aber zeigen, dass eine vollständige Ausklammerung des Autors hinter dem Erzähler nicht realistisch ist, dass vielmehr als vom »Erzähler« (jedenfalls wenn man damit eine strikt vom Autor getrennte narratologische Kategorie meint) eher von »Autoren« und ihren diversen »Rollen« gesprochen werden sollte und dass die Analyse der autorzentrierten Erzählstimmen antiker Texte interessante Ergebnisse einer historischen Narratologie zeitigen kann.

Theorien und Konzepte

Da die Vorstellung eines vom Autor getrennten Erzählers als textimmanenter Instanz modern ist, verwundert es nicht, dass in der Antike zu diesem Problem keine kohärente Theorie gebildet wurde. Es lassen sich aber sehr wohl einzelne Konzepte finden, die sich der Frage nähern. Diese Konzepte wurden in der Poetik und Rhetorik entwickelt, den beiden Zweigen der antiken Literaturtheorie, die für Dichtung und Prosa zuständig waren. Eine davon emanzipierte Erzählforschung gab es nicht.

Der *locus classicus* der Poetik zu unserem Thema ist Platons Diskussion der Sprechinstanzen literarischer Texte im *Staat* (3,392c–398b; s. dazu auch Kap. 9 und 13). Auch in der modernen Literaturtheorie wird dieser Passus immer wieder gern herangezogen, z. B. um daraus aufgrund der von Platon gegebenen Beispiele

(Kultlied, Drama, Epos) die Trias der Großgattungen von Lyrik, Drama und Epik abzuleiten; Genette (1972, 184–186) berief sich seinerseits zur Bestimmung der narratologischen Kategorie »Distanz« auf diese Stelle, indem er Platons Unterscheidung von Erzählung und Mimesis der modernen Unterscheidung von *telling* und *showing* anglich. Tatsächlich geht es Platon aber mehr als alles andere um den jeweiligen Sprecher hinter der sprachlichen Äußerung, ihren »Autor«. Die betreffende literaturkritische Passage findet sich im eigentlich unliterarischen Kontext von Platons Einteilung des idealen Staatsvolks in drei Stände, den Stand der Herrscher bzw. Philosophen, den Stand der Wächter bzw. Krieger und den Stand der Erwerbstätigen bzw. Bauern und Handwerker. Anlässlich der Diskussion der Wächter und ihrer Erziehung kommt Platon auf die Frage für diesen Stand geeigneten Erziehung und die Angemessenheit des Dichtens in diesem Zusammenhang zu sprechen. Diese Frage vertieft er dann durch eine Betrachtung der dichterischen Form (*léxis*), was letztlich auf eine Analyse ihrer Sprechinstanzen hinausläuft. Platon unterscheidet drei Formen: (1) die »einfache Erzählung« (*haplé diégesis*), in welcher der Autor selbst spricht – typisch z. B. für das erzählende lyrische Kultlied des Dithyrambos, einer im klassischen Athen geläufigen Gattung; (2) die »Nachahmung« (*mimesis*), bei welcher der Autor in die Rollen von Figuren schlüpft und aus deren Sicht spricht – typisch z. B. für das Drama; und (3) die gemischte Form, in welcher der Autor abwechselnd mal selbst und mal in der Rolle einer Figur spricht – typisch z. B. für das Epos, in dem sich Autorennrede und Figurennrede abwechseln. Um die Unterschiede zu verdeutlichen, diskutiert Platon Fall 3 beispielshalber am Beginn der *Ilias*: Vom Musenanruf in Vers 1 (»Singe, Göttin, den Zorn des Peleiden Achilles« etc.) bis zur Ankündigung der ersten direkten Rede einer Figur (der Bitte des Priesters Chryses um die Auslösung seiner von Agamemnon als Kriegsbeute entführten Tochter Chryseis: »und er beschwor die Griechen« etc.) in Vers 16 spreche der Autor selbst (*autós ho poietés*): Mit der direkten Rede des Chryses ab Vers 17 (»Atreus' Söhne, und ihr andern hellumschienten Achaier« etc.) wechsele dann die Sprechinstanz. Bemerkenswerterweise sagt Platon hier aber nicht einfach, dass die Figur, sondern dass nach wie vor der Autor spreche, nun eben »als ob er selbst Chryses wäre« (*hós-*

per autós ón ho Chryses). In diesem Wechsel von Rede des Autors in seiner eigenen Rolle und Rede des Autors in der Rolle von Figuren vollzieht sich dann die ganze epische Erzählung. Im größeren Kontext der Stelle gesehen, betont Platon den Autor hinter der Figurenrede, um einen Punkt für sein Argument bezüglich der ethischen Wirkung von Dichtung auf die Wächter zu machen: Die mimetische Form sei deshalb für die Wächter (und im Übrigen für all jene, die im Leben etwas Ernsthaftes tun wollen) unpassend, weil hier oft auch moralisch minderwertige Figuren (Platon nennt Frauen, Sklaven, schlechte Männer, Wahnsinnige, Arbeiter und Tiere) nachgeahmt werden und deren Charakter dann womöglich auf die Psyche des nachahmenden Autors abfärben könnte. Während die formale Seite von Platons autorzentrierter Analyse der Sprechinstanzen für die ganze Antike und darüber hinaus vorbildlich wurde (Feddern 2018, 384–401; für die Neuzeit s. Kap. 9 in diesem Band), hat sich seine Verurteilung des Rollenspiels allerdings bei Weitem nicht immer durchgesetzt, wie wir schon bei Aristoteles sehen können.

Ohne ethischen Kontext und in etwas abgewandelter Form finden wir Platons Einteilung in einer kurzen Passage von Aristoteles' *Poetik* wieder (3,1448a19–24). Mimesis, und zwar durchaus positiv bewertet, ist für Aristoteles die übergreifende Kategorie, innerhalb derer er eine berichtende (*apangéllein*; Platons Formen 1 und 3) und eine dramatische Form (Platons Form 2) unterscheidet. Die berichtende Form gliedert sich wieder in zwei Fälle: Im ersten spricht nur der Autor, ohne sich zu »verwandeln« (*metabállein*), im zweiten »wird der Autor zeitweise zu etwas anderem (*hétéron ti gignómenos*), wie es Homer macht«.

Später wurde die platonisch-aristotelische Analyse von Sprechinstanzen auch in Rom übernommen, u. a. in einem viel gelesenen und auch im Mittelalter stark rezipierten Lehrbuch des Grammatikers Diomedes aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. (»Grammatiker« [*grammatici*] beschäftigten sich damals nicht nur mit »Grammatik« im heutigen Sinn, sondern auch mit der Betrachtung von Literatur, insbesondere Dichtung). Im dritten Buch seiner *Ars grammatica* (482 Keil) unterscheidet Diomedes nach der jeweiligen Sprechinstanz drei Formen von Dichtungen: (1) die »aktive« (*genus activum*) bzw. »imitative« (*imitativum*); (2) die »erzählende« (*enarrativum*) oder »mitteilende« (*enuntiativum*); und (3) die »gemeinsame« (*commune*) oder »gemischte« (*mixtum*) Form. Dem römischen Kontext gemäß nimmt Diomedes zur Illustrierung dieser Klassifikation nicht Homer, sondern Vergil als Musterautor: Form 1 sei z. B. in Vergils Eklogen 1 und 9 zu finden, in denen

– wie übrigens in allen ungeradzahligen Eklogen Vergils – nur die Figuren handeln/sprechen (*personae agunt solae*); Form 2 liege in den ersten dreieinhalb der vier Bücher des Lehrgedichts *Georgica* vor, in denen nur der Autor spreche (*poeta ipse loquitur*) – der zweite Teil des 4. Buchs, das sogenannte Aristaus-Epyllion, besteht dagegen hauptsächlich aus direkten Reden von Figuren. Die gemischte Form 3 wiederum sei in der *Aeneis* wie auch in den homerischen Epen gegeben – pars pro toto also im Epos überhaupt.

Nirgends wird in diesen Diskussionen ein vom Autor getrennter Erzähler erwogen. Vielmehr wird als »Stimme« eines literarischen Textes, zumindest soweit nicht Figuren sprechen, wie selbstverständlich die Stimme des Autors angenommen (für Aristoteles' *Poetik* diskutiert z. B. bei Halliwell 1987, 77; weniger überzeugend dagegen Schmitt 2008, 263, der die Autorenrede als Erzählerperspektive deutet): Der »Erzähler« in den Epen von Homer und Vergil ist niemand anderer als der jeweilige Autor. Schön illustriert wird dieser Gedanke im Genre der Bukolik z. B. durch die Buchmalereien des »Vergilius Romanus«: genannten Prachtcodex in der Vatikanischen Bibliothek (Vat. lat. 3867; 5./6. Jh. n. Chr.). Vor allen Eklogen Vergils, in denen – modern gesprochen – ein »Erzähler« die Figurenreden rahmt (das sind alle geradzahligen Eklogen) ist dort ein Porträt des Autors Vergil platziert. Entsprechend steht auch in der Angabe der Sprecher, die vor jeder Ekloge gemacht wird, *poeta* (also der Autor) neben den Namen der jeweiligen Figuren.

Weiter lässt sich zumindest aus den Formulierungen bei Platon (»als ob er selbst Chryses wäre«) und Aristoteles (»sich verwandeln«, »zu etwas anderem werden«) schließen, dass Figurenrede als ein besonderer Fall von Autorenrede angesehen wird, nämlich als eine Art Rollenspiel, in welcher der Autor in die Rolle der jeweiligen Figur schlüpft (wobei kein Unterschied zwischen Ich-Erzählern und anderen Figuren gemacht wird, die Ich-Erzählung also lediglich als ein weiterer Sonderfall des allgemeinen auktorialen Rollenspiels aufzulösen wäre). Ob das zu einer völligen Überschreibung der Autorinstanz führt und ob das mit Diomedes' Formulierung, dass »nur die Figuren ohne Zwischenrede des Autors« handeln, gemeint ist (*personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione*), bleibt zunächst offen, darf vor dem weiteren Hintergrund der antiken Theorie und Praxis (s. u.) aber bezweifelt werden. Eher ist es so, dass Autoren hinter den Figuren prinzipiell erkennbar und stets aktualisierbar bleiben, auch wenn man sie unter ihrer jeweiligen Maske bisweilen vergessen kann. Eine solche

Aktualisierung beschreibt z. B. Servius in seinem spätantiken Kommentar zu Vergils *Eklogen*, einem Werk in dem der Autor ganz offensichtlich manchen Figuren, allen voran jener des Hirten Tityrus, Züge seiner eigenen Biographie und Denkweise verleiht (Korenjak 2003). Servius erkennt das und erläutert gleich zum ersten Vers, in dem ›Tityrus‹ als erstes Wort vorkommt: »Und an dieser Stelle sollten wir unter der Maske des Tityrus Vergil erkennen (*Tityri sub persona Vergilium debemus accipere*); nicht überall zwar, sondern nur dort, wo es die Vernunft fordert.« Die Figur erscheint hier als ein komplexes Gebilde aus der historischen und mentalen Realität des Autors einerseits und frei erfundenen Elementen andererseits, in dem mal das eine, mal das andere hervortritt. Zugrunde liegt ihr in Servius' Vorstellung das Bild eines Autors, der eine ›Maske‹ (*persona*) anzieht, hinter ihr aber als Autor präsent bleibt und bei Gelegenheit auch dahinter erkannt werden soll. Aus der modernen Literaturtheorie könnte man das Konzept der Rollenlyrik (Eckel 2003) heranziehen, das ein solches Spiel aus Figur und Dichter-Ich zulässt und das man ohne Probleme auf die antike Erzählliteratur übertragen könnte.

Neben der Poetik ist die Rhetorik das zweite große Feld der antiken Literaturtheorie. Seit ihrem Hervortreten als systematische Lehre im klassischen Athen bildete sie den wohl wichtigsten Grundpfeiler der antiken Schulbildung, und obwohl sie sich primär als Kunst des Überzeugens in außerliterarischen Zusammenhängen (v. a. vor Gericht und in der Politik) verstand, übte sie sekundär auch großen Einfluss auf die Literaturproduktion aus. In ihrer grundsätzlichen Einstellung zur Frage der Sprechinstanz weist die Rhetorik bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der Poetik auf: Entweder der Sprecher spricht selbst (vergleichbar mit Platons Form 1) oder er spielt eine Rolle (vergleichbar mit Platons Form 2), wobei das ›Rollenspiel‹ und die Präsenz des Sprechers hinter der Rolle in den Begrifflichkeiten der Rhetorik noch deutlicher als in der Poetik ausgeprägt sind. Dass der Sprecher grundsätzlich als Sprecher und nicht über eine Erzählinstanz vermittelt spricht, ergibt sich aus dem rhetorischen Kommunikationsmodell: Da die Rhetorik vom Archetyp einer sprecherzentrierten, mündlichen und situierten face-to-face-Kommunikation ausgeht (selbst wenn es sich um literarische Texte handelt), ist es klar, dass der Sprecher immer der Redner bzw. der Autor eines Textes ist, solange nicht besondere Signale ein Rollenspiel nahelegen (Knappe 2003, 99). Ein solches ist dann erkennbar, wenn der Sprecher z. B. performativ durch Gestik und Stimmwechsel oder textlich durch Sprechermarkierungen eine Figur nach-

ahmt bzw. spielt. Die Figur wird dabei auch terminologisch als ›Rolle‹ verstanden, wenn sie mit dem aus dem Theaterwesen stammenden Begriff der ›Maske‹ bezeichnet wird (griech. *prósopon*; lat. *persona*; alternativ dazu wird im Griechischen nach den gewohnten Charakterzügen einer Figur der Begriff *ēthos* [›Gewohnheit‹] verwendet). In der Gerichtsrhetorik spielt der Redner z. B. dann Rollen, wenn er zur Erlangung besonderer emotionaler Wirkung entweder selbst Betroffenheit mimt oder sich in Gemüt und Gedanken anderer Personen hineinversetzt und deren Perspektive übernimmt (Quintilian 6,2,29–36).

Dieses rhetorische Sich-in-Jemanden-Hineinversetzen war auch eine Grundübung elementarer rhetorischer Schulbildung, wie wir sie durch die sogenannten Progymnasmata (Kennedy 2003), die am Übergang zwischen ›Grammatik‹ und höherem Rhetorikunterricht stehenden ›Vorübungen‹ zur Rhetorik kennen. In der ›Ethopoie‹ (*ethopoia*, ›Figur-Machen‹; manchmal auch *prosopopoia*, ›Masken-Machen‹) genannten Übung mussten die Schüler in die Rollen von historischen oder mythologischen Figuren schlüpfen und Äußerungen aus deren Perspektive verfälschen (dazu und zum Einfluss dieser Übungen auf die literarische Produktion s. Kap. 10). Auf virtuosem und teils schon literarischem Niveau finden wir das rhetorische Rollenspiel in den sogenannten ›Deklamationen‹, die fiktive und oft auch recht absurde juristische Fälle und politische Situationen zur Übung (von daher der griechische Name *melētai*), Unterhaltung und Demonstration der eigenen Kunstfertigkeit thematisierten (Russell 1983; van Mal-Maeder 2007). Hier mussten die Redner auch nicht als Anwälte auftreten, sondern konnten direkt die Rollen der Streitparteien übernehmen. Gerade durch den Auftritt eines Klägers oder Angeklagten, der aus seiner Perspektive erzählte, konnten sich solche Deklamationen zu »a dramatic monologue with a plot« (Russell 1983, 15) entwickeln. Dabei spielte der Redner nicht nur den Kläger oder Angeklagten selbst, sondern übernahm auch die Rollen aller weiterer Personen, die in dieser ›Ich-Erzählung‹ vorkamen. Ein berühmtes Beispiel ist etwa die Deklamation 26 des griechischen Redners Libanios (4. Jh. n. Chr.), der auch als Autor einer Sammlung von Musterbeispielen zu den Übungen der Progymnasmata hervorgetreten ist. In Deklamation 26 schlüpft Libanios zunächst in die Rolle eines alten Griesgramms (Dyskolos), der vor Gericht sein Recht auf Selbstmord erstreiten will, weil er das Leben mit seiner geschwätzigen Frau nicht mehr aushält. Zur Darstellung seines Falls holt er weiter aus und erzählt, wie

es so weit kommen konnte. Dabei baut er Dialoge seines erlebenden Ichs mit einer Reihe von weiteren Figuren ein, die letztlich auch wieder vom Redner gespielt werden: mit einem Freund, der ihn gegen seinen Willen zur Ehe überredete, der Brautführerin, der er entsetzt die in der Hochzeitsnacht bemerkte Redseligkeit seiner Frau schildert, seiner Frau selbst, deren Geschwätzigkeit in einer Reihe von Szenen dargestellt wird, einem »Gegner« und einem gute Ratschläge gebenden »Mitbürger«. Der Redner Libanios spielt also (im Vortrag wohl durch Gestik und Stimmwechsel) angedeutet abwechselnd den Griesgram als Hauptrolle und weiter Figuren als Nebenrollen. Der Redner bleibt in der Deklamation hinter seinen Rollen physisch präsent. Insofern ist es für sein Publikum immer klar, dass es der reale Redner und kein fiktiver Erzähler ist, der die fiktive Welt schafft. Der scheinbare »Ich-Erzähler« ist in diesem Modell letztlich auch nur eine Figur, eben die Hauptrolle, die der Redner übernimmt. Auf Texte wirkt dieses Modell insofern, wie wir noch sehen werden, als die Erzählstimme selbst bei einer Ich-Erzählung *auch* als die Stimme des Autors wahrgenommen werden kann.

Die in der Antike gezogenen Vergleiche zwischen den Gattungen der Deklamation und des Pantomimus helfen, die Eigenart des rhetorischen Erzählens in Rollen weiter zu illustrieren. Der Pantomimus war in der Antike eine Form des Tanztheaters, in dem ein Solo-Tänzer eine Handlung zum Besten gab, indem er alle Rollen gleichzeitig spielte bzw. tanzte, während im Hintergrund ein Libretto rezitiert wurde. So wie der Tänzer des Pantomimus alle Rollen eines Dramas übernahm, so übernahm der deklamierende Redner alle Rollen seiner Erzählung. In diesem Sinn nennt der Satiriker und Literaturkritiker Lukian (2. Jh. n. Chr.) in seinem Traktat über den Pantomimus die »Schauspielerei« (*hypókrisis*) das zentrale Element, das Pantomimen und Redner, insbesondere Deklamatoren, verbindet, denn Rollenspiel sei das Wesen der Deklamation (*De saltatione* 65). Der Rhetor Chorikios (6. Jh. n. Chr.) widmet die zwölfte seiner »Erörterungen« (*dialéxeis*), die er als theoretische Reflexionen seinen Reden und Deklamationen voranstellt, eben diesem Vergleich von Deklamation und Pantomimus. Er geht dabei über Lukian hinaus, wenn er das Rollenspiel des Pantomimen (und damit implizit auch des Redners) mit dem Rollenspiel Homers vergleicht, der virtuos in alle Figuren seiner Epen geschlüpft sei und damit Vorbild für Tänzer und Redner zugleich sein könne: »Auch Homer »tanzte« auf diese Weise in seinen Epen. Siehst du nicht, dass der Dichter alles zu sein

scheint, was er sein will?« (*Dialéxeis* 12,2). Dieser Vergleich führt uns zur Erzählliteratur im engeren Sinn und zu der mit Platon begonnenen poetologischen Diskussion zurück. Er zeigt schön die Ähnlichkeiten von poetologischen und rhetorischen Vorstellungen von der Sprechinstanz und ihrem Rollenspiel auf: Sprachliche Äußerungen sind im Prinzip immer autorzentriert und mündlich gedacht, selbst wenn sie sich im konkreten Fall in schriftlichen Texten materialisieren, die Jahrhunderte nach ihrer Produktion gelesen werden (im Fall von Chorikios' Homer-Lektüre ist sogar über ein Jahrtausend vergangen, seit der Text produziert wurde). In Texten spricht grundsätzlich der Autor, mal in seiner eigenen Person, mal in der Rolle von Figuren. Diesem Autorverständnis liegt eine Vorstellung vom physisch präsenten, mündlich vortragenden Autor zugrunde (Homer hat einmal gelebt und seine Epen gesungen, genauso wie Chorikios vor seinem Publikum steht und deklamiert), es geht aber auch weit über den Tod des biologisch-historischen Autors hinaus und erfasst ihn als in seinem Werk weiterlebende Stimme.

Ein weiterer Weg von der Rhetorik in die Literatur im engeren Sinn führt schließlich über die rhetorische Theorie der Erzählung. »Erzählung« ist in der Rhetorik primär zwar an die pragmatische Situation vor Gericht gebunden, in welcher der Hergang eines Falls erzählt wird; seit dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr. ist in römischen Texten (die wohl hellenistische Theorie widerspiegeln) aber auch die knappe Theorie einer freien bzw. literarischen, nur zur Übung und zur Unterhaltung dienenden *narratio* zu finden (*Rhetorica ad Herennium* 1,8,11–13; Cicero, *De inventione* 1,19,27). Diese Erzählung, die u. a. mit literarischen Beispielen aus Epos und Drama illustriert wird, bietet zwei Gesichtspunkte zur Analyse einer Erzählung, nämlich Handlung (*in negotiis*) und Figuren (*in personis*). Die von der Handlung ausgehende Analyse interessiert sich für den Bezug der Handlung zur realweltlichen Wirklichkeit und stellt einen wichtigen Beitrag zur antiken Fiktionalitätsdebatte dar. Hier wird die bis in die Frühe Neuzeit einflussreiche Unterscheidung zwischen unwahrer und unwahrscheinlicher *fabula*, wahrer und wahrscheinlicher *historia* und unwahrem aber wahrscheinlichem *argumentum* gemacht. Die von den Figuren ausgehende Analyse stellt dagegen das in den Mittelpunkt, was man mit Monika Fludernik (1996) die »Erfahrungshaftigkeit« (*experientiality*) von Erzählungen nennen könnte: Charakterzüge, Psychologie, Emotionen und Handlungselemente (z. B. »unerwarteter Schaden« oder »plötzliche Freude«; *Rhetorica ad*

Herennium 1,8,13) in der Form, wie sie von den Figuren erlebt werden. Die Forschung hat sich mit der Deutung dieser zweiten Analysekategorie schwer getan. Teils versuchte man, sie mit dem antiken Roman in Verbindung zu bringen, was noch in Lausbergs beiläufiger Erklärung der *narratio in personis* als »psychologischer Roman« widerhallt (Lausberg 2008, § 290). Teils sah man sie auch als Missverständnis an, weil sie nur in der *Rhetorica ad Herennium* und bei Cicero und nicht mehr in der späteren Theorie (die nur die erste Analysekategorie der Handlung und ihres Realitätsbezugs aufnimmt) belegt ist. Barwick 1928, bes. 275–281 argumentierte in seiner einflussreichen Untersuchung zum (fehlenden) Zusammenhang der freien rhetorischen Erzählung und dem antiken Roman z. B., dass die Kategorie *in personis* fälschlich aus der bei manchen Rhetorikern belegten, der platonischen Analyse verpflichteten griechischen Einteilung der Erzählung nach Sprechinstanzen (*katá prósoipa*) erschlossen worden sei (auch hier sehen wir übrigens wieder die Konvergenz von poetologischer und rhetorischer Analyse). *Katá prósoipa* wäre dann als *in personis* übersetzt, aber inhaltlich anders gefüllt worden. Selbst wenn das stimmt, wäre aber immer noch zu fragen, *warum* die beiden römischen Traktate die Kategorie so umgedeutet haben. Eine mögliche Antwort vor dem Hintergrund des bisher Dargelegten wäre, dass sie die Bedeutung der *personae* als vom Autor übernommener »Rollen« in der Konstruktion antiker Erzählungen betonen wollten. Vielleicht wollten sie damit emphatisch deutlich machen, dass die freie, literarische *narratio* auf dem in der Rhetorik extensiv geübten und praktizierten Sich-Hineinversetzen von Autoren in Figuren und deren Erlebnisperspektive beruht.

Als Ergebnis der Revue antiker Theorien und Konzepte lässt sich festhalten: Weder Poetik noch Rhetorik kennen einen Erzähler. Es spricht entweder der Autor oder eine Figur, wobei die Figur als eine vom Autor übernommene Rolle konzipiert wird. Freie, literarische Erzählungen entstehen durch ein ausgedehntes Rollenspiel des Autors, der seine eigene Stimme mit der von Figuren kombiniert (wie im Epos) oder auch nur Figuren spielt (wie in der Deklamation).

Manifestationen und Funktionen

Wie in der vorangegangenen Sektion bereits herausgearbeitet, werden antike Erzählinstanzen grundsätzlich als autorzentriert, mündlich und rollenspielerisch wahrgenommen, selbst wenn sie sich in Texten mani-

festieren: Homer hat zu seinen Lebzeiten die *Ilias* vorgelesen, aber auch wer die *Ilias* liest, hört Homer und Homers Rollenspiel. Libanios' spielte den Griesgram und andere Figuren live vor einem spätantiken Publikum, aber auch Leser seiner verschriftlichten Deklamation hörten Libanios in seinen diversen Rollen. Das in der Antike übliche laute Lesen dürfte dabei geholfen haben, die auktorial gedachte Erzählinstanz auch in ihrer physischen Abwesenheit zu vergegenwärtigen. Der Rhetoriker Theon (wahrscheinlich 1. Jh. n. Chr.) beschreibt in seinen *Progymnasmata* eine »Lesen« genannte Übung, in der es um die Lektüre von musterhaften Rednern und Geschichtsschreibern geht. »Lesen« heißt dabei nicht nur lautes Lesen (»Lesen ist die Artikulation eines geschriebenen Texts mit lauter und kräftiger Stimme«, schreibt Theon gleich im ersten Satz), sondern auch ein gewissermaßen histrionisches, bei dem sich die Schüler in den jeweiligen Musterautor hineinversetzen und seine Reden mit Gestik und Stimmmodulation »lebendig« werden lassen. Der römische Redelehrer Quintilian, der in seiner *Institutio oratoria* (ca. 95 n. Chr.) Übungen dieses Typs adaptiert (2,5), schreibt an anderer Stelle auch über das laute Lesen von Dichtern im Elementarunterricht des *grammaticus* (1,8): Dichtung sollte demnach nicht wie Prosa gelesen werden, da es sich nun einmal um Dichtung (*carmen*; eine Ableitung von *canere*, »singen«) handle und die Dichter auch selbst bezeugten, dass sie sängen (*se poetae canere testantur*; man denke z. B. an den Beginn der *Aeneis*, »Waffen und den Mann singe ich« [*Arma virumque cano*] etc.). Eine durch übertriebene Stimmmodulation (*plasma*) »effeminierte Lektüre« (*lectio [...] effeminata*), wie sie heutzutage oft anzutreffen sei, sei dennoch abzulehnen, genauso wie im Übrigen eine komödienhafte mimische Übersteigerung (*ad comicum morem*) von Figurenrede (*prosopopoeia*), wie sie manchen gefalle. Ein anderer Tonfall sei aber sehr wohl nötig, um Figurenrede von dem zu unterscheiden, was der Dichter in eigener Person spreche (*in quibus poeta persona sua utetur*). Trotz seiner Kritik an Übertreibungen (die freilich auch solche Praktiken belegt) ergibt sich aus dieser Passage die grundsätzliche Regel, dass der dem Text eingeschriebene Dichtervortrag durch eine Art rezitierendes Lesen und durch Stimmwechsel bei Autoren- und Figurenrede wieder aktiviert werden sollte. Das von de Jong 2014, 18–19 als »Erzählersignal« interpretierte »Singen« von Vergil und Ovid ist in diesem Licht eher als ein Signal für die tatsächliche Aktualisierung einer dem Text vom Autor eingeschriebenen mündlichen Performanz zu deuten (vgl. Clay 2003, 28–32; Laird 2009).

Die autorzentrierte Konfiguration der antiken Erzählstimme hat auch praktische Konsequenzen für die Produktion und Rezeption von Erzählungen. Zwei davon scheinen mir auf einer allgemeinen Ebene besonders wichtig: zum einen die Tendenz zu einer auf den Autor zielenden Konkretisierung der Erzählstimme, zum anderen die Durchlässigkeit fiktiver Welten und das instabile Verhältnis von Autor und Figur. Ich werde in dieser Sektion vor allem den ersten Punkt behandeln, während ich den viel umfänglicheren zweiten Punkt nur allgemein umreißen und ihm in der nächsten Sektion ausgewählte Beispiele widmen werde.

Die autorzentrierte Konfiguration der antiken Erzählstimme bringt es mit sich, dass sie nicht einfach als anonyme Erzählstimme ›in der Luft hängen‹ kann, sondern irgendwie auf den Autor zurückgeführt werden muss. Das kann auf verschiedene Weise geschehen, am offensichtlichsten natürlich durch die Vermeidung von Anonymität und die Zuordnung von Erzählungen zu Autoren. Dass wichtige Texte wie im Mittelalter das *Nibelungenlied* einfach anonym stehen bleiben, wäre in der Antike nicht denkbar. Natürlich gab es zahlreiche Fälle von problematischen Autoransetzungen (war Orpheus wirklich der Autor der orphischen Dichtungen [›Orphik‹]?; vgl. die in der modernen Philologie diskutierte ›Homerische Frage‹) und Pseudepigraphie (z. B. die in der ›Appendix Vergiliana‹ gesammelten angeblichen Jugendwerke Vergils), doch wurden die betreffenden Texte eben doch Autoren zugeordnet und fest mit deren Namen verbunden. In den Erzählungen selbst spiegelt sich diese Vermeidung von Anonymität in verschiedenen Strategien zur Konkretisierung und Sichtbarmachung der Erzählstimme: Sie kann einen Namen erhalten, ›Ich‹ sagen und aus der eigenen Perspektive das Erzählgeschehen kommentieren, die Erzählung auktorial rahmen oder sich im Text sogar explizit als Autor vorstellen wie im Motiv der sogenannten Sphragis (von griech. *sphragís*, ›Siegel‹, weil der Autor dem Text damit gewissermaßen sein Siegel aufstempelte). *Covert narrators* oder Stanzels ›personale Erzählsituation‹, in der die Erzählstimme hinter der sogenannten ›Reflektorfigur‹ verschwindet, findet man in der Antike nicht.

Werfen wir unter diesen Gesichtspunkten einen Blick auf die wichtigsten Genres der antiken Erzählliteratur, das Epos, die Historiographie und den Roman, so sehen wir die genannten Elemente in unterschiedlicher Ausprägung verwirklicht. Wie in allen genannten Genres werden im Epos auktoriale Erzählstimmen zunächst einmal wie selbstverständlich mit

den Autoren identifiziert (ausführlich zu ›auktorialen Manifestationen‹ im Epos Raymond 2011). Der Sprecher der *Ilias* ist Homer und kein zwischengeschalteter Erzähler. Außerdem ist zu beobachten, dass, obwohl sich die epische Erzählstimme grundsätzlich eher zurücknimmt, sie doch immer wieder einmal als ›Ich‹ hervortritt und so Profil gewinnt. Ein typisches Beispiel dafür sind poetologisch markierte Stellen wie der Musenanruf, der die Inspiration des Dichters erklärt (*Ilias* 2,494: »Kündet mir nun, ihr Musen«; *Odyssee* 1,1: »Singe mir, Muse«; *Aeneis* 1,8: »Muse, nenne mir die Gründe« u. a.). Abseits vom selbstbezüglichen Personalpronomen ›Ich‹ können etwa auch die seit Homer im Epos üblichen (und im dritten Abschnitt unten ausführlicher diskutierten) metaleptischen Apostrophen an Figuren als Sichtbarmachung der epischen Erzählstimme gelten.

In der Geschichtsschreibung ist das auktoriale Ich traditionell stark ausgeprägt. Die griechischen ›Väter‹ der Geschichtsschreibung, Herodot und Thukydides, stellen sich in den jeweiligen ersten Sätzen ihrer Werke namentlich als die Autoren vor: »Herodot aus Halikarnass veröffentlicht hiermit seine Geschichte«; »Thukydides aus Athen beschrieb den Krieg zwischen den Peloponnesern und den Athenern«. Auch im Lauf ihrer Darstellung schalten sie sich immer wieder in eigener Sache ein, indem sie entweder ihre eigene Perspektive und Urteilsfindung hervorheben (Herodot 1,5,3: »Ich selber will nicht entscheiden, ob es so oder anders gewesen ist«; Thukydides 1,1,2: »was davor war und noch früher, das war zwar wegen der Länge der Zeit unmöglich genau zu erforschen; aber aus Zeichen, die sich mir bei der Prüfung im großen Ganzen als verlässlich erwiesen, glaube ich, dass es nicht erheblich war«) oder sich in längeren argumentativen Digressionen einbringen, welche die Aufgabe des Historikers, die Interpretation des Geschehens oder die Auseinandersetzung mit Vorgängern behandeln. Hau 2014, 258 arbeitet das Nebeneinander von distanzierendem historiographischem *showing* und argumentativem Hervortreten des Historikers als Merkmal der gesamten antiken Geschichtsschreibung heraus.

Für den seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. nachweisbaren antiken Roman stellen sich die Strategien zur ›Autorisierung‹ der Erzählstimme vielschichtiger und individueller dar. Hier empfiehlt es sich zunächst einmal, zwischen auktorialer Erzählung, bei der sich die Erzählstimme außerhalb der erzählten Welt befindet, und Ich-Erzählung, bei der das ›Ich‹ eine Figur der Handlung ist, zu unterscheiden. Auktorial erzählte Romane orientieren sich für die Konfiguration ihrer

Erzählstimme tendenziell an der Historiographie, Romane in Ich-Form an der rhetorischen Deklamation.

Zunächst zu den auktorialen Beispielen. Eine stark historiographische Stilisierung finden wir beim wohl frühesten ganz erhaltenen griechischen Roman, Charitons *Erzählungen über Kallirhoe* (Mitte 1. Jh. n. Chr.). Wie Herodot und Thukydides stellt sich Chariton im ersten Satz seines Werks mit Namen, Herkunft und in diesem Fall auch Beruf vor: »Ich, Chariton aus Aphrodisias, Sekretär des Anwalts Athenagoras, will eine Liebesgeschichte erzählen, die sich in Syrakus zuge tragen hat«. Auch sonst finden sich eine Reihe von auktorialen Kommentaren, teilweise mit expliziter Hervorhebung des kommentierenden »Ichs« wie am Beginn des achten und letzten Buchs (8,1,4: »Ich denke, dieses letzte Buch wird das angenehmste für meine Leser sein, ist es doch eine Art Reinigung von den betrüblichen Ereignissen in den früheren Büchern.«). Am Ende der antiken Romantradition, im 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr. schaltet sich auch in den *Äthiopischen Geschichten* Heliodors die Erzählstimme immer wieder mit auktorialen Kommentaren ein, hält sich mit dem Personalpronomen »Ich« aber zurück. Nur an relativ wenigen und wenig markierten Stellen dieses langen Romans entkommen ihr Wendungen wie »ich glaube« (*oimai*; z. B. 2,22,1: »Sie behandelten den Gast wie den eigenen Vater, denn so, glaube ich, wurden sie angewiesen«; ähnlich 1,8,1; 6,5,1; 8,8,2; 10,6,5). Die Erzählstimme ist präsent, bleibt aber die ganze Geschichte hindurch wenig konkret. Erst am Schluss wird das Geheimnis gelüftet (10,41,4): »Damit ist die Geschichte von Theagenes und Charikleia zu Ende. Es verfasste sie ein Mann aus Emesa in Phönizien, aus dem Geschlecht des Helios, der Sohn des Theodosios, Heliodoros.« Dass die Identifizierung der Erzählstimme so lange unterdrückt wird, passt gut zur generellen Erzählweise der *Äthiopischen Geschichten*, die den Leser gern im Unklaren lässt, um Spannung aufzubauen. So beginnt der Roman *in medias res* und verwendet die ersten fünf von insgesamt zehn Büchern darauf, durch analeptische Erzählungen von Figuren das Geschehen in seiner Linearität aufzurollen und verständlich zu machen. Auch sonst wird viel mit hermetischem Wissen kokettiert. Im Grunde liegt aber doch dieselbe explizite Identifikation des Autors als Erzähler vor wie bei Chariton und den Historikern, nur hier eben vom Anfang an das Ende verlegt (was bis in die Spitzenstellung des Autornamens greifbar ist, der bei Herodot, Thukydides und Chariton das erste Wort darstellt, bei Heliodor das letzte). Möglicherweise ließ sich Heliodor auch vom Motiv der

Sphragis beeinflussen, dem »Siegel«, mit dem Autoren seit dem Hellenismus vor allem am Ende von Dichtungen die Erzählstimme explizit mit sich verbanden und eventuell auch zu ihrem Werk Stellung nahmen. Berühmt ist etwa das Ende von Vergils ca. 30 v. Chr. verfasstem Lehrgedicht *Georgica* (4,559–566), in dem die bisher zwar präsente, aber unidentifizierte Erzählstimme ihren Gegenstand, die Landwirtschaft, hinter sich lässt (»So viel sang ich von der Pflege der Fluren und des Viehs und von den Bäumen«) und sich den Zeitumständen der Abfassung (Octavians Kriege im Osten) und der eigenen Situiertheit in Geschichte und Literatur zuwendet (»Damals nährte mich, Vergil, die geliebte Stadt Parthenope [= Neapel], in der ich die Blüte meines Lebens in ruhmloser Muße verbrachte, der ich spielend Hirtenlieder dichtete und mit der Kühnheit der Jugend dich, Tityrus, sang, unter dem Dach einer breitästigen Buche«; der letzte Teil ab »Tityrus« zitiert den Beginn von Vergils Vorgängerwerk, den *Eklogen*). Morgan 2004, 523 bemerkt, dass Heliodor bei seiner Selbstvorstellung für das »Verfassen« des Romans das Wort *syntassein* (wörtlich »zusammensetzen«) verwendet, kontrastiert dies mit Charitons »Erzählen« (*diegeisthai*) und leitet daraus eine Unterscheidung von Autor und Erzähler ab. Das wäre aber nur zulässig, wenn *diegeisthai* irgendetwas mit dem modernen narratologischen Konzept des Erzählers zu tun hätte, was nicht der Fall ist. *Diegeisthai* steht im allgemeinen Sprachgebrauch für ein breites Spektrum von »erzählen«, »beschreiben«, »erklären«. In Platons oben diskutierter Analyse der Sprechinstanzen wird es im Begriff der »einfachen Erzählung« (*haplé diégēsis*) gerade dem Autor und nicht einem davon getrennten Erzähler zugeschrieben. In der »Erzählung« (*diégēma* oder *diégēsis*) genannten Übung der Progymnasmatia ist das Erzählen vor allem mit der Geschichtsschreibung (und damit deren offenkundig auktorialem Ich) verbunden.

Wieder anderer Strategien zur Konkretisierung der Erzählstimme verfolgen die beiden auktorial erzählten Romane zwischen Chariton und Heliodor. Eine Ausnahme scheinen auf den ersten Blick Xenophons von Ephesos' *Ephesische Geschichten* (1./2. Jh. n. Chr.) zu sein. Sie sind der einzige überlieferte antike Roman, in dem die Erzählstimme gar nicht als »Ich« hervortritt. Auch sonst hält sie sich mit Kommentaren sehr zurück. Sie bekommt lediglich im letzten Satz einen Namen: »Das ist das Ende von Xenophons Büchern über Anthia und Habrokomes«. Die Namensnennung gilt allerdings auch nur, wenn wir mit dem jüngsten Herausgeber (O'Sullivan 2005) diesen Satz in

den Romantext aufnehmen und ihn nicht wie frühere Herausgeber als Hinzufügung eines Abschreibers interpretieren. Für eine Aufnahme in den Text könnte eine Kombination verschiedener Modelle sprechen, z. B. der Schlusssatz bei Chariton (»Das habe ich über Kallirhoe geschrieben«), die auktoriale Selbstvorstellung in der dritten Person bei Herodot und Thukydides und das Motiv der Sphragis. Dagegen spricht, dass in der 3. Person formulierte Paratexte dieser Art in der handschriftlichen Überlieferung antiker Texte nicht unüblich waren und sogar Fachtermini (lat. *subscriptio*, griech. *télos*) hatten. So oder so bleibt Xenophons Erzählstimme im Spektrum der antiken Erzählliteratur merkwürdig vage und könnte als Gegenbeispiel zu der von mir postulierten Tendenz zur Konkretisierung dienen, wenn die *Ephesischen Geschichten* nicht ein auch sonst problematischer Text wären. Wie Morgan 2004, 489 anmerkt, hat jeder moderne Leser des Textes den Eindruck »that the narrative is cripplingly bare and undeveloped«. Zur Erklärung dieses Eindrucks hat man den Text in der Forschung u. a. als Epitome einer einst ausführlicheren Erzählung, als fluide Verschriftlichung sublitterarischer mündlicher Episoden oder als bloßes Gerüst für eine mündliche Improvisation angesehen (ebd. mit Literatur). Morgan weist schließlich zu Recht darauf hin, dass jedes dieser Szenarien die Minimierung einer potenziell präsenten Erzählstimme mit sich brächte. Diesen Szenarien könnte übrigens auch noch ein weiteres hinzugefügt werden, nämlich das der Pseudepigraphie. Wie bei praktisch allen antiken Romanautoren außer Apuleius, ist uns von Xenophon nicht viel mehr als sein Name bekannt. Dass Xenophon so heißt wie der große Geschichtsschreiber und (v. a. wegen seiner großteils fiktiven *Kyrupädie*) Proto-Romancier Xenophon von Athen (5./4. Jh. n. Chr.) und dass weiter Xenophon »von Ephesos« seine angebliche Heimatstadt ungenau beschreibt, hat immer schon Anlass zum Verdacht gegeben, dass dieser Autorname eine bloße Erfindung sei, um die *Ephesischen Geschichten* authentischer in die Welt setzen zu können. Wenn das so ist, könnte auch dies mit einem Zurücknehmen der Erzählstimme einhergehen, um den Verdacht des Schwindels zu minimieren.

Longos konkretisiert seine Erzählstimme im Hirtenroman *Daphnis und Chloe* (ca. 200 n. Chr.) durch eine auktoriale Rahmung der eigentlichen Geschichte. Das erzählende Ich geht auf der Insel Lesbos auf die Jagd und gerät dabei zufällig in einen lieblichen Nymphenhain. Dort findet er ein Bild, das die »Geschichte einer Liebe« (*historía érotos*) darstellt. Das Bild faszi-

niert ihn so sehr, dass er sich einen Erklärer (*exegetés*) sucht und aufgrund von dessen Informationen die dargestellte Liebesgeschichte literarisch in vier Büchern erzählt. Der folgende Roman ist also eigentlich als Bildbeschreibung konzipiert. Longos spielt hier mit der Praxis der »Ekphrasis« (*ékphrasis*), worunter man detaillierte literarische Beschreibungen von Personen, Ereignissen und Objekten, insbesondere aber von Kunstwerken verstand (»Ekphrasis« war auch eine Übung in den Progymnasmata). Andererseits nimmt er, wenn auch ironisch, durch die Wendung *historía érotos* zugleich wieder die Pose eines Historikers ein. Der Erzählrahmen mag erfunden sein, entscheidend ist hier aber, dass uns das auktoriale Ich erklärt, mit welcher Motivation und in welchem Kontext es diese Geschichte erzählt, dass der Autor seine Erzählstimme also auf diese Weise situiert und konkretisiert.

Einen auktorialen Erzählrahmen finden wir auch in Achilleus Tatios' Roman *Leukippe und Kleitophon* (2. Jh. n. Chr.), der uns gleichzeitig auch zu den Ich-Erzählungen führt. Das rahmende, auktoriale Ich landet nach einem Seesturm im phönikischen Sidon und opfert zum Dank für seine Rettung aus Seenot der dortigen (aus griechischer Perspektive mit Aphrodite gleichzusetzenden) Göttin Astarte. Bei der Betrachtung der diversen Weihegeschenke in der Stadt fällt ihm ein Gemälde mit der Darstellung des Raubs der Europa auf, das er ausführlich und mit besonderem Interesse an den erotischen Komponenten und einer Erosfigur beschreibt. Dabei legt er auch seine persönliche Faszination für Liebe und Leidenschaft offen, was letztlich auch seine Motivation für die folgende Liebesgeschichte begründet. Eigentlich in Gang kommt diese aber dadurch, dass das auktoriale Ich bei der Betrachtung des Gemäldes mit einem gewissen Kleitophon ins Gespräch kommt, der sich als Opfer des Eros bezeichnet und andeutet, dass er darüber viel zu erzählen hätte. Das fordert das an solchen Geschichten interessierte auktoriale Ich heraus. Es führt Kleitophon an einen *locus amoenus* und Kleitophon beginnt zu erzählen. Seine folgende Ich-Erzählung ist der eigentliche Roman von Leukippe und Kleitophon. Am Ende vergisst man leicht, dass Kleitophons Ich-Erzählung eigentlich auktorial gerahmt war, zumal der Rahmen (wie übrigens bei Longos auch) nicht mehr geschlossen wird. Kleitophons Geschichte endet mit der Heirat der Protagonisten, ohne dass das auktoriale Ich des Anfangs noch einmal zu Wort käme. Man hat diesen nicht-geschlossenen Rahmen ganz verschieden erklärt (Repach 2005 überblickt sechs Lösungen und präsentiert eine eigene siebte), aber eine

Interpretation aus der antiken Autorkonzeption und der damit verbundenen Konkretisierung der Erzählstimme wurde noch nicht in Betracht gezogen: Hätte der Roman keine auktoriale Einführung, würde er nicht vom Autor, sondern von der Figur Kleitophon gesprochen werden. Eine Figur ohne Autor, der die Rolle dieser Figur spielt, wäre aber problematisch. Ihre Bindung an ein zumindest virtuell physisch präsent, mündlich vortragendes Autorenindividuum bliebe unklar. Mit der auktorialen Einführung wird deutlich gemacht, dass die Erzählstimme eigentlich die des Autors ist, der einen – wenn auch langen – Bericht der Figur wiedergibt. Weiter kann man sich auf diese Weise vorstellen, dass der Autor nach dem Modell der rhetorischen Deklamationen im Anschluss an seine rahmende Einführung die Rolle Kleitophons als Protagonist (wie auch die Rollen aller Dialogpartner Kleitophons) übernimmt. Da diese initiale Justierung der Erzählstimme der Hauptzweck des Rahmens ist, muss er auch nicht unbedingt wieder geschlossen werden.

Ich-Erzählungen, also Erzählungen, in denen eine Figur der Handlung erzählt, wären demnach im antiken narratologischen System eine besondere Herausforderung, weil sie für ihre Konkretisierung irgendwie auf die Erzählstimme des Autors zurückgeführt werden müssen. Wie Petron in seinen im neronischen Rom entstandenen *Satyrica* dieses Problem bewältigt hätte, lässt sich aufgrund der fragmentarischen Überlieferung dieses Romans leider nicht beantworten. Spielerisch und virtuos geht Apuleius in seinem lateinischen Roman *Metamorphosen* (zweite Hälfte 2. Jh. n. Chr.) damit um. Apuleius adaptiert die verlorene griechische Erzählung eines Lukios von Patras, der vorgibt, dass er in einen Esel verwandelt wurde und in Eselsgestalt eine Reihe von Abenteuern erlebte. In Apuleius' Adaptation erzählt immer noch Lukios bzw. lat. Lucius in der Ich-Form, hier ist diese Figur aber ganz offensichtlich vom Autor Apuleius verschieden. Apuleius nützt trotzdem eine Reihe von Strategien, um die Ich-Erzählung des Lucius als seine eigene auszuweisen. Die auffälligsten sind dabei einerseits der Prolog, der Apuleius' lateinische Adaptation im Bild einer Reise des griechischen Lukios nach Rom beschreibt, und andererseits eine Art Sphragis am Ende des Romans, in der Autor und Figur metaleptisch überblendet werden.

Ich werde diese Phänomene bei Apuleius in der nächsten Sektion etwas detaillierter darstellen. Sie reichen nämlich bereits tief in das zweite große narratologische Feld, das sich durch die antike Autorkonzeption auftut und das ich mit ›Durchlässigkeit fiktiver

Welten‹ und ›instabilem Verhältnis von Autor und Figur‹ charakterisiert habe. Dieses Feld ist so umfassend, dass ich es im Rahmen dieses Beitrags nur anhand weniger ausgewählter Beispiele illustrieren kann. Seine allgemeine Umgrenzung erhält es dadurch, dass in einer autorzentrierten, mündlichen und rollenspielenden Konfiguration der Erzählstimme weder fiktive Welten noch Figuren ›dicht‹ vom Autor und seiner Welt abgeschirmt sein können. Dafür würde lediglich ein fiktiver Erzähler garantieren, der nur im Text existiert und der eine Textwelt erschafft. Tatsächlich beruhen moderne Theorien literarischer Fiktion (z. B. Zipfel 2001, bes. 115–122) ganz wesentlich auf dem Konstrukt eines textimmanenten Erzählers. Sobald wir aber in einem Modell denken, in dem der Autor nicht einen Erzähler erfindet, sondern entweder selbst erzählt oder Rollen spielt, wird klar, dass der Autor in einem Text umfassend präsent sein muss, entweder direkt als Erzähler oder indirekt hinter seinen Figuren. Der erste Fall scheint zunächst einfach, ist aber durchaus komplex, wenn man bedenkt, dass ein Autor wie jeder andere Sprecher auch zu Phantasie, Ironie, metaphorischer Rede etc. fähig sein kann. Seine eigene Erzählstimme muss weder konsistent noch realistisch-biographisch sein, sondern kann sich z. B. ernsthaft, ironisch oder poetologisch an die Musen wenden. Wenn man so will, kann der Autor Rollen seiner selbst spielen. Auch hier böten moderne Konzepte von Rollenlyrik ein geeignetes Modell. Auch die im englischen Sprachraum verbreitete Rede von einer Dichter-*persona*, die der Autor in seinen Text hineinprojiziert geht in diese Richtung, nur müsste man sie für die Antike stärker an den Autor rückbinden (Clay 1998; Mayer 2003; Iddeng 2005). Solche Ich-Rollen kennt die antike Rhetorik z. B., wenn ein Anwalt vor Gericht Betroffenheit mimt. In der Dichtung könnte man sie der *licentia poetica* zuschlagen. In der römischen Dichtung können sie u. a. durch die paradoxe Verbindung des distanzierenden Personalpronomens der 3. Person *ille* und des selbstreferenziellen Personalpronomens in der 1. Person *ego* markiert sein, wenn etwa Ovid am Beginn des 2. Buchs seiner Liebeselegien darauf hinweist, dass er (oder eben ein früheres Ich seiner selbst) auch der Verfasser des 1. Buchs war: »Auch dies habe ich gedichtet, der Sprössling der wasserreichen Paeligner, ich, jener Naso, der der Dichter meiner Nichtsnutzigkeit ist« (*Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis, / ille ego nequitiae Naso poeta meae*; allg. dazu Volk 2005).

Der zweite Fall, dass der Autor irgendwie hinter seinen Figuren präsent ist, ergibt sich daraus, dass er

sich in einem autorzentriert und mündlich konfigurierten Erzählmodell nicht einfach in Luft auflösen kann, wenn er seine Rollen spielt. Natürlich kann und soll er vielfach so überzeugend spielen, dass er gleichsam zu einer anderen Person wird. Dennoch ist er entweder physisch oder gedanklich gewissermaßen als ›Schauspieler‹ unter seiner Maske präsent, und Autoren können diese prinzipielle Kopräsenz von Autor und Figur auch für verschiedene Effekte ausnützen (Whitmarsh 2009).

Die durch diese beiden Möglichkeiten gegebene potenziell konstante Präsenz des Autors in Erzählungen kann zu einer Reihe von – jedenfalls aus moderner Sicht – fiktionsbrechenden Phänomenen führen, die auktoriales Bewusstsein voraussetzen. Dazu zählen z. B. bestimmte Formen von Intertextualität, die eher dem Bildungshorizont des Autors als eines von diesem getrennten Erzählers zuzuordnen sind (so z. B. bei der detaillierten Kenntnis der römischen Literatur, welche die griechischen Ich-Erzähler bei Petron und Apuleius an den Tag legen), einheitlicher Autorenstil auch z. B. in Figurenrede, explizite und implizite poetologische Aussagen, Metalepsen (z. B. Eisen/Möllendorff 2013), unzuverlässiges Erzählen (als Konflikt zwischen Figur und Autor; vgl. Conte 1996 zu Petron), Autofiktion im Sinn einer ›fiktionalen Autobiographie‹ (entweder in eigenem Namen oder unter der Maske von Figuren; Whitmarsh 2009) und Sphragis. Der folgende Abschnitt illustriert Aspekte der Metalepse, der impliziten Poetologie, der ›fiktionalen Autobiographie‹ und der Sphragis an Beispielen aus Epos (Homer) und Roman (Apuleius).

Ausgewählte Analysen

Seit ihrer ersten narratologischen Definition durch Genette (1972, 243–246) als einer Überkreuzung der Ebenen der Erzählung und des Erzählten galt die Metalepse lange als ein Phänomen vor allem der modernen und postmodernen Literatur. Erst de Jongs (2009) Aufweis metaleptischer Phänomene in der antiken griechischen Literatur hat eine tiefe historische Perspektive eröffnet. De Jong unterscheidet verschiedene Formen der Metalepse in der griechischen Literatur, von denen sie eine »characters announce the text in the text« (ebd., 98–99) nennt. Ein Beispiel ist *Ilias* 6,357–358, wo die Figur Helena ihrem Schwager Hektor gegenüber das Leid vor Troja mit dem Gedanken rechtfertigt, »dass wir auch künftig den späteren Menschen zum Gesang werden«. Der »Gesang«, auf den

sich Helena hier bezieht, ist ganz offenbar die Erzählung der *Ilias* selbst, die »späteren Menschen« die Hörer bzw. Leser der *Ilias*. Einer strengen Scheidung von Erzählung und erzählter Welt gemäß sollte Helena eigentlich nichts von der *Ilias* wissen. Da sie es hier offenbar doch tut, kann man von einer Metalepse sprechen, und nach dem oben Dargelegten zur Konfiguration der antiken Erzählstimme beruht das Metaleptische letztlich darauf, dass die Figur Helena vom Autor Homer gespielt wird, der sich hier einmal durch die Figur hindurch in eigener Sache meldet. Man kann der rein formalen Definition de Jongs (»characters announce the text in the text«) an dieser und ähnlichen Stellen eine poetologische Funktion zuschreiben: Der epische Autor beschreibt ein wesentliches Ziel des Epos, nämlich den Nachruhm (das auch sonst in der *Ilias* vielbeschworene *kléos*) der Helden im epischen Gesang. Vergleichbar wäre im Roman des Apuleius z. B. 2,12,5, wo der Ich-Erzähler Lucius von einer Begegnung mit einem Wahrsager berichtet: »Ja, auch mir hat er, als ich nach dem Verlauf dieser Reise fragte, viel orakelt, was wirklich seltsam und ziemlich bunt ist: denn was aus mir werden sollte, war das einermal etwas ganz Berühmtes und Bedeutendes, das anderemal ein großes Ereignis (*historia magna*), eine unglaubliche Geschichte (*incredunda fabula*) und ein Roman (*libri*)« (Übersetzung Brandt/Ehlers). Der Wahrsager und Lucius wissen hier einfach zu präzise über Lucius' literarische Existenz außerhalb der erzählten Welt, über die Wunderlichkeit seiner Geschichte zwischen *historia* und *fabula* und über den vom Autor Apuleius angestrebten Nachruhm Bescheid, als dass man diese Äußerung auf der Ebene der erzählten Welt belassen könnte.

Eine andere Erscheinungsform der antiken Metalepse nennt de Jong nach einer aus der Rhetorik bekannten Figur ›Apostrophe‹ (griech. *apostrophé*, ›Abwendung‹; 2009, 93–98). In der Rhetorik ist damit die ›Abwendung‹ des Redners von seinem Primärpublikum (z. B. dem Richter) hin zu einer anderen Gruppe (z. B. dem Kontrahenten oder den Zuschauern) gemeint, die er nun für kürzere oder längere Zeit anspricht (Lausberg 2008, § 763). Eine solche Abwendung vom eigentlichen bzw. Zuwendung zu einem anderen Publikum zeigt das Pathos des Sprechers und beeinflusst damit auch sein Primärpublikum. Auf literarischer Ebene findet man die Apostrophe in ähnlicher Ausprägung schon bei Homer, wenn der Dichter Figuren seiner Erzählung anspricht. Er wendet sich also gewissermaßen von seinen Zuhörern bzw. Lesern ab und einer Figur der erzählten Welt zu – der Erzäh-

ler begegnet seiner Figur, ein klassischer Fall von Metalepse in der modernen Literatur. In der *Ilias* begegnet diese Form der Metalepse 19 Mal, besonders häufig in Verbindung mit der Figur des Patroklos. Nachdem Patroklos die Rüstung Achills angezogen hat und zum Kampf gegen die Trojaner auszieht, heißt es in *Ilias* 16,692–693 etwa: »Wen erschlugst du da als ersten und wen als letzten, / Patroklos, als dich die Götter nun zum Tod riefen?« Auch hier kann man der Apostrophe die Erzeugung von Pathos und Dramatik zuschreiben. Im antiken Autorenmodell beruht sie darauf, dass der vortragende epische Sänger jederzeit vom Affekt gepackt werden und damit auch sein Publikum hinreißen kann. Ebenso wie Redner sich dank ihrer Einbildungskraft und zur Erzeugung eines Präsenzeffekts (vgl. die rhetorische *evidentia* bzw. *enargeia*; Lausberg 2008, § 816) an Abwesende wenden können, vermag das der epische Sänger. Dieser auf der Gegenwart des Vortragenden (bzw. als gegenwärtig vortragend gedachten) Autors beruhende Authentizitätseffekt wird im Fall des Epos außerdem noch durch einen Realitätseffekt hinsichtlich der angesprochenen Figuren verstärkt. Wenn ein realer Autor eine Figur anspricht, scheint das auch die Realität dieser Figur zu bekräftigen (vgl. de Jong 2009, 95, die von einem modernen Erzählermodell ausgeht, in dem dieser Gedanke nicht gleich gut funktioniert). Im Fall Homers steht dahinter vielleicht sogar ein lebensweltliches Personen- bzw. Heroskonzept. Wie alle anderen Helden Homers ist Patroklos ein Heros (*héros*), und ein griechischer *héros* wirkt, ähnlich wie ein katholischer Heiliger, über seinen Tod hinaus. Er ist in der Welt des Autors auf seine Weise präsent. Es macht also in gewisser Weise auch ontologisch Sinn, ihn anzusprechen. Auffällig ist jedenfalls, dass in der antiken Geschichtsschreibung und den antiken Romanen keine Apostrophen an Figuren vorkommen. Hier ist die Erzählstimme offenbar anders konfiguriert (eher analytisch forschend in der auktorialen Situation; Ich-Erzählungen eignen sich ohnehin nicht ohne Weiteres für die hier beschriebene, auf der Ergriffenheit eines gegenwärtigen Sängers beruhenden Form der Metalepse) und auch die Ontologie der nun nicht mehr mythisch-heroischen Figuren ist eine andere.

Eine individuellere und spielerischere Erzählstimme begegnet uns in Apuleius' Roman *Metamorphosen*. Sie ist ein schönes Beispiel für die Probleme und Chancen, die sich durch Ich-Erzählungen in einem autorenzentrierten Modell ergeben. Wie in der vorigen Sektion bemerkt, gibt es in der Antike eine starke Tendenz, die Ich-Erzählung einer Figur nicht absolut

stehen zu lassen, sondern auf die eine oder andere Weise auf den Autor zurückzuführen, denn letztlich ist es ja nur der reale Autor, der eine Geschichte erzählen kann. Nicht in Betracht kommen hier natürlich eingelegte Ich-Erzählungen in ansonsten auktorialen Geschichten wie Odysseus' sogenannte »Apologoi« in *Odyssee* 9–12; in diesem Fall ist im Autorenmodell klar, dass grundsätzlich der Autor Homer spricht und er in den Büchern 9 bis 12 eben einmal ausgedehnter die Rolle von Odysseus übernimmt. Vergleichsweise einfach ist auch der Fall der eigentlichen Autofiktion, in der Autor (bzw. stilisierter Autor) und Figur identisch sind – so z. B. in Lukians *Wahren Geschichten*, in denen der Autor sich über die Tradition phantastischer Reisegeschichten lustig macht, indem er sich selbst zur Figur und zum Erzähler so einer Reise macht (zum Namen des Ich-Erzählers »Lukian« s. 2,28). Komplizierter sind die Fälle, in denen Ich-Erzähler und Autor offensichtlich verschieden sind, wie etwa bei Achilleus Tatios' »Kleitophon« und bei Apuleius' »Lucius«. Ich habe diese Fälle bereits oben skizziert: Bei Achilleus Tatios scheint die Rückbindung des Ich-Erzählers auf den Autor durch eine auktoriale Einleitung ein rein formaler Kunstgriff zu sein, jedenfalls empfiehlt es sich hier mangels jeglicher Informationen über den Autor nicht, weiter über eine Präsenz des Autors hinter der Figur Kleitophons nachzusinnen. Apuleius dagegen ist uns als Autorenpersönlichkeit relativ gut greifbar: Apuleius war einer der bekanntesten Redner seiner Zeit und ein populärer Vermittler der platonischen Philosophie im lateinischen Sprachraum. Wir kennen grob seinen Lebensweg, der ihn u. a. als jungen Mann aus der nordafrikanischen Provinz nach Rom brachte, wir kennen den Prozess wegen angeblicher Zauberei, der gegen ihn geführt wurde, und wir kennen seinen literarischen Ehrgeiz, der ihn später, wohl gegen Ende seines Lebens, auch zur Abfassung seines Romans *Metamorphosen* veranlasste. Dieser platonistisch gefärbte Roman, der das für Apuleius biographisch einschneidende Thema der Zauberei prominent aufnimmt, wurde oft autobiographisch gedeutet, wobei man vielfach sicher über das Ziel hinausschoss. Apuleius selbst ist daran allerdings nicht ganz unschuldig, weil er als Autor biographisch und poetologisch immer wieder hinter seiner Figur Lucius hervorlugt. Er kann das im antiken Autorenmodell tun, weil er wie ein Deklamator (Apuleius war in seinem Hauptberuf Redner) Lucius' Rolle spielt und damit als Autor hinter seiner Rolle potenziell immer präsent bleibt. In diesem Fall kommt freilich noch die besondere Verwicklung hinzu, dass Lucius ur-

sprünglich gar nicht Apuleius' eigene Erfindung ist, sondern eine Figur im autofiktionalen griechischen Roman des Lukios von Patras. Dieses vielschichtige Verhältnis von Autor/Figur der griechischen Tradition (Lukios), adaptierter Figur in Apuleius' lateinischem Roman (Lucius) und Autoren-Ich (Apuleius) thematisiert Apuleius spielerisch in seinem Prolog: Das anonyme Ich (*ego*) verspricht seinem Publikum zunächst Hör- und Lesevergnügen, um dann die Frage bzw. den gedachten Einwurf des Publikums in den Raum zu stellen, wer da denn eigentlich erzähle (*Quis ille?*). Das Ich stellt sich darauf bewusst verrätstelt als ein Grieche vor, der nach Rom gekommen sei und hier zunächst einmal die lateinische Sprache ordentlich erlernen müsse. Wenn er als Novize in der fremden Sprache des römischen Forums Anstoß erzeuge, bitte er dafür um Verzeihung. Jedenfalls werde sich der Leser aber an seiner griechischen Geschichte (*fabula Graecanica*) erfreuen. Apuleius versetzt sich hier offenbar in die Rolle des griechischen Lukios der literarischen Tradition und spielt im Bild von dessen Reise nach Rom auf seine, Apuleius', lateinische Adaptation der griechischen Vorlage und auf die relative Neuheit fiktionaler Erzählliteratur im eher für faktuale Rede auf dem Forum bekannten Rom an (Tilg 2014, 19–35). Der Autor hinter der Figur verleiht dieser Wissen und Absichten, die sie als Figur allein nicht haben könnte.

Dieser deutlichen Autorpräsenz am Beginn des Romans entspricht eine ebenso deutliche am Ende, nachdem Lucius in einen Esel verwandelt wurde, zahlreiche Abenteuer in Eselsgestalt erlebt, durch das Eingreifen der Göttin Isis seine menschliche Gestalt wieder zurückerhalten hat und nach einer Initiation in die Isis-Mysterien sein Leben fortan dem Dienst an dieser Göttin verschreiben möchte. Isis fordert ihn nun auf, von Griechenland, wo sich die Geschichte bisher abgespielt hat, nach Rom zu reisen und sich dort einer weiteren Initiation in den Kult ihres Bruders Osiris zu unterziehen. Der Priester, der ihn einweihen sollte, ihn aber noch nicht kennt, hat in der Nacht vor der Initiation einen Traum von dem, der da zu ihm kommen wird. In diesem Traum wird Lucius als ein »armer Mann aus Madaurus« (11,27,9) bezeichnet, was aber nicht auf die Figur des im griechischen Korinth beheimateten Lucius, sondern nur auf den aus Madaurus im heutigen Algerien stammenden Autor Apuleius zutreffen kann. Die offensichtliche Metalepse beruht hier darauf, dass der Autor für einen Moment die Maske seiner Figur Lucius fallen lässt, um sich selbst dahinter zu zeigen. Da dies am Ende seiner Geschichte passiert, hat man in Anlehnung an die

Sphragides der Dichtung (die freilich nicht den Umweg über eine Figur nehmen müssen) auch von einer Sphragis gesprochen. Zu dieser Selbstoffenbarung passt übrigens auch die »Armut«, die dem »Provinzler« Apuleius von seinen Anklägern im Prozess wegen Zauberei zum Vorwurf gemacht wurde. Der im Roman folgende Ausblick auf die auch finanziell erfolgreiche weitere Karriere von Lucius als göttlich beschützter Redner in der Hauptstadt Rom scheint auf diese biographische Episode ebenso wie auf Apuleius' rhetorisch-literarische Ambitionen anzuspielen (Tilg 2014, 107–131).

Status Quo und Ausblick

Theorie und Praxis der antiken Erzählliteratur weisen ihre Erzählstimme als autorzentriert, mündlich und potenziell rollenspielerisch aus. Die einfache Grundregel ist: In einem Text spricht entweder der Autor als Autor oder der Autor in der Rolle von Figuren. Ein dem modernen narratologischen Erzähler vergleichbares Konzept gibt es nicht. Natürlich kann man die moderne Kategorie des Erzählers auf antike Texte anwenden und dabei interessante Ergebnisse erzielen. Wenn man statt vom Erzähler vom Autor spräche, würde man sich allerdings auch wenig vergeben – die narratologische Grundfrage nach dem Wie des Erzählens ist oft nicht davon abhängig, wen wir als Erzählinstanz ansetzen. Gleichzeitig würden wir historisch adäquatere Nuancen gewinnen, wie es vielleicht die oben gemachten Beobachtungen zur poetologischen Färbung von Metalepsen sind. Ist das ein Rückfall in den Biographismus? Ein solcher ist nach den Theorie-Debatten des 20. Jahrhunderts kaum noch möglich. Zwar öffnet das Autorkonzept prinzipiell die Möglichkeit biographischer Interpretationen, aber zum einen sind biographische Elemente, wenn wir konkrete Anhaltspunkte dafür haben (was in der Antike ohnehin selten genug ist), manchmal tatsächlich auch in narratologischer Hinsicht relevant, zum anderen wird die Frage nach dem Wie des Erzählens ohnehin immer nach dem Formalen und Allgemeinen streben. Eher als eine Gefahr darzustellen, ermöglicht das Autorkonzept, die antike Literatur in ihrer historischen Situiertheit angemessener zu betrachten. Eine umfassende Studie zu diesem Problem ist freilich ein Desiderat. Sie müsste nicht zuletzt auch stärker, als das hier geschehen konnte, auf den modernen und antiken Fiktionsdiskurs eingehen, mit dem die narratologische Frage von Autor und Erzähler eng verbunden ist.

Eine solche Studie könnte schließlich durch die Auseinandersetzung mit historischen Konzepten und Begrifflichkeiten vielleicht auch etwas zu der modernen Diskussion um die ›Rückkehr des Autors‹ beitragen (z. B. Jannidis/Lauer/Martínez 1999; Walsh 2007; Kablitz 2008). Auf theoretischer Ebene lädt dazu etwa insbesondere das ausdifferenzierte System der antiken Rhetorik und ihrer Wirkungsgeschichte ein, das von modernen ›rhetorischen‹ Ansätzen wie dem von Walsh 2007 fast vollständig ausgeklammert wird (vgl. dagegen z. B. Haferland 2012).

Literatur

- Barwick, Karl: Die Gliederung der narratio in der rhetorischen Theorie und ihre Bedeutung für die Geschichte des antiken Romans. In: *Hermes* 63 (1928), 261–287.
- Clay, Diskin: The Theory of the Literary Persona in Antiquity. In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 40 (1998), 9–40.
- Conte, Gian Biagio: The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' ›Satyricon‹. Berkeley 1996.
- Eckel, Winfried: Rollengedicht. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin 2003, 315–317.
- Eisen, Ute E./Möllendorff Peter von (Hg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*. Berlin 2013.
- Feddern, Stefan: *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*. Berlin 2018.
- Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*. London 1996.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: *Figures III*. Paris 1972, 65–282.
- Haferland, Harald: Erzähler. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Tübingen 2012, 274–291.
- Halliwell, Stephen: *The ›Poetics‹ of Aristotle. Translation and Commentary*. London 1987.
- Hau, Lisa I.: Stock Situations, ›Topoi‹ and the Greekness of Greek Historiography. In: Douglas L. Cairns/Ruth Scodel (Hg.): *Defining Greek Narrative*. Edinburgh 2014, 241–259.
- Iddeng, Jon W.: How Shall We Comprehend the Roman ›I-Poet? A Reassessment of the ›Persona‹-Theory. In: *Classica et Mediaevalia* 56 (2005), 185–205.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Martín u. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Jong, Irene de: Metalepsis in Ancient Greek Literature. In: Jonas Grethlein/Antonios Rengakos (Hg.): *Metalepsis in Ancient Greek Literature*. Berlin 2009, 87–115.
- Jong, Irene de: *Narratology and Classics. A Practical Guide*. Oxford 2014.
- Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzähler nebst einem Nachruf auf den Erzähler. In: Irina Rajewski/Ulrike Schneider (Hg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart 2008, 13–44.
- Kennedy, George A.: *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Compositions and Rhetoric*. Leiden 2003.
- Knappe, Joachim: Narratio. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen 2003, 98–106.
- Korenjak, Martin: Tityri sub persona. Der antike Biographismus und die bukolische Tradition. In: *Antike und Abendland* 49 (2003), 58–79.
- Laird, Andrew: Virgil. Reception and the Myth of Biography. In: *CentoPage* 3 (2009), 1–9.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* [1960]. Stuttgart 2008.
- Mayer, Roland G.: Persona <I> Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited. In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 50 (2003), 55–80.
- Morgan, John: Xenophon of Ephesus. In: Irene de Jong/René Nünlist/Angus Bowie (Hg.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative I*. Leiden 2004, 489–492.
- Morgan, John: Heliodorus. In: Irene de Jong/René Nünlist/Angus Bowie (Hg.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative I*. Leiden 2004, 523–543.
- O'Sullivan, James (Hg.): *De Anthia et Habrocome Ephesiaca libri V (Ephesiaca)*. München 2005.
- Raymond, Emmanuelle: ›Vox poetae‹. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine. Paris 2011.
- Repath, Ian: Achilles Tatius' ›Leucippe and Cleitophon‹. What Happened Next? In: *Classical Quarterly* 55 (2005), 250–265.
- Russell, Donald A.: *Greek Declamation*. Cambridge 1983.
- Schmitt, Arbogast (Üs.): *Aristoteles. Poetik*. Berlin 2008.
- Tilg, Stefan: *Apuleius' ›Metamorphoses‹. A Study in Roman Fiction*. Oxford 2014.
- Van Mal-Maeder, Danielle: *La fiction des déclamations*. Leiden 2007.
- Volk, Katharina: ›Ille ego‹. (Mis)reading Ovid's Elegiac Person. In: *Antike und Abendland* 51 (2005), 83–96.
- Walsh, Robert: The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction. Columbus, Ohio 2007.
- Whitmarsh, Tim: An I for an I: Reading Fictional Autobiography. In: *CentoPage* 3 (2009), 56–66 (wieder in: Anna Marmodoro/Jonathan Hill [Hg.): *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*. Oxford 2014, 233–247).
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001.

Stefan Tilg

8 Autor und Erzähler – Mittelalter

Problemstellung und Forschungslage

Die letzten Jahrzehnte haben in der Literaturtheorie und auch in der Narratologie mehrfach gegenläufige Bewegungen der Konzepte ›Autor‹ und ›Erzähler‹ gezeigt. Den einen Extrempol markieren fein ausdifferenzierte, oft geradezu scholastische, ganz im Fahrwasser der strukturalistischen Narratologie treibende Modelle wie jenes von Seymour Chatman, die vom *real author*, die Textgrenze überspringend, über einen *implied author* hin zu einem *narrator* (oder gar mehreren davon) führen, dann weiter über einen *narratee* zum *implied reader* und endlich, über die Textgrenze hinaus, zum *real reader* (Chatman 1978, 151); ihr Gegenstück ist die radikale Rückkehr zum Prinzip eines gleichsam starken Autors, der, wenn nicht triftige Gründe (wie etwa eine elaborierte, z. B. über Paratexte gesteuerte Erzählerrolle) dagegen stehen, dann eben auch als jene Stimme begriffen wird, die wir in unseren Köpfen hören, wenn wir einen narrativen Text lesen: Autor- und Erzählstimme sind dann grundsätzlich identisch. Paradigmatisch für diese ›neue Einfachheit‹, die in mancher Hinsicht auch eine Rückkehr der Literaturwissenschaft zu alten Gepflogenheiten der Lesekultur des ›langen‹ 19. und früheren bis mittleren 20. Jahrhunderts darstellt, ist etwa Andreas Kahlitz »Nachruf auf den Erzähler« (2008).

Die treibenden Motoren dieser gegenläufigen Bewegungen sind unterschiedlicher Natur (was im Übrigen auch das eine oder andere Missverständnis der Debatte bewirkt haben dürfte). Die strukturalistischen oder poststrukturalistischen Modelle der Narratologie (Überblick bei Margolin 2014) sind an einer holistischen Beschreibung jenes Kommunikationsaktes interessiert, der mit und in (literarischen) Erzählungen – meist: Erzähltexten – statthat (z. B. Rimmon-Kenan 1983, 86–105). Diese Beschreibung gilt als ein Wert für sich, und die Schwierigkeiten der Modellbildung resultieren zu erheblichen Teilen daraus, dass literarische Kommunikation sich viele Funktionen mit gleichsam alltäglicher Kommunikation teilt, zugleich aber markant von dieser abweicht (vgl. Plotke 2017, 219), sodass klassische Sender-Empfänger-Modelle teils adäquat sind, teils aber an der Komplexität der kommunikativen Inszenierung vorbeigehen. Insbesondere ist charakteristisch für die narratologischen Modellierungen, dass sie weniger nach dem Verhältnis von Autor und Erzähler fragen als nach der

oder verschiedenen Erzählerstimmen im Text, dass also die außertextuelle Realität, der man den Autor zuschlagen möchte, eine vergleichsweise geringe Rolle spielt. Schule bildend geworden sind unter anderem Stanzels ›Typenkreis‹ von Erzählsituationen (Stanzel 1982) mit den Idealtypen eines auktorialen, personalen oder Ich-Erzählers, Genettes Überlegungen zum Modus (Distanz, Perspektive, Fokalisierung) sowie zur Stimme (homo- und heterodiegetisch, intra-, extra- und metadiegetisch; Genette 1998) oder auch Booths Scheidung von zuverlässigen und unzuverlässigen Erzählern (Booth 1961, besonders 158–159). Freilich liegt es in der Natur der Sache, dass es diesen Modellen weder gelingt noch gelingen kann, sämtliche der vielfachen poetischen Lizenzen der Verfremdung einer einfachen kommunikativen Situation ein für allemal auf narratologische Begriffe zu bringen.

Umgekehrt scheint jene ›neue Einfachheit‹, die den Autor wieder mit dem Erzähler in eins setzt, nicht auf eine abstrakte Strukturbeschreibung der komplexen Kommunikationssituation von Erzählungen zu zielen, sondern auf letztes Endes hermeneutische Belange der Lektüre. Sie reagiert damit zweifellos auf die ›Tötung‹ des Autors durch die Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts (vgl. Jannidis/Lauer/Martínez 1999, besonders die Einleitung der Herausgeber 3–35). Die Metaphorik vom ›Tod des Autors‹ (Barthes 1967) selbst führt darauf hin, dass es dabei nicht um die Relation eines als real zu denkenden Urhebers zu seinem Text geht – also etwa um das bewusste oder unbewusste Einnehmen einer Erzählerrolle –, sondern vielmehr um die Rolle, die diesem Autor im weiteren ›Leben‹ des Textes – also in seiner Rezeption – zukommt. Es war der Literaturbetrachtung, auch der wissenschaftlichen, lange Zeit geläufig, ihre Lektüreprozesse vom realen Autor und dem, was über ihn zu wissen war, steuern zu lassen. Diesen Autor hat man in der Abkehr von einer naiven biographistischen Literaturbetrachtung ›getötet‹, und dieser Autor ist es, der mit der ›neuen Einfachheit‹ wieder ein Stück weit zu seinem Recht kommt. Entwürfe wie jener eines ›impliziten‹ Autors (Booth 1961; zum Gegenstück, dem impliziten Leser, s. Iser 1972), die diese Lektürevoraussetzung mit bedenken, ohne sie auf eine reale Person rückzuführen, die aber zugleich auch von der modernen Narratologie adoptiert worden sind, zeigen, dass die Ambitionen der beiden hier skizzierten gegenläufigen Bewegungen nicht grundverschieden sind und durchaus Schnittbereiche bilden. Dennoch beschreiben sie verschiedene Tendenzen der analytischen und/oder hermeneutischen Handhabung.

Gemeinsam allerdings ist beiden Stoßrichtungen, dass sie sich ganz auf die Belange des ›modernen‹ Erzählens konzentrieren, das in aller Regel das Erzählen des ›realistischen‹ Romans ist (und aller Reaktionen darauf – bis in die heutige Zeit). Nicht nur die komplexen narratologischen Modellierungen reagieren ganz offensichtlich auf diese Form des Erzählens, auf die sie primär zugeschnitten sind; auch der ›Tod‹ und das *revival* des Autors sind typische literaturtheoretische Anliegen des 19. und 20. Jahrhunderts. So ist es denn – genauso wie bei vielen anderen Sparten der Narratologie – nicht verblüffend, dass dieser Diskurs und die mit ihm verbundenen Theoreme und Methoden nicht immer zur erhellenden Beschreibung älterer Literatur – sei dies nun jene der Antike oder des Mittelalters – beitragen wollen oder können.

Durchaus verblüffend ist es hingegen, dass die narratologische Frage nach Autoren und Erzählern bei ›alter‹ Erzählkunst ungleich seltener formuliert worden ist als die zu anderen narratologischen Aspekten, wie sie größtenteils in diesem Band verhandelt sind (z. B. Zeit, Raum, Figur, Perspektive, Handlungslogik). Während man dort schon seit einiger Zeit und teils sehr erfolgreich versucht, die für den realistischen Roman und seine Geschwister gewonnenen narratologischen Modelle auf ›alte‹ Erzählungen anzuwenden oder aber auch das methodische Instrumentarium neu und nach diesen zu eichen, sind Studien zum Thema Autor/Erzähler zumindest für jenen Zeitraum, den wir das (volkssprachliche) Mittelalter nennen, auffällig rar (z. B. Andersen u. a. 1998; Bein 1999). Es finden sich natürlich Studien zu einzelnen, bezeichnenderweise nicht selten eher randständigen Aspekten des Themas, die sich zum Teil zu diskursiven Zentren verdichtet haben. Zu nennen wäre vor allem die Schwierigkeit des Ich-Erzählens in einer semi-oralen literarischen Situation – ein Phänomen, das im Mittelalter nur sehr eingeschränkt greifbar ist (Glauch 2010) –, nicht zuletzt im Rahmen der (Pseudo-)Autobiographie, z. B. in Ulrichs von Liechtenstein *Frauendienst* (kritisch Lutz 2011) oder bei einigen Dichtern des Spätmittelalters bzw. der Frührenaissance (z. B. Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Geoffrey Chaucer; dazu Lawton 1985; Looze 1997; Spearing 2005; 2012). Die Frage nach Autor/Erzähler ist dann oft kurzgeschlossen mit jener nach der Fiktionalität der Dichtungen (z. B. Glauch 2010; vgl. auch Ridder 2001; Haferland 2007). Zu den (nach der Häufigkeit gemessen) ›Normalfällen‹ mittelalterlichen weltlichen Erzählens – Heldenepik und höfischem Roman – sind Arbeiten jedoch selten, umfassendere Darstellungen gibt es

kaum (eine kürzlich erschienene Ausnahme ist Plotke 2017), im fachlichen Diskurs spielt die Frage eine nachgeordnete Rolle (entsprechend heterogen und eklektisch ist das Erzähler-Kapitel bei Schulz 2012, 367–395). Umso drastischer tritt dieser Befund hervor, als wir zu nicht-narrativen mediävistischen Belangen durchaus nicht wenige Studien haben, die den Autor (einen Erzähler gibt es dann ja nicht) prominent ins Zentrum rücken. Beispiele wären etwa Arbeiten zu (im Wortsinne) Autorenbildern (u. a. Wenzel 1998; Peters 2000; Kapfhammer/Löhr/Nitsche 2007, darin besonders die Beiträge von Peters, Nitsche und Manuwald; Peters 2008) oder zu den Autoren mittelalterlicher Lyrik (z. B. Autorkorpora von Sammelhandschriften, Probleme der Editionsphilologie, Zuschreibungsfragen, Interpretationsfragen, Autorschaft und ›Sängerrolle‹, Autorschaft und Legitimation; s. u. a. Krohn 1992; Bein 1998; die Beiträge von Henkel, Kellner, Köbele und Lienert in Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998; Hausmann 1999; Hausmann 2000; Schnell 2001; Stolz 2005b; Bein 2008; Sölvsteen 2016).

Für diese Verhältnisse wird es verschiedene Gründe geben. Zum einen ist zu beobachten, dass das Festhalten an Lesegewohnheiten des 19./20. Jahrhunderts in der mediävistischen Forschung relativ stark ist (Schnell 1998), paradoxerweise trotz der Tatsache, dass die Gegenstände von dieser Zeit in jeder Hinsicht denkbar weit entfernt sind. Wenn von *Erec* oder vom *Parzival* gehandelt wird, spricht man traditionell meist ganz unbefangen von Hartmann von Aue oder Wolfram von Eschenbach, die dies und das gesagt, formuliert, gemeint, getan hätten (vgl. z. B. die materialreiche Studie Pörksen 1971); wo diese Agenten abstrakt adressiert werden sollen, spricht man gerne vom ›Autor-Erzähler‹. Zugleich provoziert diese Attitüde hinwiederum keine literaturtheoretische Zwangslage wie jene, die zum ›Tod‹ des Autors im 20. Jahrhundert geführt hatte, weil die Autoren der mittelalterlichen Texte, so sie uns überhaupt namentlich greifbar sind, in theoretischer Hinsicht ohnehin immer schon gleichsam tot waren. Wir haben von ihnen meistens kein Zeugnis als die Texte, die ihnen zugeschrieben werden oder die sie sich (in den Texten) selbst zuschreiben, sodass der literaturtheoretische Durchgang durch den ›Tod des Autors‹ für den überwiegenden Teil der mittelalterlichen Dichtung ein leerläufiger Zirkel wäre. Realer und ›impliziter‹ Autor fallen zusammen. Verwiesen sei auf die Analysen zu Hartmann von Aue und Chrétien de Troyes bei Unzeitig 2004 sowie jene zu

(Hartmann und) Gottfried von Straßburg bzw. Thomas von Britannien bei Quast 2011; allgemein Unzeitig 2010, 343. Der mediävistischen Kritik am Konzept des »impliziten« Autors (Glauch 2009, 95–97, 100; Däumer 2013, 57–58), konkret an der Vermengung einer realen Autorvorstellung und einer text-internen Autorrolle, wäre entgegenzuhalten, dass es rezeptionsästhetisch auf genau diese »Unschärfe« (Glauch 2009, 95; Däumer 2013, 57) ankommt.

Zum anderen ist evident, dass es im »volkssprachlichen Mittelalter« über lange Jahrhunderte hin nur sehr selten Erzählsituationen von jener Komplexität gibt, die es analytisch lohnten oder gar dringend einforderten, Autoren und Erzähler oder verschiedene Erzählerstimmen oder diegetische Ebenen voneinander zu trennen. Ein Gutteil der narratologischen Modellbildung, wie der realistische Roman sie braucht, geht an der mittelalterlichen Dichtung schlicht vorbei (es zeigt sich diese Unverbundenheit besonders deutlich dann, wenn versucht wird, die moderne Theoriebildung und die mittelalterlichen Verhältnisse doch irgendwie zusammenzusehen, z. B. Bein 1999, 316–320), weil diese geprägt ist von einer singulären auktorialen Stimme, die eine Geschichte mehr oder minder streng linear erzählt. Da diese Erzählsituation uns auch heute als die »normale« und vertraute gilt – Alltagserzählen bedient sich, wo es kein Ich-Erzählen ist, fast ausschließlich ihrer –, hat sie wenig analytische Aufmerksamkeit attrahiert. Man konzentriert sich daher, wenn überhaupt, auf die spektakulären Ausnahmen (Ich-Erzählen, Autobiographie etc.), deren Seltenheit, Artifizialität, vielleicht auch künstliche Überspanntheit die Beschreibungskunst der Literaturwissenschaft herausfordert. Anders auch als im Bereich der mittelalterlichen Lyrik, wo die Autoren sowohl das Ordnungsprinzip der meisten Handschriften (Autorenkorpora) vorgeben als auch der naive Kurzschluss zwischen singendem Ich und Dichter zumindest als eine Art Fiktion Teil des poetischen Spiels ist, müssen wir uns aufgrund der vergleichsweise einfachen und dadurch weitgehend unauffälligen Erzählsituation keine Gedanken über Autoren oder Erzähler machen, wenn wir ein Heldenepos oder einen höfischen Roman lesen. Dass in vielen Bereichen – etwa in der Heldendichtung, in der frühmittelalterlichen volkssprachlichen Dichtung, in vielen narrativen Kleinformen, in der Legendendichtung – die Texte fast ausnahmslos anonym überliefert sind und die schlichte Tatsache Autornennung, wie sie der höfische Roman (natürlich nicht ohne jeden Vorlauf) maßgeblich etabliert hat, aufs Ganze gesehen eher die Ausnahme denn

die Regel darstellt, kommt dazu (grundlegend Unzeitig 2010 zur deutschen und französischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, vgl. auch den Überblick bei Bein 1999, 303–315; das langsame Aufkommen von Autornennungen [Selbst- und Fremdnennungen] in der deutschen Literatur des 11. und 12. Jh.s ist [überwiegend nach Genre-Kategorien] untersucht bei Hellgardt 1998).

Anders gewendet: Im Gegensatz zu den Kategorien der Zeit, des Raumes, der Figur oder der Handlungsmotivation stoßen uns die meisten mittelalterlichen Texte, wenn wir nach Autoren oder Erzählern fragen, nicht mit der Nase darauf, dass dieses »alte« Erzählen anderen Regularitäten unterliegt als jüngere Literatur. Dass diese scheinbare Belanglosigkeit der Fragestellung nicht zuletzt davon induziert ist, dass wir diese »alten« Texte wie moderne Literatur lesen – jeder für sich, aus gedruckten Büchern –, dass wir die Texte also mit unserer Lektürepraxis verfremden und sie uns damit – wörtlich und oft auch im übertragenen Sinne stillschweigend – anverwandeln, wird nicht immer ernst oder überhaupt wahrgenommen.

Angesichts der insgesamt spärlichen Vorarbeiten wäre es illusorisch, diesen Handbuchartikel dergestalt zu disponieren, dass er Ergebnisse der Forschung systematisch sammelt und zusammenträgt. Man würde sich dann im Kleinklein der einzelnen Arbeiten verlieren und ein Bild zeichnen, dessen Splitterhaftigkeit nur für die mediävistische Forschung, nicht aber für das Autor-Erzähler-Problem in der mittelalterlichen Dichtung charakteristisch ist. Stattdessen sei im Folgenden versucht, anhand einiger weniger exemplarischer Fälle aus der hochmittelalterlichen Erzählliteratur – einer der, an Überlieferung und Rezeption gemessen, erfolgreichsten poetischen Unternehmungen des Mittelalters – die Frage aufzuwerfen, inwieweit die Konzepte »Autor« und »Erzähler« auch für mittelalterliche Dichtung wesentlich sind, wo sie sich berühren, in welchen Fällen sie auseinander treten, und auf welche Weise die narratologische Frage nach Autor- und/oder Erzählerstimme für ein Verständnis einer Poetik der »alten« Dichtung relevant ist oder sein kann. Es wird dabei nicht zuletzt darum gehen, die angesprochene Verfremdung der mittelalterlichen Dichtung durch unsere modernen Lektüregewohnheiten deutlich zu machen und damit die Belanglosigkeit der Autor-Erzähler-Situation als eine nur scheinbare zu entlarven. Die Beispiele sind so gewählt, dass sie ein möglichst weites typologisches Spektrum der Problematik aufreißen. Dennoch muss bewusst bleiben, dass die Ausführungen mehr als Präliminarien nicht sein können.

Die Stimme des Vortragenden

Der überwiegende Teil der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters ist keine ›Litteratur‹ im Wortsinne, nämlich keine schriftgebundene Kunstübung. Vieles residiert zuerst in der Sphäre der Mündlichkeit, bleibt dort lange Zeit – wie die Heldenepik – oder löst sich daraus nur zögerlich wie der höfische Roman (dessen stoffgeschichtliche Vermittlung von den britischen Inseln über Chrétien bis nach Deutschland nichts anderes als einen Transformationsprozess von keltischer Heldensage zum mitteleuropäischen Roman darstellt). Wenn aber Texte nicht nur mündlich konzipiert und komponiert werden, sondern meist auch mündlich vorgetragen oder zumindest vorgelesen, erschwert dies eine artifizielle Abhebung jener Stimme, die da spricht, von der Stimme, die erzählt, erheblich: Der Erzähler ist als reale Stimme omnipräsent (Zumthor 1972), zu diesem realen Erzähler, der in Gestalt eines wirklichen Menschen ›da‹ ist, einen weiteren, fiktionalen Erzähler hinzuzugesellen, bedeutet eine ambitionierte mediengeschichtliche Verrenkung (dies der Grundgedanke von Schaefer 2004).

Man mag – ein *locus classicus* – an die Prologstrophe von *Nibelungenlied* AC denken, wo die sprechende Stimme sich erkleckliche Mühe gibt, um einen eleganten rhetorischen Ausdruck für das produktionsästhetische Dilemma zu finden, dass ein kollektiver Stoff durch einen individuellen Geist für ein zuhörendes Kollektiv neu geformt und doch zugleich bewahrt wird (Curschmann 1992; zur Schriftwerdung des Nibelungenstoffes nach wie vor Curschmann 1979). Es passt dazu – bei aller Phantastik – auch die in der ›Nibelungenklage‹ entworfene Vorstellung, wie die Geschichte von den Nibelungen in Dichtung kam. Auch dort gibt es immer nur ein Weitersagen und Weitergeben, aber kein schöpferisches Gestalten (Müller 1996). Der Text ›gehört‹ niemandem, allen zugleich und doch stets dem, der ihn gerade vorträgt (oder zu Pergament bringt). Man mag aber genauso gut an die Vielzahl der mittelhochdeutschen Heldenepen denken, die zu einer solchen Reflexion noch nicht einmal vorstoßen, sondern einfach erzählen, was zu erzählen ist, und zwar mit einer Art kollektiver Erzählerstimme – man kann auch von genrespezifischem Stil sprechen –, die es oft unmöglich macht, die Stimme des einen Textes von der des nächsten zu unterscheiden. Dass jede konkrete Erzählerstimme die Geschichte im Erzählen für sich und für ihr Publikum aktualisiert, ist an der Überlieferung der Heldenepik überdeutlich abzulesen und steht dazu nicht im Widerspruch.

Diese Präsenz einer realen Erzählerstimme hat sehr grundlegende Auswirkungen auf die Komposition der poetischen Kommunikation. Präzise und konsequent durchgehaltene Erzählerfunktionen wie auktorial versus personal, extradiegetisch versus intradiegetisch, Fokalisierung oder auch die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Erzählers werden davon erheblich behindert, weil sie eine Präzision der Stimmgebung einfordern, die im mündlichen Vortragserzählen allenfalls punktuell zu haben ist. Die mündliche Erzählerstimme schwankt zwischen auktorialem und personaalem Modus, wenn sie alles weiß und doch partiell durch die Figur hindurch – z. B. im Modus der Deixis – auf die Handlung und ihre Elemente schaut, als stünden sie hier und jetzt greifbar im Raum (ein durchgehendes Ich-Erzählen wiederum wird im Vortragsmodus fast unmöglich, weil das textuelle und das vortragende Ich gleichsam aneinander gerieten); der Erzähler steht über der Handlung und mischt sich – weil es nur eine Sprecherstimme gibt – doch stimmlich unter ihre Figuren (namentlich in den sehr häufigen Passagen in direkter Rede), was sich z. B. daran zeigt, dass die Übergänge zwischen Erzähler- und Figurenrede (auch grammatikalisch) häufig fließend sind (Paul/Wiehl/Grosse u. a. § 494,2); es gibt Ansätze zur Fokalisierung (Hübner 2003), selbst erlebte Rede (Fludernik 1993), doch sind diese niemals und auch nicht nur annähernd von derselben Exaktheit wie in der Literatur des 19./20. Jahrhunderts; die Frage von Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit ist nicht alleine vom Text her zu verhandeln, weil mit ihr die Persönlichkeit des Vortragenden und deren Einschätzung durch das Publikum interferiert; und alle Arten ›metanarrativer‹ (zum Begriff Nünning 2004) Einlassungen (Kommentare, Digressionen, Prologe, Epiloge etc.) laufen ständig Gefahr, dieser real sprechenden Stimme zugeschlagen zu werden. Daher tendieren wohl auch höfische Romanautoren dazu, die Autorkonstruktion, an der sie bisweilen arbeiten, nicht in Konfliktstellung zum mündlichen Vortrag zu entwerfen, sondern dafür ›die Vorgaben der Aufführungssituation, die Bedingungen mündlicher Kommunikation [zu nutzen], um in kleinen Dialogszenen [z. B. im Gespräch mit Frau Aventure, F. K.] Autorschaft zu thematisieren.« (Unzeitig 2007, 100) Dasselbe gilt für die leserseitige Konstruktion eines ›impliziten‹ Autors, von dem – bei Leseliteratur – oft entscheidend abhängt, wie man die Qualität eines Textes beurteilt, z. B. ob man Brüche als fehlerhaft oder als ironisch wahrnimmt. Wenn eine real sprechende Stimme präsent ist, bedarf es dieses Konstrukts – das eine unmittel-

telbare Folge jener gleichsam unnatürlichen Kommunikationssituation ist, wie Leseliteratur sie entwirft – nicht. Wir müssen davon ausgehen, dass die (uns heute) verlorene reale Erzählerstimme kommunikative Funktionen übernommen hat, die in späterer Zeit in den Text selbst verlagert oder vom Leser in diesen eingetragen worden sind.

Autor-, Erzähler- und Vortragsstimme

Ist dann aber die Stimme, die im Vortrag zu hören ist, die erzählt, zugleich die Stimme des Autors? Genau dies scheint ein rascher Blick zu suggerieren (entschieden Glauch 2009, 77–105). Den *Parzival* erzählt Wolfram, der historische Mensch Wolfram, vielleicht auf irgendeiner Burg, warum nicht auf der Wartburg, warum nicht vor Hermann von Thüringen (zu dieser historischen Nähe zusammenfassend Bumke 2004, 13–15)? Was die Primärrezeption angeht, mag diese Vorstellung tatsächlich angehen. Irgendwann aber kommen den Texten, aus biologischen Gründen, ihre Urheber abhanden, sie sterben (und zwar wörtlich), während die Texte – natürlich nicht alle, aber die uns bekannten – die Zeit überdauern. Sie werden nach wie vor abgeschrieben, und wohl nach wie vor auch werden sie erzählt, das heißt: vorgetragen, vorgelesen. Das bedeutet aber nichts anderes, als dass die Stimme, die einen mittelalterlichen Roman, ein mittelalterliches Heldenepos spricht, zwar keine fiktionale Erzählerstimme ist, dass sie aber zugleich auch nicht die Stimme eines Autors ist oder sein muss, weil der Autor – wenn wir darunter jenen verstehen, der den Text in seiner sprachlichen Gestalt wesentlich verantwortet – derselbe bleibt, die Stimme aber von Vortrag zu Vortrag wechselt. Die mittelalterliche Terminologie ist charakteristisch vage (*skof* – *tihtære* – *singære* – *meister* – *rihtære* – *pôeta* etc.; Überblicke bei Gärtner 1998 sowie Unzeitig 2010). Dieses Changieren der Texte zwischen Vortragsrealität und schriftlicher Kodifizierung (dazu Däumer 2013, bes. 40–74, der diesen Übergangsbereich als separates, drittes Medium der Performativität auffasst, ebd., 32–33) hat unmittelbare Auswirkungen auch auf deren Produktionsästhetik und poetologische Konfiguration. Denn genau diese vielfache Verwendung der Texte scheint bei deren Abfassung – wie immer man sie sich vorstellen mag – mit bedacht.

Es sei nochmals an die mittelhochdeutschen Heldenepen erinnert, die überwiegend einem kommunen Stilideal verpflichtet scheinen, bei dem individuelle

Dichterpersönlichkeiten noch nicht einmal über deren eigentlichstes Merkmal, nämlich die poetische Verwendung von Sprache, zu greifen sind: Ein weitgehend stabiler Wortschatz, die Formelhafteigkeit der Wendungen, auch die Eigengesetzlichkeit der Strophenform hemmen alles Individuelle und sichern den Texten so eine lange anhaltende Vortragsexistenz. Die alte Debatte (dazu Ebenbauer 1988), ob Heldendichtung gleichsam aus dem Kollektiv entstünde (Jacob Grimm) oder ob es doch kreativer Individuen bedürfte, um sie zu schaffen (Andreas Heusler), ist deshalb nicht zu entscheiden, und die in der Überlieferung fassbaren, oft sehr drastischen redaktionellen Prozesse (Heinzle 1978) machen deutlich, dass die Frage nach einem, wenigen oder vielen Autoren eine falsch gestellte ist. Auch für die meisten anderen Erzählgenres gilt Ähnliches. Hingewiesen sei nur noch auf die mittelhochdeutsche Märendichtung, in der ein Autorname – der ›Stricker‹ –, der seinerseits eine Chiffre für den metaphorischen Textilfabrikanten sein mag, zum Gattungsetikett avanciert, weil eben das Individuelle zugleich das kommun Verfügbare ist (Holznagel 1998).

Latente Ausnahme in diesem gleichsam ›sublitterarischen‹ System ist der höfische Roman, der am weitesten in die Sphäre des ›Litterarischen‹ vorgedrungen scheint. Sobald wir aber auf die konkrete Überlieferung der Texte blicken und die – aus Sicht des Gutenbergischen und post-Gutenbergischen Zeitalters – Varianz sichten, die diese prägt, wird klar, dass spätestens wenige Jahre oder Jahrzehnte nach Textentstehung auch das höfische Romanerzählen nur teils, aber sicher nicht zur Gänze dagegen gefeit ist, in den Händen von Schreibern und Redaktoren zu einem ähnlichen Gemeingut zu werden (zum *Parzival* Stolz 2005a) wie die anderen Genres der hochmittelalterlichen Dichtung auch, wenn nicht überhaupt die Grenze zwischen Autor und Redaktor als eine wesentlich durchlässige zu betrachten ist (Bumke 1997).

Im Übrigen gibt es diesen – wie man heute sagen müsste – Schreibmodus weit über das Mittelalter hinaus; er regiert überall dort, wo die produzierten Texte dafür gedacht sind, vorgelesen oder vorgetragen zu werden, und zwar nicht nur einmal (wie Reden etwa), sondern mehrfach, und von sehr vielen, sehr verschiedenen Sprechern. Man denke an Kinderbücher, in denen es schlechterdings undenkbar und schlicht kontraproduktiv wäre, wenn sich ein Autor-Erzähler ähnlich nonchalant hervortäte wie Goethes Erzähler der *Wahlverwandtschaften*. Das heißt nicht, dass nicht *Pettersen und Findus* einen anderen Stil pflegen als *Die drei Stanisläuse*. Märendichtung ist ja auch nicht Hel-

dendichtung, und das *Nibelungenlied* ist nicht das *Hildebrandslied*. Individualstile treten aber nie in einer Deutlichkeit hervor, dass sie nicht an fast jede Lese- oder Vortragstimme anzupassen wären. (Was, um ein Gegenbeispiel zu bringen, bei individuell zugeschnittenen Texten nicht ginge: Elfriede Jelinek kann keinen Roger Willemssen vortragen.) Wie flexibel die Texte dabei sind, lässt sich an Hörbüchern studieren: *Pu der Bär* ist, wenn ihn Harry Rowohlt liest, nicht sein Text, nur seine Übersetzung, aber die Stimme dieser Geschichten ist – im deutschsprachigen Raum natürlich – die seine, und wer an *Pu der Bär* denkt, wird, wenn er dieses Hörbuch je gehört hat, ihn vor (Augen und) Ohren haben, nicht aber Alan Alexander Milne.

Natürlich wäre es grundsätzlich nicht undenkbar, dass die Produktionsästhetik von dieser rezeptionsästhetischen Perspektive unbehelligt bliebe: dass also mittelalterliche Texte sehr wohl eine charakteristische, starke Autorstimme hätten. Das setzte freilich, wenn der Text keine literarhistorische Eintagsfliege bleiben soll, ein erhebliches Reflexionsniveau seitens der Rezipienten voraus, die zu wissen hätten, dass der, der erzählt, nicht der ist, der da spricht. Tatsächlich gibt es nicht wenige Exponenten des höfischen Romans, die sich zu diesem Versuch erkühnen (sie werden traditionell im Rahmen der Fiktionalitätsdebatte verhandelt: Meyer 1993; Ridder 2001 – vergleichbare Experimente in anderen Genres sind seltener und oft nur zögerlich, vgl. zur Heldendichtung Coxon 1998). Damit ist nicht die Platitude aufgegriffen, dass irgendwo am Anfang oder am Ende des Romans eine Autorsignatur klebt, vielleicht noch verbunden mit einer Heilsförmigkeit – all das ist topisch, gleichsam paratextuell, und hat nicht weniger, aber auch kaum mehr Konsequenzen für die Autor-Erzähler-Rolle als ein Autornamen auf einem modernen Buchdeckel, wenn es auch signifikant ist, dass diese Autorsignaturen mit dem höfischen Roman und in seinem literarhistorischen Umfeld im volkssprachlichen Bereich zum Normalfall werden und die Autornennungen sich mehr und mehr von der realen Performanzsituation abheben und stattdessen oder zusätzlich eine fiktive Performanzsituation evozieren (Unzeitig 2010, bes. 346–347). Gedacht ist vielmehr an solche Entwürfe, bei denen eine Erzählerstimme, die dann immer zugleich auch eine Autorstimme ist, prägnant im Text hervortritt, mitunter beinahe als eine weitere handelnde Figur, jedenfalls aber als eine sprechende, mündliche Stimme, kaum je als schreibende Instanz (Bein 1996; Unzeitig 2004). Vielleicht wären hierunter die Werke Chrétien oder Hart-

manns zu verhandeln, auf jeden Fall die großen Romane Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg. Irgendwann aber bleiben all diese Versuche, den Texten eine fingierte Stimme zu installieren (Meyer 1993 mit Fallbeispielen aus dem Artusroman des 13. Jh.s), auf der Strecke, und zwar nicht erst, wenn sie von der Überlieferung eingeholt werden, die auf derlei Experimente mitunter wenig Rücksicht nimmt und dann eben etwa auch aus Hartmanns *Erec* einen frühneuhochdeutschen Text zimmert, sondern oft schon im ursprünglichen poetischen Entwurf (so gut er uns durch die Überlieferung fassbar ist) selbst. Mir scheinen gerade die Modalitäten dieses Scheiterns, die an zwei Fällen exemplarisch angedeutet seien, aufschlussreich zu sein.

Fallbeispiel 1: Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach (um 1210): Gottfried und Wolfram sind die zweifellos profiliertesten, mit dem größten Selbstbewusstsein begabten Autorpersönlichkeiten der mittelhochdeutschen Erzähldichtung. Dies liegt in erster Linie an ihrem charakteristischen Stil, der vielleicht – genau weiß man es ja nicht – dazu geführt hat, dass sie – im Ernst, im ironischen Spott? – mit cholerischen Invektiven aufeinander losgegangen sind: Dass Gottfried mit dem ›wilden‹ Erzählen, das er in seinem Literaturexkurs anprangert, auf Wolfram anspielt und dass Wolfram wiederum genau darauf reagiert habe (zusammenfassend Tomasek 2007, 145–147), ist nicht unwahrscheinlich, steht aber doch weit in den Sternen. Dass aber Gottfrieds und Wolframs stilistische Eigenheiten zunächst unverwechselbar sind – unverwechselbarer als jene von Hartmann, Ulrich von Zatzikhoven, Wirnt von Gravenberg u. a. –, wird sich schwerlich in Abrede stellen lassen. Bei Wolfram kommt hinzu, dass er – in diesem Punkt ganz anders als Gottfried – die Rolle einer vortragenden Stimme seinem Text an einigen Stellen recht prägnant eingeschrieben hat, was vor allem den *Parzival* zusätzlich individualisiert hin auf einen konkreten Autor, der zugleich textinterner Erzähler ist: Wolfram im Gespräch mit Frau Aventure, Wolfram und die Schornsteine von Wildenberg, Wolfram und die hungrigen Mäuse bei ihm zuhause, Wolfram und die Frauen, für die und gegen die er dichtet, Wolfram als Ritter, nicht als Dichter (ausführlich Unzeitig 2010, 244–263; zusammenfassend Bumke 2004, 205–207, 215–222).

Bemerkenswert ist nun, dass beide Strategien nur für den poetischen Moment reüssieren. Wolframs Selbststilisierungen sind davon insofern betroffen, als es durch die punktuellen Anspielungen auf ein Wolf-

ramsches Leben außerhalb des Erzählszusammenhangs zwar gelingen mag, so etwas wie ein literarisches Wolfram-Bild zu interpolieren; ein textübergreifendes Charakteristikum ist das aber nicht, weil es schlicht nicht nötig ist und auch nichts einen dazu nötigt, sich unablässig diese Wolfram-Folie übers Papier zu halten, wenn man die übrigen Partien des *Parzival* liest (oder früher eben: hört). Auch dass Wolfram sich in seinen metapoetischen Digressionen jener neuen ›Litterarizität‹ verweigert, die seine Texte zugleich so offensichtlich auch prägt, hält die Problematik in paradoxer Schwebe (Curschmann 2004). Ähnliches zeigt Plotke 2017, 114–145 für den Eneasroman Heinrichs von Veldeke; es gibt »die arbeitsteilige Unterscheidung einer Kommunikationsinstanz einerseits, die die Dichtung im Akt des Erzählens den vielfältig direkt als Zuhörer apostrophierten Adressaten vermittelt (was in der Vortragssituation eine performative Dimension erhält), und des Dichters andererseits, der als Urheber des schriftlich festgehaltenen Werks angeführt wird« (ebd., 158).

Härter noch trifft es die stilistische Charakteristik: So unverwechselbar und originell Gottfried und Wolfram zunächst sind, so schnell fängt die literarhistorische Progression diese Originalität wieder ein (vgl. Hübner 2015, der allerdings das Wechselspiel aus Individualisierung und Kollektivierung einsinnig verzerrt, wenn er für das Mittelalter nur Letztere gelten lassen will). Beide werden mehr oder minder unmittelbar stilbildend, finden Nachahmer, Adepten und, wie man früher sagen durfte, Epigonen. Konrad von Würzburg und Rudolf von Ems perfektionieren Gottfrieds rhetorische Eskapaden, und spätestens Albrecht ist es dann, der, kaum ein halbes Jahrhundert nach Wolfram, als ein zweiter Wolfram den *Jüngeren Titurel* dichtet und sich dabei auch über weite Strecken als ein *Wolfram* ausgibt. Dass ihm die Literaturwissenschaft dies längst nicht mehr abnimmt, sei dahingestellt; für die ersten paar Jahrhunderte seiner Rezeption aber hatte das Kalkül Erfolg. Offenbar wird noch die prägnanteste Autor-Erzähler-Stimme von einem System brutal integriert, das diese Individualität vielleicht als poetischen ›Kick‹ gebrauchen kann, nicht aber als fundierendes Moment der literarischen Produktion, die letzten Endes eine kollektive bleibt.

Fallbeispiel 2: Konrad Flecks Floreroman (um 1230): Der Floreroman ist ein Beispiel dafür, dass dieses Scheitern geradezu dramatisch ausfällt, wo nicht nur ein Autor sich in seinem Text stark präsentiert, sondern wo auch innerpoetisch mit den Möglichkeiten

verschiedener Erzählerrollen gespielt wird. Konrad Fleck beginnt seinen Roman zunächst mit einem mehr oder minder klassischen höfischen Prolog: Von allgemeiner Moraldidaxe arbeitet er sich im *prologus praeter rem* zu seinem Minnethema vor, bringt sich selbst als vages negatives Beispiel ein – *in eime wâne* muss er davon schreiben (V. 97) – und findet schließlich im *prologus ante rem* zur Liebesgeschichte der beiden Kinder, die *Ruopreht von Orbënt* (V. 142) auf Französisch gedichtet, er selbst aber – eine Autornennung fehlt – ins Deutsche gebracht habe. Hier könnte, hier sollte die eigentliche Handlung anschließen. Doch Konrad Fleck schaltet nun eine Rahmenhandlung, die eine höfische Gesellschaft – Ritter und Damen – dabei zeigt, wie sie sich in einer amoenen Gartennatur aufs Beste vergnügen. Die Minne wütet unter ihnen – ich übergehe die Einzelheiten, die diese Szene gleichsam typologisch mit der nachfolgenden Flore-Geschichte verbinden (Kragl 2013, 295–298) –; da beginnt eine von zwei besonders herausragenden Damen – eine Königstochter aus Karthago – zu erzählen. Was sie erzählt, ist die Geschichte von Flore und Blanscheflur, auf die Konrad Fleck – wenn wir diesen Autor-Erzähler so nennen wollen – im Prolog als auf seine (!) Geschichte vorausgeblickt hatte. Noch mehr, diese ganze Rahmenszene, und dass die Geschichte von einer Erzählerin gesprochen wird, gerät im Folgenden völlig in Vergessenheit und wird nicht wieder reaktiviert; die Stimmen, die den Prolog sprechen, die Rahmenhandlung erzählen, und jene der Königstochter fallen zusammen. (Dies gilt auch dort, wo Binnen-erzählungen konsequent gerahmt werden; vgl. Glauch 2009, 86 zum *Guten Gerhard* des Rudolf von Ems.) Man mag dies für einen Lapsus des Autors halten und so abtun. Treffender wird es sein – als Motivierung dieses Lapsus zumindest –, die Komplexität der Erzählsituation als eine zu begreifen, die dem Medium auch noch des höfischen Romans unangemessen ist, oder vielmehr, die diesem mehr abverlangt, als es zu leisten imstande ist. Die Rahmenhandlung als momentaner *rhetorischer* Effekt ist originell und poetisch sinnvoll – als thematische Einstimmung auf den folgenden Blumenroman –; als *narratologisches* Prinzip ist sie aber überflüssig, sodass sie ohne Schaden vergessen werden kann.

Die beiden Beispiele führen vor, dass es durchaus Versuche, in erster Linie im Rahmen des höfischen Romans, gibt, die engen medialen Grenzen zu reizen, die eine semiorale Dichtungswelt ihren Gegenständen setzt, auch und gerade was die realen und inszenierten

Autor- und Erzählerrollen angeht. Die Grundlagen aber bleiben für alle volkssprachlichen Texte des Mittelalters – natürlich in sehr verschiedener gradueller Abstufung – dieselben: Die Texte sind in ihrer Überlieferung instabil, weil die verschiedenen Stimmen im Weitererzählen und Wiedererzählen Spuren in den Texten selbst hinterlassen (die Barden der Heldenepik, die Schreiber, Redaktoren, Epigonen auch der Romane), und die Texte sind zugleich abstrakt, was ihre Erzähler- bzw. Autorenstimme angeht, weil die Vielfalt der realen Vortragsstimmen der Stilisierung einer einzigen Autor- oder Erzählerstimme – oder gar einer Erzählerrolle – entgegensteht. In der Überlagerung der verschiedenen Instanzen und Stimmen ergibt sich ein schillerndes, paradoxes Panorama aus Erzählfunktionen, Erzählerrollen und Autorpersonen (Wagner 2015), das einer strengen narratologischen Kategorienbildung häufig geradezu spottet (Lienert 1997 zum *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg).

Der Umkehrschluss davon ist: Wenn die Autoren der Texte sich an komplexeren Erzählerentwürfen versuchen, dann tun sie dies mutmaßlich nicht, um eine bestimmte artifizielle kommunikative Situation einzuüben, sondern um des punktuellen poetischen Effekts willen. Autorschaft wiederum scheint, wo sie überhaupt verhandelt wird, weniger eine Instanz denn eine Funktion der poetischen Kommunikation zu sein (Unzeitig 2010). Sie bindet den Text weniger an einen konkreten Autor und hebt ihn damit von anderen Texten ab oder gibt ihm eine hermeneutische Hypothek mit auf den Weg durch die Rezeptionsgeschichte, als sie ihn durch Verwendung topischer Stilisierungsmuster und intertextueller Verweise einer literarischen Tradition (z. B. einem Stoff, einem Genre) einflieht (Beispiele bei Ridder 1998 [›Reinfried von Braunschweig‹] und Reuvekamp-Felber 2001 [Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Rudolf von Ems]) und das Erzählte mit *auctoritas* begabt (Plotke 2012 zu einigen lateinischen und deutschen mittelalterlichen Alexanderromanen).

Schauen wir heute diese Phänomene unter dem Blickwinkel der Narratologie an, mag dies schon einer ersten methodischen Verfremdung gleichkommen, denn poetische Effekte dieser Art sind zunächst – und aus mittelalterlicher Perspektive sogar ganz gewiss – ein Anliegen der Rhetorik. Bedenkt man weiter, dass die mittelalterlichen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts (Faral 1924; zur Anwendung auf volkssprachliche Literatur s. Worstbrock 1985; Worstbrock 1999) weniger auf die narrative Komposition von Erzählungen und mehr auf die rhetorische Neugestal-

tung übernommener, allgemein verfügbarer Stoffzusammenhänge konzentriert sind, dass sich also poetische Artifizialität und auktoriale Kreativität bzw. Exzellenz vor allem im rhetorischen Bereich zeigen kann (*descriptions*, *digressiones*, rhetorischer Schmuck) – auch die metapoetischen Passagen der höfischen Dichtung (z. B. ›Literaturexkurse‹) weisen in diese Richtung (Ausnahme ist Chrétien's *conjointure*; Curschmann 2004) –, wäre zu überlegen, ob die Frage nach mittelalterlicher Autorschaft und nach poetischem Bewusstsein nicht ebenfalls mehr eine Angelegenheit der Rhetorik und Stilistik, vielleicht auch der Formkunst wäre als der Narratologie. In diese Richtung weisen auch die zahlreichen Beispiele zum *vernacular literary consciousness* bei Brownlee/Hunt/Johnson u. a. 2005, besonders 447–463. Vergleichbar ist die Beobachtung bei Plotke 2017, 222: »Mit Blick auf die Frage der Differenzierung von Narrations- und Verfasserinstanzen in mittelalterlichen Werken erweist sich die methodische Unterscheidung von einerseits gestalterischen Formelementen und andererseits Diskursfunktionen als fruchtbarer als die in der Literaturtheorie fixierte und auf mittelalterliche narrative Texte übertragene Trennung von ›Autor‹ vs. ›Erzähler‹.« Denn ›Formelemente‹ und ›Diskursfunktionen‹ lassen sich durchaus als rhetorische Belange begreifen.

Schwache Autoren, schwache Erzähler

Konsequenz der beschriebenen poetischen Situation ist ein Paradoxon (wenn auch keine Aporie): Der mittelalterliche Text hat weder einen starken Autor(-Erzähler), noch verfügt er über starke, gleichsam autonome Erzähler. Die reale Stimme, die ihn spricht – das heißt: vorträgt –, ist eine schwache Stimme, weil sie nicht notwendig, wohl sogar: in den häufigeren Fällen nicht die Stimme dessen oder derer ist, der oder die den Text produziert hat oder haben. Die implizite Stimme des Textes wird davon aber, und dies ist die paradoxe Figur, nicht gestärkt, sondern ebenfalls geschwächt, weil ihre textimmanente Entfaltung von der Präsenz der realen Sprecher- oder Sängerstimme gestört wird. Folge ist, dass es in der Regel keine oder nur eine schwache, gleichsam schwundstufige Individuation einer fiktionalen Erzählerstimme geben kann (wie am extremsten im modernen Ich-Erzählen), dass aber trotzdem die Gleichsetzung Autor = Erzähler (wie bei Thomas Mann in der Lektüre von Andreas Kablitz) scheitert, weil mehrfache reale Stimmen die-

sem Prinzip der Einfalt zuwiderlaufen. Insgesamt erklärt dies die, im Vergleich zu jüngerer Literatur, eigentümlich schwachen, ganz im Hintergrund bleibenden Autor- bzw. Erzählerrollen: Das Widerspiel von produzierender und performierender Stimme ist ein gegenseitiges Hemmnis (Plotke 2017, 220) in dieser Erzählwelt, die zwar durchaus, und durchaus elaborierte Erzählkunst, »Litteratur« hingegen nur bis zu einem gewissen Grad ist.

Dass die narratologische Unterscheidung von Autor, fingiertem und vortragendem Erzähler bei mittelalterlicher Literatur oftmals ins Leere greift (dies auch ein Grundgedanke bei Unzeitig 2010; Plotke 2017), folgt daraus unmittelbar: Ein »schwacher« Autor und ein »schwacher« Erzähler können auf Textebene bestenfalls punktuell unterschieden werden und vermengen sich mit der realen Person des Vortragenden; die verschiedenen Instanzen fallen mithin weitgehend zusammen.

In anderen Dichtungstraditionen mag dies anders sein, etwa im antiken oder auch im mittellateinischen Bereich, wo sich professionelle Schriftlichkeit schon viel früher und viel energischer etabliert als im volkssprachlichen Raum des Mittelalters (z. B. bei Walther von Châtillon, Alanus ab Insulis oder Rupert von Deutz). Meier 2011 zeigt, wie souverän mittellateinische Autoren mit dem Konzept Autorschaft und Stil zu spielen wissen, zum antiken Handschriftenwesen s. Plotke 2017, 63–74. Auf dem Feld der Volkssprache aber bleibt professionelle Schriftlichkeit im eigentlichen Sinne bis ins 15. Jahrhundert hinein exklusiv und den meisten seiner Vertreter über weite Strecken, häufig auch grundlegend fremd. Gewiss gibt es hier und da – insbesondere im Bereich des höfischen Romans, aber vereinzelt auch andernorts, und dies schon beginnend mit dem althochdeutschen Evangelienbuch Otfrids von Weißenburg – Tendenzen, die Autorschaft zu festigen, Erzählerrollen zu stabilisieren oder zu sortieren, fast immer im Zusammenspiel mit einem intensiveren Vertrauen auf die Möglichkeiten der Schriftlichkeit (z. B. durch das Spiel mit Akrosticha, die oft den Autornamen in sich bergen; s. Flood 1998); eine klare Trennung zwischen Latein und Volkssprache existiert auch auf diesem Feld nicht (Plotke 2012; selbst der Bereich der Heldendichtung ist nicht vollkommen schriftfern: Curschmann 1979, besonders 115–119). Diese tentativen Initiativen können aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es den Volkssprachen kaum vor Renaissance und Früher Neuzeit gegeben sein wird, die oben skizzierten Verhältnisse auf brei-

ter Basis durch ein immer stärkeres Verlassen auf den Modus der Schriftlichkeit zu verlassen (vgl. Schaefer 2004, 93–97). Erst dann wird habituell, was im langen 13. Jahrhundert nur, wie die Fallbeispiele zeigen sollten, vereinzelt und experimentell erprobt, öfter aber nur theoretisch, z. B. in metadiegetischen Digressionen, gefasst wird, etwa in den »Literaturexkursen«, wie wir sie nach Gottfried von Straßburg unter anderem auch in Heinrichs von dem Türlin *Krone*, im *Alexander* sowie im *Wilhelm von Orlens* des Rudolf von Ems haben und die von einem Autorbewusstsein (oder zumindest einem Bewusstsein von *authoritas*) zeugen, das die Erzählsituation derselben Texte nur bedingt repräsentiert (Schmitz 1999; Baisch 2000; Kragl 2008). Vergleichbar sind Dichternennungen und Anspielungen auf Texte anderer Autoren in der mittelalterlichen Lyrik, dazu Invektiven aller Art (zusammenfassend Bein 1999, 311–312). Dass Rudolf von Ems eine Vielzahl solcher Digressionen in seine Romane eingeschaltet hat, dass es ihm im *Guten Gerhard* gelingt, Binnenerzählungen zumindest formal durchzuhalten, dass er exzessiv mit Schrift spielt (Akrosticha; s. die zuletzt zitierten Arbeiten sowie Plotke 2012, besonders 359–363) und – für einen Epiker – früh in Autorenbildern fassbar wird (Peters 2000), macht ihn zu einem der »stärkeren« Autoren des 13. Jahrhunderts, ohne dass man ihn deswegen für einen »modernen« Autor ansehen müsste (Unzeitig 2010, 263–276, 332–336).

Das Paradoxon verschiebt sich im Laufe der Jahrhunderte entsprechend: Die Autoren-Erzähler werden zusehends zu »starken«, selbstbewussten Autoren, die neben ihren Texten prominent greifbar sind (paneuropäische Beispiele bei Brownlee/Hunt/Johnson u. a. 2005, 463–471), die auch immer öfter die (schriftliche) Publikation ihrer Texte *realiter* oder gleichsam in die eigene Hand nehmen (wie die Lyriker Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort; Robertshaw 1998); und die implizite Stimme des Textes wird ihrerseits davon gestärkt, dass sie nun, im Modus der Schrift, ein stabiles Habitat erhält. Erst nach diesen Verschiebungen werden Phänomene wie Boccaccios *Decamerone* oder Chaucers *Canterbury Tales* (vgl. Lawton 1985) möglich, die zwar vielleicht noch nicht mit derselben Konsequenz wie Erzählungen des 19./20. Jahrhunderts Stimmen und Erzählinstanzen scheiden, diesen aber schon wesentlich ähnlicher sind als die noch ungleich stärker vom mündlichen Vortrag geprägten Erzählformen der Jahrhunderte davor.

Literatur

- Andersen, Elizabeth/Haustein, Jens/Simon, Anne u. a. (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Tübingen 1998.
- Baisch, Martin: La varn din getichte / Wan hat es nu ze nihte. Zur Konzeption der Autorschaft in Rudolfs von Ems ›Wilhelm von Orlens‹. In: Christiane Henkes/Harald Saller (Hg.): Text und Autor. Tübingen 2000, 53–70.
- Barthes, Roland: The Death of the Author. In: Aspen 5–6 (1967), ohne Paginierung.
- Bein, Thomas: Autor, Erzähler, Rhapsode, Figur. Zum ›Ich‹ in Wolframs ›Parzival‹ 108,17. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), 433–436.
- Bein, Thomas: ›Mit fremden Pegasusen pflügen‹. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrik-Philologie. Berlin 1998.
- Bein, Thomas: Zum ›Autor‹ im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, 303–320.
- Bein, Thomas: Zum Verhältnis von Autor-Text und Redaktor- (bzw. Schreiber) Text in mittelhochdeutschen Lyrikhandschriften. In: Jochen Golz/Manfred Koltes (Hg.): Autoren und Redaktoren als Editoren. Tübingen 2008, 3–17.
- Booth, Wayne C: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1961.
- Brownlee, Kevin/Hunt, Tony/Johnson, Ian u. a.: Vernacular Literary Consciousness c. 1100–c. 1500. French, German and English Evidence. In: Alastair Minnis/Ian Johnson (Hg.): The Cambridge History of Literary Criticism. Bd. 2: The Middle Ages. Cambridge 2005, 422–471.
- Bumke, Joachim: Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik (ausgehend von der Donaueschinger Parzivalhandschrift G⁶). In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 116 (1997), Sonderheft: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, 87–114.
- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach [1964]. Stuttgart ⁸2004.
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca 1978.
- Coxon, Sebastian: Zur Form und Funktion einiger Modelle der Autorenselbstdarstellung in der mittelhochdeutschen Heldenepik: ›Wolfdietrich‹ und ›Dietrichs Flucht‹. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 148–162.
- Curschmann, Michael: Dichter alter maere. Zur Prologstrophe des Nibelungenliedes im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. In: Gerhard Hahn/Hedda Ragotzky (Hg.): Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Stuttgart 1992, 55–71.
- Curschmann, Michael: Der Erzähler auf dem Weg zur Literatur. In: Wolfram-Studien 18 (2004), 11–32.
- Curschmann, Michael: ›Nibelungenlied‹ und ›Nibelungenklage‹. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozess der Episierung. In: Christoph Cormeau (Hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Stuttgart 1979, 85–119; wieder in: Christoph Fasbender (Hg.): Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2005, 159–189.
- Däumer, Matthias: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane. Bielefeld 2013.
- Ebenbauer, Alfred: Grimm, Heusler und die Sage. In: Volker Mertens (Hg.): Die Grimms, die Germanistik und die Gegenwart. Wien 1988, 91–112.
- Faral, Edmond: Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge. Paris 1924.
- Flood, John L: Offene Geheimnisse. Versteckte und verdeckte Autorschaft im Mittelalter. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 370–396.
- Fludernik, Monika: The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London 1993.
- Gärtner, Kurt: Zu den mittelhochdeutschen Bezeichnungen für den Verfasser literarischer Werke. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 38–45.
- Genette, Gérard: Die Erzählung [1994]. München ²1998 (frz. 1972/1983).
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens. Heidelberg 2009.
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte. In: Harald Haferland und Matthias Meyer (Hg.): Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven. Berlin 2010, 149–185.
- Haferland, Harald: Gibt es einen Erzähler bei Wicram? Zu den Anfängen modernen Fiktionsbewusstseins. Mit einem Exkurs: Epistemische Zäsur, Paratexte und die Autor/Erzähler-Unterscheidung. In: Maria E. Müller/Michael Mecklenburg (Hg.): Vergessene Texte – verstellte Blicke. Neue Perspektiven der Wicram-Forschung. Frankfurt a. M. 2007, 361–394.
- Hausmann, Albrecht: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen 1999.
- Hausmann, Albrecht: Autor und Text in der Weingartner Liederhandschrift (B). Zu Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von Überlieferungsvarianz. In: Christiane Henkes/Harald Saller (Hg.): Text und Autor. Tübingen 2000, 33–52.
- Heinze, Joachim: Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung. München 1978.
- Hellgardt, Ernst: Anonymität und Autornamen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der deutschen Literatur des elften und zwölften Jahrhunderts. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 46–72.
- Henkes, Christiane/Saller, Harald (Hg.): Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ›Textkritik‹ München. Tübingen 2000.
- Holznapel, Franz-Josef: Autorschaft und Überlieferung am Beispiel der kleineren Reimpaartexte des Strickers. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 163–184.
- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹. Tübingen 2003.
- Hübner, Gert: Historische Stildiskurse und historische Poe-

- tologie. In: Elizabeth Andersen/Ricarda Bauschke-Hartung/Silvia Reuvekamp (Hg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. Berlin 2015, 17–37.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías u. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Kablitz, Andreas: *Literatur, Fiktion und Erzähler nebst einem Nachruf auf den Erzähler*. In: Irina Rajewski/Ulrike Schneider (Hg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart 2008, 13–44.
- Kapfhammer, Gerald/Löhr, Wolf-Dietrich/Nitsche, Barbara (Hg.): *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Münster 2007.
- Kragl, Florian: *Kanonische Autorität. Literaturexkurse und Dichterkataloge bei Rudolf von Ems*. In: Jürgen Struger (Hg.): *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz/Olomouc, 20.–23.9.2007 (Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik [16] 2007)*. Wien 2008, 347–375.
- Kragl, Florian: *Fragmente einer Liebe der Sprache. Von einem Fetisch der höfischen Literatur am Beispiel von Konrad Flecks *Floreroman* und Wolframs *Titulek**. In: *Euphorion* 107 (2013), 269–299.
- Krohn, Rüdiger: *Zwischen Finden und Erfinden. Mittelalterliche Autoren und ihr Stoff*. In: Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*. Konstanz 1992, 43–57.
- Lawton, David: *Chaucer's Narrators*. Cambridge 1985.
- Lienert, Elisabeth: *Zur Pragmatik höfischen Erzählens. Erzähler und Erzählerkommentare in Wirnts von Grafenberg *Wigalois**. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 234 (1997), 263–275.
- Looze, Lawrence de: *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century*. Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer. Gainesville 1997.
- Lutz, Eckart Conrad: *Zwischen Landesherrschaft und höfischem Credo. Lyrik und Gespräch als Medien der Adelsreform bei Ulrich von Liechtenstein*. In: Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*. Berlin 2011, 111–132.
- Margolin, Uri: *Narrator*. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier (Hg.): *Handbook of Narratology* [2009]. Berlin 2014, 646–666.
- Meier, Christel: *Autorstile im Hochmittelalter? In: Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*. Berlin 2011, 69–91*.
- Meier, Christel/Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*. Berlin 2011.
- Meyer, Matthias: *So dünke ich mich ein wertgot. Überlegungen zum Verhältnis Autor–Erzähler–Fiktion im späten Artusroman*. In: Volker Mertens/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Fiktionalität im Artusroman*. Tübingen 1993, 185–202.
- Müller, Jan-Dirk: *Der Spielmann erzählt. Oder: Wie denkt man sich das Entstehen eines Epos?* In: Harald Haferland/ Michael Mecklenburg (Hg.): *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*. München 1996, 85–98.
- Nünning, Ansgar: *On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary*. In: John Pier (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin 2004, 11–56.
- Paul, Hermann/Wiehl, Peter/Grosse, Siegfried u. a.: *Mittelhochdeutsche Grammatik* [1881]. Tübingen 24/1998.
- Peters, Ursula: *Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters. Eine Problemskizze*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000), 321–368.
- Peters, Ursula: *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Köln 2008.
- Plotke, Seraina: *Autorschaft durch Autorisierung. Bearbeitungen des Alexanderstoffs als Modellfall differenter Verfasserkonzeptionen*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134 (2012), 344–364.
- Plotke, Seraina: *Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*. Göttingen 2017.
- Pörksen, Uwe: *Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos. Formen seines Hervortretens bei Lamprecht, Konrad, Hartmann, in Wolframs Willehalm und in den *Spilmannsepen**. Berlin 1971.
- Quast, Bruno: *als Thómas von Britanje giht. Narratologische Überlegungen zur Funktion des Autornamens in der höfischen Epik am Beispiel des *Tristan* Gottfrieds von Straßburg*. In: Christel Meier/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*. Berlin 2011, 133–144.
- Reuvekamp-Felber, Timo: *Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jhs*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 120 (2001), 1–23.
- Ridder, Klaus: *Die Inszenierung des Autors im *Reinfried von Braunschweig*. Intertextualität im späthöfischen Roman*. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 239–254.
- Ridder, Klaus: *Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75 (2001), 539–560.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London 1983.
- Robertshaw, Alain: *Der spätmittelalterliche Autor aus Herausgeber seiner Werke. Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort*. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 335–345.
- Schaefer, Ursula: *Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. In: *Wolfram-Studien* 18 (2004), 83–97.
- Schmitz, Silvia: *Die *Autorität* des mittelalterlichen Autors im Spannungsfeld von Literatur und Überlieferung*. In: Jürgen Fohrmann/Ingrid Kasten/Eva Neuland (Hg.): *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien*. Bd. 2. Bielefeld 1999, 465–483.
- Schnell, Rüdiger: *„Autor“ und „Werk“ im deutschen Mittelalter*. In: Joachim Heinze (Hg.): *Neue Wege der Mittelalter-Philologie*. Berlin 1998, 12–73.

- Schnell, Rüdiger: Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs. In: Ursula Peters (Hg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. Stuttgart 2001, 96–149.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. Berlin 2012.
- Sølvsteen, Claus: Überlieferung, Varianz und Autorenkongretisation. Probleme der Editionsphilologie am Beispiel der Lieder Reinmars anhand von Albrecht Hausmann: ›Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität‹, Tübingen 1999. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 135 (2016), 407–420.
- Spearing, Anthony C.: Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics. Oxford 2005.
- Spearing, Anthony C.: Medieval Autographies. The ›I‹ of the Text. Notre Dame 2012.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens [1979]. Göttingen 21982.
- Stolz, Michael: Autor – Schreiber – Editor. Versuch einer Feldvermessung. In: editio 19 (2005), 23–42. (2005a)
- Stolz, Michael: Die Aura der Autorschaft. Dichterprofile in der Manessischen Liederhandschrift. In: Yvonne Dellinger/Adrian Mettauer/André Schnyder u. a. (Hg.): Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin 2005, 67–99. (2005b)
- Tomasek, Tomas: Gottfried von Straßburg. Stuttgart 2007.
- Unzeitig, Monika: Von der Schwierigkeit, zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann. In: Wolfram-Studien 18 (2004), 59–81.
- Unzeitig, Monika: Konstruktion von Autorschaft und Werkgenese im Gespräch mit Publikum und Feder. In: Nine Robijntje Miedema/Franz Hundsnurscher/dies. (Hg.): Formen und Funktionen von Redesen in der mittelhochdeutschen Großepik. Tübingen 2007, 89–100.
- Unzeitig, Monika: Autornamen und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin 2010.
- Wagner, Silvan: Die Dreinatur des höfischen Erzählers. Versuch einer systematischen Historisierung des Erzählersbegriffs für die Epik des Hochmittelalters. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), 3–40.
- Wenzel, Horst: Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen. In: Andersen/Haustein/Simon u. a. 1998, 1–13.
- Worstbrock, Franz Josef: Dilatio materiae. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue. In: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), 1–30.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Tübingen 1999, 128–142.
- Zumthor, Paul: Essai de Poétique Médiévale. Paris 1972.

Florian Kragl

9 Autor und Erzähler – Frühe Neuzeit

Theorien und Konzepte

Im Gegensatz zur gängigen Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler in der klassischen Narratologie (z. B. Rimmon-Kenan 1983, 86–89) gibt es diese klare Trennung zwischen dem Verfasser eines Werkes und der Erzählinstanz in der Frühen Neuzeit nicht. Tatsächlich findet man in dieser Epoche keine theoretische Erörterung der vom Text konstruierten Erzählstimme und kein äquivalentes Konzept oder eine äquivalente Bezeichnung zum Erzähler der klassischen Narratologie – wobei unter klassischer Narratologie die wegweisenden Theorien und Konzepte von Narratologen wie Gérard Genette, Seymour Chatman oder Gerald Prince in der Epoche des Strukturalismus (von den 1960er bis 1980er Jahren) zu verstehen sind. Überhaupt figurieren Erzählungen in der Literaturtheorie der Frühen Neuzeit nur sehr am Rande, da sich diese, aufbauend auf griechischen und lateinischen Abhandlungen zur Rhetorik und Poetik, mehr mit Genre-Merkmalen beschäftigt. Zu den einflussreichsten rhetorischen Referenzwerken der Frühen Neuzeit zählen die pseudo-ciceronianische *Rhetorica ad Herennium*, Ciceros Reden und sein *De oratore*, Quintilians *Institutio oratoria* und Aristoteles' *Rhetorik*, während im Bezug auf Poetik vor allem auf die *Ars poetica* von Horaz, Platons *Phaidros*, *Ion* und *Staat* sowie Aristoteles' *Poetik* zurückgegriffen wird (Allen 1999, 441; Javitch 1999, 53; Mack 2002, 52). In diesen Abhandlungen werden Erzählungen einerseits als Elemente der überzeugenden Redekunst und andererseits in der Form des Epos betrachtet – oft im Gegensatz zum Drama oder der Lyrik. Die Erzählung *per se* hingegen wird nicht analytisch behandelt, und die heute wohl häufigste literarische Form, die Prosaerzählung, existiert nicht als literarische Kategorie.

Basierend auf Platons *Staat* (3,392c–398b) und Aristoteles' *Poetik* (3,1448a19–1448a24) unterscheidet man in der Frühen Neuzeit zwischen reiner Erzählung des Autors, Drama – bestehend aus den Stimmen der verschiedenen Figuren – und einer gemischten Form, die reine Erzählung des Autors mit den Stimmen fiktionaler Figuren kombiniert (s. Kap. 7 und 13). Dabei ist die Bezeichnung Autor hier bewusst als männlich zu verstehen, da Autorinnen in der Frühen Neuzeit vorerst die Ausnahme bilden und im zeitgenössischen Diskurs der Poetik und Rhetorik nicht be-

handelt werden. In seinem *Model of Poesy* von 1599 bezieht sich William Scott wie folgt auf die verschiedenen Arten der literarischen Darstellung:

And then I saye of Poems [bzw. literarischen Werken in Vers oder Prosa], some represent by Narration onely, wherein the Poet him selfe speaks mostly, as the Heroicall or Epick, [...]

Nowe followes that kynde of Poetrye, which is for the most part by interlocutory relation and action, where the Poet speakes litle or nothing in his owne person. (Scott 2013, 10^r, 11^v)

In Bezug auf heterodiegetisches Erzählen (Genette 1972, 252) bezeichnet Scotts Formulierung klar den Autor als den Agenten, der im Sinne Genettes »spricht« (ebd., 203), bzw. die Geschichte erzählt. Scott stellt diese auktoriale Erzählform einer von sprechenden Figuren getragenen Erzählform gegenüber, was sowohl Drama als auch Ich-Erzählungen umfasst, bzw. Genettes homodiegetische Erzählungen und Binnenerzählungen.

Scotts Abhandlung zeigt auf, dass Schriftsteller in der Frühen Neuzeit zwar über einen theoretischen Ansatz betreffend Ich-Erzählungen verfügen, jedoch auf kein Konzept eines vom Autor getrennten heterodiegetischen Erzählers zurückgreifen können. Stattdessen wird der Autor oft mit dem Redner assoziiert (Moss 1999a, 66–67), den man üblicherweise (obwohl dies nicht notwendigerweise der Fall ist) sowohl als den Verfasser wie auch den Darbietenden seiner Rede ansieht. Diese Assoziation von Autor und Redner verstärkt wiederum die Identifikation zwischen Genettes Erzählinstanz eines Textes und dessen Autor. Solch eine klare Gleichsetzung der Erzählstimme eines Textes mit dem Autor ordnet gezwungenermaßen die ideologische Haltung, die durch die Erzählstimme projiziert wird, dem Autor zu. Diese Annahme steht im Einklang mit der in der Frühen Neuzeit gängigen Erwartung, dass Autoren für die (moralische) Aussage und auch die Interpretation ihrer Werke zur Verantwortung gezogen und auch bestraft werden können (Sharpe 2000, 43).

Im Gegensatz zum Konzept des Erzählers, das in der Frühen Neuzeit so nicht existiert, wird die Figur des Autors sehr wohl theoretisch behandelt. Hier werden von den oben genannten theoretischen Abhandlungen des klassischen Altertums zwei sich widersprechende Ansichten zum Autor übernommen: der Autor als (göttlich) inspiriert (basierend auf Platons *Phaidros* und *Ion*; Allen 1999, 436–437) und, analog

zum geübten Redner, der Autor als geschulter Handwerker (basierend auf Horaz und Aristoteles; Kennedy 1999, 95). Überdies etablieren sich in der Frühen Neuzeit verschiedene Autoren-Typen – der gebildete Amateur, der Gelehrte, der Schreiberling (Manley 1999, 342) – und es wurde als die Aufgabe von Autoren angesehen, ihre Leser zu bilden und/oder zu unterhalten, gemäß dem Diktum von Horaz, *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* (*Ars poetica* 343; »Allen Beifall gewinnt, wer das Nützliche unter das Angenehme mischt«). So werden im Schulunterricht klassische literarische Texte in erster Linie aus einer funktionalen Perspektive betrachtet, d. h. nicht ihre narratologischen, sondern ihre rhetorischen Strukturen werden analysiert, und die Texte dienen dazu, den Schülern »gutes Latein«, Sprachfertigkeit, Eloquenz und Tugenden beizubringen (Moss 1999c, 145–153).

Obwohl sich die Poetik der Frühen Neuzeit auf den Autor konzentriert und nicht zwischen der Stimme des Autors und eines vom Text konstruierten Erzählers unterscheidet, besteht in der Literatur und Kultur der Zeit ein theoretischer Ansatz, den man dem Konzept des fiktionalen Erzählers als verwandt ansehen kann. Die Rede ist dabei von Scotts oben zitierter »interlocutory relation«, d. h. einer Erzählform beruhend auf miteinander sprechenden Figuren. Diese Erzählform stützt sich auf Platons Aussage, dass ein Autor eine Rede wiedergeben kann, als ob er eine andere Person wäre (*Staat* 3,393a–b). Mit anderen Worten, es existiert ein Bewusstsein dafür, dass Autoren andere Stimmen vortäuschen können und, wie der geübte Rhetoriker, die Fähigkeit besitzen, ihr Publikum mittels Täuschung zu beeinflussen. Dieses Bewusstsein wiederum gibt Anlass zu dem schon seit Platon oft geäußerten Verdacht, dass Autoren ihre Leser moralisch verderben könnten (Mallinson 1999, 314), und zu den wiederholten Ermahnungen, dass ein Autor der geflügelten Definition eines Redners von Cato dem Älteren als »guter Mensch geschickt im Sprechen« entsprechen sollte (Moss 1999b, 110).

Einige typische Schulübungen in den humanistisch geprägten Schulen der Zeit verlangen wie in Rollenspielen die Vortäuschung einer fremden Stimme und förderten diese Fähigkeit. Eine verbreitete rhetorische Übung ist z. B. das Darstellen einer berühmten historischen Persönlichkeit und das Halten einer Rede in dieser Rolle (Mack 2002, 42). Eine weitere Übung ist das Argumentieren auf beiden Seiten in einem Streitgespräch (ebd., 28). Beim Schreiben von Briefen lernen die Schüler ihren Schreibstil dem Adressaten und dem Inhalt des Briefes anzupassen (ebd., 42). Von sol-

chen rhetorischen und stilistischen Übungen ist es ein kleiner Schritt zum Konzept eines fiktionalen Ich-Erzählers, d. h. einer im Text konstruierten Erzählerfigur, die nicht mit dem Autor identisch ist. Die Vertrautheit frühneuzeitlicher Autoren und Leser mit solchen Ich-Erzählungen zeigt sich unter anderem in literarischen Texten in der Tradition von Ovids Heroidenbriefen, in denen mythologische Frauenfiguren sich in Briefform an ihre abwesenden und oft treulosen Geliebten wenden. So kommen in den von männlichen Autoren geschriebenen sogenannten *female complaints* der 1590er Jahre in England z. B. Frauenfiguren als Ich-Erzählerinnen zu Wort, die ihr unglückliches Schicksal beklagen, nachdem sie von mächtigen Männern verführt worden sind.

Die Tatsache, dass Autoren in der Lage sind, die Stimme einer fiktiven Person vorzutauschen, bedeutet, dass sie auch der Verstellung fähig sind, wenn sie scheinbar selbst Erzähler eines Textes sind. Zu diesem implizit vorhandenen Zweifel ob der Authentizität und moralischen Aufrichtigkeit eines auktorialen Erzählers gesellt sich das grundlegende Problem der Fiktionalität literarischer Erzählungen, wie die wiederkehrende Kritik, dass Autoren lügen, aufzeigt. Im englischen Sprachraum kontert Sir Philip Sidney explizit diese Kritik, wenn er in seiner Poetik schreibt, dass der Autor »nothing affirms, and therefore never lyeth« (Sidney 1997, 111). Sidneys Aussage spricht eine der grundlegenden Unterscheidungen zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen an: die Absenz eines Wahrheits- und Tatsachenanspruchs in der Fiktion. Gleichzeitig befindet sich Sidneys Aussage im Widerspruch mit der gängigen und oft expliziten Erwartung in der Frühen Neuzeit, dass Fiktion didaktisch sein und zur moralischen Erziehung des Lesers beitragen sollte. Sidneys Definition von Fiktionalität suggeriert einen Autor, der abbildet »what should or should not be« (Sidney 1997, 111) oder, gemäß Aristoteles (1451a36–38), was am wahrscheinlichsten ist. Die frühneuzeitliche Rechtfertigung von Literatur hingegen verlangt typischerweise nach einem Autor, der ein guter Mensch ist und explizit moralische Tugend oder Wahrheit zum Ausdruck bringt (Mallinson 1999, 315–316). Mit anderen Worten, einige der affirmativen Äußerungen, aus denen Erzählungen bestehen, erheben keinen Wahrheitsanspruch in Sidneys Sinn, wohingegen andere vom Autor als (moralische) Wahrheit verantwortet werden. Um dieses Paradoxon aufzulösen, hat die klassische Narratologie die Figur des fiktionalen Erzählers eingeführt. Im Gegensatz zur faktualen Erzählung, in der angenommen wird,

dass der Autor alle Behauptungen eines Textes verantwortet, steht in fiktionalen Erzählungen die Figur des Erzählers in der Verantwortung, dem sowohl Behauptungen bezüglich der im Text konstruierten fiktionalen Welt als auch ideologische Kommentare zugeordnet werden (Klein und Martínez 2009, 2–3; Cohn 1999, 128–129). Ohne ein solches Konzept eines fiktionalen Erzählers bleibt in der Frühen Neuzeit der Konflikt zwischen Fiktionalität und dem Anspruch an moralische Wahrheit bestehen und eröffnet ein Spannungsfeld, das erzählerische Experimente, Ironie, spielerische Selbstreflexion und die eigene ›Autorisierung‹ als Schriftsteller ermöglicht.

Solche erzählerischen Experimente komplizieren die in der Theorie propagierte Zuordnung der Erzählerstimme zum Autor. Im höfischen Roman z. B. werden oft Figuren eingeführt, die im Sinne eines Schlüsselromans für den realen Autor eintreten, wie ›Sapho‹ im zehnten Teil von *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649–1653), die gemeinhin als eine fiktionalisierte Selbstdarstellung der Autorin Madeleine de Scudéry angesehen wird. Dies erzeugt eine ontologisch problematische Verdoppelung der Stimme des Autors (hier: der Autorin), die sich auf zwei verschiedenen diegetischen Ebenen äußert, innerhalb der fiktionalen Welt und diese Welt selbst erzählend. Die Verdoppelung der Stimme des Autors erlaubt sich potenziell widersprechende Selbstdarstellungen oder ideologische Äußerungen, was wiederum eine eindeutige Identifikation der Erzählerstimme mit der Person des Autors in Frage stellt. Stattdessen suggeriert die Einführung einer Autorenfigur in der fiktionalen Welt der Erzählung eine kritische Distanz zwischen dem realen Autor und der Erzählerstimme oder ihres ideologischen Standpunktes. Diese Distanzierung mag nicht bis zur Erschaffung einer vom Autor unabhängigen Erzählerfigur gehen, erschwert aber eine Gleichsetzung von Erzählerstimme und Autor, wie das auch beim Gebrauch von Ironie beim Erzählen der Fall ist. Die ausgedehnten Wahrheitsbeteuerungen, die oft in Präliminarien zu Erzählungen der Frühen Neuzeit zu finden sind und welche den Autor als Zeitzeugen wahrer Ereignisse erscheinen lassen, wie z. B. in Aphra Behns *Oroonoko* (1688), haben einen ähnlichen Effekt. Einerseits laden sie explizit zur Identifikation der Erzählerstimme mit dem realen Autor ein, andererseits ziehen sie eine solche in Zweifel.

Gängige frühneuzeitliche Schreib- und Lesepraktiken untergraben die Zuordnung der Erzählerstimme zur Person des Autors zusätzlich. Die Imitation klassischer Autoren und die häufigen Anspielungen auf Zitate kanonischer Texte führen gleichzeitig dazu, die

Autorität des Schriftstellers zu erhöhen und die Identität, oder vielleicht Authentizität, seiner auktorialen Stimme zu verwässern (Moss 1999b, 111–113). Eine ähnliche Wirkung haben der Einbau von Sprichwörtern oder Sentenzen in Erzählungen. Die von Erasmus propagierte Praxis, nützliche Weisheiten oder Formulierungen aus Texten zu extrapolieren und bei der Verfassung eigener Texte wiederzuverwenden (Brayman Hackel 2005, 145–146), sowie die im 17. Jahrhundert in Mode kommenden Anthologien (Manley 1999, 347) führen überdies zu einer Anonymisierung der auktorialen Erzählerstimme. So werden kurze Textausschnitte von verschiedenen Werken vereint, ohne dass die ursprünglichen Autoren der Texte notwendigerweise erwähnt werden. Letztlich trägt auch das immer noch verbreitete laute Vorlesen von Texten vor einem Publikum zu einer Dissoziation von Erzählerstimme und Autor bei, da die lesende Person die Erzählerstimme durch den Akt des Lesens verkörpert und mit ihrer eigenen Stimme versieht.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Poetik der Frühen Neuzeit nicht zwischen Autor und Genettes heterodiegetischem Erzähler unterscheidet, da sie über kein theoretisches Konzept verfügt, das dem Erzähler der klassischen Narratologie entspricht. Theoretische Diskussionen von Literatur fokussieren auf den Autor und befassen sich mit Fragen der Inspiration, des rhetorischen Handwerkes, der ethischen Funktion und moralischen Verantwortung sowie des kulturellen Ansehens von Schriftstellern. Trotz der theoretischen Gleichsetzung von Erzählerstimme und Autor besteht jedoch ein Bewusstsein dafür, dass Autoren auch eine bestimmte Erzählerstimme vortäuschen können, was eine unkritische Identifikation von Erzählerstimme und Autor problematisch macht. Platons und Aristoteles' Analyse der homerischen Praxis, fiktionale Figuren sprechen zu lassen, sowie die rhetorischen Schulübungen bilden das Fundament für frühneuzeitliche Ich-Erzählungen, auch wenn diese theoretisch nicht als solche behandelt werden. Bezüglich Genettes heterodiegetischem Erzähler lässt sich feststellen, dass verschiedene literarische und kulturelle Praktiken eine unkritische Gleichsetzung von Erzählerstimme und Autor erschweren, gerade bei einer ironischen Haltung der Erzählerstimme. Die Absenz eines theoretischen Konzepts des Erzählers in der Frühen Neuzeit verhindert also keineswegs, dass Autoren in ihren Erzählungen verschiedene Posen einnehmen, ihren Erzählungen Zitate anderer Autoren beimengen oder mit ironischen und spielerischen Erzählarten experimentieren.

Manifestationen und Funktionen

In der Frühen Neuzeit finden sich sowohl Ich-Erzählungen als auch Erzählungen, in welchen die klassische Narratologie einen heterodiegetischen Erzähler verorten würde. Letztere sind häufiger, enthalten aber oft lange Reden, Monologe oder gar ausgedehnte Binnenerzählungen von fiktionalen Figuren, während die Haupterzählstimme fast vollständig in den Hintergrund rückt und der Fluss der Erzählung retardiert wird. Gerade solche Monologe oder lange Passagen von Reden zeigen den Einfluss des rhetorischen Trainings in der Schulbildung auf Erzählungen. Ungeachtet dessen, ob es sich um eine Ich-Erzählung oder eine Erzählung mit auktorialer Erzählstimme handelt, illustrieren die langen Klagen, Reflexionen oder Reden in Erzählungen die kulturelle Wertschätzung der Rhetorik in der Frühen Neuzeit. Als rhetorisch brillante Versatzstücke stellen sie die Eloquenz und Bildung des Autors zur Schau; sie werten den Text ästhetisch auf, und die Leser sind implizit aufgefordert, solche Passagen aus einer rhetorischen Perspektive als Modelle zu betrachten oder unter Umständen auch als mangelhafte rhetorische Beispiele zu erkennen. Ein ähnlicher Zusammenhang kann auch zwischen den verbreiteten frühneuzeitlichen Schulübungen im Briefeschreiben und den modellhaften Briefen in den Briefromanen des 17. und 18. Jahrhunderts festgestellt werden. Daraus folgt, dass auch in Ich-Erzählungen oder in Momenten, in welchen fiktionale Figuren sprechen, erzählen oder schreiben, die Präsenz des Autors transparent werden kann durch die Zurschaustellung rhetorischer Eloquenz.

Erzählungen der Frühen Neuzeit sind demnach stark geprägt von kulturellen Praktiken und stilistischen Moden, ungeachtet dessen, ob in Scotts oben zitierten Worten »the Poet him selfe speaks mostly« oder »litle or nothinge in his owne person«. Erzählungen enthalten oft Sprichwörter und moralische Sentenzen, Zitate aus dem Lateinischen, formelhafte Übergänge von einem Erzählstrang zum anderen, oder sie weisen einen bestimmten literarischen Stil auf, wie z. B. Werke im England des ausgehenden 16. Jahrhunderts, die stark von John Lylys elaboriertem Stil, dem sogenannten »Euphuismus«, geprägt sind. Des Weiteren mangelt es fiktionalen Figuren oft an einem eigenständigen Redestil, es sei denn, es handle sich um Figuren, die einen ausländischen Akzent oder einen speziellen regionalen Dialekt sprechen, wie z. B. der im Schwarzwald beheimatete Pflieger des Simplicius in Hans Jakob Christoph von

Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1668). Momente, in denen die Erzählstimme mit moralischen oder strukturierenden Bemerkungen in den Vordergrund tritt, sind daher nicht unbedingt, wie man aus der Warte der klassischen Narratologie vielleicht meinen könnte, aufschlussreich bezüglich der Persönlichkeit eines fiktionalen Erzählers oder auch des Autors. Sie zeugen vielmehr von kulturellen Praktiken, welche die Individualität der Erzählstimme eher aufweichen als konturieren. Dies kommt beispielhaft und ironisch zum Ausdruck in Cervantes' *Don Quijote* (1605), wo im Vorwort ein Freund des Autors diesen instruiert, wie er vorgehen müsse, um seinen Text mit den obligaten »lateinischen Brocken«, gelehrten Anmerkungen und Referenzen zu versehen.

Ein wichtiger Aspekt, der die Charakteristika der frühneuzeitlichen Erzählstimme prägt, ist die Genrezugehörigkeit einer Erzählung. Je nach Genrezugehörigkeit oder je nachdem, welche Gattungen ein Text reflektiert, verlangt dies nach einem anderen Typus der Erzählstimme. Der Schelmen- oder Pikaroroman z. B. präsentiert sich häufig als Ich-Erzählung, da solche Erzählungen oft die Form einer Autobiographie kombiniert mit einer Beichte annehmen und mit einer Reuebekundung des Ich-Erzählers gefolgt von dessen Tod oder Läuterung enden, wie z. B. in Daniel Defoes *Moll Flanders* (1722). Der eigentliche Autor der Erzählung distanziert sich so vom sündigen Erzähler und tritt nur als Zeuge oder Vermittler der Erzählung auf oder versteckt sich gar in der Anonymität, sodass der Text als genuine Autobiographie des Ich-Erzählers vermarktet werden kann. Im Gegensatz dazu wird in Reiseberichten geradezu erwartet, dass diese vom Autor selbst stammen, dessen eigene Stimme den Reisebericht »autorisiert« und seine Wahrhaftigkeit bezeugt, auch wenn der Reisebericht in Tat und Wahrheit ein Zusammenzug verschiedener schriftlicher Quellen oder gänzlich erfunden sein mag. Briefromane bedingen fiktionale Briefautoren, wobei manchmal angedeutet wird, dass es sich dabei um reale historische Persönlichkeiten handle, wie in Samuel Richardsons Erfolgsroman *Pamela* (1740). Im Epos besteht die Erwartung, dass die Handlung von einer männlichen auktorialen Erzählstimme vermittelt wird, nach der traditionellen Anrufung klassischer Musen oder, wie in John Miltons *Paradise Lost* (1667), einer christlichen Quelle der Inspiration. Eine ähnliche männliche auktoriale Erzählstimme herrscht auch im höfischen Roman vor, sei es die Stimme des Autors oder des Übersetzers. In dieser Weise formen Genrezugehörigkeit und die Imitation von literari-

schen Gattungsmerkmalen und klassischen Modellen die Erzählstimme eines Textes und wirken dabei der Vorstellung einer individuellen auktorialen Erzählstimme entgegen.

Hand in Hand mit dem Bewusstsein für Gattungszugehörigkeit geht auch die Wahrnehmung von Texten als materielle Objekte. Verweise auf die Materialität und Produktion von Texten in Präliminarien oder Erzählungen selbst tragen zur Konturierung der Erzählstimme gegenüber einer spezifisch umrissenen und zumindest nominal privilegierten Leserschaft bei. So nimmt z. B. Sidney in der Widmung der ersten Fassung seines höfischen Romans die Pose eines gebildeten Amateurs ein, der sein Werk gegenüber seiner Schwester, der Widmungsträgerin, als trivialen Zeitvertreib darstellt. Diese Haltung findet im Text der *Old Arcadia* (ca. 1580) ihre Fortsetzung im ironischen und humorvollen Ton, mit welchem sich die Erzählstimme an ein Publikum von »fair ladies« wendet oder das eigene Erzählen und Niederschreiben der Geschehnisse kommentiert (Sidney 1985, 25, 46, 361). Eine andere Pose, die Autoren einnehmen können, ist diejenige des Chronisten oder Geschichtsschreibers. So widmet Thomas Deloney seinen *Jack of Newbury* (ca. 1597) allen »Famous Cloth Workers in England« und präsentiert sich als Chronist der Geschichte der Tuchmacher. Im Gegensatz zu dieser ernsthaften Selbstdarstellung des Autors als Geschichtsschreiber, der Vergessenes für die Nachwelt verewigt, bedient sich François Rabelais in *Pantagruel* (1534) der Pose auf ironische Weise, wenn er die Genealogie seines Protagonisten, des Riesen Pantagruel, im Stile eines »guten Historiographen« (Rabelais 1994, 299) detailliert.

Während in den oben aufgeführten Beispielen para- und metatextueller Kommentare die Identität der Erzählstimme mit derjenigen des Autors bekräftigt wird, können Präliminarien auch dazu genutzt werden, den Autor vom Text zu dissoziieren, was oft durch die Erwähnung einer komplizierten Überlieferungsgeschichte des Textes geschieht. In seiner Übersetzung des ersten Buches des *Amadis* aus dem Spanischen stellt sich Nicolas de Herberay vor allem als Vermittler des Textes dar, der den Text nicht nur übersetzt, sondern in eine dem Originalzustand ähnliche Fassung bringt. Er beruft sich dabei auf eine alte handgeschriebene, aber unvollständige Buchfassung des *Amadis* im französischen Dialekt der Picardie, auf welcher die laut Herberay sehr ungetreue spanische Übersetzung beruhen soll (Herberay 1560, aiii^{r-v}). Diese an sich schon komplizierte Überlieferungsgeschichte des Textes wird wenige Seiten weiter im

gleichfalls ins Französische übersetzten Prolog des spanischen »Autors« des *Amadis* schon wieder in Frage gestellt. Dieser bezeichnet sich ebenfalls als Vermittler des Textes, der dem Publikum eine verbesserte und bereichernde Fassung der existierenden und von Schriftstellern und Übersetzern moralisch korruptierten Versionen des Werks verspricht (ebd., [avi^r]). Zudem kündigt er die erstmalige Übersetzung des vierten Buches von *Amadis* an, beruhend auf einem alten, kaum zu entziffernden Manuskript in antiker Schrift, das unter einem Grab aus Stein bei einer Einsiedelei nahe Konstantinopels gefunden und von einem ungarischen Händler nach Spanien gebracht worden sei (ebd.). Diese multiplen und sich widersprechenden Überlieferungsgeschichten rücken die Verantwortung der Übersetzer für den Text in den Hintergrund, obwohl sowohl Herberay als auch der spanische »Autor« deutlich machen, korrigierend in den Text eingegriffen zu haben.

Die Distanzierung von Autor und Erzählstimme wird noch weiter getrieben in Erzählungen wie Thomas Nashes *The Unfortunate Traveller* (1594) oder Grimmelshausens *Simplicissimus* (1668), in welchen die Präliminarien selbst schon (teilweise) von fiktionalen Stimmen übernommen werden. So führt Nashe am Beginn seines Schelmenromans die ehrfurchtslose Stimme des Ich-Erzählers Jack Wilton in einer »induction to the dapper monsieur pages of the court« (»Einführung gewidmet den geschneigelten Herren Pagen des Hofes«) ein, welche Jack Wiltons Bemerkungen über das vorliegende Buch rapportiert sowie seine genauen Anweisungen, wozu die Seiten des Buches nach der Lektüre weiterverwendet werden sollen und dürfen. Diese »induction« folgt auf eine von Nashe unterzeichnete Widmung des Textes an den Earl of Southampton, welche allerdings ab der zweiten Ausgabe des Werkes fehlt, sodass die explizite Stimme des Autors gänzlich aus den Präliminarien verschwindet. Ähnliches gilt für die revidierte Fassung von Grimmelshausens *Simplicissimus* von 1671, welche vor dem eigentlichen Text eine »Wolgemeinte Vorerinnerung / An die Großgünstige Leser« enthält, die in der Stimme des fiktionalen Simplicius Simplicissimus gehalten und mit dessen Namen unterzeichnet ist. Folgt in der ursprünglichen Ausgabe die Ich-Erzählung des Simplicius direkt nach dem Frontispiz, dem Titelblatt und der Inhaltsangabe, nimmt dessen fiktionale Stimme in der revidierten Fassung auch noch den gewöhnlich dem Autor reservierten Platz in den Präliminarien ein.

Solch ein spielerischer Umgang mit fiktionalen Figuren und dem Text als materielles Artefakt äußert

sich auch im Gebrauch von Metalepsen, d.h. der Durchbrechung von Grenzen zwischen diegetischen Textebenen. Dabei gibt z. B. die auktoriale Erzählstimme vor, im selben räumlichen und zeitlichen Universum zu existieren wie die fiktionalen Figuren. So insistiert Rabelais im »Prolog des Autors« zu *Pantagruel*, dass er nur erzähle, was er selbst im Dienste des Pantagruel beobachtet habe. Die Erzählstimme in Thomas Lodges *Rosalynd* (1590) gibt ebenfalls vor, die Schäfer in seinem Text selbst hinter Büschen versteckt belauscht zu haben, und schließt durch die Wir-Form sogar den Leser in dieses Unterfangen mit ein (Lodge 1995, 51). Die Erzählstimme in Lady Mary Wroths *Urania* (1621) gibt den Anschein, dass die Erzählung gleichzeitig mit der Handlung einhergehe und bemerkt im zweiten Teil des Werkes (ca. 1620–1630) besorgt, »Butt wee must nott dally with the story; they [three characters] are wett« (Wroth 1999, 173). Honoré d'Urfé schließlich wendet sich im Vorwort des ersten Teils seiner *Astrée* (1607) direkt an die gleichnamige Schäferin seines Romans, weil diese vorhabe, seine einsame Schreibstube nunmehr zu verlassen. Diese rhetorischen Spielereien, welche einen Eindruck der Unmittelbarkeit bewirken, verwischen zudem die Grenzen zwischen fiktionalen Charakteren, mehr oder weniger fiktionalen Erzählstimmen und der Stimme des Autors.

Bei Erzählungen mit einer auktorialen Erzählstimme wird diese oft entscheidend durch Widmungen an (potenzielle) Mäzene oder Episteln an die Leser geformt. Die gängigen Bescheidenheitserklärungen und Demutsbekundungen in diesen Präliminarien geben zwar den Anschein, dass der Autor nicht viel Wert auf sein Werk lege, und reden die schriftstellerischen Mühen klein, was paradoxerweise aber die Verantwortung des Autors für seinen Text erst recht in den Fokus rückt und zur Gleichsetzung der Stimme des Autors mit der Erzählstimme im Text beiträgt. Diese Vermengung von Autoren- und Erzählstimme kann noch bestärkt werden durch Verweise auf den Autor oder seine Zeitgenossen im Text selbst. So bezeichnet Edmund Spenser am Ende der *Faerie Queene* (1596) die drei früher publizierten Bücher des Werkes als »my former writs«, und Henry Fielding macht sich in *Joseph Andrews* (1742) über seinen Zeitgenossen Colley Cibber lustig (Fielding 1999, 16). Zusätzlich kann der Gebrauch eines spezifischen Schreibstils sowohl in den Präliminarien als auch in der Erzählung selbst den Eindruck einer einheitlichen auktorialen Erzählstimme verstärken, wie z. B. in Lylys *Euphues* (1578), in welchem alle Teile des Textes – die Präliminarien,

die Haupterzählung, die Reden der Figuren, die didaktischen Modellbriefe – im selben euphuistischen Stil gehalten sind.

Gerade letzteres Beispiel verdeutlicht noch einmal, dass in Erzählungen mit einer auktorialen Erzählstimme diese in der Frühen Neuzeit zwar gängigerweise mit derjenigen des Autors gleichgesetzt wird, es sich dabei aber auf jeden Fall um eine höchst stilisierte und rhetorisch ausgeschmückte Erzählstimme handelt und weniger um eine »persönliche« oder »authentische« Stimme des Autors. Die Gestaltung einer auktorialen Erzählstimme in der Frühen Neuzeit geht notwendigerweise mit einer Idee der Zurschaustellung einher, sei dies durch die Annahme einer der oben erwähnten spezifischen Autorenrollen (gebildeter Amateur, Chronist, Erzieher), durch die Imitation oder Übersetzung literarischer Vorgänger und Modelle, durch die Wahl eines speziellen Schreibstils oder die Einhaltung von Gattungsmerkmalen. Diese grundlegende Konstruiertheit und Künstlichkeit frühneuzeitlicher Erzählstimmen wird besonders offensichtlich in Romanen, welche auf der Figurenebene eine fiktionale Darstellung des Autors selbst enthalten und so dessen Stimme quasi verdoppeln, sowie in Fällen, in welchen zwei verschiedene Versionen einer Erzählung existieren. So unterscheiden sich Sidneys zwei Versionen der *Arcadia* zum Beispiel im Ton der Erzählung: Dem eher komischen und humorvollen Erzählstil der *Old Arcadia* steht der heroischere epische Stil der *New Arcadia* (1593) gegenüber. Im Falle von George Gascoignes *The Adventures of Master F.J.* (1573) wurde die Erzählung erst anonym veröffentlicht, bevor sie zwei Jahre später unter Gascoignes Name publiziert wurde – nun aber leicht umgeschrieben und als eine angebliche Übersetzung einer italienischen Novelle verkleidet.

Verglichen mit der Ambivalenz heterodiegetischer Erzählstimmen, die zwischen der Identifikation mit der Stimme des Autors und der Zurschaustellung ihrer Künstlichkeit oszillieren, scheinen Ich-Erzählungen weniger komplex. Die Einführung einer mit Namen identifizierbaren fiktionalen Figur, die als Erzähler fungiert, distanziert die Erzählstimme vom Autor und entspricht Platons Idee, dass der Autor in solchen Fällen die idiosynkratische Stimme einer Figur darstelle. Diese Distanzierung der Erzählstimme vom Autor gibt dem Autor mehr inhaltliche und ideologische Lizenz, was gerade satirischen Texten zuträglich ist. Durch das Medium einer fiktionalen Erzählstimme lassen sich kritische oder moralisch problematische Standpunkte leichter zur Sprache bringen, wie

z. B. das Prahlen von Schurken über ihre Missetaten im populären Genre des pseudoautobiographischen Schelmenromans. Allerdings kann die scheinbare Dissoziation von Erzählstimme und der Stimme des Autors in Ich-Erzählungen auch trügen. Während die Erzählstimme von Moll Flanders in Defoes gleichnamigem Roman vielleicht als eine vom Autor verschiedene Stimme angesehen wurde, mag dies gerade in satirischen Texten nicht unbedingt der Fall gewesen sein. Vielmehr könnte der Ich-Erzähler in satirischen Werken als eine Vertretung des Autors angesehen worden sein, so wie es auch im pastoralen Genre üblich war, dass eine der fiktionalen Figuren quasi für den Autor einstand. Selbst in Ich-Erzählungen bleibt in der Frühen Neuzeit die Beziehung zwischen Erzählstimme und Autor daher komplex.

Ausgewählte Analysen

Die folgenden kurzen Besprechungen von Anfängen drei literarischer Werke sollen gängige Konfigurationen von Erzählstimmen in der Frühen Neuzeit illustrieren. Die Spanne reicht dabei von Texten, in denen die Erzählstimme relativ eindeutig mit der des Autors gleichgesetzt wird, bis zu Erzählungen, in denen die Person des Autors hinter derjenigen des fiktionalen Ich-Erzählers zu verschwinden scheint.

In Cervantes' *Don Quijote* (1605) folgt die eigentliche Erzählung auf eine an den Leser gerichtete Vorrede des Autors, in welcher dieser klar die Rolle des Autors und Erzählers einnimmt. Namentlich auf der Titelseite erwähnt, verweist er auf sein eigenes Leben durch eine Anspielung auf seine Gefängnishaft, während derer das Werk angeblich »erzeugt wurde« (Cervantes 1956, 7). Er thematisiert auch die Arbeit am Text und vor allem an der Vorrede, wenn er bemerkt, dass »obschon diese Geschichte zu schreiben mich manche Mühe gekostet hat, so erschien mir doch keine größer, als diese Vorrede auszuarbeiten, die du hier liest« (ebd., 8). Die Vorrede unterstreicht somit die Rolle des Autors als Verfasser des Werkes, was in gewohnt paradoxer Weise durch die Demutspose des Autors noch zusätzlich hervorgehoben wird, wenn er sich als »unfähig« bezeichnet, »wegen meiner Unzulänglichkeit und meiner mangelhaften literarischen Bildung« (ebd., 9). Diese klare »Beanspruchung« des Textes durch den Autor in der Vorrede findet ihre Fortsetzung in der deutlichen Präsenz der Erzählstimme im Text. Wie der Autor in der Vorrede, wendet die Erzählstimme sich scheinbar direkt an den Leser und

kommentiert das eigene Erzählen und den Wahrheitsgehalt der Erzählung wie in der folgenden Bemerkung im ersten Kapitel: »Aber dies ist von geringer Bedeutung für unsre Geschichte; genug, daß in deren Erzählung nicht um einen Punkt von der Wahrheit abgewichen wird« (ebd., 21). Die Bezeichnung des Textes als »unsre Geschichte« macht die Kontinuität zwischen der Stimme des Autors in der Vorrede und der Erzählstimme im Text offenbar und untermauert so die gängige frühneuzeitliche Annahme, dass die Erzählstimme mit der Stimme des Autors zu identifizieren ist.

Gleichzeitig unterwandern die vielen Widersprüche innerhalb der Vorrede und des Textes die obigen Schlussfolgerungen. So bezeichnet der Autor die Erzählung als »Sohn meines Geistes«, zieht dies aber gleich wieder in Zweifel, wenn er von sich selbst schreibt, »ich, der ich zwar der Vater Don Quijotes scheine, aber nur sein Stiefvater bin« (ebd., 7). Der Darstellung Don Quijotes als einer fiktionalen, vom Autor geschaffenen Figur, deren Charakter daher rührt, dass »ein jedes Ding seinesgleichen erzeugt« (ebd., 7), stehen die wiederholten Bemerkungen gegenüber, die Don Quijote als eine reale historische Figur erscheinen lassen. Schon in der Vorrede erwägt der Autor, »daß der Herr Don Quijote in seinen Archiven in der Mancha begraben bleiben soll« (ebd., 9). Im folgenden Text ist verschiedentlich von »Autoren«, »Verfasser[n]« und »Schriftsteller[n]« (ebd., 21, 25, 29) die Rede, »die über diesen Kasus schreiben« (ebd., 21) und sich dabei wie in folgendem Beispiel nicht immer einig sind: »und zuletzt verfiel er darauf, sich *Don Quijote* zu nennen; woher denn, wie schon gesagt, die Verfasser dieser so wahren Geschichte Anlaß zu der Behauptung nahmen, er müsse ohne Zweifel Quijada [Kinnbacke] geheißen haben und nicht Quesada [Käsekuchen], wie andre gewollt haben« (ebd., 25). Gerade diese Gegenüberstellung von unsicherer Überlieferung und Bekräftigung des Wahrheitsgehaltes der Erzählung resultiert in Ironie, welche die Aufrichtigkeit der Erzählstimme und somit auch deren offenbare Gleichsetzung mit der Stimme des Autors in Frage stellt.

Cervantes' *Don Quijote* dient also einerseits als Paradebeispiel der theoretischen Position, dass die Erzählstimme dem Autor zuzuordnen ist. Andererseits rückt das Werk aber auch die Künstlichkeit dieser Erzählstimme in den Vordergrund, wenn der angebliche Freund des Autors diesem rät, »etliche Sprüche oder lateinische Brocken [...], die Ihr etwa schon auswendig wißt oder die aufzusuchen Euch doch nur geringe

Mühe kostet« (ebd., 10), in den Text einfließen zu lassen. Zudem wird die Glaubwürdigkeit der Erzählstimme immer wieder ironisch untergraben, sodass auch die Pose des Geschichtsschreibers nicht glaubhaft wirkt, der da scheinbar berichtet, »Was ich jedoch über diesen Kasus ermitteln konnte und was ich in den Jahrbüchern der Mancha geschrieben fand« (ebd., 29). Der Leser wird also explizit aufgefordert, der Erzählstimme ›Autorität‹ anzuerkennen, und gleichzeitig implizit dazu angehalten, die Erzählung mit einer kritischen Haltung zu betrachten.

Margarete von Navarras (1492–1549) *Heptaméron* reiht sich in die Tradition von Boccaccios *Decamerone* ein. Die genaue Datierung des Werkes, das zuerst in Manuskript-Form zirkulierte und 1558 und 1559 postum in zwei verschiedenen Fassungen gedruckt wurde, ist unklar. Es besteht aus einem Prolog, der die Rahmenhandlung und die verschiedenen fiktionalen Erzählerfiguren einführt, sowie 72 Geschichten, die über acht Tage verteilt (jeweils zehn pro Tag, der achte Tag ist unvollständig) von den Erzählerfiguren erzählt und besprochen werden. Das Werk multipliziert also die Erzählstimmen und stellt der auktorialen heterodiegetischen Erzählstimme des Prologs mehrere fiktionalen Erzählerfiguren gegenüber, die einerseits Geschichten erzählen und andererseits in direkter Rede und im Dialog mit den anderen Figuren diese Geschichten kommentieren.

Die auktoriale Erzählstimme des Prologs wendet sich direkt an den Leser und präsentiert sich als Verfasser des Textes: »Ma fin n'est de vous declarer la situation ne la vertu des bains, mais seulement de raconter ce qui sert à la matiere que je veux escrire« (»Es ist nicht meine Absicht, euch die Gegebenheiten oder gute Wirkung der Bäder [von Cauterets] zu erläutern, sondern nur zu erzählen, was der Materie dienlich ist, von der ich schreiben will«; eigene Übersetzung; Marguerite de Navarre 2000, 55). Es scheint sich bei der Erzählstimme also um diejenige der Autorin, Margarete von Navarra, zu handeln, was durch die genaue geographische Situierung der Ereignisse im Süden Frankreichs, nahe der spanischen Grenze, zusätzlich bekräftigt wird. Analog zu den Verweisen auf die reale zeitgenössische Welt durch spezifische Orts- und Zeitangaben führt die Erzählstimme auch die fiktionalen Figuren als scheinbar real existierende Persönlichkeiten ein, die Verbindungen zum französischen Hof und den Notabeln Südfrankreichs haben. Mit anderen Worten, obwohl sie sich diegetisch auf verschiedenen Textebenen befinden, scheinen die Erzählstimme im Prolog und die fiktionalen Figuren im

selben Zeit- und Raumuniversum zu existieren, und sie verfügen auch über einen gemeinsamen literarischen Hintergrund durch ihre Vertrautheit mit Boccaccios *Decamerone* (ebd., 65, 67).

Die fiktionalen Erzählerfiguren unterscheiden sich in ihrem Erzählstil nicht wesentlich von der auktorialen Erzählstimme und sind auch sonst nicht besonders entwickelte Charaktere, abgesehen davon, dass ihre Äußerungen zwischen den Geschichten gewisse ideologische Merkmale aufweisen oder Positionen vertreten (ebd., 46). In kritischen Besprechungen des Werks werden die Figuren zumindest teilweise als fiktionale Darstellung historischer Persönlichkeiten betrachtet, wobei die Wortführerin Parlamente mit der Autorin selbst gleichgesetzt wird, und die ältere Dame Oisille als Anagramm für Louise de Savoie, die Mutter Margaretes, gedeutet wird (ebd., 42, 44). Diese Lesart wird einerseits durch die wiederholten Wahrheitsbeteuerungen der Figuren unterstützt, die vereinbaren, im Gegensatz zu Boccaccio nur ›wahre‹ Begebenheiten zu erzählen (ebd., 65–66); andererseits liegt die Identifikation von Parlamente mit Margarete nahe, da Parlamente im Prolog den Vorschlag macht, die Wartezeit mit Geschichtenerzählen zu verkürzen (ebd., 66). Sie verweist dabei auf ein unrealisiertes Projekt der französischen Königsfamilie, an Boccaccio angelehnt eine eigene Sammlung von hundert wahren Geschichten zusammenzutragen (ebd., 65). Sie schlägt vor, dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen und die gesammelten Geschichten dem König und seiner Entourage als Präsent zu übergeben (ebd., 66). Parlamente liefert so eine Entstehungsgeschichte des *Heptaméron* und wird als ›Initiatorin‹ des Werks zu einer Art Doppel der Autorin.

Leser sehen sich so quasi mit zwei auktorialen Stimmen konfrontiert: der relativ zurückhaltenden Haupterzählstimme und der Stimme der Parlamente, die wie die anderen fiktionalen Erzählerfiguren sowohl erzählt als auch wertende Kommentare abgibt. Die moralische Interpretation der einzelnen Geschichten wird dadurch auf die fiktionale Ebene des Textes verschoben, was die ideologischen Standpunkte im Text zumindest scheinbar von der Autorin distanziert und Parlamentes Ansichten denjenigen anderer Figuren gegenüberstellt. Allerdings machen die überlieferten frühneuzeitlichen Kommentare zum *Heptaméron* ersichtlich, wie sehr der Text als Ganzes mit der Person Margaretes assoziiert wurde und wie wenig Beachtung im Vergleich die fiktionalen Erzählerfiguren fanden (ebd., 614–618). Nachdem Pierre Boaistuau 1558 einen Teil des Werkes anonym als *His-*

toire des Amantz fortuneez publiziert hatte (ebd., 606), vermarktete Claude Gruget 1559 seine Fassung als korrigierte und autorisierte Version des Werks unter dem Titel *L'Heptameron des Nouvelles de tresillustre et tresexcellente Princesse Marguerite de Valois, Roynie de Navarre*. Diese explizite Definition der Geschichten als die ›Nouvelles‹ der Margarete von Navarra ohne jede Erwähnung der Rahmenhandlung und Erzählerfiguren spiegelt sich in den Kommentaren zum Werk, die sich einerseits auf den Schreibstil der Autorin konzentrieren und sich andererseits mehr oder weniger kritisch über ihre Auswahl an freizügigen Geschichten äußern. Dieses Beispiel unterstreicht den frühneuzeitlichen kritischen Fokus auf den Autor eines Werkes und die verhältnismäßig geringe Beachtung der im Text konstruierten Erzählstimmen.

In Grimmelshausens *Simplicissimus* (1668) liefert sich der Autor von Beginn weg ein Versteckspiel mit dem Leser. Der Name des Autors steht zwar auf der Titelseite, jedoch in der Form eines Anagramms, »German Schleifheim von Sulsfort« (aufgelöst ›Christoffel von Grimmelshausen‹; Grimmelshausen 1945, 13). Der Titelseite, die den Text mit den Worten, »An Tag geben / Von« (ebd.), dem Autor zuschreibt, stellt sich ein Frontispiz mit einem phantastischen Mischwesen entgegen (ebd., 11), welches auf verschiedenen Masken steht und das Werk ebenfalls für sich zu beanspruchen scheint. Überschieden mit dem Titel »Der Abenteuerliche / Simplicissimus Teutsch«, folgen unterhalb der Figur weitere Zeilen aus der Perspektive des Protagonisten und Ich-Erzählers Simplicius, die verkünden: »in solchem Umbeschwermen [Herumreisen] macht ich mir bekandt / was mich oft betruebet und selten ergetzt / was war das? Ich habs in diß Buche gesetzt, / damit sich der Leser gleich, wie ich itzt thue, / entferne der Thorheit und lebe in Rhue« (ebd.). Diesen sich konkurrierenden Autoren-Ansprüchen folgt wie oben erwähnt in der ersten Ausgabe nach einem Inhaltsverzeichnis direkt die Ich-Erzählung des Simplicius, wohingegen in der revidierten Fassung von 1671 dem Text noch ein Brief an die Leser, ebenfalls in der Stimme von Simplicius, vorangeht. Der auf dem Titelblatt angegebene Autor wird also jeglicher ›Stimme‹ beraubt und auf ein anagrammatisches Pseudonym reduziert, während der fiktionale Ich-Erzähler die kombinierte Rolle des Autors, Erzählers und Zeitzeugen einnimmt. Grimmelshausen spielt so bewusst mit der Fiktionalität seines Protagonisten, lässt ihn einerseits als eine reale historische Person erscheinen und stellt seine Realität andererseits wieder in Frage durch die namentliche Erwähnung eines Autors auf der Titelseite.

Durch dieses Spiel scheint Grimmelshausen auf den ersten Blick eine maximale Distanzierung zwischen realem Autor und fiktionaler Erzählstimme zu erreichen. Dies erweist sich bei genauerem Hinsehen jedoch als Trugschluss, denn der auf der Titelseite angegebene eigentliche Name von Simplicius, »genant Melchior Sternfels von Fuchshaim« (ebd., 13), entpuppt sich als weiteres Anagramm von ›Christoffel von Grimmelshausen‹. Es ergibt sich also eine Art Kurzschluss zwischen Autor und Ich-Erzähler, der später im Werk noch deutlicher wird und die Distanz zwischen Autor und Erzähler in Frage stellt. So bezeichnet der Ich-Erzähler Simplicius im 19. Kapitel des dritten Buches ein weiteres Werk von Grimmelshausen, *Des vortrefflichen keuschen Josephs in Ägypten erbauliche Lebensbeschreibung* (1667/70), als »meine[n] ›Joseph‹« und »meine Arbeit« (ebd., 200). Tatsächlich wurde der *Joseph* unter dem Namen Samuel Greifnson von Hirschfeld veröffentlicht, einem weiteren anagrammatischen Pseudonym Grimmelshausens. Ganz am Ende des *Simplicissimus*, im »Beschluss« Ende des sechsten Buches (auch *Continuatio* genannt), wird der Name des angeblichen Autors, German Schleifheim von Sulsfort, als ein Anagramm und Pseudonym von Samuel Greifnson von Hirschfeld entlarvt. Zudem erhält das Werk, nachdem es in der Fiktion wenige Seiten zuvor als eine auf »Palmblättern« (ebd., 400) geschriebene Autobiographie des Simplicius dargestellt wurde, eine weitere materielle Herkunftsgeschichte: Es wurde von Samuel Greifnson »in seiner Jugend geschrieben, als er noch ein Musketiere gewesen« und »nach seinem Absterben unter seinen hinterlassenen Schriften gefunden« (ebd., 411). Der kurze »Beschluss« weist im Gegensatz zum *Simplicissimus* eine auktoriale Erzählstimme auf, nennt weitere schon veröffentlichte und noch zu publizierende Werke des besagten Samuel Greifnson und ist mit Grimmelshausens Initialen, »H. J. C. V. G.« unterzeichnet. Der Höhepunkt dieses Verwirrspiels bildet die scheinheilige Bemerkung, »aus was Ursach er [Samuel Greifnson] aber seinen Namen durch Versetzung der Buchstaben verändert und German Schleifheim von Sulsfort an dessen Statt auf den Titul gesetzt, ist mir unwissend« (ebd.).

In Anbetracht der Vervielfältigung von anagrammatischen Pseudonymen Grimmelshausens und der logisch widersprüchlichen Angaben zur Autorschaft des *Josephus*, der sowohl vom fiktionalen Protagonisten Simplicius wie auch vom angeblichen Autor des *Simplicissimus* sein soll, liegt die Vermutung nahe, dass der Ich-Erzähler des *Simplicissimus* autobiogra-

phische Züge aufweisen könnte. Diese Annahme führte nach der Aufschlüsselung der anagrammatischen Pseudonyme Grimmelshausens 1837 (ebd., 16) zu autobiographischen Lesarten des *Simplicissimus*, die heute aber nur noch sehr bedingt akzeptiert werden (ebd., 9). Die scheinbar klare Trennung zwischen Autor und fiktionalem Ich-Erzähler resultierte so zwischenzeitlich in einer gegenteiligen Lesart. Inwiefern Grimmelshausens Zeitgenossen seine Namensspiele reien durchschauten, ist wohl kaum eruierbar. Es könnte aber gut sein, dass sie, aus der Perspektive der klassischen Rhetorik und Poetik, den Ich-Erzähler a priori nur bedingt als eine vom Autor separate Erzählinstanz betrachteten.

Status Quo und Ausblick

Zurzeit existiert kein allgemein zufriedenstellender narratologischer Ansatz, der die frühneuzeitlichen literarischen Praktiken und theoretischen Ansichten zur Literatur adäquat berücksichtigt. Konzepte der klassischen Narratologie wie die Differenzierung zwischen Autor und Erzähler oder zwischen hetero- und homodiegetischen Erzählern können zwar für analytische Zwecke auf frühneuzeitliche Texte angewendet werden, tragen der komplexen frühneuzeitlichen Auffassung der Beziehung zwischen Autor und Erzählstimme aber nicht genügend Rechnung. Die gängige Praxis der Frühen Neuzeit, die Erzählstimme im Text mit der Stimme des realen Autors zu identifizieren, setzt sich bis weit in die Moderne fort, und der Begriff des Erzählers als eigenständige Instanz etabliert sich erst im 20. Jahrhundert. Tatsächlich kann die Einführung des Erzählerkonzepts als eine Reaktion gesehen werden gegen die weiterhin verbreitete Gewohnheit von Lesern, die Erzählstimme mit der Intention des Autors in Verbindung zu bringen. Anstatt eine rigide Trennung zwischen Autor und Erzähler zu propagieren, welche in der Praxis regelmäßig durch die Einführung von Termini wie »authorial narration« oder »author-narrator« unterlaufen wird, könnte es für die Frühe Neuzeit gewinnbringender sein, vor allem das Konzept des heterodiegetischen Erzählers flexibler handzuhaben und diesen Typus Erzählstimme als die Projektion einer auktorialen Stimme zu verstehen, welche als mehr oder weniger seriös, spielerisch oder selbstreflektierend umschrieben werden kann.

Solch eine beschreibende Herangehensweise wird nicht nur der frühneuzeitlichen theoretischen Auffassung von literarischem Erzählen und gängigen schrift-

stellerischen Praktiken gerechter, sondern erlaubt es auch, drei Bereiche zu studieren, die in der Forschung bis jetzt noch zu wenig beachtet worden sind. Der erste Bereich betrifft die sich neu etablierenden Autorinnen und ihren Umgang mit auktorialen Erzählstimmen, um die kulturell und historisch bedingte mangelnde Autorität von Frauenstimmen (Guild 1999, 426) wettzumachen und sich als Schriftstellerinnen zu »autorisieren«. Die Feststellung der gängigen Gleichsetzung von auktorialer Erzählstimme und der Stimme des Autors in der Frühen Neuzeit rückt die Schwierigkeit der Selbstautorisierung für Schriftstellerinnen klarer in den Vordergrund und erlaubt eine genauere Untersuchung der Strategien, mit welchen Schriftstellerinnen eine auktoriale Erzählstimme entwickeln.

Ein zweiter Bereich, in welchem ein beschreiben des Vorgehen von Vorteil wäre, ist derjenige der Übersetzung. Um einen Text zu übersetzen, müssen sich Übersetzer zwangsläufig mit der auktorialen Erzählstimme des Originaltextes auseinandersetzen und diese übernehmen oder anpassen. Die Komplexität dieses Prozesses kann nicht erschöpfend analysiert werden, wenn die Erzählstimme als eine vom Autor völlig separate Konstruktion angesehen wird. Im Gegenzug versprechen detailliertere Studien der vielen literarischen Übersetzungen der Frühen Neuzeit weitere Einsicht in das zeitgenössische Verständnis von Erzählstimmen.

Schließlich wäre ein beschreibender, flexibler Ansatz bezüglich Autor und Erzählstimme nützlich, um die Veränderungen von Erzählpraktiken zu verfolgen. In der Frühen Neuzeit etablieren sich sehr verschiedene Typen von Erzählungen – die Spanne reicht von Schwanksammlungen und dem Schelmenroman zu Reiseberichten, dem höfischen Roman und weiteren Varianten des Romans (s. Kap. 3). Dass bei dieser Entwicklung verschiedener Gattungen auch mit der Erzählstimme experimentiert wird, scheint auf der Hand zu liegen. Solche Experimente mit auktorialen Erzählstimmen oder Ich-Erzählern lassen sich jedoch nur bedingt normativ kategorisieren. Vielmehr bedürfen sie einer genauen Auslotung des Verhältnisses zwischen Autor und Erzählstimme, wie dies z. B. auch Sonja Glauchs Analyse mittelalterlicher Ich-Erzählungen aufzeigt (Glauch 2010).

Literatur

- Allen, Michael J. B.: Renaissance Neoplatonism. In: Norton 1999, 435–441.
 Brayman Hackel, Heidi: Reading Material in Early Modern England. Print, Gender, and Literacy. Cambridge 2005.
 Cervantes Saavedra, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don

- Quijote von der Mancha. Übers. von Ludwig Braunfels. München 1956.
- Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore 1999.
- Fielding, Henry: Joseph Andrews and Shamela. Hg. von Judith Hawley. Oxford 1999.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: *Figures III*. Paris 1972, 65–282.
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte. In: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*. Berlin 2010, 149–186.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph von: *Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus*. Hg. von Emil Ermatinger. Zürich 1945.
- Guild, Elizabeth: *Women as auctores in Early Modern Europe*. In: Norton 1999, 426–432.
- Herberay, Nicolas de: *Le premier livre d'Amadis de Gaule*. Paris 1560.
- Javitch, Daniel: *The Assimilation of Aristotle's ›Poetics‹ in Sixteenth-Century Italy*. In: Norton 1999, 53–65.
- Kennedy, William J.: *Humanist Classifications of Poetry among the Arts and Sciences*. In: Norton 1999, 91–97.
- Klein, Christian/Martínez, Matías (Hg.): *Wirklichkeits-erzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart 2009.
- Lodge, Thomas: *Rosalind*. Hg. von Brian Nellist. Bodmin 1995.
- Mack, Peter: *Elizabethan Rhetoric. Theory and Practice*. Cambridge 2002.
- Mallinson, G. Jonathan: *Seventeenth-Century Theories of the Novel in France. Writing and Reading the Truth*. In: Norton 1999, 314–321.
- Manley, Lawrence: *Criticism and the Metropolis*. Tudor-Stuart London. In: Norton 1999, 339–347.
- Marguerite de Navarre: *L'Heptaméron*. Hg. von Nicole Cazauran und Sylvie Lefèvre. Saint-Amand 2000.
- Moss, Ann: *Horace in the Sixteenth Century. Commentators into Critics*. In: Norton 1999, 66–76. (1999a)
- Moss, Ann: *Literary Imitation in the Sixteenth Century. Writers and Readers, Latin and French*. In: Norton 1999, 107–118. (1999b)
- Moss, Ann: *Humanist Education*. In: Norton 1999, 145–154. (1999c)
- Norton, Glyn P. (Hg.): *The Cambridge History of Literary Criticism*. Bd. 3: *The Renaissance*. Cambridge 1999.
- Rabelais, François: *Les cinq livres*. Hg. von Jean Céard, Gérard Defaux und Michel Simonin. Paris 1994.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London 1983.
- Scott, William: *The Model of Poesy*. Hg. von Gavin Alexander. Cambridge 2013.
- Sharpe, Kevin: *Reading Revolutions. The Politics of Reading in Early Modern England*. New Haven 2000.
- Sidney, Philip: *The Old Arcadia*. Hg. von Katherine Duncan-Jones. Oxford 1985.
- Sidney, Philip: *Defence of Poesie*. Hg. von Elizabeth Porges Watson. London 1997.
- Wroth, Mary: *The Second Part of The Countess of Montgomery's ›Urania‹*. Hg. von Josephine A. Roberts, Suzanne Gossett und Janel Mueller. Tempe 1999.

Rahel Orgis

10 Figur – Antike / Character – Antiquity

Status quaestionis

Over the last few decades, literary theory has seen a steady increase of scholarship on character and related notions. Margolin (1983; 2003; 2007; 2010), who takes his cue from Possible Worlds theory among other theories, has arguably been the most comprehensive modern thinker on this topic; Jannidis (2014) and De Temmerman/van Emde Boas (2018, 11–19) take stock of recent developments. The fact that a fair share of this work has found its way into classical studies explains, at least partly, the drastic changes that scholarly views on character in ancient literature have undergone over the past few decades. For a long time, the view was commonly held that ancient literature was not able to articulate character. Greek literature in particular received a bad press on that front throughout most of the 20th century. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (1907), for example, was explicit that, with the exception of Plato and the tragedians, Greek authors had not generally been able to capture the nature of a human being. Critical work in this vein often took its cue from Aristotle's famous statement (1450a) that in tragedy character is subservient to plot; this idea was, in turn, used to bolster the claim that semantic investment of literary characters was not what ancient authors were interested in.

Philosophical scholarship developed arguments along similar lines. Eric Dodds, for example, in his famous study on the Greeks and the irrational (1951), argued that traits fundamentally determining (im)moral behaviour in the *Iliad* ultimately fall under the responsibility of the gods and not the heroes themselves. Charles Taylor (1989) similarly saw no concept of an individual identity throughout antiquity predating Augustine. And Christopher Gill (1996), in an important book, develops the idea that ancient character was fundamentally embedded in the codes of a society and defined, at least partially, through its social interrelations, and he sets this notion of character against the individualist strand of modern, Kantian thinking, where character implies an autonomous will perceived as the centre of ethical thought and individuality.

Over the last thirty years or so, scholars have thoroughly deconstructed the traditional view and changed our understanding and appreciation of how

character, identity and the self are constructed in a wide variety of literary genres. They have identified and discussed notions of the self in specific historical contexts and in relation to moral autonomy and individualism (e. g. Farenga 2006 on ancient Greece) and connected it with other recent interests such as self-presentation and identity (Worman 2002). It has furthermore been shown that both Greek tragedy (Easterling 1990; Williams 1993; Seidensticker 2008; van Emde Boas 2017) and prose genres such as biography, historiography (Pelling 1990) and novels (De Temmerman 2014) develop notions of individuality and moral and inner consciousness in ways subtler and more complex than acknowledged up to then.

To some extent, the ability of Latin authors to depict character has traditionally been assessed more favourably than that of Greek writers. Wilamowitz-Moellendorf (1907, 1110) explicitly contrasts the two traditions and praises Lucilius, Horace and Cicero as superior to their Greek predecessors in revealing the poets' self and developing a rich individuality. More recently, other major Latin authors have also received their fair share of attention in this respect – characterization in Lucan, for example, has triggered three recent monographs in only five years (Sannicandro 2010; Ludwig 2014; Blaschka 2015) and character in other poets has also generated considerable interest (Iodice/Zagórski 2014 is a recent example). With regard to prose writers too, a fair amount of ground has been covered over the past few decades (e. g. Boroughs 1993 on Petronius; Ash 1999 on Tacitus; and Harrison 2015 on Apuleius' *Metamorphoses*). In some cases, the (perceived) tendency in Latin literature towards a clearer expression of personality and psychological development has been connected to the development of Christianity, although it is not limited to Christian discourse (Rijser 2009, 8).

At the same time, classicists have raised questions about the usefulness of the language of character to examine phenomena such as inner consciousness, individuality and personality. Admittedly, much of our current terminology comes with a number of modern associations. The German word "Figur", for example, derives from the Latin *figura*, which means "shape", "form", "sketch" or "drawing", and etymologically carries a connotation of distinctiveness in contrast with a background (Eder/Jannidis/Schneider 2010, 7). The English word "character", similarly, goes back to the Greek verb *charásson* ("to engrave") and again suggests a distinctive, visible mark (De Temmerman/van Emde Boas 2018, 6). To modern

readers, both terms may therefore readily imply notions such as distinctiveness, singularity and uniqueness. But, as classicists have pointed out (e. g. Halliwell 1990), such notions cannot be retrojected in any straightforward way into an ancient context. One recent answer to this perceived mismatch between modern terminology and ancient concepts has been to adopt a language of mind-reading (rather than one of character). This means that scholars first and foremost focus on thoughts, feelings and intentions of characters, since, unlike “character”, these concepts do not come with associations of permanence and consistency. Attention is paid to how these concepts are represented in texts and how readers are invited to experience and engage with such representations (see Budelmann/Easterling 2010 on such a “theory of mind” and Greek tragedy). This tendency is part of a broader, relatively recent development in classical scholarship: the turn to cognitive studies, which focusses on how readers are affected by narrative emotionally, psychologically, cognitively and physically and how such processes, in turn, contribute to their interpretation and experience of texts (e. g. Grethlein 2017, 5–6, 36–37, 44–45 on cognitive studies and what they can bring to Classics).

Theories and concepts

No ancient term offers a straightforward equivalent of our modern notion of character (*Figur*) and its associations. The ancient term that comes closest is arguably the Greek *éthos*. It originally meant an area where animals and human beings naturally belong, despite the (attempted) imposition of external influence (Chamberlain 1984, 97–99). This meaning readily foregrounds not distinctiveness or uniqueness but both habituation as a factor involved in shaping character and environmental circumstances as forces influencing (and possibly disrupting) it. In rhetorical theory, where since Aristotle *éthos* denotes the morally and intellectually positive self-portrayal that orators construct in speeches in order to enhance their credibility (*Rhetoric* 1.2.3–6; 2.1.1–6), the term comes with a different set of associations: here it is bound up with notions of performance and careful, deliberate construction of the self, which again is not easily reconcilable with our modern understanding of character as an inner, not readily observable space. In later rhetorical treatises, *éthos* can also denote a specific stylistic category (*idéa*), which again foregrounds speech as a tool

that brings out and displays character (De Temmerman/van Emde Boas 2018, 7).

In a handbook chapter, it is of course not possible or desirable to cover even briefly the different notions of character as they are articulated, explicitly or implicitly, in the wide diversity of literary genres that antiquity has to offer, even if we limit ourselves, as we do here, to literature in Latin and Greek. What many ancient texts have in common, however, is the fact that much of their compositional technique and textual aesthetics is grounded in ancient rhetoric. This discipline was of central importance in ancient education and inextricably bound up with both poetics and literary criticism. It provided a powerful toolkit to describe and conceptualize literary practice and textual phenomena throughout antiquity across different historical eras (from Homer to late antiquity, and beyond) and different geographical regions (from Spain and Gaul to Egypt and the Near East). Although the importance of ancient rhetoric for character construction in literature stretches far beyond the temporal boundaries of antiquity (I will give one brief illustration of this), I am here mainly concerned with how it codifies character and characterization and how we see some of these principles operating in ancient literature. I will also note on occasion how in some aspects ancient rhetorical thinking about character bears striking similarities to notions prominent in modern literary theory.

The definition of a character in a story offers a first example of such a similarity. In the rhetorical school exercises known as *progymnasmata* (on which see below in more detail), character is defined as “the one doing something” (“*prósopon mén hoíon tó poíoun*”; Nicolaus, *Progymnasmata* 13.15 Felten). This definition harks back to Aristotle’s conception of literary characters as “doers” (“*hoi práttontes*”, *Poetics* 1449b31; “*hoi dróntes*”, *ibid.* 1448a28). This notion has been influential in formalist (e. g. Propp 1968; Lotman 1977) and structuralist (e. g. Greimas 1967; 1970) theories, where characters in stories are analysed not as semantically invested concepts but rather as acting agencies that drive the plot by fulfilling a limited number of fundamental functions or roles in a narrative syntax (see Abbott 2002, 123–126; Heidbrink 2010, 79–85; and De Temmerman/van Emde Boas 2018, 12–13 on such theories).

Yet, at the same time ancient rhetoric also develops a clear sense that semantic investment of characters is important. It in effect touches on a phenomenon that modern literary theory calls “mimetic” approaches (for which Chatman 1972 and 1978 is foundational).

Such approaches see characters first and foremost as similar to people, invested with characteristics that allow readers to identify with them, respond to them in moral and emotional terms, and interpret their behaviour. In ancient rhetoric, one indication of the importance of semantic investment is that plausible representations of characters are seen as crucial to the internal logic of a story. The rhetorician Aelius Theon, for instance, explores the representation of characters as one of the aspects that makes a fable (*mýthos*) plausible or not: “because of the person to whom the action or saying is attributed [...] since we say that it is not probable that such a person would have done or said this at this place or at this time or in this way or for this reason” (Spengel 1853–1856, vol. 2, 77).

Ancient rhetorical theory organizes semantic investment of characters/persons around sets of commonplaces to which orators/writers can turn in order to find relevant material: in Latin terminology so-called *loci a persona* (literally “common-places deriving from a/the person”). Broadly speaking, these *loci* are discussed in two ancient rhetorical contexts: theories of invention (*inventio/heúresis*) as they have come down to us in treatises of, for example, Aristotle (*Rhetoric*), Pseudo-Cicero (*Rhetorica ad Herennium*), Cicero (*De Inventione*) and Quintilian (*Institutio oratoria*); and guidelines on invective (*vituperatio/psógos*) and praise (*encomium/enkómion*), as found in treatises by, among others, Quintilian, Hermogenes and Menander Rhetor (De Temmerman 2010, 24–28, 49–51 gives details and references).

Such *loci* give us a clear sense of several aspects of persons/characters that were regarded as significant or relevant. Many treatises distinguish between external and internal *loci* (a distinction that goes back to Aristotle’s *Rhetoric* 1.5.4: *éxo* vs. *en autó*). External *loci* comprise the following subcategories, ordered here more or less chronologically as they occur throughout one’s life: occurrences at birth (e.g. dreams or signs); name (based on the idea that a person’s name may be revelatory of certain characteristics – *nomen atque omen*, to use an immortal phrase from Plautus’ *Persa* 625); social descent, including one’s parents, ancestors and/or other relatives; city, fatherland, or ethnic provenance; intellectual training and cultural education (*paideía*); age; professional activities; (quantity and quality of) friends; reputation; honorary positions and the corresponding power and/or influence; wealth; offspring; details about old age; and finally death (and the period/events following it). Internal *loci*, for their part, are subdivided (by some treatises at least) into

physical qualities (e.g. beauty, strength, stature, etc.) on the one hand and mental (i.e. intellectual and moral) qualities (e.g. wisdom, temperance, courage etc.) on the other.

This brief overview indicates important aspects of how the representation of a person is conceptualized in ancient rhetoric (and narrative). Firstly, it is clearly compartmentalized: the complex notion of what constitutes a human being is broken down into a series of discrete pockets of information about a person that can be discussed and analysed separately. Secondly, almost all *topoi* address observable and verifiable facts that are supposed to define a person. This resonates with the ancient notion of character as something that needs to be (or can be) performed and displayed – a notion with a long history reaching back at least to Aristotle’s definition of *éthos*, as we have seen. Thirdly, many of the *topoi* discussed are conducive to moral assessments of character. Again, this is in line with widespread notions that resonate throughout ancient literature, where character is assessed primarily in terms of right and wrong (Halliwell 1990, 50), as it is revealed by actions and speech that result from a conscious moral choice (*proaíresis*).

Fourthly, and finally, a conceptualization of character along moral lines has important implications for the possibility of individuation in characterization. Since character is concerned with assessing conformity of behaviour to societal standards and moral norms, it easily subsumes individuals under types or moral categories so as to situate them on a continuum between good and bad. Indeed, in ancient narrative literature, credible, realistic characterization is often a matter not of psychological individuation but of conforming to pre-existing, familiar literary, mythological, historical, or socially recognizable (and often morally significant) character types (De Temmerman 2014, 8–14). It is not surprising, therefore, that ancient literature is replete with examples of what Woloch (2003, 69) calls “compression”: one outstanding (and often morally relevant) quality is substituted for an entire personality. The most famous and lengthiest exploration of such types is arguably Theophrastus’ *Characters*. In his preface (3), he is explicit that he aims to describe “classes of character” (“*géne trópon*”), each of which has its own social and moral peculiarity or deficiency (e.g. the dissembler, flatterer, idle chatterer, etc.; Diggle 2004 gives text and discussion).

The relative importance of character types privileges conceptions of character as what has been called ‘static’ in modern theory, where it traditionally forms

an oppositional pair with 'dynamic' (e.g. Rimmon-Kenan 2002, 40–42): given at birth and unchangeable throughout life. Again, this conception chimes with broader ancient traditions, such as the Platonic-Aristotelian notion of stable, adult character (Dihle 1956, 57–87), which is impacted simultaneously by inborn nature, habituation and reasoned choice, and therefore relatively durable (Swain 1989, 65–66; Gill 2006, 413). On the other hand, ancient authors do address the question of how (un)stable and (un)changeable character really is under external/circumstantial influences (for details, see De Temmerman 2014, 18–26 and De Temmerman/van Emde Boas 2018, 9–11). Plutarch, for example, develops the question at some length. In his *Political Precepts* (*Moralia* 798a–825f), he advises politicians to understand and engage in a dynamic interplay with the character of citizens (*toú éthous tón politón*, 799b), which, he is careful to add, is basically a compound of all their individual characters (*sugkrathén ek pánton*). He stipulates that change is difficult and requires time but is possible nevertheless – a point that he illustrates by comparing the effects of politicians on their audience to those of wine on drinkers: “Just as wine is at first controlled by the character of the drinker, but gradually, as it penetrates and warms him, shapes and modifies that character, so should the politician act: until he has firmly established his power of leadership on reputation and confidence, he must adapt himself to the current mores, and keep them in his sights. He needs to know what the people like, and by what means they are naturally led” (799b–c; translation Oppeneer 2018, 156). In addition, Plutarch underlines that in the process the character of individual politicians may also change, as they are advised to educate their own character (*exáskei [...] tón trópon*, 800b) and improve it morally – here, as elsewhere in ancient literature, Themistocles is cited as an example of such change.

What my overview of *topoi* does not say much about is one other area where ancient rhetoric shows similarities with modern theory: the question of *how*, i. e. by means of which narrative techniques, characteristics are (or can be) attributed to characters in narrative. A classic distinction in modern literary theory, taking its cue from literary semiotics and occurring both in structuralist and post-structuralist narratology in different constellations and with different names, is that between direct/explicit and indirect/implicit characterization (see, among others, Margolin 1998, 200–201; Jannidis 2004, 198–207, 219–221; 2014, 37–9). While ancient rhetoricians do not explicitly ad-

dress the differences between these, they do discuss a number of specific techniques of characterization that can all be classified in these terms: direct attribution of characteristics, techniques that operate on the basis of a relation of contiguity with the character (e.g. speech, action, emotion, appearance, etc.) and those that work on the basis of (intertextual, intratextual or other forms of) similarity or contrast (e.g. comparison, paradigm, etc.; see De Temmerman 2010 and De Temmerman/van Emde Boas 2018, 19–23 for details).

Practical approaches

One ancient set of texts arguably bridges rhetorical theory and literary practice more than any other corpus: the so-called *progymnasmata*. As the name indicates, these were exercises (*gymnasmata*) in writing and composition that in school curricula preceded (*pro*) ‘real’ rhetorical exercises (*melétai* in Greek or *declamationes* in Latin). They have been preserved in handbooks by Theon, Pseudo-Hermogenes, Aphthonius (edited by Spengel 1853–1856, vol. 2) and Nicolaus (edited by Felten 1913), all dating from the first few centuries AD (and translated into English by Kennedy 2003). These authors unmistakably highlight the importance of characters as a narrative concept: *próso-pon* (“person”) is discussed as one of the six indispensable constituents (*stoicheia*) of narrative (*diégema*) alongside action, place, time, manner and cause. Theon (p. 78.24–26 Spengel) is explicit that a narrative lacking any of these elements is, quite simply, deficient. Another telling indication of the importance of character construction in *progymnasmata* is the relative weight attributed to it: exercises that deal essentially with depictions of characters, such as praise (*enkómion*) and characterization through speech (*ethopoía*), are attested in papyri in higher numbers than other *progymnasmata* (Pordomingo Pardo 2007).

In the broadest of terms, the *progymnasmata* partake in one of the most important aspects of literary production in antiquity: the role of tradition and the creative use or *imitatio* of literary models. Seneca in his *Letters to Lucilius* (84) famously conceptualizes such imitation by means of the image of bees, who take nectar from different flowers and subsequently use it to make something new (honey). Seneca uses this image to drive the point home that imitation is by no means a static copy but a dynamic dialogue with and adaptation of traditional models. The *progymnasmata* seem to substantiate this claim: in their

teaching of textual and narrative composition, variation on and creative use of literary models take centre stage (Webb 2001).

Character construction is very much part of this general, creative and often playful, treatment of the literary tradition in the *progymnasmata*. A good example of this is their discussion of character typification. When Theon documents the importance of character in refutations of narratives (p. 94 Spengel), he explains that if we refute a narrative on the basis of its incredibility, we should show that a given person does something at a given place at a given point in time. He offers Medea as an example and advises that one should argue that it is incredible that “a mother would harm her children”. This advice clearly invites a rewriting of the literary tradition: Medea, of course, did kill her children, and the challenge for students of rhetoric is to plausibly develop the idea that she did not. At the same time, the passage shows that an unorthodox rewriting of tradition does not (necessarily) imply the invention of new, individualized character traits but instead builds on a pre-established logic underlying character typification. In this case, “to argue from the person” clearly implies the subsumption of a specific person within one prevalent and all-encompassing category that is supposed to guide her behaviour: for Theon, Medea is first and foremost a mother, and she is expected to act as mothers do. The example is based on a logic assuming patterns of behaviour typical of certain types of people (in this case, mothers) rather than an interest in the idiosyncratic, individual qualities of Medea in particular.

The same dynamic underlies Theon’s discussion of Hecuba, the legendary queen of Troy at the time of its capture by the Greeks. In his discussion of the importance of the exercise of impersonation (*ethopoia*) for the study of ancient literature, he explains that “we praise Homer first because of his ability to attribute the right words to each of the characters he introduces, but we find fault with Euripides because his Hecuba (in *Trojan Women*, that is) philosophizes inopportunistly” (p. 60.25–30 Spengel). With this reference to the character of Hecuba, Theon drives the point home that *progymnasmata* impact not only literary creation but also literary criticism: guidelines from the *progymnasmata* can be (and are) used to evaluate and assess traditional literary practice. Again, his example offers a revisionist reading of a traditional character in literary history. And again, the revision makes use of an essentially typified notion of character. The implication of Theon’s criticism of Euripides

is that philosophical, rational discourse is not suitable for a female character (an idea present also elsewhere in ancient rhetorical theory, where female voices are associated first and foremost with emotional rather than rational discourse). As Theon’s discussion illustrates, the *progymnasmata* incorporate the broad idea that the individuality and specificity of a given character (Hecuba) is radically subsumed under larger groups or classes to which this character belongs (“women”).

Examples

Concepts of character abound in a wide variety of ancient literary genres (see, for example, Ash/Mossman/Titchener 2015 on Greek and Roman biography and historiography, and De Temmerman/van Emde Boas 2018 on Greek literature from Homer to Heliodorus). I will discuss two series of examples, which in each case cluster around literary instantiations of one *progymnasma*.

My first series of examples turns to the particular *progymnasma* that arguably foregrounds semantic investment of characters most clearly: *ethopoia* (literally “character-making”). This exercise is organized entirely around the idea that a character can be explored through his or her own speech. It required students to develop a speech in keeping with the character of a given (mythological or historical) person. An example suggested by Aphthonius is: “What would Niobe say when she saw her children lying dead?” Aphthonius is explicit that this is an exercise in the *invention* of character: we call it character-making (*ethopoia*), he observes, because it is based on a known person and only invents the character (“gnórimon échousa prósonon, platoméne mónon dé éthos”; p. 44.24 Spengel). This idea of invention of character through speech resonates with the fact that speeches in ancient historiographical and biographical texts were commonly accepted to have been developed and read as an index of a speaking person’s character rather than as a factual reproduction of his/her actual words (Wiseman 1993, 132–135; also chapter 13 in this volume). Thucydides, for example, is careful to underline the partly fictional status of his speeches.

The importance of speech as a technique of characterization is observable throughout ancient narrative literature. Often, character is revealed not only by *what* is said but also by *how* it is said. Virtually every genre in ancient literature offers examples of this – I have picked out one: in Chariton’s ancient Greek novel

Callirhoe (probably 1st century AD), one episode details a trial held at the Persian court in Babylon. Both of the two characters involved, Dionysius (a Greek from Miletus) and Mithridates (a Persian satrap), give a speech. The stylistic qualities of the two speeches differ considerably and characterize the speakers accordingly (see Doulamis 2011 and De Temmerman 2018, 572–573 for analysis). Whereas Dionysius, as a Greek nobleman, adopts the plain, unembellished and refined sophistication that places him in the Attic oratory tradition, Mithridates, as a Persian satrap, shows the extravagant and theatrical qualities associated with Asianism (a style of oratory that developed in Asia Minor during the Hellenistic period and that was marked by emotional effect and bombast).

The theory of *ethopoia* develops a range of parameters that make it possible to determine which kind of speech is suitable for which character. Speakers are defined by a number of coordinates that will all influence their character, and, hence, need to be borne out by their speech: age (*helikía*) is one of these. As Theon has it, the speech of a younger man “will be a blend of simplicity and modesty, that of an older man of knowledge and experience” (p. 115.28–116.1 Spengel). Other such coordinates are gender (*phýsis*; men and women speak differently), social status (*týche*; slaves and free men speak differently), profession (soldiers and farmers speak differently), mental or emotional disposition (someone in love speaks differently from someone who abstains from such feelings; and someone cheerful differently from someone sad), and finally origin (Athenians are said to be voluble, Spartans sparse and clear in their speech).

Ancient authors incorporate and play with these guidelines (and others). In Chariton’s *Callirhoe*, the heroine, who comes from Syracuse, laments when she is taken beyond the Euphrates on her way to Babylon (5.1.4–7). While the heroine being captured and taken away from her original environment is, of course, a staple of the genre, this specific episode is arguably an inversion of a well-known *ethopoia* attested in Aphthonius (p. 45.10–12 Spengel). It deals with the words that “someone from the inland would say when seeing the sea for the first time” (see also Hock 1997, 459). Indeed, the narrator in the novel is explicit that Callirhoe, as an island dweller, takes the journey quite calmly as long as she can see the sea and starts lamenting only when she beholds the vast masses of land after turning away from the sea (5.1.3).

Pseudo-Hermogenes offers an example similar to that in Aphthonius: “what words would a farmer say

who for the first time sees a ship” (p. 15.32–33 Spengel). In both Aphthonius and Pseudo-Hermogenes, this *ethopoia* is defined as “ethical”, which means it is intended to reveal character (i.e. of an inlander and farmer respectively) rather than emotion (which is more prominent in so-called “pathetical” *ethopoiai*). In the novel, the episode indeed contributes to fleshing out a broad strand underlying Callirhoe’s character. The fact that she, as a noble woman, has been captured and enslaved and is now being taken away from the last thing that reminds her of home (the sea) results in a profound sense of uprootedness in her self-perception. This strand of Callirhoe’s characterization surfaces repeatedly throughout the narrative and, as we will see now, is constructed first and foremost through the creative use of *ethopoia*.

Progymnasmata treatises advise organizing *ethopoia* around an alternation of chronological periods: after dealing with the present, one should proceed by documenting the past and, finally, turn to speculating about the future. Furthermore, these alternations are intended to carry emotional power because, so the advice, they should build a clear contrast between these periods: an unhappy present is to be contrasted with a happy past and an even unhappier future (Pseudo-Hermogenes p. 16.4–7 Spengel; Nicolaus p. 65–66 Felten; anonymous *Prolegomena* in Walz 1832–1836, vol. 2, 54). This specific guideline arguably recycles tragic lamentations, where the same conscious, agonizing rehearsal of past and present is very prominent (on the importance of tragedy – and other genres – for *progymnasmata* authors, see Webb 2001, 301–303). In Euripides’ so-called Trojan war plays (*Trojan Women*, *Andromache*, and *Hecuba*), much revolves around the themes of enslavement and the loss of original high station. In all three plays, both Hecuba and Andromache constantly set their own new status as slaves in contrast to their former standing as a queen/mistress (e.g. *Trojan Women* 192–196, 506–507, 614–615; *Hecuba* 60–61, 809; *Andromache* 64–65). This contrast between past and present is often supplemented by a reference to future misfortune, which is presented as even worse than the present misery. Tecmessa in Sophocles’ *Ajax*, for example, who has been called the archetypal lamenting captive woman of Greek tragedy (Dué 2006, 153), presents the loss of *eugéneia* (nobility of birth) along these lines: she first foregrounds the poignant contrast between the present (she is Ajax’ slave) and the past (she was freeborn; 487–489), and then goes on to anticipate an even worse future (she will fall into the hands of Ajax’ enemies when he dies;

496–505). In *Hecuba*, the eponymous heroine conceptualizes her misery in a similar crescendo-effect: “Zeus did not kill me but keeps me alive, poor wretch, only to see new misfortunes still greater than the old” (233).

This pattern is picked up not only in rhetorical handbooks but also in narrative literature, such as ancient novels, where lamenting monologues are widespread (Birchall 1996, 10–11). Chariton clearly uses it to depict his heroine Callirhoe as a tragic heroine. Like Hecuba, Andromache, and Tecmessa, Callirhoe is noble by birth. When she is sold as a slave, she repeatedly rehearses the same contrast between *before* (1.14.9–10; 2.5.7) and *after* (1.14.9–10; 2.5.7). In addition, when she is being carried off by the pirate Theron, she laments her imprisonment and fears that she may be sold to a master inimical to her father (1.11.3), a train of thought reminiscent of that of Tecmessa. Even later, when she is no longer a slave but Dionysius’ legitimate wife, she keeps referring to the misfortune of having been deprived of her freedom (5.1.5; 5.5.2; 6.6.4) and in each instance she also envisages a future even worse than what she has already gone through (5.1.7; 5.5.4; 6.6.5). In short, then, Chariton casts his Callirhoe as a tragic heroine not only by the events that befall her but also, and mainly, by the way in which she responds to them in lamenting monologues and by the stylization of these speeches.

Such character construction is, of course, not limited to the ancient novels – or to pagan antiquity, for that matter. It also surfaces in the Christian, late antique miracle story of Euphemia (*Bibliotheca Hagiographica Graeca* catalogue no. 739–739k). This story is part of the dossier of the Edessan Martyrs Guria, Shmona and Habbib (it is Syriac in origin according to Burkitt 1913, Greek according to von Gebhardt/von Dobschütz 1911, who edited the Greek version; a 10th-century metaphor was edited by Papaioannou 2017). Given the basic plot line (Euphemia marries a Goth but is subsequently enslaved by him and taken to his homeland as a prisoner of war), scholars have noted parallels with Greek tragedies, such as Aeschylus’ *Agamemnon*, where Cassandra comes to Agamemnon’s house as a prisoner of war and makes Clytaemnestra jealous; and Euripides’ *Andromache*, where the eponymous heroine is both Neoptolemus’ war prisoner and wife. Euphemia’s character too is clearly constructed in this literary tradition: her self-conscious thematization of her sudden reversal of social status (e.g. § 14 von Gebhardt/von Dobschütz) recalls both that of the tragic heroines and that of Callirhoe. The similarities are taken to extremes by Nikephoros Basi-

lakes, who in his 12th-century handbook of *progymnasmata* develops the story of Euphemia into one long *ethopoia* (Beneker/Gibson 2016, 322–329). In this case, then, texts across different genres (tragedy, novel, hagiography) and different chronological periods are brought to resonate with each other through the use of one specific rhetorical technique underlying character construction.

My second series of examples deals with one aspect of ancient character construction that is reflected in my overview of *topoi* above but that I have so far not developed: the fact that (re)presentations of character in antiquity involve depictions not just of inner characteristics, familial and social backgrounds, and education and achievements, but also of physical appearance. Indeed, antiquity famously developed a pseudo-science called physiognomy, which set out to deduce the inner character of people from their physical characteristics (important examples of treatises that theorize this approach, all edited by Förster 1893, are those of Pseudo-Aristotle, Polemon, Adamantius, and an anonymous Latin treatise; more recent editions of some by André 1981 and Swain 2007). As scholars have emphasized, physiognomy, just like rhetoric, provided citizens with an important toolkit functional in coding self-performance and decoding that of others in social and political contexts (e.g. Gleason 1990). In different literary genres, character is constructed to varying degrees through the use of either unvariable physical characteristics or body language. Apuleius uses physiognomy in his fiction (Mason 1984), early Christian discourse builds on it extensively (Callon 2015), and Latin biographers repeatedly draw on it to characterize emperors (Rohrbacher 2010). Suetonius, for example, has Augustus apologetically explain before the Senate a number of unpleasant details in Tiberius’ countenance and body language (*De vita Caesarum* 3.68).

The *progymnasma* that most emphatically engaged with physical description was *ékphrasis* or detailed description. Again, literary tradition is important here, and existing descriptions of characters in literature were influential both in theory of *ékphrasis* and in literary practice (Eurybates’ description in *Odyssey* 19.246 and Thersites’ in *Iliad* 2.217–218 are mentioned in the *progymnasmata* as such examples). The key-concept underlying any *ékphrasis* (regardless its object: people, animals, buildings, seasons, etc.) is *enargeia* or vividness, usually conveyed by the classic notion of words acquiring visual power. According to Pseudo-Hermogenes, *ékphrasis* is essentially language that puts its ob-

ject before one's eyes ("hyp' ópsin ágon tó deloúmenon"; p. 16 Spengel). Priscian's translation of Pseudo-Hermogenes (5th–6th centuries, Rome) adds that through words (literally "through the ears") *ékphrasis* creates the illusion of visual perceptibility ("per aures oculis praesentiam facere"; § 10 Halm 551–560).

What does this mean for descriptions of people? The treatises are explicit that for this purpose vividness is achieved by following a pattern of linearity. Nicolaus, for example, prescribes that *ékphraseis* of a person should start with a description of the head, after which follows the rest of the body, "part after part until the feet" (p. 69 Felten). A clear example of an author straightforwardly following this guideline is Sidonius Apollinaris (Clermont-Ferrand, 5th century AD) in his description of Theodoric II, king of the Visigoths (*Epistulae* 1.2). Sidonius' description starts, quite emphatically, with the highest possible body part, the top of his head (*capitis apex*), and then proceeds vertically to cover (in that order) Theodoric's hair, neck, eyebrows, eyelashes, cheekbones, ears, nose, lips, temples, chin, throat, shoulders, arms, forearms, hands, chest, belly, hips, thighs, knees, calves and, finally, feet (*pes*).

The fact that the relevance of this template does not, of course, end with antiquity may provide a suitable bridge to following chapters. The ancient template clearly organizes, for example, a passage in Barthélemy Aneau's French Renaissance novel, *Alector ou le Coq*, where it is used to describe not a person but what is called a hippopotamus (chapter 14, ed. Bourgeuil 2003). It is probably no coincidence that this animal is presented by the ancient *progymnasmata* authors as an example of an object particularly suitable of *ékphrasis*, a suggestion that harks back to Herodotus' famous description of this animal (*Histories* 2.71), which has become a model for descriptions of hippopotami throughout antiquity (e.g. in Pliny's *Natural History* 8.39 and Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon* 4.2; on Aneau's debt to Achilles Tatius in particular, see Roose/De Temmerman 2015). In Aneau's novel, the animal is introduced with an *ékphrasis* that covers first its head (*tête*), then its belly (*ventru*), then its legs (*jambes*) and feet (*pieds*) and, finally, its tail (*queue*). Since this *ékphrasis* is given by an ego-narrator ("Je pris au grand fleuve du Nil en Égypte, un jeune hippopotame"), this specific sequence arguably helps, just as prescribed by the *progymnasmata* authors, to generate vividness: it is as if the narrator (and the reader) sees the hippopotamus come out of the river towards him/her – the head first, then the rest of his body, and final-

ly the tail. Indeed, immediately after the discussion of the tail follows a depiction of the head, and this time in more detail than when it was first mentioned at the beginning of the *ékphrasis*: we now hear that its head is held upright (*élevée*), strong and powerful and that in its mouth it has four curved (*croches*) and sharp (*tranchantes*) teeth. The illusion is, clearly, that now that the animal has come out of the river towards the narrator, the latter can now see its head close-up and describe it in detail. Aneau's passage, in other words, offers an appropriate note to close this chapter. It draws attention to the importance of ancient rhetorical templates for moulding depictions of characters, their influence across time and space and the playful and creative reworking of literary tradition that it involves. And it reminds us of how an awareness of and insight into rhetorical toolkits underlying ancient character construction may enrich our interpretation of narrative, both ancient and (early-)modern.

Conclusion

The study of character(ization) in ancient literature has undergone profound changes over the past century and, in the process, has been impacted by developments in modern narratological theory. At the same time, it is a field where scholars have repeatedly registered caution about the use and relevance of modern critical concepts for analysing ancient texts. The conceptual toolkit that I have addressed in this chapter is rooted in ancient rather than modern literary theory. To be sure, there are basic similarities as to how character is conceptualized in both. Fundamental concepts in modern literary theory such as both the syntagmatic and mimetic views on characters arguably hark back to ancient concepts. Likewise, the techniques of characterization that narratology has identified are already present in ancient rhetoric.

At the same time, there are important differences too. Much of character in ancient rhetoric is essentially more static and more compartmentalized than modern theory is comfortable with – although in other cases ancient rhetoric accommodates, and even invites, more dynamic representations that allow for representations and experiences of change (e.g. *ethopoia*). Secondly, even if scholars have pointed to notions of individuality in ancient texts, the relative importance of typification in ancient writing still stands in sharp contrast with more individualized notions of character and experience with which modern theory

aims to come to terms – an interest arguably inspired by modern narrative genres such as the realistic novel, which thematizes psychological complexity to an unprecedented degree.

Character(ization) in ancient literature is a field in which promising avenues for further research can be identified. First, classicists have paid more attention to some relevant modern theories than to others. They have only begun to explore, for example, the prospects that cognitive studies have to offer to the analysis of character and characterization in ancient narrative. And whereas a reasonably comprehensive narratological treatment of characterization in Greek literature has recently been published (De Temmerman/van Emde Boas 2018), there is, to the best of my knowledge, no such coverage of Latin literature. More specific questions too remain to be addressed. One such question concerns the construction(s) and reconstruction(s) of individual characters or types of characters over time. This chapter has briefly touched, for example, upon a few representations of female (war) prisoners. Another promising question concerns the narrative techniques used to depict characters. That question too opens up fascinating, diachronic prospects. An analysis, for example, of the use of *ethopoia* throughout different narrative genres and across different eras would considerably enhance our understanding of several aspects of literary history (e.g. its rhetorical texture and its creative use of literary and other models in character construction).

(This chapter was written under the European Union's Seventh Framework Programme (FP7/2007–2013) with the support of the European Research Council Starting Grant n. 337344. I thank the editors of this volume for their kind invitation to contribute, and Wim Verbaal for drawing my attention to Sidonius Apollinaris' description of Theodoric II.)

References

- Abbott, H. Porter: The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge 2002.
- André, Jacques (ed.): Anonyme Latin. *Traité de physiognomonie*. Paris 1981.
- Ash, Rhiannon: Ordering Anarchy. Armies and Leaders in Tacitus' 'Histories'. London 1999.
- Ash, Rhiannon/Mossmann, Judith/Titchener, Frances B. (eds.): Fame and Infamy. Essays for Christopher Pelling on Characterization in Greek and Roman Biography and Historiography. Oxford 2015.
- Beneker, Jeffrey/Gibson, Craig A. (eds.): The Rhetorical Exercises of Nikephoros Basilakes. 'Progymnasmata' from Twelfth-Century Byzantium. Cambridge, Mass. 2016.
- Birchall, John: The Lament as a Rhetorical Feature in the Greek Novel. In: Heinz Hofmann/Maaïke Zimmerman (eds.): Groningen Colloquia on the Ancient Novel. Vol. 7. Groningen 1996, 1–17.
- Blaschka, Karen: Fiktion im Historischen. Die Bildsprache und die Konzeption der Charaktere in Lucans 'Bellum Civile'. Rahden 2015.
- Boroughs, Roderick J. C.: Eumolpus. Literary and Historical Approaches to Characterization in Petronius. Doctoral dissertation Cambridge 1993.
- Bourgueil, Georges (ed.): Barthélémy Aneau. *Alector ou le coq, histoire fabuleuse*. Paris 2003.
- Budelmann, Felix/Easterling, Patricia E.: Reading Minds in Greek Tragedy. In: Greece and Rome 57 (2010), 289–303.
- Burkitt, Francis C. (ed.): Euphemia and the Goth. With the Acts of Martyrdom of the Confessors of Edessa. London 1913.
- Callon, Callie: Physiognomy as a Strategy of Persuasion in Early Christian Discourse. Doctoral dissertation Toronto 2015.
- Chamberlain, Charles: From 'Haunts' to 'Character'. The Meaning of 'Ethos' and its Relations to Ethics. In: Helios 11 (1984), 97–108.
- Chatman, Seymour: On the Formalist–Structuralist Theory of Character. In: Journal of Literary Semantics 1 (1972), 57–79.
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca 1978.
- De Temmerman, Koen: Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature. In: Rhetorica 28 (2010), 23–51.
- De Temmerman, Koen: Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel. Oxford 2014.
- De Temmerman, Koen: Chariton. In: Koen De Temmerman/Evert van Emde Boas (eds.): Characterization in Ancient Greek Literature. Leiden 2018, 561–577.
- De Temmerman, Koen/van Emde Boas, Evert (eds.): Characterization in Ancient Greek Literature. Leiden 2018.
- Diggle, James (ed.): Theophrastus. 'Characters'. Cambridge 2004.
- Dihle, Albrecht: Studien zur griechischen Biographie. Göttingen 1956.
- Dodds, Eric R.: The Greeks and the Irrational. Berkeley 1951.
- Doulamis, Konstantin: Forensic Oratory and Rhetorical Theory in Chariton Book 5. In: Id. (ed.): Echoing Narratives. Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction. Groningen 2011, 31–45.
- Duë, Casey: The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy. Austin 2006.
- Easterling, Patricia E.: Constructing Character in Greek Tragedy. In: Christopher Pelling (ed.): Characterization and Individuality in Greek Literature. Oxford 1990, 83–99.
- Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf: Characters in Fictional Worlds. An Introduction. In: Id. (eds.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin 2010, 3–64.
- Emde Boas, Evert van: Language and Character in Euripides' 'Electra'. Oxford 2017.

- Farenga, Vincent: *Citizen and Self in Ancient Greece. Individuals Performing Justice and the Law*. Cambridge 2006.
- Felten, Joseph (ed.): *Nicolai progymnasmata*. Leipzig 1913.
- Förster, Richard: *Scriptores physiognomonici Graeci et Latini*. 2 vols. Leipzig 1893.
- Gebhardt, Oscar von/Dobschütz, Ernst von: *Die Akten der edessenischen Bekenner Gurjas, Samonas und Abibos*. Leipzig 1911.
- Gill, Christopher: *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: The Self in Dialogue*. Oxford 1996.
- Gill, Christopher: *The Structured Self in Hellenistic and Roman Thought*. Oxford 2006.
- Gleason, Maud W.: *The Semiotics of Gender. Physiognomy and Self-Fashioning in the Second Century C. E.* In: David M. Halperin/John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (eds.): *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton 1990, 389–416.
- Greimas, Algirdas J.: *Les structures des actants du récit. Essai d'approche générative*. In: *Word* 23 (1967), 221–238.
- Greimas, Algirdas J.: *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris 1970.
- Grethlein, Jonas: *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures*. Cambridge 2017.
- Halliwell, Stephen: *Traditional Greek Conceptions of Character*. In: Christopher Pelling (ed.): *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford 1990, 32–59.
- Halm, Karl: *Rhetores Latini minores*. Leipzig 1863.
- Harrison, Stephen J. (ed.): *Characterisation in Apuleius' 'Metamorphoses'*. Cambridge 2015.
- Heidbrink, Henriette: *Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research*. In: Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (eds.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin 2010, 67–110.
- Hock, Ronald F.: *The Rhetoric of Romance*. In: Stanley E. Porter (ed.): *A Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period*. Leiden 1997, 445–465.
- Iodice, Maria G./Zagórski, Mariusz (eds.): *Carminis Personae. Character in Roman Poetry*. Frankfurt a. M. 2014.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin 2004.
- Jannidis, Fotis: *Character*. In: Peter Hühn/Jan C. Meister/John Pier et al. (eds.): *Handbook of Narratology*. Berlin 2014, 30–45.
- Kennedy, George A. (transl.): *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta 2003.
- Lotman, Jurij: *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor 1977 (Russian 1970).
- Ludwig, Kathrin: *Charakterfokalisation bei Lucan. Eine narratologische Analyse*. Berlin 2014.
- Margolin, Uri: *Characterization in Narrative. Some Theoretical Prolegomena*. In: *Neophilologus* 67 (1983), 1–14.
- Margolin, Uri: *Character. Types of Characters and Theories about Characters in Novels*. In: Paul E. Schellinger (ed.): *Encyclopedia of the Novel*. 2 vols. Chicago 1998, vol. 1, 197–201.
- Margolin, Uri: *Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative*. In: David Herman (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford 2003, 271–294.
- Margolin, Uri: *Character*. In: David Herman (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge 2007, 66–79.
- Margolin, Uri: *From Predicates to People Like Us. Kinds of Readerly Engagement with Literary Characters*. In: Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (ed.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin 2010, 400–415.
- Mason, Hugh J.: *Physiognomy in Apuleius' 'Metamorphoses' 2.2*. In: *Classical Philology* 79 (1984), 307–309.
- Oppeneer, Thierry: *The Rhetoric of Democracy in Second Sophistic Literature. People Politics in the Imperial Period*. Doctoral dissertation Gent 2018.
- Papaioannou, Stratis (ed.): *Christian Novels from the Menologion of Symeon Metaphrastes*. Cambridge, Mass. 2017.
- Pelling, Christopher (ed.): *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford 1990.
- Pordomingo Pardo, Francisca: *Ejercicios preliminares de la composición retórica y literaria en papiro. El encomio*. In: José Antonio Fernández Delgado/Francisca Pordomingo Pardo/Antonio Stramaglia (eds.): *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*. Cassino 2007, 404–453.
- Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale* [1958]. Austin 1968 (Russian 1928).
- Rijser, David: *Character, Inwardness and Identity in Antique Literature. A Very Brief Survey*. In: David Rijser/Bert Treffers (ed.): *The 'I' in the Making*. Turnhout 2009, 1–13.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* [1983]. London 2002.
- Rohrbacher, David: *Physiognomics in Imperial Latin Biography*. In: *Classical Antiquity* 29 (2010), 92–116.
- Roose, Alexander/De Temmerman, Koen: *'Alector ou le Coq', histoire fabuleuse de Barthélemy Aneau, ou les travestissements littéraires et les enjeux idéologiques du roman grec ancien à la Renaissance*. In: Cécile Bost-Pouderon/Bernard Pouderon (eds.): *La réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique*. Lyon 2015, 293–307.
- Sannicandro, Lisa: *I personaggi femminili del Bellum civile di Lucano*. Rahden 2010.
- Seidensticker, Bernd: *Character and Characterization in Greek Tragedy*. In: Martin Revermann/Peter Wilson (eds.): *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford 2008, 333–346.
- Spengel, Leonhard von (ed.): *Rhetores Graeci*. 3 vols. Leipzig 1853–1856.
- Swain, Simon: *Character Change in Plutarch*. In: *Phoenix* 43 (1989), 62–68.
- Swain, Simon (ed.): *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's 'Physiognomy' from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford 2007.
- Taylor, Charles: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass. 1989.
- Walz, Christian: *Rhetores Graeci*. 9 vols. Stuttgart 1832–1836.
- Webb, Ruth: *The Progymnasmata as Practice*. In: Yun Lee Too (ed.): *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden 2001, 289–316.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von: Die Autobiographie im Altertum. In: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik 1 (1907), 1105–1114.
 Williams, Bernard: Shame and Necessity. Berkeley 1993.
 Wiseman, Timothy P.: Lying Historians. Seven Types of Mendacity. In: Christopher Gill/Timothy P. Wiseman

(eds.): Lies and Fiction in the Ancient World. Exeter 1993, 122–146.

Woloch, Alex: The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel. Princeton 2003.
 Worman, Nancy: The Cast of Character. Style in Greek Literature. Austin 2002.

Koen De Temmerman

11 Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages

Literary characters occupy a peculiar position in narratology. This is because from a theoretical, methodological and ontological perspective, they are less easy to grasp than other elements of narratology. And this in turn affects the scholarship on characters: “Narrative theory on character is not an established field of research with clearly delineated problem zones and ‘classic’ discussion themes which all scholars refer to and are aware of, or with research results recognized as such by scholars with an interest in the field” (Jannidis 2004, 2). There are many reasons for this. One of the most important is certainly the fact that “a uniform description of the subject of research [is lacking]. To some, characters are a virtually real entity; for others they are objects in a fictional world, while yet others see them as nodes in a textual network of references. These varied definitions are related to a second point: character theory’s dependence on many framework theories, especially the symbol and literary theory being used as a foundation. How ‘character’ is conceptualized depends on which model of literary communication and linguistic and literary symbolic processes is assumed to apply” (Jannidis 2004, 3–4). Numerous encyclopedia entries, introductions, and essays on literary and/or narrative theory have developed various possible definitions of the literary character, with an emphasis either on elements of symbol or communication theory, linguistic philosophy, or structuralist and ontological theory (Platz-Waury 1997; von Inwagen 2007; Eder/Jannidis/Schneider 2010a; Jannidis 2011; Martínez 2011; Jannidis 2014). However, this chapter will not use these approaches as a basis, as its aim is to delineate the task in which the specifics of a character theory for the medieval period must or should be able to prove themselves when contrasted with a general theory. This points to the second difficulty, alongside the unclear definition of the term ‘character’ as such: it is only in the past few years that research in medieval studies has begun to establish itself within character theory and to begin to trace possible links to general narratology. A link of this kind, however, faces serious problems, as central categories with which works in narratological character theory – to the extent that it even exists – could hardly or not at all be applied to medieval vernacular literature, which is the sole topic of the article below. However, this is due not only to the characters in medieval vernacular

literature; rather, it is also (and perhaps even primarily) due to the peculiarities of medieval narrative and the medieval tradition of text and transmission. They make it necessary to take a broader perspective. I will begin with narratological character theory and will show why it cannot always usefully be applied under the conditions of the transmission culture of medieval vernacular literature.

Incompatibilities between general and medieval character theory

Narratological character theory is only of limited usefulness when it comes to analyzing characters in medieval vernacular literature, because as a non-historical discipline Narratology makes assumptions which often do not apply to medieval vernacular literature, including (for example) a strong emphasis on or assumptions about authorship, originality and fictionality. Almost all of narratological character theory refers to characters in fictional texts, and fictionality is at times virtually a *factum brutum* of the texts which it analyses. For example, Jannidis defines characters as follows: “Characters are not persons, because they are part of a fictional world [...], medially constituted and incomplete” (Jannidis 2011). In this context, the title of the comprehensive and current volume of Eder/Jannidis/Schneider 2010a (‘Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media’) is rich in insights. Margolin, who has contributed several of the most significant and influential scholarly articles on character theory (in acknowledgement of Margolin’s contribution to character scholarship, Jannidis uses the term ‘groundbreaking’ in Jannidis 2014, 32) also considers fictionality a central characteristic of literary characters: “Possible non-actual IND [individuals] are *entiae rationis*: abstract objects, freely devised or constructed by an actual human mind in acts of hypothesizing, supposing, or imagining. They are called into existence and intersubjectively manifested by means of entity-invoking expressions [...] such as proper names and definite descriptions; that is, through the referring and describing mechanisms of natural language” (Margolin 1990, 847). An exception to the rule by which characters are considered equivalent to fictional figures is provided by Irene de Jong, who in a chapter on “Narratology and Historiography” (de Jong 2014, 167–195) poses the question: “Can narratology be applied to historiographical texts?” (167) De Jong

provides a brief but instructive overview of the scholarship by the narratologists who have addressed the question of the applicability of narratological categories to factual texts, including Cohn 1999. De Jong summarizes as follows: “We may conclude that after an initial claim of universality for narratology, some narratologists have started to argue for a distinction between fictional narratology and historiographic narratology” (170).

One task of future scholarship on characters could thus be to devote more attention to the role of fictionality. Although Margolin at times also briefly considers the status of factual characters, these thoughts are comments on exceptions and are not systematized. However, medieval vernacular narrative is often – if not even as a rule – situated exactly between the poles of factuality and fictionality. Whether King Arthur, Neithart Fuchs or Dietrich von Bern actually lived and actually did what is narrated is a question which in most cases cannot be (meaningfully and constructively) answered: “The term ‘factual’ fails due to lack of provability and the positing nature of all this knowledge handed down by epic poetry. The purpose of sagas and myths was to pass down knowledge about inaccessible domains of existence from generation to generation. If, however, the *Aeneid*, the *Nibelungenlied*, the narrative of the expulsion from Paradise, even as literary forms of these sagas and myths, cannot meaningfully be called factual narratives because they lack ‘immediate referentiability, i. e. rootedness in empirically true events’, which is the plausible condition for the factual, they cannot instead be considered fictional” (Glauch 2014, 95–96, with reference to Martínez/Scheffel 2009, 13). And this is likely to be especially true of historiographical texts, along with religious texts such as legends.

But it is not only the medial and performative nature, the claim to validity based on a text’s written literary status, the limited verifiability and the strong orientation towards a genre which make it doubtful whether fictionality can be unconditionally referred to in connection with Middle High German narrative literature. The anonymity of many narrative texts in the vernacular also makes it impossible to conceptualize authorship in the sense of mastery of a work, as Richardson (for example) does, in order to define something resembling “original characters” (Richardson 2010, 539): “Other figures derived from an original character can be considered variants: one still needs knowledge of the original version to fully comprehend the later one, though the later one cannot

provide new information about the original.” And: “We may refer to these as variants, that is, recognizable but unauthorized possible continuations or variations of the original figure” (Richardson 2010, 531). However, using the literature of antiquity as an example, he also addresses several characters which cannot be categorized as either original or unauthorized variants. Richardson classifies them all as variants – but variants of what? “Antiquity provides yet another set of possible relations. Most of the narrative materials are already at hand, largely in variable oral forms that preclude the idea of a fixed essence of character or event. We will seek in vain to find an original/copy model: in these cases there is no original to be unearthed. The character pre-exists, but not in a definitive form: all versions are variants” (ibid., 538). It is primarily Margolin who views the assignability of a (literary) creation to an author as a central element, e. g. when it comes to determining the identity relationship between the same characters in different texts, a topic which we will address later. According to Margolin, identity relationships such as these are always derived from an original text, in relation to which all later texts and their characters are variations or variants: “Now, a ‘fictional IND [non-actual individual] is something that is created by the originator of the first story to involve this object’ (Forbes 1986, 15). The first story or primary source of information about this IND defines the original or home world of the IND to which it is native. When the ‘same’ IND occurs in other story worlds, he is an immigrant in each of them. We can say that the original IND is the prototype, while all later variations/versions of him in other worlds constructed at later dates are his surrogates in these worlds” (Margolin 1990, 865, with reference to Forbes 1986). Thus originality is vitally necessary in Margolin’s theoretical construct, but the medieval tradition of repeated storytelling is characterized precisely by a lack of this originality. The narrator of a repeated story tells “that which according to the *materia* is not his own, that which is precedent to him, belonging to tradition. His property is the craftsmanship, the form in question. Thus he cannot be considered as the author in terms of being the originator of his entire text, and does not intend to be considered so” (Worstbrock 1999, 138). In the introduction to Eder/Jannidis/Schneider 2010a, the growth of characters outside an authoritative act of creation is addressed; significantly, however, this is done using not a medieval, but a contemporary example, namely characters who are not derived from an original and which exist in vari-

ous media: “The trans-medial presence of characters reaches its peak when characters are not even created through one original text in one medium, but amalgamated from sources in various media. Henry Jenkins, in his discussion of ‘synergistic storytelling’ emphasizes that certain dispositions in the characters The Kid and Niobe in *The Matrix Reloaded* can only be understood if the corresponding short films and computer games from the context of the film are known. We are only able to hint at the complex questions connected with the media specificity, intertextuality and trans-mediality of characters – serious scholarly investigation of them has only just begun” (Eder/Jandinis/Schneider 2010b, 20).

We also must consider another limitation to the applicability of modern character theory to medieval vernacular texts, namely what I will attempt to describe using the term ‘character-focused narration’ and which I will analyse in more detail below: characters seem to be the impetus for the creation of many Middle High German narratives. These are written to provide popular characters with an *enfance*, a story of childhood and youth, in order to provide a backstory for a key event (as in the case of *Arabel*), to provide a supplementary narrative, to plausibilize or problematize, to elaborate or focus on a separate segment (as in the case of *Jüngerer Titarel*, *Titarel* or *Alpharts Tod*), or to create a sequel (such as the *Nibelungenklage*, *Rennewart*, *Loherangrin* and *Schwanritter* or *Reinolt von Montalban*). The aim in these cases is to satisfy a need to narrate, a need which is primarily related to a character and his or her biography: “Even metanarrative passages suggest that protagonists have a special, elevated status, e. g. when in Wolframs von Eschenbach *Parzival* Parzival is characterized as ‘des mæres hêrre’ (‘the story’s lord’). In legal fiefdom terminology, this expresses not only the fact that Parzival is of higher rank than Gawain, but also the fact that the plot’s elements and timeline are secondary to the character who defines it” (Stock 2010, 190, with a quotation from *Parzival*, v. 338.7). In many cases such as those of *Titarel*, the *Nibelungenklage* or the versions of the *Rosengarten* texts (or *Rosengärten*, in the plural), the urge to discuss, find reasons for, justify, scrutinize, or criticize the conduct of characters in pretexts, or to represent characters in disambiguating emphases, even seems to be the original impetus behind the creation of the work in question. Thus the *Rosengärten* represent Kriemhild – who in the *Nibelungenklage* is given eloquent excuses by the narrator, who is mourned by the characters and even praised by Diet-

rich von Bern for her ‘triuwe’ (loyalty) – as verging on the grotesque in her bloodlust, brutality and arrogance, so that the *Rosengärten* read as a critical commentary on the *Nibelungenklage*. They are a part of what can be seen as a literary ‘discussion on Kriemhild’. Lienert uses this term in reference to the *Rosengarten*: “The *Rosengarten* makes use of characters from the *Nibelungenlied* and especially the discussion on Kriemhild to shape a response to the *Nibelungenlied*” (Lienert 2015, 134; Nolte 2004 speaks of “reflections of Kriemhild” [“Spiegelungen der Kriemhildfigur”]).

It is only at first glance that this narrative focus on the central characters stands in contradiction to the schematic and stereotypical nature of many characters, an element often emphasized in the scholarship of medieval studies. As an example of this view, I quote Schulz: “The characters rarely appear as complex personalities (which is why that term should be avoided in such cases); rather, they are primarily vehicles of the plot, each of which serves to represent a certain type. They are primarily individualized by means of their story, but not by means of personal and non-transferable characteristics: by what they do, not by what they ‘are deep inside’” (Schulz 2012, 12). However, there is good reason to ask whether characters such as Kriemhild, Dietrich, Arthur, and the Knight of Riouvental are not in fact individualized by their non-transferable characteristics. This does not mean that they are thus made into complex or even coherent, ‘rounded-out’ characters (the terms ‘rounded-out’ and ‘flat’ are based on the terminology introduced by Forster 1927). But Arthur’s passivity alone, his role as the central character in the Arthurian court and husband of a queen whose marital faithfulness is in doubt, his dependence on the eponymous heroes of the Arthurian novels, and the fragility of the order that his Arthurian court represented, can be individuality if this is understood as uniqueness fully independent of complexity, psychological coherence or subjectivity. A virtual circular argument results when characters are defined by their actions, as in the basic-characteristics model: “In *Herzog Ernst B* many thoroughly complex actions by the protagonist can be reduced to and abstracted from the simplified basic characteristic of ‘strong warrior’, others to ‘good adviser’ and yet others to the basic characteristic of ‘firm leader’” (Schulz 2012, 15). According to this, schematic plot elements such as fighting, courting a bride, and expulsion from a country mean that a character, seen in view of these schematic plot elements, can be nothing but schematic, even if they

are more than strong warriors, good advisers and firm leaders. But the fact that they are strong warriors, good advisers and solid leaders indeed does not mean that they are nothing else. Besides, an action and a character are very much different entities: in the fantastical Dietrich epics, Dietrich von Bern is a dragon killer and the confident conqueror of dwarves and giants. However, who, how and what he is not derived solely from the fact *that* he conquers dragons, dwarves and giants; rather, to a significant degree this results from *how* he does these things, with whom, where, and why. It is precisely these factors which are not taken into account by the basis-characteristics model: “Dietrich himself is affected by the stereotyping. Especially in the fantastical Dietrich epic, his character has been largely reduced to two well-known stereotypes which are recycled again and again in new variations: his role as a laggard, which has him cowering before each battle; and the fire that he finally begins to breathe in the heat of battle and which generally ensures his victory. This takes place in an especially incisive and at the same time comical manner in the *Rosengarten D*, when he breathes fire and causes Siegfried’s hardened skin to melt [...]. At the same time, stereotyping, along with a recognizable uniqueness, which is not tied to individuality in the modern sense, are not mutually exclusive: Wolfhart is always himself. Dietrich is as unmistakably characterized by his fire-breathing as Siegfried is by his hardened skin” (Lienert 2016, 64).

So before we proceed, it is important to state that characteristics can be schematic and typological, yet still be individualized. This individualization can be created based on schematic characteristics, the combination of which does not result in a coherent personality, but which does give a character a certain uniqueness. Thus in the *Neidhart* songs, which are divided into summer and winter songs, the Knight of Riuwental is assigned the following roles: singer, object of the desire of the female ‘dörper’ (villager) both young and old, dancing instructor, admirer of the lady, starving beggar, and the rival and enemy of the male villagers, generally beaten by them in a brawl. In no way does this lead to a coherent personality being drawn before us. But for literary audiences spanning three centuries, the character who was pasted together like a collage in this way, using largely unrelated individual elements or roles, nevertheless possessed a certain outline and essence. And despite his contrived nature, he was highly recognizable, especially due to the central characteristic of his hatred of the *dörper*. Evidently the interest in characters which can be observed in the

world of Middle High German narrative was independent of whether they were schematic or complex in nature. To put it differently: even given that in “(Middle High German) heroic epics [...] it is well-known that contradictions and gaps in attribution to the characters [are] especially characteristic: motives that go unmentioned, an extremely limited depiction of a character’s inner world, contradictory assessments, lack of coherence [...] in the representation of characters’ actions” (Lienert 2016, 52–53), this does not tell us anything about the interest they received in Middle High German narrative. With this in mind, it would be best to reconsider Reuvekamp’s claim, derived from a notion that scholarship has determined characters in Middle High German texts to be typological, that there is a primacy “of the plot as a driving force as opposed to the depiction of the characters”: “The current scholarship in medieval studies is clearly inclined towards confirming that in premodern literature there was a primacy of the plot as a driving force as opposed to the depiction of the characters [...]. The starting point for this is the observation that, seen from the perspective of modern aesthetic customs, medieval characters seem typecast or even one-dimensional and do not conform to modern expectations of coherence or psychologically consistent behavior” (Reuvekamp 2014, 114). In my view, there is no such primacy of the plot in medieval literature and also no such claim in the scholarship.

In contrast, in modern narrative theory there is an identifiable tendency to rank characters as secondary to the texts in which they appear. There is no assumption that texts are written in order to tell stories about characters whom the audience already knows; rather, the assumption is that the characters are subordinate to the poetic design of a literary text: “[...] one can say that characters exist for the sake of novels rather than novels for the sake of character [...] they exist only as much as and in the way that the novel needs them” (Price 1968, 289).

Criteria to be met by a character theory in medieval studies

These findings, to which we could easily add numerous other aspects, show how necessary it is to develop a specific character theory for medieval studies. Some preliminary studies have already been done on the alterity of character patterns. For example, it has been pointed out many times in the scholarship that char-

acters in medieval vernacular literature have different anthropological models as their foundation than characters in modern literature have. One example is taken from Schulz, who, in the characters chapter of his work on narrative theory in medieval studies, makes the following argument: “The medieval view of human nature does not draw nearly such a strong distinction between the human individual and other individuals, or the individual’s environment, as is typical of the modern period. Identity is not determined by a person’s being *different* from everyone else (as we would like to see it today); in contrast, it is determined by *participation* in powers, forces, and characteristics which transcend the individual person” (Schulz 2012, 18). Schulz thus aligns himself with the thoughts expressed by Müller 1998 in his pioneering book on the *Nibelungenlied*.

However, with regard to the question of whether and how narratological character theory can be applied to characters in medieval literature, the aspect of textuality specific to the medieval period has so far been largely ignored. Below I will provide a basic outline of how this can be addressed. In my view, the examples I use are representative for the most part. Although I do not have a scholarly overview of the philology of other languages, I believe it is probable that an analysis of French, Italian, or English literature (for example) would yield comparable results.

The specific feature I would like to point out is that the majority of characters in Middle High German literature are transtextual (corresponding to the term ‘transtextual character’ from the title of Richardson 2010), meaning characters identified by their own name(s) who appear in various literary texts. I wish to begin my analysis of these characters with two features of Middle High German narrative: repeated storytelling (‘Wiedererzählen’) and what I term ‘character-focused narrative’. I am by no means claiming that repeated storytelling and character-focused narrative cannot be shown to exist in other literary periods, such as antiquity or the early modern period; nor am I claiming that in Middle High German narrative, only forms of repeated storytelling and character-focused narrative exist. However, the fact that the majority of Middle High German long narrative texts were translated from Latin, French, and Dutch cannot be ignored. And even the narrative texts which are not translations generally deal with material which had previously been narrated, either orally or in writing. There is hardly a narrative which is truly an original ‘invention’; most narratives recycle old material in one

form or another, or put differently, their aim is ‘retelling’. In addition, and addressing the aspect of character-focused narrative, most characters who feature in Middle High German long narrative texts do not appear only in one work; they either appear in several works (such as Kriemhild) or (like Arthur, Dietrich von Bern, and Charlemagne) even in many. However, if what a text narrates about a figure suggests that this is only a fraction of what there is to know about the character, because “texts do not [present] people to us, but collages of symbols which act as seeds for our imagination to create people” (Schulz 2012, 11), we must ask what the foundation and/or the aim of the reader’s act of completion should be. Schulz writes: “A text only gives us limited information about the psychological ‘apparatus’ which drives the character’s behaviour, as well as about his or her appearance, body, and the movements and actions that this character performs. The character’s inner world and external features are always presented to us only in parts which are meant to represent the ‘whole’” (Schulz 2012, 11). This poses the question of how the statements about a character in a text – i. e. the description of the character – are ‘representative’: do they describe the character in this individual text only, or do they describe a character who is an independent entity transcending any one individual text? Does a character exist even outside the framework of an individual text? Does he or she not have to do so, to appear in more than one individual text at all?

The question I would like to address below is how transtextual characters (such as Dietrich von Bern, King Arthur, and Charlemagne) can be more accurately defined and how or by means of which features they can be differentiated from other, non-transtextual characters. In Middle High German literature, examples of non-transtextual characters would be Stricker’s Daniel von dem blühenden Tal and Pfaffe Amis, Rudolfs von Ems’ Guter Gerhart, Kudrun and Bertschi Triefnas, all characters who do not appear in any text other than ‘their own’. ‘Appearance’ for the purposes of this chapter means an appearance at the level of diegesis; although Pfaffe Amis is occasionally mentioned by the narrators of other comedy-farce novels, he does not appear as a character at the level of the story.

To be able to describe transtextual characters more precisely, it is essential to address the issue at the root of the problem associated with them, and that is the concept of ‘text’. Transtextual characters are those whose existence extends to several texts or which is

constituted by several texts. But in this context, how can the term ‘text’, which is a category of key significance to the transtextual character, even the determinant one, be more accurately defined? The answer to this question is especially difficult in cases in which we are dealing with non-fixed, open texts which are not clearly delineated and consequently also have no clearly delineated characters. Haferland uses the term ‘areality’ to describe a character’s textual boundaries: “The statements about a character in a narrative stand and fall with the narrative – or in more general terms: with the work – in which the characters appear. There are no statements beyond those which are conveyed by the narrative or work; in this sense they are limited to an ‘area’. Each work represents only one area of the territory of fictive existence” (Haferland 2013, 101). However, a few sentences later Haferland admits that in cases such as those in which an author has revised his own text, the boundaries of this area can become blurred: “Are they [the characters] still the same as they were previously, i. e. does their identity depend on a set of characteristics and actions associated with their name or body, a set which is to be arbitrarily completed, or does it depend on the finalized narrative as a work in which the character appears and which always or repeatedly, i. e. in each of the revised versions, exists in its entirety? As many versions of a character as there are versions of a work? And to what extent is a new version also a version of ‘the same’ character? What does the identity of a character consist of, then, when contrasted to the identity of a person?” (Haferland 2013, 102). In this context, Martínez writes of the ‘closed’ nature of characters (Martínez 2011, 145). A character being ‘closed’ does not mean it is completed. On the contrary: it is precisely this ‘closedness’ which, because a text can never include all conceivable information about a character, engenders the incomplete nature of a character.

However, if it is hardly possible for general text theory to generate a definition of the term ‘text’ (see Wagner 2016, 21, among others), it is even more difficult in the case of non-fixed texts such as those which make up Middle High German narrative: “In this problem zone [of *mouvance*, variance, and dissemination] the identity and linguistic integrity of the individual ‘text’ cannot [...] be unquestioningly and simply assumed to exist based on transhistorically interpreted categories, nor can stable configurations of a ‘work’ and its handwritten ‘versions’, or even reliable intertextual and co-textual relationships” (Strohschneider 2014, 26). According to Strohschneider, an essential reason why

the identity and linguistic integrity of texts in Middle High German narrative tradition cannot automatically be assumed is what he terms their *Überliefertheit* or ‘passed-down nature’ (Strohschneider 2014, 26). This term was already used by Worstbrock (1999, 128), who speaks of the “passed-down nature of the narrative”. However, the fact that the texts have often been passed down in various media (meaning manuscripts or prints) is in itself a form of retelling and of recycling a story anew.

Retelling: Worstbrock uses the key term *Wiedererzählen* or ‘retelling’ to describe a characteristic of medieval narrative which impacts the applicability of central narratological categories such as authorship, work, and fictionality. Worstbrock emphasizes: “[n]o medieval narrators, whether in Latin, the Romance languages, or in German, claimed to be telling stories they had thought up on their own; none laid claim to the first sole authorship of his *historia*, *conte*, or *mære*. No one expected made-up stories, either. Original creation was not viewed as an asset which would have lent attractiveness and prestige to a narrative. On the contrary: the passed-down nature of the narrative was expected and laid claim to” (Worstbrock 1999, 128). Of course, Worstbrock’s observations are not new; rather, he found a concise way to state what is self-evident (especially in Middle High German edition philology and text criticism) and what has been especially strongly emphasized beginning in the 1990s by the representatives of the New Philology school regarding the non-fixed and open-ended nature of texts which have been passed down. Grubmüller (2001) and Quast (2001) criticized the emphasis on the non-fixed nature of texts; their essays address attempts of medieval authors to protect texts from being changed. However, these attempts do not change the fact that the authors in question themselves were generally engaged in retelling. Steinmetz attempted to stake out middle ground between the two positions: “On the one hand, we cannot simply apply the modern concept of authorship to older literature; the principle of variance in medieval texts must be taken into account. On the other hand, those who produced and received these texts often did have an unmistakably strong sense of authorship.” (Steinmetz 2005, 42; cf. Schnell 1998). Here it should be pointed out that there is no clear boundary between the non-fixed nature of texts in the context of retelling or continued narration, and the non-fixed nature of texts in the context of transmission.

The fact that stories in the vernacular narrative tradition in the medieval period were primarily pre-existing tales which were taken up and further developed as narratives led to the existence of many adaptations of popular material and myths (to once again use examples from Middle High German literature) in addition to numerous translations – as well as multiple translations, as in the case of the Old French *Chanson de Roland*, which was translated by Pfaffe Konrad and by Stricker. Thus arose texts such as Eilhart's *Tristrant* or Konrad's von Würzburg *Trojanerkrieg*, which cannot be described as translations of original texts, although there are doubtless one or more antecedent texts of which they made relatively free use. Yet another form of retelling is the creation of independent versions of texts such as the *Eckenlied*, the *Rosengärten*, and the *Nibelungenklagen*. In these cases, equivalent parallel versions of a work were created, each with its own uniquely recognizable formulation and creative intelligence.

In the years since Worstbrock's article was published, the scholarship has increasingly addressed the questions posed by the medieval culture of retextualization (examples are Bumke/Peters 2005, Bußmann/Hausmann/Kreft 2005, and Cramer 2001). However, so far these questions have not been linked to narratological character theory, to the question of what literary characters are and how they can be defined. Conversely, character theory has paid scant attention to the open-ended and non-fixed texts of the Middle Ages. This explains why Richardson described the appearance of the same character in texts by different authors, which is so familiar to scholars of medieval studies, as a typically post-modern phenomenon: "The next question we need to consider is whether someone other than the author can extend or alter a character. This is a particularly compelling issue for twentieth-century literature as a large number of texts have been rewritten by modernist, postmodern, and postcolonial authors with varying degrees of continuity with the original" (Richardson 2010, 530).

There are various reasons why transtextual characters not only appear in medieval texts, and even appear at least as frequently as non-transtextual characters. Above I addressed the phenomenon of retelling which was common in the vernacular narrative tradition; below I will examine the role of central transtextual characters in the narrative texts in question.

Character-focused narrative: It is clear that long narrative texts in Middle High German, to take one exam-

ple, generally involve storytelling which orients itself around central and famous protagonists or takes events from the biography of famous and popular characters as a starting point, to which additions are then made. Lienert emphasized this in the case of the heroic epic; however, this likely applies in a similar way to other genres such as the Arthurian novel, although this genre, at least in the German-speaking countries, did not originate in the oral tradition of passed-down narrative: "A heroic epic always represents only one segment of the world of heroic sagas, a world encompassing various cycles of material and texts, which each text simultaneously took as a starting point and further narrated. Characters reappear in various texts, with reminders and fleeting references implying that the audience knew more about the characters than what was stated in the individual text. They had this familiarity from the oral tradition (of which we have only limited knowledge), and later from other written representatives of the genre (which were likely passed down orally, as a rule). For these reasons, the characters of heroic epics certainly had a 'life' which extended beyond the text in which they featured" (Lienert 2016, 54). This knowledge of characters inspired additional narratives about particular individuals. The Charlemagne epics took the eventful life of Charlemagne, with its legendary, epic and comedic-farcical overlays, as a subject and theme. New cycles of material continually evolved based on his biography, his military campaigns, his margraves and paladins, the anger and rebellion directed against him, and the reign of his son Louis (the epics of Wilhelm and Roland are examples of this, as is the material related to the Four Sons of Aymon). Within this framework, new individual texts were continually being created. The Alexander novel took Alexander the Great as its focus, dealing with his personality and his deeds. The historical Dietrich epic had the betrayal of Dietrich by Ermenrich and Witege as its topic, as well as Dietrich's being driven from his homeland and his attempt to reconquer it; the fantastical Dietrich epics narrated the adventures of Dietrich as a young, immature man. Although Neidhart literature evolved in several genres – in poetry, in the Neidhart play and Neidhart-Fuchs comedy-farce compilations – what unites these expressions in various literary forms is one single character, who is sometimes (in the poetry) named Riuwentaler and sometimes Neidhart (in the comedy-farce novel *Neidhart Fuchs*); as Neidhart, this character even makes guest appearances in other texts, such as Heinrich Wittenwiler's *Ring*. And although the

Arthurian novel never focuses on King Arthur and each member of the Round Table takes a turn as the central character, King Arthur is the constant and the decisive entity of reference in this genre even when he only plays a peripheral role in the plot; he is the representative of the order and values being debated, confirmed, or problematized in each of the Arthurian novels.

Thus to the term retelling, it is necessary to add the term continued narration: even where old material was not being retold, familiarity with old and well-known material was assumed and these tales were spun further, sequels were created – they were further narrated. A good example of this continued narration is the group of narratives associated with *Parzival*, *Titarel*, Albrecht's von Scharfenberg *Jüngerer Titarel* and *Rappolsteiner Parzival*, each of which assumes familiarity with antecedent works and adds new material, extends, elaborates on or further develops these texts in places. This further development can be so free and dynamic that the group of narratives mentioned above (*Parzival*, *Titarel*, Albrecht's von Scharfenberg *Jüngerer Titarel* and *Rappolsteiner Parzival*), unlike the poetry about Dietrich, does not have a clear central main character. The working titles *Titarel* and *Jüngerer Titarel* are known to be provisional in nature. In any case, it cannot be stated with any certainty who the protagonist of *Jüngerer Titarel* is. This group (similar to the *Arabel – Willehalm – Rennewart* cycle or the *Malagis – Reinolt* texts) focuses more on a family or a group of people than on a central character. However, in Middle High German literature the boundary between a central character and his or her clan is blurred in almost all cases. The same is true of the protagonist's closest group of followers: the character Dietrich von Bern is hardly conceivable without Hildebrant, Wolfhart and his many other followers and could not be depicted alone. These followers are an integral part of the character known as Dietrich von Bern.

We can state that a significant proportion of Middle High German (long) narrative texts came into being due to the thematization of central and well-known characters, either in the form of a defined genre (such as the Alexander novel, the Charlemagne epic, or the Arthurian epic) or in a form transcending genre boundaries (as in the case of the *Nibelungenlied*, *Nibelungenklage* and *Rosengärten*, which took the character of Kriemhild as a focus; or in the case of the Neidhart literature, which includes the genres of lyric poetry, secular plays, and the comedy-farce novel). I term this phenomenon 'character-focused narration'.

Central characters such as these, if they are closely associated with the heroic epic, can for their part concentrate within themselves that which has been designated *Sagenwissen* or 'saga knowledge' ("Characters in heroic epics are primarily represented as genre- and/or text-specific aggregates of saga and text knowledge"; Lienert 2016, 75).

We might ask what it means for the literary character as a category if such figures as Dietrich, Charlemagne and Arthur were given new facets and interpretations, within a culture of retelling and a tradition of ongoing recycling of narration about and by characters in texts. This is not merely a theoretical question; it is one which has ramifications for the practice of literary theory and literary history. This can be clearly deduced from the titles of articles in the scholarship. Let us select the character of Dietrich von Bern as an example. René Wetzel wrote an essay on Dietrich von Bern in *Laurin A* (Wetzel 2004), Regina Töpfer on Dietrich in the *Nibelungenlied* and in the *Nibelungenklage* (Töpfer 2012), and Carola Gottzmann wrote about Dietrich as a 'literary character' in very general terms (Gottzmann 2005). In her article, Gottzmann primarily addressed the question of the character's perceived historicity, and in doing so studied Dietrich in the *Nibelungenlied*, the "historical literary texts" (76) and the "fantastical" (79) Dietrich-epics. However, the relationship between the identities of these differing (or possibly non-differing) Dietrich characters is unclear – are all three articles referring to the same character, or only an equivalent? And can all three scholarly articles – or even all articles on Dietrich von Bern – be applied to every text among the Dietrich epics? Is Dietrich von Bern always himself?

To answer this question, I would like to limit my arguments below to the form of retelling which led to the creation not only of versions, new versions, or adaptations of a work (regarding the terminology, see also Steinmetz 2005), but to texts which must be viewed as more or less independent works. Here we must explicitly point out that the boundary between the one and the other is unclear and that numerous examples inhabit this liminal zone. What this approach is meant to exclude are texts with a large amount of overlap, such as translations. To take an example: the overlap and the differences between Chrétien's *Enide* and Hartmann's *Enite* are not thematized in this article, because it is a matter of controversy whether Chrétien's *Erec et Enide* and Hartmann's von Aue *Erec* are one text or two texts. An example of literature occupying this liminal zone of text identity would be the nu-

merous Tristan novels in the vernacular. Here it is difficult to determine to what extent each individual text about Tristan (such as *Tristan als Mönch*) should be viewed as a work that stands on its own or as a translation originally derived from the French novel *Tristan* by Thomas of Britain. Scholars today only have inferred knowledge of this novel from fragments and translations such as the one by Brother Robert. The case of the group of texts associated with *Parzival*, *Titirel* and *Jüngerer Titirel* is different and clearer. These texts do have a genetic connection with each other, as the existence of *Jüngerer Titirel* is inconceivable without *Titirel*, which in turn could not exist independently of *Parzival* – even if it is controversial which of the two latter works came first. Nevertheless, they cannot be viewed as a single work or as translations of a work from which they all were derived. Even if, in individual cases, it is unclear and a matter of controversy whether a certain text is an individual work or not, I would prefer to restrict my discussion below to characters in the texts whose relation to each other cannot be described as one in which one text is a mere version, an adaptation or a translation of the other.

But when is this the case? In my opinion, to answer this question we can make use of the model proposed by Bumke for the identification of versions. Bumke identified versions of a text where “firstly, an epic exists in several versions whose wording overlaps to such an extent that one can view them as one and the same work, but which vary so much in their length and/or text sequence and/or formulations that these differences could not have arisen by coincidence, rather exhibiting a different creative intelligence in their formulation and style; and secondly, if the relation between these versions resists a stemmatological definition, meaning there is no relation of dependence between them as defined by classical literary criticism. This at the same time precludes the definition of one version as a revised result of the other; rather, the texts as they have been passed down must be recognizable as ‘equivalent parallel versions’” (Bumke 1996, 32).

When different texts share the same narrative but exhibit an independent creative intelligence in their formulation and style, we can view them as versions; they cannot be viewed as different texts. Correspondingly, the characters of these texts are not transtextual; they are characters belonging to different versions of the same text. However, it is a matter of interpretation at what point the textual independence of a version shades into a work that stands on its own. Here I am addressing characters who appear in texts between

which there is no identity relationship, meaning they cannot be viewed as ‘the same’, or as different versions, or as an adaptation of the same work. Examples of transtextual characters as thus defined are King Arthur, Charlemagne, Kriemhild, and Dietrich: Arthur appears in every Arthurian novel; Emperor Charlemagne features in texts as varied as *Chanson de Roland/Rolandslied*, *The Four Sons of Aymon*, *Karl und Galie* and *Karl und Ellegast*. We encounter Kriemhild (among others) in the *Nibelungenlied*, the *Nibelungenklage* and the *Rosengärten*, while Dietrich features in the historical and fantastical Dietrich epics, in the *Nibelungenlied* and *Nibelungenklage*, and in texts which do not fit into the usual genre categories, such as *Biterolf und Dietleip*.

Transtextual characters: Here I would like once again to address the question of the relation between characters of the same name in different texts. A constructive approach can be found in philosophy, with its high degree of formalization making it applicable here: Maria Reicher has examined the question of what relation exists between characters in different texts which tell stories about these characters, thus of “character identity across different stories” (Reicher 2010, 124). Reicher begins by analysing the attribution of features to a character, meaning his or her characterization, which can be done internally and/or externally – Reicher writes of ‘internal’ and ‘external predicates’. Interpreted in terms of literary theory, these categories approximate intradiegetic and extradiegetic predicates or attributions. An intradiegetic attribution to the character of Parzival would be that he is the son of Herzeloide and Gahmuret and as a child leaves the woods in which he grew up. An extradiegetic attribution would be the statement that Parzival is the eponymous character of a courtly novel from the first half of the 13th century in rhyming couplets by Wolfram von Eschenbach. However, such a statement can only be made from a perspective which is outside the diegesis. According to Reicher, it is solely internal predicates which are of crucial importance to the question of identity relationships between the characters of different texts: “It seems clear that internal properties play a crucial role for the identity conditions of fictional characters. That is, for a character’s identity, it is relevant which properties it has ‘in the story’” (Reicher 2010, 125). The reason for this exclusion of external attributes is that taking them into account would necessarily mean that characters could only appear in one single text and any identity relationship between char-

acters in different texts would be impossible. After all, not everything said about a character in a given text (such as Parzival in Wolfram's romance) can also be said about this character in another text (such as Parzival in *Jüngerer Titurel*). This is because texts can differ with regard to the author, the literary form, and the date of the text. Thus, the question of the identity of transtextual characters can only be meaningfully evaluated based on internal aspects. The differentiation between a character's intradiegetic and extradiegetic characteristics is also relevant because it makes it possible to unify different elements regarding the existence of fictional objects: "The distinction between internal and external predicates (or something analogous to it) is an essential ingredient of any realist ontology of fictional characters. So, there is a kernel of truth in the claim that Columbo does not exist. The truth is that there is, literally speaking, no person who is called 'Lieutenant Columbo', who owns a Peugeot 403 and has all the other features that Columbo in the series has. All that there is (or exists) is a fictional character that is determined as being a person who owns a Peugeot 403 etc." (Reicher 2010, 118). Thus the statement that a fictional or invented object such as a character does not exist, does not mean that it has no being; within the diegesis of the fictional text it possesses not only a being but an existence, and in addition to this is even a person, not a literary character. However, outside the diegesis Parzival is not a person, nor does he exist as what he is within the diegesis: "On the level of the story, no characters exist – only people. There is no incompleteness, because the world of people which is described by the narrative is complete for them." However "[...] this unmediated world is only accessible due to the narrator's acting as a medium and consequently only accessible to the level of discourse due to this mediation. The characters themselves do not possess any immediacy for us" (Philipowski 2013, both quotes on 339).

In an additional step, Reicher designates characters as abstract objects, or, to be more precise, as types: "The category of types is a particular category of abstract objects that is, in the philosophical tradition, called the category of 'universals'. A universal is, roughly, an abstract object which may be instantiated in more than one concrete particular. Standard (though not unproblematic) examples of types are words and letters: One and the same word-type may be instantiated many times" (Reicher 2010, 115). Based on a definition of characters by type, we can also explain how characters can be instantiated in var-

ious media: in a text, as a sculpture, as a character in a comic or film. Under certain conditions, we would consider this to be the same character despite the different media. This is also relevant to the requirements of medieval-studies character theory: viewed in this light, the character known as Neithart can be interpreted as the same, whether he appears in lyric poetry, the Neidhart play, the comedy-farce novel, or even the Neidhart frescoes, even if his name is subject to change (from the Knight of Riuwental to Neithart). Crucial factors for a character to be considered as identical are what Margolin terms 'essential properties': "The traditional way in which these questions are formulated concerns the existence and the specification of properties of the essential properties which all versions must maintain in common with their original for the relation to hold" (Margolin 1992, 53). The problem with this is that it is hardly possible to make an exact statement as to which features are essential to a character and which are not – a problem also identified by Reicher 2010, 126–129. Even in Neithart, the enemy of the *dörper*, the seemingly defining characteristic of enmity towards the *dörper* can be omitted at times, and yet the 'I' of the songs and comedic farces in which this aspect is not adopted are nevertheless attributed to Neithart. Seen from this perspective, and regarding the characteristics which constitute them, characters seem to be vague and unspecified objects.

Hence we can only state that there must be a sufficiently large amount of overlap between two characters with the same name in different texts for them to be interpreted as the same – which generally is the case, because allowing the character to appear in the text would hardly make sense otherwise. Thus if a character named Dietrich von Bern appears in *Biterolf und Dietleip*, it is logical to assume that this is meant to create a link to the antecedent texts which tell stories about Dietrich von Bern; otherwise the mention of the name, as well as the name itself, would be an empty trope. Cases in which a specific name is used without being a reference to the corresponding character, as in *Kudrun*, in which Hagen and Siegfried appear but have no features in common with the corresponding characters from the *Nibelungenlied*, cannot be addressed in this chapter. Lienert examines them in passing (see Lienert 2016, 65), pointing out that Gillespie calls such cases "name doubles" (Gillespie 1973). Thus in general, when a well-known character appears in a text, this character and no other is meant to appear – but is he/she the same?

In order to answer this question, Reicher divides what are commonly termed ‘characters’ into ‘maximal characters’ and ‘sub-maximal characters’ – the first term means characters in reference texts, while the latter term means characters which are assessed with regard to this reference text or are compared to it. To illustrate, Reicher selected the example of different adaptations of *Faust* from the 16th century. Thus, for example, the relation of the *Faustbuch* of 1587 and Marlowe’s *Faust* to Goethe’s *Faust* drama can be studied. In this case, Goethe’s *Faust* would be the maximal character, while the other two would be sub-maximal in comparison to him: “A sub-maximal character is sub-maximal relative to another character” (Reicher 2010, 130). What is maximal and what is sub-maximal is thus an arbitrary designation which creates a basis for the subsequent comparison. The reference text is always maximal with regard to the characteristics and properties of the character in question. Compared to this character’s maximality, another character can only be submaximal: “Those characters that can be identical across distinct stories are, of course, sub-maximal characters only. It is impossible for a maximal character from a story ^{s1} to have exactly the same internal properties as a maximal character from a distinct story ^{s2}” (Reicher 2010, 130).

The problem that arises here regarding medieval textuality is that the dependencies which are assumed in Reicher’s model (the assumption of mutual references between texts), are often not identifiable or non-existent. Reicher’s assumption that a reference text exists thus significantly limits this model’s applicability to medieval narrative tradition, especially in cases in which we do not have two or three texts to compare to a reference text, but in which the Arthur in all Arthurian novels, or Dietrich in all Dietrich epics, is the subject of analysis. For this reason I would like to propose a modification of Reicher’s model: retaining the differentiation between maximal and sub-maximal characters, but defining maximal characters as those possessing all the characteristics and properties that are attributed to characters in sub-maximal texts. According to this definition, maximal characters belong to a different category than sub-maximal ones. These are each attributable to one single text (here used in the sense of ‘work’, such as the *Rabenschlacht*, the *Eckenlied*, and the *Nibelungenklage*, despite the existence of versions of the latter). For example, in each case the Dietrich of the *Eckenlied*, the Dietrich of the *Nibelungenlied*, and the Dietrich of the *Rabenschlacht* is a sub-maximal character. In light of the sum of all these

characters and all their characteristics – even because of them – the maximal character Dietrich would not be fully identical with any of the sub-maximal characters, while an identity relationship can in fact exist between the characters of two texts. Hence this model displays similarities to the ‘work – versions’ or ‘work – variants’ relation. Just as the work can (only) be understood as the sum of its specific textual realizations, the maximal character can only consist of the sum of all characteristics which are attributed to him/her in the texts which tell stories about him/her. In contrast, the maximal character constituted by all the individual texts cannot be identical to or the same as another maximal character, or a character in an individual text, meaning a sub-maximal character: “Those characters that can be identical across distinct stories are, of course, sub-maximal characters only” (Reicher 2010, 130).

This differentiation between the character at the level of a specific individual work and the character as an abstract entity is somewhat similar to a differentiation suggested incidentally by Elisabeth Lienert. She pointed out that “the character of Dietrich [...] [is] clearly identifiable at two levels: that of the saga and that of the individual text” (Lienert 2016, 57–58). The model developed here is more specific, however. This is because the saga can only be understood in its written or figurative manifestations. In contrast, the relation between sub-maximal and maximal (or, to use less unwieldy terms, between characters in individual texts and abstract characters) is clear and objective: all characters in individual texts are superseded by the abstract character, which possesses all the characteristics they display. Regardless of this, significant differences within the same character can be determined to exist alongside conceivable identities at the level of the individual texts.

Using the essays on Dietrich von Bern as an example, this would mean that René Wetzels, who wrote about Dietrich von Bern in *Laurin A*, and Regina Töpfer, who analysed Dietrich in the *Nibelungenlied* and the *Nibelungenklage*, are writing about characters which could be identical or not, depending on how the overlapping or varying essential characteristics are assessed. The relation between Dietrich von Bern in *Laurin A*, Dietrich in the *Nibelungenlied* and in the *Nibelungenklage*, and the abstract character analysed by Gottmann, is of a completely different nature. This is because the abstract literary character is linked to each individual-text character to the same degree: it is equivalent, but not the same. Therefore, the aim must

be to draw a clear distinction between the two and in doing so, to take into account that the character in an individual text is a linguistic entity, while the abstract one is not. Thus the model developed in this chapter also meets Margolin's definition of characters: according to him, although characters may have their origins in texts, they also have an existence apart from and independent of individual texts – this is clearly a reference to what Reicher terms 'maximal' and I am here calling 'abstract' characters: "LC [literary characters] are not linguistic entities, nor can they be reduced to them, even though they are text based and require texts in order to come into being" (Margolin 1995, 385). Hopefully, within the impenetrable web of individual texts, translations, versions, and adaptations – meaning the literary field of retelling and continued narration – these theoretical distinctions will help to describe and define character identity more precisely.

References

- Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der 'Nibelungenklage'. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Berlin 1996.
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula (eds.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Berlin 2005.
- Bußmann, Britta/Hausmann, Albrecht/Kreft, Annelie et al. (eds.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin 2005.
- Cohn, Dorrit: The Distinction of Fiction. Baltimore 1999.
- Cramer, Thomas: Die Autorität des Musters: Mittelalterliche Literatur als Variationskunst und die Folgen für ihre Ästhetik. In: James F. Poa/Claire Baldwin (eds.): The Construction of Textual Authority in German Literature in the Medieval and Early Modern Periods. Chapel Hill 2001, 9–30.
- Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (eds.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin 2010. (2010a)
- Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf: Characters in Fictional Worlds. An Introduction. In: Eder/Jannidis/Schneider 2010a, 3–64. (2010b)
- Forbes, Graeme: In Defense of Absolute Essentialism. In: Midwest Studies in Philosophy 11 (1986), 3–31.
- Forster, Edward M.: Aspects of the Novel. New York 1927.
- Gillespie, George T.: A Catalogue of Persons Named in German Heroic Literature (700–1600). Including Named Animals and Objects and Ethnic Names. Oxford 1973.
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; revisited. In: Poetica 46 (2014), 85–139.
- Gottzmann, Carola L.: Theoderich. Die Verwandlung der historischen Person in die literarische Figur Dietrich von Bern. In: Almut Schneider (ed.): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Bd. 2: Mittelalter. Regensburg 2004, 68–89.
- Grubmüller, Klaus: Verändern und Bewahren. Zum Bewusstsein vom Text im deutschen Mittelalter. In: Ursula Peters (ed.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. Stuttgart 2001, 8–33.
- Haferland, Harald: Psychologie und Psychologisierung. Thesen zur Konstitution und Rezeption von Figuren. Mit einem Blick auf ihre historische Differenz. In: Florian Kragl/Christian Schneider (eds.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Heidelberg 2013, 91–117.
- Inwagen, Peter von: Fiktionale Geschöpfe. In: Maria E. Reicher (ed.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Paderborn 2007, 73–93.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beiträge zu einer historischen Narratologie. Berlin 2004.
- Jannidis, Fotis: Figur. In: Gerhard Lauer/Christine Ruhrberg (eds.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2011, 90–93.
- Jannidis, Fotis: Character. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier et al. (eds.): Handbook of Narratology [2009]. Berlin 2014, 30–45.
- Jong, Irene J. F. de: Narratology and Classics: A Practical Guide. Oxford 2014, 167–195.
- Lienert, Elisabeth: Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung. Berlin 2015.
- Lienert, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 138 (2016), 51–75.
- Margolin, Uri: Individuals in Narrative Worlds. An Ontological Perspective. In: Poetics Today 11 (1990), 843–871.
- Margolin, Uri: Fictional Individuals and their Counterparts. In: Joe Andrew (ed.): Poetics of the Text. Essays to Celebrate Twenty Years of the Neo-Formalist Circle. Amsterdam 1992, 43–56.
- Margolin, Uri: Characters in Literary Narrative. Representation and Signification. In: Semiotica 106 (1995), 373–392.
- Martínez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie [1999]. München 2009.
- Martínez, Matias: Figur. In: Id. (ed.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011, 145–150.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998.
- Nolte, Ann-Katrin: Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Figurenentwürfe und Gender-Diskurse in der *Klage*, der *Kudrun* und den *Rosengärten* mit einem Ausblick auf ausgewählte Rezeptionsbeispiele des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Münster 2004.
- Philipowski, Katharina: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Erzählliteratur. Berlin 2013.
- Platz-Waury, Elke: Figur. In: Klaus Weimar (ed.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin 1997, 587–589.
- Price, Martin: The Other Self. Thoughts about Character in the Novel. In: Maynard Mack/Ian Gregor (eds.): Imagined Worlds. Essays on Some English Novels and Novelists in Honour of John Butt. London 1968, 279–299.
- Quast, Bruno: Der feste Text. Beobachtungen zur Beweglichkeit des Textes aus Sicht der Produzenten. In: Ursula

- Peters (ed.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. Stuttgart 2001, 34–46.
- Reicher, Maria: The Ontology of Fictional Characters. In: Eder/Jannidis/Schneider 2010a, 111–133.
- Reuvekamp, Silvia: Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie. In: *Diegesis* 3/2 (2014), 112–130.
- Richardson, Brian: Transtextual Characters. In: Eder/Jannidis/Schneider 2010a, 527–541.
- Schnell, Rüdiger: 'Autor' und 'Werk' im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: *Wolfram-Studien* 15 (1998), 12–73.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Berlin 2012.
- Steinmetz, Ralf-Henning: Bearbeitungstypen in der Literatur des Mittelalters. Vorschläge für eine Klärung der Begriffe. In: Elizabeth Andersen/Manfred Eikermann/Anne Simon (eds.): *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2005, 41–61.
- Stock, Markus: Figur: Zu einem Kernproblem historischer Narratologie. In: Harald Haferland/Matthias Meyer (eds.): *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven*. Berlin 2010, 187–203.
- Strohschneider, Peter: *Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vormoderner Literatur*. Heidelberg 2014.
- Töpfer, Regina: Spielregeln für das Überleben. Dietrich von Bern im 'Nibelungenlied' und in der 'Nibelungenklage'. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 141 (2012), 310–334.
- Wagner, Franc: Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie – zur Einleitung. In: Id. (ed.): *Was ist Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie*. Basel 2016, 13–21.
- Wetzel, René: Dietrich von Bern im 'Laurin (A)' als Pendler zwischen heroischer und arthurischer Welt. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 14 (2003/2004), 129–140.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Walter Haug (ed.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999, 128–142.

Katharina Philipowski

12 Figur – Frühe Neuzeit

Problemstellung und Forschungslage

Auf den ersten Blick scheinen die Voraussetzungen für eine historische Narratologie der Figur der Frühen Neuzeit besonders günstig. Zum einen fallen nämlich die Anfänge einer im weiteren Sinne erzähltheoretischen Reflektion von Darstellungsverfahren, Wirkungsweisen und Funktionen literarischer Figuren im Rahmen der aufkommenden Romantheorie in diese Zeit. Andererseits bemühte sich auch die Forschung schon früh in Reaktion auf und Auseinandersetzung mit dem Burckhardtschen Diktum von der Entdeckung der Individualität als Epochencharakteristikum der Frühen Neuzeit vergleichsweise intensiv um eine systematische Beschreibung der narrativen Eigenarten frühneuzeitlicher Figurendarstellung und deren kulturelle Implikationen.

Insbesondere Clemens Lugowski richtete bereits 1932 einen insistierenden Blick auf die historische Spezifik formaler Merkmale im Bereich der Genese literarischer Figuren, die er im Konzept eines ›mythischen Analogons‹ zu bündeln suchte. Mit diesem Konzept zieht er eine Parallele zwischen der ästhetischen Rezeption von Literatur – eine Rezeption, die sich der Wirkung struktureller Steuerungsmechanismen nicht bewusst ist – und mythischem Denken, dessen Spuren sich weniger in Inhalten, als in literarischen Formen erhalten hätten. Wichtigstes Kennzeichen von Literatur im Banne des mythischen Analogons ist Lugowski zu Folge die Dominanz einer ›Motivation von hinten‹ gegenüber anderen Formen der Kohärenzstiftung und Plausibilisierung von Handlung. Die konsequente Ausrichtung auf ein Ergebnis bedinge eine statische oder auch zeitlose Identität der Figuren, deren Handlungen, Erfolge und Misserfolge nicht aus inneren Dispositionen oder Reaktionen auf kontingente Ereignisse resultierten, sondern aus den Notwendigkeiten der Handlungsführung. Spezifika der Figurendarstellung in Erzähltexten der Frühen Neuzeit erklärt Lugowski nun als Reflexe der Zersetzung des mythischen Analogons, im Zuge derer die ›Motivation von hinten‹ sukzessive durch andere Verfahren der Plausibilisierung überdeckt werde. So komme es zu einem Nebeneinander gegenläufiger Erzählverfahren, das Transformationen der Weltsicht greifbar werden ließe.

Mit seinem Insistieren auf die Gemachtheit literarischer Figuren und seinem Interesse an den Mechanismen ihrer Rezeption führt Lugowski wichtige Klärun-

gen herbei und nimmt zum Teil Diskussionen vorweg, welche die narratologische Forschung bis heute beschäftigen. Besonders nachhaltig gewirkt hat aber sein Anspruch, aus überindividuellen Merkmalen des Erzählens Rückschlüsse auf mentalitätsgeschichtliche Dispositionen und Prozesse ziehen zu können. Weite Teile der aktuellen Forschung zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Figurendarstellung sind in der Nachfolge sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Ansätze von kulturanthropologischen Erkenntnisinteressen geprägt. Literarische Figuren und die Art, von ihnen zu erzählen, kommen in diesem Zusammenhang allem voran als Repräsentationen und Symptome ansonsten nicht explizierter Aspekte kultureller Identität in den Blick. So gewinnbringend die auf diesem Weg erzielten Ergebnisse in kulturhistorischer und kulturtheoretischer Perspektive sind, wäre doch zu fragen, ob im Rahmen einer historischen Narratologie der Figur nicht Ergänzungen und Modifikationen notwendig werden. Unter dem Einfluss von Soziologie und Strukturalismus kam es im frühen 20. Jahrhundert nämlich – das zeigt das Beispiel Lugowskis deutlich – gegenüber der früheren Gering-schätzung frühneuzeitlicher Literatur und ihrer Figurenentwürfe zwar zu einer Aufwertung der Funktionalität, nicht aber zu einer Neubewertung ihrer literarischen Qualität und literaturhistorischen Bedeutung. Bis heute fehlen entsprechend systematische Untersuchungen der je individuellen und spezifisch literarischen Prinzipien der Figurendarstellung in einzelnen Texten sowie vergleichende Studien, welche die Spielräume poetischer Gestaltung jenseits ihrer heteronomen Bestimmung ausloten und verfahrensgeschichtlich perspektivieren.

Literarische Figuren in der frühen Romantheorie

Ein primär heteronomes Verständnis der literarischen Figur der Frühen Neuzeit, wie es die aktuelle Forschung prägt, findet in zeitgenössischen Theorien und Konzepten durchaus seine Berechtigung. Bis in die Aufklärung hinein bleibt das literaturtheoretische Selbstverständnis von rhetorischen Wirkungskalkülen bestimmt. Wo überhaupt explizit über Figuren und ihre Darstellungsweisen gehandelt wird, geht es entsprechend beinahe durchweg um Funktionen im Bereich moraldidaktischer, theologischer, lebenspraktischer, politischer oder anthropologischer Unterweisung des Lesers. Im Zusammenhang eines exemplari-

schen Geschichtsverständnisses werden Figuren als Repräsentanten allgemeiner Eigenschaften und Vertreter topischer Weltauffassungen oder Problemkonstellationen konzeptualisiert, nicht als Träger einer eigenen Weltsicht. Das Zurücktreten des erzählten Subjekts hinter dem Prinzip, welches es verkörpert, kann dabei in der theoretischen Beschreibung so stark inszeniert werden, dass sich die Positionen von Figur und verkörpertem Prinzip gleichsam verkehren («Vber diß so wil ich allerley eingebildete Namē hierzu gebrauchē, damit nur die Laster vñ die Tugenden jhre gewisse Personen haben», John Barclays *Argenis* [1621] in Opitz' Übersetzung [1626], 295) oder die Rede von Figuren sogar vollständig durch Personifikationen dieser Prinzipien ersetzt wird: «Wer mit seinem Buch erbauen will / der muß die Laster bestraft / und die Tugend belohnt beschrieben» (Sigmund von Birken: *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst* [1679], 306); «Was kan man schöners sehen, / als reine Gottesfurcht wie eine Helden stehen?» (Catharina Regina von Greiffenbergs Lobgedicht auf Anton Ulrichs ›Aramena‹ in: Anton Ulrich von Braunschweig: *Die Durchleutige Syrerin Aramena*. Bd. 3. Nürnberg 1671, [iv^v]). Dem Umstand, dass die literarische Figur in der Frühen Neuzeit kein eigenständiger Gegenstand erzähltheoretischer Erörterung ist, entspricht, dass es in der Forschung bisher keine theoriegeschichtliche Untersuchung zu vormodernen Figurenkonzeptionen gibt.

Die literaturtheoretische Relevanz der Figur scheint sich erst mit Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) grundlegend zu verändern. Blanckenburg schreibt dem Roman in Abgrenzung zum Epos die Aufgabe zu, die innere Geschichte des Menschen zu erzählen. Im Fokus sollen nicht Handlungen und Begebenheiten stehen und auch nicht die äußere Ansicht des Menschen und seine öffentliche Existenz, sondern inneres Sein und Werden in all seinen Widersprüchen und Unzulänglichkeiten. Mit dieser Programmatik gewinnen für Blanckenburg bestimmte Verfahren und narrative Techniken der Figurendarstellung besonderes Gewicht. So fordert er eine auf den Lebensweg einer einzelnen Figur konzentrierte Handlung, tiefe Einblicke in den gedanklichen und emotionalen Innenraum der Figuren, eine durchgängige und lückenlose kausalpsychologische Motivierung der Handlung von einem neutralen übergeordneten Standpunkt aus sowie eine auf mimetischen Prinzipien basierende Komplexität und Individualität der Figurenentwürfe. Dabei gilt es allerdings zu sehen, dass auch Blanckenburgs Interesse am inneren Menschen und den Formen seiner Dar-

stellung nicht ästhetisch, sondern funktional begründet ist. Die Wahrhaftigkeit der Darstellung eines menschlichen Entwicklungsprozesses soll allem voran die Orientierungsleistung des literarischen Beispiels für den Rezipienten erhöhen. Wie in der gesamten Frühen Neuzeit bleibt die literarische Figur auch noch in Blanckenburgs normativem Modell des Bildungs- und Entwicklungsromans letztlich ein Instrument der moralischen Schulung des Lesers (Voßkamp 1973, 200–204; Schlimmer 2005, 220).

Was sich an der Modellbildung Blanckenburgs allerdings beispielhaft erkennen lässt, ist, dass rhetorische Wirkungskalküle die Entwicklung elaborierter narrativer Verfahren gerade nicht blockieren, sondern befördern. Figuren sind artifiziell funktionale Gefüge (Ajouri 2007, 50), beide Eigenschaften bedingen sich gegenseitig. Damit sie in der intendierten Weise wirken können, darf die Funktionalität der Handlungsträger für den Rezipienten nicht erkennbar werden, sie muss in einer kunstvollen Darstellung überdeckt oder eingeblendet bleiben. Andererseits darf die Komplexität der Darstellung nicht die Bedeutung des transportierten Gehaltes übersteigen, weil sie sonst zur leeren Form geraten würde und in diesem Sinne auch nicht mehr kunstvoll wäre. Es kommt auf das ›Zugleich‹ von Artifizialität und Funktionalität an. Der schmale Grat, auf dem dieses ›Zugleich‹ zu realisieren ist, wird insbesondere im 17. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem alles dominierenden Wahrscheinlichkeitsdiskurs zu einem virulenten Gegenstand literaturtheoretischer Diskussion. Zwar betrifft dieses Problem nicht allein den Bereich der Figurendarstellung, sondern die Fiktion insgesamt, doch spielt in der theoretischen Erörterung ›Figurenpsychologie‹, gedacht als stimmiger Zusammenhang von Charakter und Handlung schon lange vor Blanckenburg eine besondere Rolle. Unter den Bedingungen für Wahrscheinlichkeit, wie sie im Vorwort des Romans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641) der Geschwister Scudéry angeführt werden, nehmen beispielsweise die narrativen Verfahren einer möglichst umfassenden Darlegung und Benennung aller durchaus heterogenen Begründungen für das Handeln einer Figur, die im Zusammenspiel eine Vorstellung von Charakter evozieren, eine ausgesprochen prominente Position ein. Die narrative Evidenz, die über die Komplexität der Darstellung erzeugt wird, bildet dabei nicht allein im rhetorischen Sinne die Grundlage für die Unterweisung des Lesers, sondern wird selbst zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung. Das Vergnügen an der narrativen Evidenz komplexer Figurendarstellung wird zu einer Bedingung der Nützlichkeit von Li-

teratur und damit – im Rahmen dieser Rückbindung – zu einem eigenen Wert.

Thematisiert wird eben dieser Zusammenhang auch in der Romankritik. In seiner ersten Lohenstein-Besprechung setzt sich der deutsche Philosoph, Jurist und Publizist Christian Thomasius (1655–1728), dessen romantheoretisch perspektivierte Rezensionen belletristischer Werke Konzepte des aufklärerischen Romans maßgeblich mitgeprägt haben, mit der Beobachtung auseinander, dass die Axiologie einer erzählten Handlung nicht allein oder vielleicht nicht einmal primär von den Inhalten einer Geschehensabfolge abhängt. Als Beispiel dafür dient ihm die Bearbeitung antiker Stoffe in der *Römischen Octavia* (1677–1713), deren Kunst unter anderem darin läge, ohne Eingriffe in den Plot, allein durch kausalpsychologische Motivierung im Sinne einer »Zusetzung glaubwürdiger Umstände«, die Axiologie der Geschichte grundlegend zu verändern oder sogar in ihr Gegenteil zu verkehren. Figuren wie Messalina und Locusta, die in der gesamten antiken Stofftradition allein als Verkörperungen des Bösen in den Blick gerieten, könnten auf diesem Weg »beyde zu keuschesten und andächtigsten Frauens-Personen« gemacht werden. Was Thomasius daran vornehmlich interessiert, ist aber nicht das Phänomen an sich, sondern die Wirkung auf den von ihm für das Literaturgespräch entworfenen fiktiven Rezipienten. Selbst dieser gebildete Leser, der sich sonst eigentlich nicht mit Romanen beschäftigt, wird vom narrativen Kunstgriff des Romans, »derer beyden Unschuld [...] so wahrscheinlich« darzulegen derart »afficiret«, dass er die antiken Schriftsteller noch einmal zur Hand nimmt – und zwar nicht, um die Glaubwürdigkeit des Romans zu überprüfen, sondern um Komplexität und Artifizialität der Figurerdarstellung, die »grosse Kunst, so darinnen verborgen ist, desto besser zu admiriren« (Thomasius 1688–1690, Bd. 1, 47). Auch wenn literarische Figuren mit all dem noch nicht zu einem eigenständigen Reflexionsgegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung werden, sind sie im Prozess der Etablierung von Wahrscheinlichkeit als ästhetischer Norm offensichtlich von nicht unerheblicher Bedeutung.

Wirkungskalküle zwischen Rhetorik und Poetik

Vor dem Hintergrund dieser theoriegeschichtlichen Konstellation stellt sich die Frage nach den ganz konkreten Spielräumen narrativer Figurengestaltung in Er-

zähltexten der Frühen Neuzeit umso dringlicher. Allerdings wäre es mit Blick auf die eingangs skizzierte Forschungslage völlig verfehlt, bereits einen systematisierenden Überblick geben zu wollen. Als Grundlage dafür fehlen, wie bereits angesprochen, vertiefende Einzel- und Vergleichsstudien, die narratologische Instrumentarien historisierend für die Interpretation frühneuzeitlicher Figurenentwürfe fruchtbar machen.

Solche Studien müssten klären, welche Funktionen elaborierte Verfahren der Figurenzeichnung in einer Literatur übernehmen, die letztlich rhetorischen Wirkungskalkülen verpflichtet bleibt. Dabei steht außer Frage, dass sich die Konsequenz, mit der in der theoretischen Diskussion all das, was beim Leser Wohlgefallen auslöst, an die *utilitas* zurückgebunden wird, vor allem der apologetischen Grundhaltung der frühen Romanpoetik verdankt (Voßkamp 1973, 42–44, 77–78; Stockhorst 2008, 342–360) und sich die Praxis von deren Normierungsansprüchen eher vordergründig beeinflusst zeigt (Barner 2000; Wesche 2004). Trotzdem gehört die Spannung zwischen *utilitas* und *delectatio* in allen möglichen Formen der Hierarchisierung und Skalierung zu den konstitutiven Merkmalen frühneuzeitlicher Literatur (Seeber 2017, 26–30). Schon Thomasius nimmt in der ersten Lohenstein-Rezension genau diesen Aspekt zum Ausgangspunkt seiner Romantypologie (Thomasius 1688–1690, Bd. 4, 654–665): In Analogie zu verschiedenen Arten, Speisen zuzubereiten und anzurichten, unterscheidet er seine vier Romanklassen nach dem ihnen je eigenen Verhältnis von Kulinarik und Nutzen (Niefanger 2003). In der modernen Rezeption werden die Fiktionen zwischen ausgesetzter Lehrhaftigkeit und praktischer Kunstwirklichkeit entweder als Scheitern der Autoren an den eigenen Intentionen wahrgenommen, etwa bedingt durch Dynamiken im kollektiven Imaginären der Trägerschicht, oder aber als Symptome einer Emanzipation von Literatur gegenüber ihrer heteronomen Bestimmung.

Im Anschluss an die romanpoetische Diskussion wäre allerdings zu überlegen, ob nicht viele dieser vermeintlichen Friktionen in einem anderen Licht erschienen, wenn man neben rhetorischen Wirkungskalkülen komplexere Vorstellungen einer poetischen *utilitas* in Anschlag bringt. Das oben bereits besprochene von Thomasius in den *Monatsgesprächen* entworfene Rezeptionszeugnis zur *Octavia*, in dem ein gelehrter Leser sich allein aufgrund seiner Bewunderung der narrativen Technik des Romans dazu veranlasst sieht, die antiken Prätexte erneut zu lesen, nur um damit seine Bewunderung noch weiter zu stei-

gern, ist anekdotisch und ohne Zweifel ironisch überzeichnet. Dennoch zeigt es, dass *utilitas* in einem weiteren Sinne gedacht werden kann, der einfache rhetorische Wirkungskalküle oder didaktische Funktionalisierungen bei Weitem überschreitet. Elaborierter Technik im Rahmen der Figurenzeichnung kommt hier nicht die Aufgabe zu, den Leser von der Richtigkeit der neuen axiologischen Besetzung des Geschehens zu überzeugen und damit die historisch etablierten Bewertungen von Messalina und Locusta zu korrigieren. Noch weniger geht es darum, entlang der Figurenhandlung im Sinne einer Verhaltenssemantik lebenspraktische Orientierung zu bieten. Der Artificialität der Figurenentwürfe und dem Genuss daran kommt zunächst einmal schlicht die Aufgabe zu, den Rezipienten einzunehmen und in eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Text hineinzuführen. Diese Auseinandersetzung eröffnet dann sehr verschiedene Optionen, auch für eine praktische Nützlichkeit. Ein solches Wirkungskalkül ist weder literarisch eigenszwecklich noch in einem engeren Sinne rhetorisch. Die Rhetorik lehrt, dass Gegenstände nicht aus sich heraus überzeugen, sondern erst durch die Form, in die sie gebracht werden. Deswegen stellt sie ein ganzes Formenrepertoire bereit und erläutert deren Wirkungsoptionen. Für eine am Lehrgebäude der Rhetorik ausgerichtete Literatur wie die der Frühen Neuzeit, wäre zu klären, wie sich solche Form-Funktionskorrelationen in komplexeren poetischen Zusammenhängen aktualisieren, deren Ziele sich nicht mehr darauf beschränken, den Leser von der Richtigkeit eines Sachverhaltes zu überzeugen oder ihn zu bestimmten Handlungen zu bewegen.

Form – Funktion – Kontext: *Fortunatus* und *Faust*

An zwei Romanen aus dem 16. Jahrhundert soll im Folgenden gezeigt werden, wie die Texte unter den Bedingungen einer heteronomen Selbstbestimmung elaborierte Konzepte der Figurendarstellung entwickeln und für komplexe Sinnbildungsprozesse nutzen. Sowohl für den *Fortunatus* (1508; Edition Müller 1990, 383–585) als auch für das *Faustbuch* (1587; Edition Müller 1990, 829–986) wurden in der Forschung immer wieder Friktionen zwischen den in Figurenreden, Erzählerkommentaren, Rahmen- oder Paratexten formulierten exemplarisch-didaktischen Wirkungsabsichten und dem erzählten Geschehen beobachtet, die zum Teil gravierende Unstimmigkeiten

in der axiologischen Besetzung der Figurenhandlung hervortreiben. In beiden Fällen wurden diese Unstimmigkeiten als Symptome verschiedener literarischer, gesellschaftlicher und kultureller Modernisierungsprozesse verstanden. Weder für den *Fortunatus* noch für das *Faustbuch* liegen bisher aber systematische Untersuchungen der Figurendarstellung vor, die es ermöglichen würden, die Spielräume literarischer Produktion gegenüber poetologischer Normierung präzise zu erfassen und vor diesem Hintergrund Relationen zwischen Entwicklungen im literarischen Raum und kulturgeschichtlichen Makroprozessen zu modellieren.

Im Zentrum der Handlungswelten des *Fortunatus* wie des *Faustbuches* steht eine nach überkommenen Wertmaßstäben falsche Wahl und deren Konsequenzen: Als der nach dem finanziellen Ruin seiner Familie und verschiedenen weiteren Wechselfällen des Schicksals völlig verarmte Fortunatus in einem Wald auf die Jungfrau des Glücks trifft und diese ihm verschiedene Gaben offeriert, entscheidet er sich für Reichtum und damit unter anderem gegen Weisheit. Er erhält ein Zaubersäckel, dem er zu jeder Zeit und egal wo er sich gerade befindet eine beliebige Menge Bargeld in der entsprechenden Landeswährung entnehmen kann. Während es ihm selbst noch gelingt, die Quelle seines Reichtums zu verbergen und bis zu seinem Tod ein herrschaftliches Leben zu führen, verlieren seine Söhne schon wenig später nicht nur Säckel und Reichtum, sondern bereits in jungen Jahren ihr eigenes Leben. Im *Faustbuch* erscheinen die Folgen der falschen Wahl noch drastischer: Der intellektuell ausgesprochen begabte und scheinbar zum sozialen Aufstieg prädestinierte Faust stirbt nämlich nicht nur vor der Zeit, er verspielt im Pakt mit dem Teufel auch irdisches Glück und vor allem sein Seelenheil, und zwar ohne am Ende im Gegenzug die ersehnten Erkenntnisse über Grundfragen der menschlichen Existenz zu erlangen. Beide Handlungskonstellationen bieten sich förmlich für eine moraldidaktische Funktionalisierung an. Umso mehr erstaunt es, dass die Figurenzeichnung in beiden Fällen eine solche Inanspruchnahme gegen den auktorialen Diskurs kontrariert.

Im Epilog des *Fortunatus* wird der Niedergang der Familie als Exempel für die Fatalität einer Entscheidung gegen Weisheit zugunsten einer vornehmlich materiellen Existenz gedeutet, ein Verständnis, das auch von den Selbstbeschreibungen des Protagonisten in Gefahrensituationen, in denen er retrospektiv die Richtigkeit seiner Wahl in Frage stellt, gestützt wird.

Doch will diese explizite Sinngebung nicht recht zum Verlauf des Geschehens passen, da weder für den Entscheidungsträger selbst negative Konsequenzen aus der vermeintlich fatalen Wahl erwachsen, noch seine Söhne am Ende wegen ihres Reichtums oder fehlender Weisheit scheitern.

Noch weniger scheint sich die Geschichte des Schwarzmagiers Faust als die eindringliche Warnung vor einem selbstbestimmten gottlosen Leben zu eignen, als die sie in Anspruch genommen wird. Fausts Tun und Erleben und die Art, in der es dargeboten wird, generieren immer wieder immersive Effekte, die der direkten durchweg negativen Charakterisierung durch den Erzähler und damit der Funktionalisierung als abschreckendes Beispiel entgegenlaufen. Insbesondere in den Schlusspassagen des *Faustbuches* begegnet Faust dem Rezipienten aus der Innenperspektive heraus als anrührend verzweifelt Leidender, dem es angesichts seiner schwerwiegenden Vergehen trotz aufrichtigem Bemühen nicht gelingen will, Glauben und Vertrauen in die Gnadenfähigkeit Gottes zu entwickeln (Kommentar von Müller 1990, 1346–1347). Sein jäher Tod überzeugt vor diesem Hintergrund nicht als gerechte Strafe für ein gottloses Leben, sondern er enttäuscht mit der Sehnsucht des Protagonisten, ob zu Recht oder Unrecht doch noch gerettet zu werden, auch die mitleidende Hoffnung des Rezipienten. Und bereits zuvor, im Verlauf seiner Abenteuer, erlebt man den Schwarzmagier weniger als Abscheu erregende Schreckgestalt denn als gar nicht so unsympathischen Schwankhelden. Seine durch den Teufelspakt erlangte Macht nutzt Faust nämlich gerade nicht für bössartige Schadenszauber, sondern allenfalls für zeitlich begrenzte Illusionszauber, und er richtet diese durchweg nicht gegen Unschuldige und Hilflose, sondern er bricht mit seinen Streichen erfolgreich die Willkür der Mächtigen aller Stände. Selbst sein unstillbares Verlangen danach, ein gegenüber der Theologie autonomes Wissen über die diesseitige und jenseitige Welt zu erlangen, das ihn überhaupt dazu treibt, einen Pakt mit dem Teufel zu schließen, zeigt sich in der Handlungsschilderung deutlich weniger skandalös als im Diskurs des Erzählers. Insgesamt scheint der Text also das abschreckende Potenzial, welches das Sujet vom Untergang des teuflispaktierenden Schwarzmagiers birgt, zumindest auf der Ebene der Handlungsdarstellung und der Figurenkonzeption nicht konsequent auszuschöpfen. Aber auch für die Ebene des auktorialen Diskurses sind Inkonsistenzen beobachtet worden. Trotz der eindeutigen und wiederholten Ausweisung als Exempel innerhalb der

Diegese wie in den Rahmentexten wird nämlich keinesfalls eindeutig expliziert, wofür Faust ganz konkret als Beispiel dienen soll. Mal wird seine Geschichte in Anspruch genommen als Exempel für die Macht und das Gefährdungspotenzial des Teufels, mal als Veranschaulichung der grundlegenden Verderbtheit des Menschen infolge des Sündenfalls und mal als eindringliches Beispiel für den willentlichen Abfall von Gott als schwerste aller Sünden und die Unbarmherzigkeit, mit der Gottes Zorn den Abtrünnigen trifft (Münkler 2011, 45).

Im *Fortunatus* hängt die Axiologie des Geschehens ganz entscheidend vom Verständnis der im Text entworfenen Figurenkonstellation ab. Betrachtet man die Geschichte der Söhne als gesteigerte Fortsetzung der auf falschen Werten basierenden Wahl des Vaters, fungiert die gesamte Handlung als Negativexempel. Erkennt man in den Söhnen Antitypen zum erfolgreichen Vater, entfaltet der Text eine Verhaltenssemantik, an der richtiges und falsches Verhalten in einer komplexen Wirklichkeit exemplarisch vorgeführt wird. Spricht man beiden Handlungsteilen schließlich planvoll angelegte Korrespondenzen ab, pointiert der *Fortunatus* die Kontingenzen einer sozial und moralisch aus den Fugen geratenen Welt (Mülherr 1993; Müller 1995). Geführt wird die Diskussion zur Figurenkonstellation bisher vornehmlich über vergleichende Betrachtungen einzelner inhaltlicher Aspekte der Figurenbiographien von Fortunatus und seinem Sohn Andolosia, der nach dem Tod des Vaters als Protagonist des zweiten Romanteils fungiert. Eindeutige und verallgemeinerbare Ergebnisse ließen sich auf diesem Weg allerdings bisher nicht erzielen. Die Handlungsstruktur beider Figuren scheint gleichermaßen durch konzeptuelle Interferenzen wie Differenzen geprägt (Gerok-Reiter 2008, 292–297). Sieht man demgegenüber auf die formale Gestaltung, ergibt sich ein sehr viel klareres Bild. Offensichtlich folgen die Figurenbiographien beider Romanteile einer je eigenen Poetik der Figurendarstellung (Reuvekamp 2014; 2020).

Die *Fortunatus*-Handlung zeichnet sich insgesamt durch einen auffällig zurückhaltenden, beinahe restriktiven Modus der Informationsvergabe aus. So gibt es keine stabilen charakterisierenden und evaluierenden Attribuierungen, Handlungsmotivationen bleiben rudimentär oder fehlen vollständig, Innensichten werden nur vergleichsweise sparsam gewährt und bleiben ebenso punktuell wie situationsbezogen, stattdessen zerfällt der Blick auf Fortunatus im raschen Wechsel verschiedener Außenperspektiven. Demgegenüber sind die Informationen, die der Rezipient

über Andolosia erhält, ungleich expliziter. Schon anlässlich seiner Geburt, also unmittelbar bei Eintritt in die Handlung, wird ihm vom Erzähler mit »frech« (482,3–4) eine Eigenschaft zugeschrieben, die die weite Teile des folgenden Geschehens bestimmt. »Frech« bezeichnet den Willen und die Potenz, die eigenen Bedürfnisse gegen Beschränkungen und Regulierungen von außen durchzusetzen. Auch sonst zeigt sich der Erzähler im zweiten Handlungsteil weniger zurückhaltend im Umgang mit seinem Protagonisten: Nun kommentiert, erklärt und motiviert er Verhalten engagiert. Aber nicht nur die Sicht des Erzählers auf Andolosia wird anders als bei seinem Vater umfassend dokumentiert, auch in seine eigene Wahrnehmung des Geschehens erhält der Rezipient tiefe Einblicke. In ausführlichen Soliloquien erfährt er genau, wie Andolosia Situationen erlebt und wie er plant, darauf zu reagieren. Zudem spricht er nicht nur mehr als sein Vater, seine Reden sind auch von deutlich höherer Expressivität.

Mit all dem wird im *Fortunatus* der Versuch erkennbar, über eine konzeptionelle Differenzierung von Darstellungsverfahren individuelle Figurenprofile entstehen zu lassen. In diesem Versuch zeichnen sich allerdings noch nicht im Sinne eines literarischen Modernisierungsschubes Ansätze ästhetischer Mimesiskonventionen oder gar einer Illusionstheorie ab. Vielmehr werden die formalen Unterschiede der Figurendarstellung auf die zentrale Problemkonstellation des Romans hin semantisiert. Fortunatus ist gerade deswegen so erfolgreich, weil er sich gegenüber seiner Umwelt weitgehend isoliert. Wie den anderen Figuren der Handlung wird es auch dem Rezipienten nicht leicht gemacht, verlässliche und relevante Informationen über ihn zu gewinnen. Genau entgegengesetzt verhält es sich mit Andolosia, der letztlich daran scheitert, dass er zu viel von sich preisgibt. Im *Fortunatus* wird nicht die Entscheidung für Reichtum als solche verurteilt oder problematisiert, sondern es werden die charakterlichen Dispositionen und daraus resultierenden Verhaltensrepertoires diskutiert, die den Erwerb und den Erhalt von Reichtum erst ermöglichen.

Die fehlende Attribuierung durch charakterisierende Adjektive und Adverbien weist Fortunatus in seinem Sein und Handeln als wenig determiniert aus und erklärt damit seine enorme Flexibilität. Ähnlich verhält es sich mit der Restriktion von Innensichten. Anders als bei Andolosia und anderen Figuren des Romans eröffnen die kurzen und punktuell-situationsbezogenen Introspektionen bei Fortunatus keinen dem Zugriff anderer verschlossenen seelischen Innen-

raum, in dem verborgene Sorgen, Absichten, Pläne oder Motive ihren eigenen Ort haben, bevor sie handlungsauslösend oder handlungsrelevant werden. Fortunatus plant sein Handeln nicht langfristig und intrigiert nicht gezielt gegen andere. Die ebenso kurzen wie seltenen Innensichten spiegeln letztlich das Fehlen solcher komplexen mentalen Prozesse beim Protagonisten, die seine Handlung determinieren würden. Fortunatus beobachtet vielmehr den ihn umgebenden Raum und reagiert unmittelbar auf das, was er wahrnimmt. Kombinationen aus erzählter Wahrnehmung, sehr kurzen Soliloquien und direkt daraus abgeleitetem praktischem oder verbalem Handeln bilden entsprechend den Normalfall der Innenraumdarstellung bei Fortunatus und dokumentieren abermals seine außergewöhnliche Spontaneität und Anpassungsfähigkeit. Diese Anpassungsfähigkeit geht so weit, dass Fortunatus an verschiedenen Stellen der Handlung plötzlich und gegen die elementare Handlungs- und Entwicklungslogik über Fähigkeiten verfügt, von denen zuvor nie die Rede war und die er gleichsam ad hoc aus den Anforderungen einer Situation zu generieren scheint. Entscheidend dabei ist, dass Fortunatus seine Spontaneität, Flexibilität und Anpassungsfähigkeit nicht erst im Romanverlauf in einem die Handlung strukturierenden Lern- oder Entwicklungsprozess erwirbt.

Alle drei Verhaltensmerkmale prägen ihn von Beginn an, und es wäre zu überlegen, ob das Geldsäckel mit seiner Fähigkeit zur Anpassung an jede beliebige Landeswährung nicht als Dingsymbol Eigenschaften von Fortunatus verkörpert, die im Roman als Voraussetzungen für Erfolg in einer komplexen Welt gedacht werden. In diesem Fall gäbe es bei der Begegnung mit der Jungfrau des Glücks gar keine andere Möglichkeit der Wahl, und es würde sich ebenso von selbst verstehen, warum der durch charakterliche Dispositionen in seinem Tun weitgehend festgelegte Andolosia gar keine Chance hat, dauerhaft im Besitz des Zaubergegenstandes zu bleiben. Im Generationenschema demonstriert der *Fortunatus*, dass die Verhaltensrepertoires des Menschen insofern kontingent sind, als sie inneren Dispositionen folgen, die nur zum Teil genealogisch bestimmt und auch nur in begrenztem Maße durch äußere Einflüsse wie Erziehung und Erfahrung beeinflussbar sind. Ein erstes Mal vor Augen geführt wird dies schon in der einführenden Elterngeschichte, in der Fortunatus' Vater Theodorus das Vermögen seiner Familie mit einer am Adel orientierten Lebensweise durchbringt und sich davon weder durch das Vorbild der Eltern noch von den Erziehungsversuchen

seiner Freunde abbringen lässt. Wie sein Enkel, ist auch Theodorus durch eine einzige Eigenschaft fest in seinem Tun determiniert, allerdings ist er nicht »frech«, sondern »wild« (389,2). So geraten die im Generationenschema verbundenen Familienmitglieder zu Einzelfiguren.

In der beschriebenen Profilierung von Einzelfiguren durch differierende Darstellungsverfahren offenbart sich eine ausgesprochen planvoll angelegte narrative Faktur, die die Sinnbildung des *Fortunatus* entscheidend mitträgt. Aus dem vermeintlich unverbundenen Nebeneinander verschiedener Darstellungsweisen im Sinne Lugowskis auf einen mentalitätsgeschichtlich begründeten literaturgeschichtlichen Umbruch schließen zu wollen, verbietet sich vor diesem Hintergrund. Es verbietet sich aber ebenso, die Einzelmenschlichkeit im *Fortunatus* bereits in den Horizont ästhetischer Mimesiskonventionen zu stellen. Die Form des Erzählens ist nicht literarisch eigenzwecklich, sie erklärt sich aber auch nicht als Symptom makrohistorischer Prozesse, wohl aber als deren Reflexion mit genuin literarischen Mitteln. Indem entlang der Figurenhandlung demonstriert wird und über die formale Gestaltung auch für den Rezipienten erfahrbar gemacht wird, welche Eigenschaften Erfolg in einer komplexen Wirklichkeit ermöglichen, bietet der Roman durchaus Orientierung für den Rezipienten – er ist aber nicht didaktisch. Mit seinem anspruchsvollen narrativen Arrangement verfolgt der *Fortunatus* kein rhetorisches, sondern ein poetisches Wirkungskalkül mit einem eigenen Verständnis von *utilitas*.

Im *Faustbuch* sieht der Leser sich mit einem ganz anderen narrativen Arrangement konfrontiert, das aber in Funktion und Kontextbezug der Figurendarstellung große Parallelen zum *Fortunatus* erkennen lässt (Reuvekamp 2019). Im *Faustbuch* hängt die Axiologie des Geschehens nicht wie im *Fortunatus* vom Verständnis der Figurenkonstellation ab, sondern von der Motivation des Teufelspaktes. Auf den ersten Blick erscheint diese erstaunlich unproblematisch: Erzähler, Teufel und Faust selbst erklären unisono den eigenen freien Willen des Schwarzmagiers zur entscheidenden Voraussetzung des Paktes. Am Ende ist es vor allem er selbst, der im Angesicht seines unmittelbar bevorstehenden Todes seine Eigenverantwortlichkeit betont. Die Einhelligkeit in der Schuldzuschreibung erstaunt insofern, als die Kontroversen über die Frage nach der Existenz oder Nichtexistenz eines freien Willens, der die Entscheidung für oder gegen einen Pakt mit dem Teufel in den Verfügungsbereich des Menschen legt, den Diskurs des 16. Jahr-

hunderts wie kaum eine andere bestimmt hat, und zwar mit radikalen Folgen für beinahe alle Bereiche gesellschaftlicher Realität. Reformation, Kirchenspaltung, Konfessionalisierung, aber auch die ebenso vehementen wie folgenreichen innerkonfessionellen Auseinandersetzungen im Nachgang der Reformation entzündeten sich letztlich alle an der Frage, wie viel menschliche Autonomie das christliche Dogma der Allmacht Gottes zulässt.

Vor diesem Hintergrund mutet der ganz enorme Entscheidungsspielraum, der dem Protagonisten des *Faustbuches* eingeräumt wird, merkwürdig an. Erst ein genauer Blick auf das Motivationsgefüge des Romans zeigt, dass Fausts Willensfreiheit keinesfalls ein Faktum der erzählten Welt darstellt, sondern es sich vielmehr um eine Einflüsterung des Teufels handelt. Zunächst ist es nämlich Mephistopheles, der Faust immer wieder in Momenten der Verunsicherung vorhält, er habe eine freie Entscheidung getroffen und diese entsprechend auch zu verantworten. Wenn der Magier vor seinem Ende dann schließlich selbst seine Verantwortlichkeit beklagt, zeigt dies allein, dass er die vorgegebene Situationsdeutung übernommen hat und die rhetorische Strategie des Geistes aufgegangen ist. Gerade der Glaube, zwischen zwei gleichermaßen verfügbaren Alternativen aus eigenem Antrieb die schlechtere gewählt zu haben, führt Faust nämlich in immer tiefere Verzweiflung und damit noch weiter in die Verfügungsgewalt des Teufels. Behauptet wird so nicht die Existenz eines unbedingten freien Willens, exemplifiziert werden eher die Gefahren, die der Glaube daran mit sich bringen kann.

Dass es sich bei Fausts vermeintlicher Autonomie um nicht mehr als eine teuflische Illusion handelt, eröffnet sich bereits im Vorfeld der ersten Beschwörung. Fokale Figur ist hier nämlich nicht, wie man eigentlich erwarten müsste, Faust, sondern Mephistopheles. In dieser Perspektivierung wird vorgeführt, dass es von Beginn an seine Strategie ist, Faust glauben zu machen, er sei das autonome Subjekt seiner Handlung. In einer detailreichen Inszenierung gaukelt der Geist dem Magier vor, sich verzweifelt gegen die Beschwörung zu wehren. Für den aufmerksamen Rezipienten bleibt dabei das Als-ob der Handlung durchaus erkennbar. Faust dagegen deutet das Spektakel genau so, wie er soll, als Zeichen seiner Macht über den Geist. Es ist das genusshafte Erleben der eigenen Potenz, welches ihn die Beschwörung fortsetzen lässt, obwohl ihn die von Mephistopheles heraufbeschworenen Erscheinungen so sehr ängstigen, dass er eigentlich fliehen möchte. Protagonist der Anbahnung des Paktes bleibt

einzig und allein der Teufel, und die Illusion autonomen Handelns ist das Instrument seiner Herrschaft.

Expliziert wird dieser für das Verständnis des *Faustbuchs* grundlegende Zusammenhang weder in den Rahmen- und Paratexten noch in den Kommentaren des Erzählers, die irritierenderweise die unzuverlässige Situationsdeutung des Teufels übernehmen. Um zu verstehen, was tatsächlich geschieht, ist der Rezipient deswegen darauf angewiesen, die verschiedenen Figuren- und Erzählerperspektiven gegeneinander abzuwägen, kausale und finale Motivation in Beziehung zueinander zu setzen und die gebotenen Informationen wie Deutungen auf ihre Verlässlichkeit zu prüfen. Allerdings steht auch Mephistopheles nicht am Ende der Motivationskette – auch dies ist allzu leicht zu übersehen. Ermöglicht wird sein Übergriff erst dadurch, dass Gott, wie es heißt, seine Hand von Faust abzieht (848), ihm also weder Gnade noch Schutz gewährt. Dieser Gnadenentzug ist dabei keine Konsequenz menschlichen Fehlverhaltens im Sinne einer Sündenstrafe, sondern dessen Ursache und Voraussetzung. Das bedeutet nichts anderes, als dass Faust von Geburt an durch den Willen Gottes zum Unheil determiniert ist. So verstanden zieht die Figurenbiographie eine radikale Quintessenz aus Luthers Rechtfertigungslehre: Gott allein entscheidet darüber, wem er die Gnade verleiht, glauben zu können, und damit Hoffnung auf Seelenheil zugesteht. Die Kriterien dafür bleiben dem Menschen verborgen.

Wenn allerdings tatsächlich das zentrale Ziel des *Faustbuchs* darin läge, Luthers *sola fide* an der Biographie eines Menschen zu exemplifizieren, dem das Geschenk göttlicher Gnade nicht gewährt wird, würde sich die komplexe narrative Faktur des Textes kaum erklären lassen. Weder wäre nachvollziehbar, warum das Fehlen göttlicher Zuwendung als alles entscheidende Begründung des gesamten Geschehens vom Erzähler eher beiläufig in einem Nebensatz – man könnte den Eindruck gewinnen: nur versteckt – überhaupt thematisiert wird. Unverständlich bliebe ebenso, warum die finale Motivation von Fausts Verderben wie beschrieben bis an die Grenze der Unkenntlichkeit von verschiedenen gegenläufigen kausallogischen Begründungen überlagert wird. Verständlich wird das anspruchsvolle narrative Arrangement des *Faustbuchs* am ehesten als Medium der Reflexion einerseits der Zumutungen, die Luthers deterministische Anthropologie bedeutet, andererseits der Aporien, in die jede christliche Erörterung von Existenz und

Reichweite des freien Willens zwangsläufig geraten muss und ja tatsächlich auch geraten ist. Die vollständige Determination der diesseitigen und jenseitigen Existenz – wie sie Luther in der Rechtfertigungslehre entwirft – sprengt die Grenzen menschlicher Vorstellungskraft, weil sie ethische Denkkategorien frustriert und basale Ordnungsvorstellungen und Strukturierungsprinzipien aufhebt.

Was schon in der theoretischen Erörterung eine Zumutung ist, wird es erst recht in der erzählerischen Ausgestaltung eines Einzelschicksals. Wenn Fausts gottgewollte Determination zur Verdammnis durch gegenläufige kausale Motivationslinien überlagert wird, wenn eine Entscheidungshandlung inszeniert wird, wo es nicht zu entscheiden gibt, dann repräsentiert das zunächst das Bedürfnis des Menschen sein Selbst über ein Mindestmaß an Autonomie zu bestimmen. Es entlarvt aber andererseits den Reflex, menschliches Handeln in kausalen Kategorien zu denken und damit für überkommene Muster der Sinnproduktion zu öffnen. Die immersiven Effekte in der Figurendarstellung führen dem Rezipienten sein Bedürfnis nach moralischer und erzählerischer Gerechtigkeit vor Augen. Dass es selbst den verschiedenen auktorialen Instanzen im *Faustbuch* nicht gelingt, der Geschichte vom Untergang eines begabten aber gnadenlosen Gelehrten einen einheitlichen Sinn abzugewinnen, bildet die Pluralität der Meinungen zur Existenz und zur Reichweite eines freien Willens ab und entlarvt die Paradoxie eines jeden Versuches, menschliche Autonomie unter der Bedingung göttlicher Allmacht zu denken, wie es auch Erasmus von Rotterdam in seinen Stellungnahmen zu Luthers Rechtfertigungslehre getan hatte.

Versteht man das *Faustbuch* in der vorgeschlagenen Weise als literarische Auseinandersetzung mit der im 16. Jahrhundert so virulenten Frage nach dem freien Willen, ändert sich gegenüber bisherigen Einschätzungen die literaturhistorische Relevanz des Textes ebenso wie die kulturhistorische Signifikanz. Von einem Verlust rezeptionssteuernder Kontrolle (Münkler 2011, 69) könnte keine Rede mehr sein – vom Scheitern eines Autors an der eigenen reaktionären Intentionalität (Müller 1990, 1346; Gerok-Reiter 2011, 19–20) ebenso wenig. Vor uns hätten wir kein Dokument der disparaten Strukturen vorreflexiver Bewältigung kultureller Entwicklung, sondern ein literarisch ausgesprochen raffiniertes Exempel vom beharrlichen Festhalten des Menschen an der Vorstellung, entscheiden zu können, selbst um den Preis der diesseitigen wie jenseitigen Existenz.

Fazit und Ausblick

Beide betrachteten Prosaromane zeichnen sich durch eine ausgesprochen elaborierte Figurendarstellung aus, bei der Form und Inhalt in komplexen Prozessen der Sinnbildung zusammenwirken. Was auf den ersten Blick brüchig, inkonsistent oder inkohärent wirkt, erschließt sich bei näherer Betrachtung als planvoll angelegtes narratives Arrangement. Dahinter steht ganz offensichtlich das Selbstbewusstsein eines literarischen Feldes, nicht nur mit den eigenen Mitteln auf kulturelle Makroprozesse zu reagieren, sondern auch als Impulsgeber auf den Reflexionsraum der Kultur einzuwirken. Es spricht vieles dafür, dass die formgeschichtlichen Voraussetzungen dafür bereits in der erzählenden Literatur des Mittelalters und der Antike geschaffen werden, indem Form-Funktions-Korrelationen aus der Rhetorik in komplexeren poetischen Zusammenhängen mit neuen Wirkungspotenzialen aktualisiert werden. Und es scheint so, als würden dann in der späteren Romantradition narrative Verfahren, die zunächst noch im Zusammenhang im weiteren Sinne exemplarischer Wirkungskalküle entwickelt wurden, in den Dienst neuer, nun ästhetisch begründeter, Mimesiskonventionen genommen werden können oder diese sogar zu einem Teil mitbegründen. Aber solchen Indizien hätte eine Fächer und Disziplinen übergreifende diachron ausgerichtete historische Narratologie der Figur im Zusammenspiel theoriegeschichtlicher, formgeschichtlicher wie kontextualisierender Untersuchungen erst noch nachzugehen.

Literatur

- Ajouri, Philip: Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus. Friedrich Theodor Fischer und Gottfried Keller. Berlin 2007.
- Barner, Wilfried: Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren. In: Hartmut Laufhütte (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2000. Bd. 1, 33–67.
- Genette, Gérard: *Vraisemblance et motivation*. In: Ders.: *Figures II*. Paris 1969, 71–99.
- Gerok-Reiter, Annette: Die Rationalität der Angst. Neuansätze im ›Fortunatus‹. In: Klaus Ridder (Hg.): *Wolfram Studien 20* (2008): Reflexionen und Inszenierung von Rationalität in der mittelalterlichen Literatur, 274–302.
- Gerok-Reiter, Annette: Tradition und Transformation. Polyphone Wissensordnungen in der ›Historia von D. Johann Fausten‹. In: *KulturPoetik 11* (2011), 1–20.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin 2004.

- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosazählung. Berlin 1932.
- Mülherr, Anna: ›Melusine‹ und ›Fortunatus‹. Verrätselter und verweigerter Sinn. Tübingen 1993.
- Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Melusine, Fortunatus, Faust*. Die Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, Frankfurt a. M. 1990.
- Müller, Jan-Dirk: Die Fortuna des Fortunatus. Zur Auflösung mittelalterlicher Sinnbedeutung des Sinnlosen. In: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Fortuna*. Tübingen 1995, 216–238.
- Müller, Jan-Dirk: Das Faustbuch in den konfessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts. München 2014.
- Münkler, Marina: Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts. Göttingen 2011.
- Niefanger, Dirk: Über ›Speisen‹ und ›Arzeneyen‹. Ansätze einer kulinarischen Literaturtheorie in der Lohenstein-Kritik von Christian Thomasius. In: Manfred Beetz/Herbert Jaumann (Hg.): *Thomasius im literarischen Feld*. Neue Beiträge zur Erforschung seines Werkes im historischen Kontext. Tübingen 2003, 117–130.
- Reuvekamp, Silvia: Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie. In: *Diegesis 3.2* (2014), 112–130.
- Reuvekamp, Silvia: Hölzerne Bilder? Narratologie und Anthropologie mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Figurendarstellung. Berlin 2020.
- Reuvekamp, Silvia: Freier Wille? Reflexionen über Determinismus in der ›Historia von D. Johann Fausten‹. In: Bruno Quast/Susanne Spreckelmeyer: *Zukunft/Entscheiden*. Entwürfe in der Literatur des Mittelalters. Göttingen 2019.
- Schlimmer, Angelika: Der Roman als Erziehungsanstalt für Leser. Zur Affinität von Gattung und Geschlecht in Friedrich von Blanckenburgs ›Versuch über den Roman‹ (1774). In: *Das achtzehnte Jahrhundert 29* (2005), 209–221.
- Seeber, Stefan: Diesseits der Epochenschwelle. Der Roman als vormoderne Gattung in der deutschen Literatur. Göttingen 2017.
- Stockhorst, Stefanie: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten. Tübingen 2008.
- Thomasius, Christian: *Freygmüthige, Lustige und Ernsthafte jedoch Vernunft- und Gesetz-Mässige Gedanken Oder Monats-Gespräche / über allerhand / fürnehmlich aber Neue Bücher*. Halle 1688–1690 (zit. nach dem Nachdruck in 5 Bänden, Frankfurt 1972).
- Voßkamp, Wilhelm: Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg. Stuttgart 1973.
- Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit. Tübingen 2004.

Silvia Reuvekamp

13 Perspektive – Antike

Theorien und Konzepte

Die Perspektive, aus der eine Erzählung präsentiert wird, gehört zu denjenigen narratologischen Fragestellungen, die in der antiken Theoriebildung keine größere Rolle gespielt zu haben scheinen, obwohl man ihr in der Praxis der griechischen wie der lateinischen Literatur sozusagen auf Schritt und Tritt begegnet. Die Schwierigkeiten, Belege für eine theoretische Auseinandersetzung mit diesem Phänomen zu finden, sind nicht zuletzt dadurch bedingt, dass zu seiner Definition und Beschreibung auch heute eine Vielzahl konkurrierender und keineswegs immer deckungsgleicher Begriffe und Konzepte verwendet werden (u. a. ›Erzählsituation‹, ›point of view‹, ›Fokalisierung‹). Vor diesem Hintergrund und angesichts des Umstandes, dass sich auf diese Weise die praktische Umsetzung in den Werken der antiken Literatur besser beschreiben lässt, soll im Folgenden der umfassendste Ansatz gewählt werden, der von der Wahl eines bestimmten Erzählers über die Verwendung direkter (oder indirekter) Rede bis zur Entscheidung, das Geschehen fokalisiert aus den Augen einer Figur zu schildern, reicht. Damit soll die durch Genette kanonisch gewordene Unterscheidung zwischen der Frage, wer in einem Text etwas sagt und wer in ihm etwas sieht, als solche nicht rückgängig gemacht werden, sondern das Phänomen der Perspektive breiter gefasst und in einer für die Verhältnisse der Antike angemesseneren Form angewandt werden.

Für die Beobachtung, dass eine Geschichte entweder durch einen Erzähler oder mit Hilfe von Figurenreden präsentiert werden kann, stellen Platons Ausführungen im dritten Buch der *Politeia* einen unbestrittenen *locus classicus* dar (3,392c–394b mit z. B. Halliwell 2009; s. Kap. 7 und 9), auf den auch die moderne Narratologie oft Bezug nimmt (z. B. Genette 1994, 116–132). Sie bilden dort einen Teil der Argumentation, mit der die Dichtung als moralisch unterminierend und daher als für die Erziehung ungeeignet erweisen werden soll. Da hierfür auch die Art der Präsentation von Belang ist, lässt Platon Sokrates eine Unterscheidung vornehmen zwischen der reinen – oder einfachen – Erzählung (›haplé diégesis‹), der Schilderung durch Nachahmung (›mimesis‹) und der aus beiden Formen gemischten Art der Erzählung (›diamphotéron‹), wie sie in seinen Augen u. a. für das Epos typisch ist. Um diese Differenz zu verdeutlichen, gibt er im Folgenden dann eine Passage vom Anfang

der *Ilias* (1,12–42) so umformuliert wieder, dass auch die Reden der Figuren, die in seiner Terminologie ein Element der Nachahmung sind, nun in der Schilderung durch den Erzähler präsentiert werden (gute Erläuterung z. B. bei de Jong 2004, 2–5). Die mit diesem sprachlichen Perspektivwechsel verbundenen Veränderungen in der inhaltlichen Wahrnehmung des Geschehens werden von ihm allerdings nur insoweit thematisiert, als er festhält, dass der Dichter den Leser glauben machen will, in den Reden spräche nicht er, sondern seine Figur.

Das gilt in ähnlicher Weise auch für die Weiterentwicklung dieser Unterscheidung durch Platons Schüler Aristoteles in dessen Schrift zur Poetik (v. a. 3,1448a19–28 und 1460a5–11; dazu z. B. de Jong 2005; Schmitt 2011, 258–259, 694–697). Beide verbinden jedoch ihre Beobachtungen zur Erzählperspektive eng mit der Frage der Einordnung des Textes in eine bestimmte Gattung, was u. a. zur Vorstellung einer besonders ausgeprägten Objektivität des Erzählers im Epos geführt hat, die sich aber keineswegs für die gesamte Tradition der Gattung in der Antike aufrechterhalten lässt (Effe 2004). Bei genauerem Hinsehen gilt eine durchgängig objektive Haltung noch nicht einmal für den Erzähler der homerischen Epen im strengen Sinn; spätestens aber wenn man die Reden der Figuren in das Gesamtbild einbezieht, wird deutlich, dass schon hier eine komplexere narrative Situation vorliegt (allgemein dazu de Jong 2004). Diese zeigt sich in besonderer Weise an dem Problem der Glaubwürdigkeit der sogenannten ›Apologe‹ in der *Odyssee*, mit denen der Protagonist den wesentlichen Teil seiner märchenhaften Abenteuer in einer Ich-Erzählung am Hof der Phäaken präsentiert (Suerbaum 1968; de Jong 2001, besonders 223–227; Grethlein 2017, 87–119). Vor allem diese zentrale und mit vier Büchern für das Epos im Ganzen auch quantitativ gewichtige Szene ist in der modernen Forschung oft als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer stärker durch die Sichtweise einer Figur statt des Erzählers perspektivierten Form der Narration auch in anderen Gattungen der antiken Literatur wie beispielsweise dem Roman angenommen worden (z. B. Effe 1975).

In der antiken Literaturtheorie wurden die inhaltlichen Unterschiede zwischen der Sichtweise des Erzählers und derjenigen seiner Figuren – unabhängig von der Frage, ob sie durch Reden oder Fokalisierungen zustande kommen – jedoch kaum reflektiert. Ansätze hierzu finden sich allenfalls in der konkreten Kommentierung kanonischer Texte durch antike Gelehrte, und zwar vor allem im Zusammenhang mit der

Bewertung vermeintlicher Widersprüche innerhalb des jeweiligen Werkes. Denn inhaltliche Diskrepanzen waren ein wichtiges Kriterium für die – in den erhaltenen sogenannten ›Scholien‹ häufig geführte – Debatte, ob einzelne Partien vom Autor selbst stammen oder erst im Laufe der Überlieferungsgeschichte hinzugefügt wurden. Vor diesem Hintergrund konnte die Echtheit einer Stelle verteidigt werden, indem man den Widerspruch zu anderen Teilen des Werkes dadurch erklärte, dass an dieser Stelle nicht der Autor bzw. der primäre Erzähler spreche, sondern dass man eine ›Auflösung aus [der Perspektive] der Person heraus‹ (›λύσις ἐκ τοῦ προσώπου‹) vornahm und damit – in unseren Worten – einen Wechsel der Erzählperspektive ansetzte (hierzu Nünlist 2003 sowie allgemein zu diesen noch immer wenig berücksichtigten Texten als wichtigem Teil der antiken Literaturtheorie Nünlist 2009).

Ein denkbarer Grund, warum der Perspektivwechsel zwischen den Aussagen des Erzählers und den Reden seiner Figur keine größere Aufmerksamkeit gefunden hat, könnte allerdings gerade darin bestehen, dass es in den stark von der Rhetorik geprägten Gesellschaften Griechenlands wie Roms als selbstverständlich angesehen wurde, dass jeder Sprecher entschieden seine Sicht der Dinge vertrat und sich damit von anderen Positionen fundamental unterscheiden durfte, ja sogar sollte. Aus der Erwartung, dass der Redner dabei in erster Linie seine eigene Meinung – oder die der von ihm vertretenen Partei – wiedergibt, folgt auch, dass in der alltäglichen Praxis elaboriertere Formen der narrativen Perspektivierung, die über die Widerlegung der Argumente der Gegenseite hinausgehen, keine große Rolle gespielt haben dürften. Interessante Ausnahmen sind allerdings die Techniken der ›ethopoia‹ und ›sermocinatio‹, die darauf abzielen, in einer Rede eine weitere Person möglichst glaubhaft als Figur einzuführen und sprechen zu lassen (Lausberg 1973, § 820–825). Von diesem Element praktischer Bredamkeit ergibt sich auch ein fließender Übergang zu der vor allem in der rhetorischen Ausbildung der Kaiserzeit beliebten Aufgabenstellung, eine ganze Rede aus der Perspektive einer anderen Person halten zu sollen. Für diesen wichtigen Teilbereich der sogenannten ›Deklamationen‹ (zu deren Entwicklung Bonner 1949; Feddern 2013, 7–35) wurde die Figur, deren Sichtweise wiederzugeben war, in der Regel entweder aus dem Bereich des Mythos oder dem der Geschichte genommen. Im ersteren Fall dürfte sich daraus vielfach eine Überschneidung mit

der Wahrnehmung der Auftritte dieser Personen in literarischen Werken ergeben haben, die ihren Stoff häufig im Mythos fanden; im zweiten Fall berührt sich die hier eingeübte Praxis eng mit der Wiedergabe von Reden in der Geschichtsschreibung (zum Nutzen dieser Übungsform gerade auch für angehende Historiker und Dichter z. B. Quintilian, *Institutio oratoria* 3,8,49).

Manifestationen und Funktionen

Die Verwendung von Reden in der Historiographie bietet sich an, um noch einen genaueren Blick darauf zu werfen, wie am Beispiel dieser Gattung, die in der Antike zahlreiche Elemente beinhaltet, die wir der fiktionalen Literatur zurechnen, die Frage der Perspektive, aus der das Geschehen berichtet wird, verhandelt wird. Denn hier lässt sich tatsächlich eine zeitgenössische Methodendiskussion beobachten. Diese richtet sich vor allem auf zwei Bereiche: So wird zum einen die richtige Haltung des Erzählers zu seinem Gegenstand eingefordert, zum anderen sehr intensiv über den richtigen Einsatz von Figurenreden nachgedacht.

In zwei der umfanglichsten Rezeptionszeugnisse zur Geschichtsschreibung wird der Historiker von seinen antiken Lesern vor allem dafür getadelt, die eigene Heimatstadt nicht hinreichend positiv dargestellt zu haben. Das kritisiert sowohl Dionysios von Halikarnassos an Thukydides (v. a. *De Thucydide* und *Epistula ad Pompeium geminum* 3,2–3,21) als auch Plutarch an Herodot, der den Vorwurf in seiner Schrift *Über die Missgunst Herodots* ausführlich begründet hat. Durch die fehlende Identifikation des Autors mit seinem Gegenstand werde der Rezipient daran gehindert, seinerseits eine mit der ›richtigen‹ Seite sympathisierende Haltung einzunehmen (hierzu z. B. Pausch 2011, 125–129). Zugleich findet in der antiken Theorie aber auch eine Problematisierung dieser subjektiven Herangehensweise statt, die dann nicht mehr positiv als lokalpatriotisch, sondern negativ als panegyrisch begriffen wird (z. B. Polybios 1,14,4–9; Lukian, *Wie man Geschichte schreiben soll* 40–41). Um diesen objektiven Anspruch zu illustrieren, wird von hellenistischer Zeit an die Tätigkeit des Historikers mit der eines Richters verglichen. Aus dem Ideal einer richtergleichen Unparteilichkeit ergibt sich auch das einer ausgewogenen Darstellung, in der beide Seiten eines Konfliktes in den Blick genommen werden sollen. Diese Forderung wird von Lukian in seiner Abhandlung *Wie man Geschichte schreiben soll* (49) dann auch auf die vom Erzähler einzunehmende Hal-

tung bezogen, vor allem wenn er angehenden Historikern den Rat gibt, ihre Perspektive mehrfach zu wechseln (Übersetzung Homeyer 1965):

In seinem Verhalten aber gleiche der Geschichtsschreiber dem Homerischen Zeus, der ein Mal auf das Land der rossetummelnden Thraker und dann wieder auf das Reich der Myser herabschaut; ebenso soll er ein Mal die eigenen Leute beobachten und uns berichten, wie er die Lage von oben aus beurteilt, und wieder den Blick auf die Reihen der Perser richten, und schließlich, wenn beide miteinander im Kampf liegen, auf beide Seiten achten. [...] Sobald es dann zum Kampf kommt, muß er beide Seiten beobachten und alles, was geschieht, gerecht wie auf einer Waage wiegen und stets überall dabei sein, bei einer Verfolgung ebenso wie bei einer Flucht.

Bei dem hier empfohlenen narrativen Verfahren, das sich als multiperspektivisches Erzählen verstehen lässt (z. B. Neuhaus 1971, 161–166; Nünning/Nünning 2008), handelt sich zudem nicht erst um eine theoretische Forderung Lukians aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. (zum intellektuellen Kontext seiner Schrift vgl. jetzt Free 2015), sondern um eine schon bei Herodot oder Thukydides belegte und für die Geschichtsschreibung in der gesamten Antike charakteristische Praxis. Ihr Ursprung ist zudem natürlich im Epos zu suchen, sodass sich die Wendung vom ›homerischen Zeus‹ als ein literaturgeschichtlicher Exkurs *en miniature* verstehen lässt. Die damit verbundene *variatio* in der vom Erzähler gewählten Blickrichtung kann auch Elemente dessen enthalten, was man seit Genette als Fokalisierung bezeichnet, wie im folgenden Abschnitt an einem Beispiel gezeigt werden soll.

Zunächst wollen wir uns aber dem zweiten und wohl bekannteren Feld der Methodendiskussion zur antiken Historiographie zuwenden. Während der Beitrag der Figurenreden zu einer mehrere Sichtweisen berücksichtigenden Darstellung auch in der Geschichtsschreibung evident ist, stellt sich in diesem Fall die Frage nach dem Verhältnis der Reden zu ihrer außerliterarischen Realität natürlich in schärferer Weise als in anderen Gattungen. Interessanterweise haben aber nur sehr wenige antike Historiker aus dem Umstand, dass eine Wiedergabe des Originalwortlauts in den meisten Fällen nicht möglich war, den Schluss gezogen, auf diese literarische Technik ganz – oder zumindest in Form der *oratio recta* – zu verzichten (Marincola 2007; Pitcher 2009, 103–111; Pausch 2010; Adema 2017, 1–107). Vielmehr setzt sich die be-

reits von Thukydides in seinem berühmt-berüchtigten Methodenkapitel (1,22,1) skizzierte Lösung durch, dass die Reden lediglich der Situation und vor allem dem Charakter der sprechenden Person angemessen sein müssen. Aus dem zweiten Kriterium ergibt sich aber geradezu die Verpflichtung des Historikers, bei der Verwendung von Reden zwischen der Sicht auf die historischen Ereignisse in diesen Passagen und der Haltung des Erzählers als ›Normalfall‹ in den übrigen Teilen des Werkes eine markante Veränderung spürbar werden zu lassen, also – mit anderen Worten – einen Perspektivwechsel eintreten zu lassen. Gerade hier, in der Verwendung fiktionaler Elemente und der Integration unterschiedlicher Sichtweisen auf die gleichen Ereignisse in ein und demselben Text, zeigt sich der in hohem Grade literarische Charakter der antiken Geschichtsschreibung.

Ausgewählte Analysen

Während bei den theoretischen Ansätzen zur Erzählperspektive die Schwierigkeit darin besteht, dass wir es zumeist nur mit punktuellen und tendenziell disparaten Aussagen zu tun haben, steht man mit Blick auf die Praxis der antiken Literatur vor dem umgekehrten Problem: Der durchaus auch elaborierte Umgang mit dieser Technik ist ein geradezu ubiquitäres Phänomen, das in so gut wie allen Texten, die sich im engeren oder weiteren Sinne als erzählend begreifen lassen, und zwar von ihrem Anfang mit Homer an, zu beobachten ist, sodass die nun folgende Auswahl der Beispiele für exemplarische Analysen unvermeidlich willkürlich erscheinen wird. Schon in jedem einzelnen Werk aus der reichen Tradition des Epos ließen sich mehr geeignete Stellen finden als im Rahmen dieses Beitrages vorgestellt werden können. Stattdessen wollen wir uns auf einige Passagen konzentrieren, die in besonderer Weise beide Elemente, die im Begriff und Konzept der Perspektive angelegt sind, miteinander verbinden, in denen sowohl eine spezifische räumliche Blickrichtung der Figuren als auch eine durch die jeweilige Person bedingte inhaltliche Färbung des Wiedergegebenen eine Rolle spielen. Diese Akzentsetzung erfolgt nicht zuletzt in der Hoffnung, dass diejenigen Stellen, an denen diese beiden Elemente gemeinsam auftreten, den Leser dazu einladen, über den Zusammenhang von Standpunkt und Sichtweise auf das Geschehen nachzudenken, und sich daher dort implizit ein selbstreflexives Potenzial narrativer Texte zeigt, mit dem sich das Fehlen expliziter theoretischer

Abhandlungen aus der Antike zumindest teilweise kompensieren lässt.

Das trifft beispielsweise für eine der bekanntesten Szenen in den frühen Büchern der *Ilias* zu, die sogenannte ›Teichoskopie‹ oder ›Mauerschau‹ (3,161–244; dazu Krieter-Spiro 2009, 51–95 sowie zum räumlichen Standpunkt des Erzählers bei Homer allgemein de Jong/Nünlist 2004). Dort wird Helena von Priamos auf die Stadtmauer gebeten, um ihm und den anderen Trojanern die ihnen bisher unbekannten Anführer der Griechen vorzustellen, auch wenn das im zehnten Kriegsjahr handlungsimmanent überraschend ist. Dabei wird die Figurenperspektive sowohl in ihrer Haltung zu den beschriebenen Personen als auch hinsichtlich des ihr jeweils möglichen Wissensstandes gewahrt, was besonders deutlich wird, wenn Helena gegen Ende ihre Brüder vermisst, deren Tod erst im Anschluss vom Erzähler konstatiert wird (3,234–244; Übersetzung West/Latacz 2009):

»Jetzt seh' ich alle anderen auch, die feurigblickenden
Achaier,
die ich recht gut erkennen und beim Namen nennen
könnte –
zwei aber kann ich nicht erblicken, zwei Gebieter der
Männer:
Kastor, den Pferdebändiger, und den im Faustkampf
starken Polydeukes,
die Zwillingbrüder, welche mir gebar ein und dieselbe
Mutter.
Entweder sind sie nicht gefolgt aus dem geliebten La-
kedaimon,
oder sie sind zwar hergefolgt an Bord der Schiffe, die
das Meer durchkreuzen,
sind jetzt jedoch nicht willens, in den Kampf der Män-
ner einzutauchen,
häßliche Reden fürchtend und Anwürfe, wie sie zahl-
reich an mir hängen.«
So sprach sie. Doch die hielt schon fest die Erde, die das
Leben spendet,
in Lakedaimon selbst, im liebsten heimatlichen Boden.

Auch wenn das Gespräch bei Homer vor allem in der Form direkter Reden wiedergegeben wird, ist damit doch bereits für die ganze weitere epische Tradition der Antike eine typische Situation angelegt, die sich in besonderer Weise auch für eine aus der Perspektive einer bestimmten Figur fokalisierte Erzählung anbietet (zur Weiterentwicklung der Teichoskopie im Laufe der Antike Lovatt 2013, 217–225; Fuhrer 2015). Das soll im Folgenden anhand von zwei – ebenfalls sehr

prominenten – Szenen aus Vergils *Aeneis* illustriert werden, durch die der Aufenthalt des Protagonisten bei Dido gleichsam gerahmt wird (zur Erzählperspektive in der *Aeneis* allgemein Bonfanti 1985; Fowler 1990; Reed 2007; Ludwig 2014, 157–187). Nachdem die Flotte der Trojaner zum Opfer eines Seesturms im westlichen Mittelmeer geworden ist, erkundet Aeneas die ihm unbekannte nordafrikanische Küste und gelangt – mit göttlicher Unterstützung durch seine Mutter Venus – schließlich auf einen Berg, von dem aus er das gegenüberliegende Karthago erblickt (zu dieser Erzählperspektive in der antiken Literatur vgl. allgemein de Jong 2018). Die folgende Beschreibung, wie diese Stadt unter Leitung der Königin Dido gerade gegründet wird, erfolgt dezidiert aus den Augen des Aeneas, wie u. a. daran deutlich wird, dass seine emotionalen Reaktionen auf das Gesehene explizit wiedergegeben werden (1,418–433; Übersetzung Fink 2005):

Aeneas und Achates eilten inzwischen weiter, wohin der Fußweg sie führte, und stiegen schon den Hügel hinan, der sich am höchsten über die Stadt erhebt und von oben Aussicht auf die Burg gewährt. Da staunt Aeneas über den Riesenbau – einst standen dort Hütten –, staunt über die Tore, den Lärm der Leute, das Pflaster der Straßen. Glühend vor Eifer mühen sich die Tyrier: Ein Teil errichtet Mauern, schafft an der Burg und wälzt mit den Händen Felsblöcke hinauf, ein Teil sucht für Wohnhäuser Grundstücke und begrenzt sie mit Furchen (Recht und Obrigkeit wählen sie und den erhabenen Ältestenrat); hier schachten die einen das Hafenbecken aus, hier legen andere feste Fundamente für ein Theater und brechen mächtige Säulen aus dem Fels als stolzen Schmuck für die künftige Bühne – genauso wie Bienen im Frühling über Blumengefilde ihr Arbeitseifer treibt, wenn sie, sobald die Sonne scheint, die frischgeschlüpfte Nachkommenschaft ihres Volks ausführen oder wenn sie lauter Honig eintragen und mit süßem Nektar die Waben füllen, Ankommen ihre Bürde abnehmen oder sich zum Schwarm sammeln und die Drohnen, das faule Gezücht, vom Stock fernhalten; da summt der ganze Korb, und nach Thymian duftet lieblich der Honig. »O ihr Glücklichen, deren Mauern sich schon erheben!« ruft Aeneas aus und blickt voll Bewunderung auf die hohen Zinnen der Burg.

Aeneas staunt aber nicht nur über die rasch wachsende Siedlung vor seinen Augen, sondern vergleicht ihr Gedeihen auch neidvoll mit dem durch den Rück-

schlag des Seesturms erneut aufgeschobenen eigenen Auftrag zur Gründung der Stadt Rom. Die Fokalisierung der Passage durch die Augen der Figur zeigt sich inhaltlich durch die anachronistische römische Perspektive, die auf der Ebene der benannten Gebäude und Institutionen ebenso deutlich wird wie durch die zu ihrer Beschreibung gewählten Vokabeln. Zudem wird hier auf besonders raffinierte Weise der räumliche Aspekt der gewählten Perspektive thematisiert: Bringt das Bienengleichnis, auch wenn es sicher primär zur Illustration der fleißigen Betriebsamkeit der Karthager dient, doch zugleich sekundär die Größe ihrer menschlichen Körper aus der Beobachterposition des Aeneas zum Ausdruck (zur ganzen Passage zuletzt Wulfram 2009; Philipps 2014).

Alle genannten Aspekte werden anlässlich der Abreise des Protagonisten aus Karthago wieder aufgegriffen: Aeneas hat sich auch durch ein letztes Gespräch mit Dido nicht davon abbringen lassen, die ihm von den Göttern aufgetragene Weiterfahrt in die Tat umzusetzen. Der Erzähler schildert daraufhin die Vorbereitungen der Trojaner, zunächst aus einer neutralen Perspektive, gibt dann aber mehr und mehr die spezifische Sichtweise Didos wieder (4,397–415; Übersetzung Fink 2005):

Da aber strengen sich die Trojaner an und ziehen an der ganzen Küste die stolzen Schiffe ins Wasser. Frisch geteert wiegt sich der Kiel, und Ruderstangen, noch begrünt, holen die Männer, dazu unbehauene Stämme aus dem Wald – es drängt sie zur Abfahrt. Abziehen kann man sie sehen [*cernas*, eigentlich 2. P. Singular: »du kannst sie sehen«] und aus der ganzen Stadt forteilen, wie wenn Ameisen einen großen Kornhaufen plündern, auf den Winter bedacht, und in ihren Bau schaffen. Da zieht ein schwarzbraunes Heer über die Felder und schleppt die Beute auf schmalem Pfad durchs Gras; ein Teil schiebt dicke Körner und stemmt den Nacken dagegen, ein Teil bildet die Nachhut und rügt jede Verzögerung; es wimmelt rastlos auf der ganzen Strecke! Wie war dir damals, Dido, bei solchem Anblick zumute? Wie seufztest du auf, als du die Küste weithin von Menschen wimmeln sahst, hoch von der Burg aus, und als du gewahrtest, daß dir vor Augen das ganze Meer von so lautem Lärm erfüllt war? Ruchloser Amor, wozu zwingst du nicht Menschenherzen! Wieder in Tränen auszubrechen, es wieder mit Bitten zu versuchen treibt es sie, demütig den Stolz vor der Liebe zu beugen, um nur ja nichts unversucht zu lassen, ehe sie – vielleicht – grundlos sterbe.

Während bei der 2. Person Singular in *cernas* noch unbestimmt bleibt, an wen als Beobachter bei der Szene am Strand eigentlich gedacht ist, wird in der Apostrophe an Dido (»Wie war dir damals, Dido, bei solchem Anblick zumute?« etc.) explizit Didos emotionale Reaktion auf das von ihr Gesehene thematisiert, ja in der Form einer metaleptischen Ansprache des Erzählers an seine Figur sogar besonders nachdrücklich hervorgehoben und damit nicht zuletzt auf ihren bevorstehenden Suizid vorverwiesen. Zugleich wird aber auch hier der technische Effekt einer perspektivischen Verkleinerung, der mit ihrem Standpunkt und ihrer Sicht auf das Geschehen konkret verbunden ist, eingeblendet, und zwar erneut mit Hilfe eines Gleichnisses, in dem nun die Trojaner mit Ameisen parallelisiert werden. Ausschlaggebend für diese Wahl ist sicherlich in erster Linie ihr geschäftiges, aber organisiertes Treiben, verbunden mit der negativen Konnotation des Raubes (z. B. Reed 2007, 98–100, 178–179). Doch auch hier dürfte die geringe Körpergröße der verglichenen Tiere nicht zufällig gewählt sein, sondern auf einer metanarrativen Ebene auch zur Illustration von Didos spezifischer Perspektive auf das Geschehen dienen.

Als die erzählende Gattung der Antike *par excellence* hat das Epos und die dort entwickelten Verfahren der Narration auch viele andere literarische Traditionen stark beeinflusst, und zwar nicht nur auf dem Gebiet der Dichtung, sondern, wie die Gattungen Roman und Geschichtsschreibung zeigen, auch auf jenem der Prosa. Bevor wir zu nicht-poetischen Texten übergehen, wollen wir uns mit Catulls *carmen* 64 noch ein Beispiel ansehen, das die Forschung als »Epyllion« bezeichnet und damit einer Gruppe von Werken zurechnet, die sich in der Epoche des Hellenismus und im Rom der späten Republik besonderer Beliebtheit erfreuten und die vor allem für ihre elaborierte literarische Technik bekannt sind (zur Definition des Epyllions und der Frage der Zugehörigkeit von *carmen* 64 Trimble 2012). Dazu zählen gerade im Falle von Catulls Beitrag zu dieser Gattung auch viele Aspekte der Erzählperspektive (allgemein Bartels 2004, 17–60). Denn in den 408 Versen dieses ohne Titel überlieferten Gedichtes wird zunächst als Rahmenhandlung die Hochzeit von Thetis und Peleus geschildert, ehe dann die Decke ihres Ehebettes beschrieben und auf diese Weise die Geschichte erzählt wird, wie Ariadne auf Naxos (oder auf Dia, wie der Name der Insel bei Catull lautet) von Theseus verlassen wird, nachdem sie diesen dank ihres berühmten Fadens zunächst aus dem Labyrinth ihres Halbbruders Minotaurus gerettet und

dann den elterlichen Palast auf Kreta verlassen hatte, um ihn nach Athen zu begleiten.

Ariadnes trauriges Schicksal, nach einer ersten Nacht mit Theseus von diesem auf einer – in ihrer Wahrnehmung – menschenleeren Insel allein zurückgelassen zu werden, wird aber nicht nur zu großen Teilen aus ihrer narrativen Perspektive mit allen Folgen für die Deutung des Geschehens wiedergegeben. Vielmehr wird die Frage, ob sie von ihrem Standpunkt aus Theseus' Schiff noch sehen kann und ob umgekehrt dieser ihre Versuche, auf sich aufmerksam zu machen, noch erkennen kann, mehrfach thematisiert, so etwa gleich zu Beginn der Binnenhandlung (V. 52–70; Übersetzung Holzberg 2009; zur Stelle u. a. Schmale 2004, 143–148):

Denn vom wogenrauschenden Strand Dias Ausschau haltend,
erblickt den mit der schnellen Flotte entweichenden Theseus,
unbändige Leidenschaft im Herzen tragend, Ariadne,
und noch nicht glaubt sie, daß sie sieht, was sie sieht,
weil sie ja da gerade erst, aus trügerischem Schlaf erwacht,
erkennt, daß sie elend am einsamen Strand zurückgelassen wurde.
Doch alles vergessend, eilt der Jüngling davon und peitscht das Wasser mit den Rudern,
die leeren Versprechungen dem stürmischen Wind überlassend.
Weit in die Ferne blickt ihm vom tangbedeckten Strand aus Minos' Tochter
mit traurigen Augen nach – wie das steinerne Bildnis einer Bacchantin –, ach!,
blickt ihm nach und fließt über von mächtigen Wogen des Kammers,
und nicht mehr behält sie am blonden Scheitel die feine Haube,
nicht ist sie verhüllt am Busen von einem leichten Umhang,
nicht geschnürt an den milchweißen Brüsten mit dem glatten Band –
all dies war ihr vom ganzen Körper gegliedert und wurde weithin
vor ihren Füßen den salzigen Fluten zum Spiel.
Aber jetzt nicht wegen der Haube, jetzt nicht wegen des dahintreibenden Mantels
sich sorgend, hing sie mit ganzem Herzen an dir, Theseus,
mit ganzer Seele, mit ganzem Sinn, die Verlorene!

Auch hier wird die von Ariadnes konkreten Standpunkt aus eingenommene Perspektive räumlich thematisiert, und zwar in beiden Richtungen: Einerseits kann sie nur noch Theseus' immer kleiner werdendes Schiff sehen, andererseits kann aber auch Theseus den verführerischen Anblick, den Ariadne ihm – unabsichtlich oder nicht – am Rande des Meeres bietet, nicht mehr wahrnehmen, während dem Leser in seiner Vorstellung beides möglich ist. Die gewählte Erzählhaltung hat aber auch Auswirkungen auf die inhaltliche Deutung des Geschehens, weil in Ariadnes Augen der Grund für Theseus' übereilte Abfahrt nur darin bestehen kann, dass er dem ihr gegebenen Versprechen untreu geworden ist (V. 58–59). Diese einseitige Sichtweise wird im weiteren Verlauf des Textes auch zunächst beibehalten, ehe am Ende der Binnen-erzählung das Gefolge des Dionysos erscheint (V. 251–269), um Ariadne zu dem Gott zu bringen, der sich in sie verliebt und Theseus vermutlich aus diesem Grund von ihr getrennt hat. In Unkenntnis des glücklichen Ausgangs ihrer eigenen Geschichte verflucht Ariadne allerdings zuvor noch Theseus, der es in Catulls Version des Mythos deswegen vergisst, zum Zeichen seines Überlebens die schwarzen Segel gegen die weißen austauschen, und somit seinen Vater Aigeus, der in Athen Ausschau nach dem zurückkehrenden Schiff hält, dazu bringt, sich in der falschen Annahme, sein Sohn sei doch dem Minotaurus zum Opfer gefallen, von der Akropolis in den Tod zu stürzen (V. 241–245; Schmale 2004, 188–199). Beide Szenen sind aber nicht nur als Auslöser und Bestrafung miteinander verbunden, sondern mit den von entgegengesetzten Seiten des Meeres auf dasselbe Schiff gerichteten Blicken auch visuell kunstvoll aufeinander bezogen. Die damit verbundene Betonung der Perspektive passt natürlich gut zu dem Umstand, dass es sich bei der Geschichte von Ariadne und Theseus hier eigentlich um die Ekphrasis der Bilder auf der Decke des Ehebettes von Thetis und Peleus handelt, unterstreicht aber auch noch einmal eindrucksvoll, welche große Bedeutung auch komplexere Anordnungen der Erzählhaltung für die Dichtung in der Antike haben.

Das gilt nicht weniger für die Gattungen im Bereich der Prosa, unter denen wir nun den Roman als ein Beispiel für eine rein fiktionale Textsorte in den Blick nehmen wollen, ehe wir uns dann abschließend dem komplexeren Fall der Geschichtsschreibung zuwenden werden. Der Roman stellt auf dem Feld der antiken Literatur eine vergleichsweise späte Entwicklung dar und kann daher auch hinsichtlich der Erzähltechnik den Einfluss mehrerer bereits etablierter Gattungen, u. a.

des Epos und der Historiographie, aufnehmen (allgemein z. B. Hägg 1971; Effe 1975; Whitmarsh/Bartsch 2008). Gerade in narrativer Hinsicht erweist sich dabei der späteste der vollständig überlieferten Vertreter, Heliodors *Äthiopische Geschichten* (*Aithiopiká*) aus dem 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr., als besonders raffiniert, da sich die in zehn Büchern erzählten Abenteuer von Charikleia und Theagenes durch mehrfache Perspektivwechsel auszeichnen und den Leser auf diese Weise zu einer besonders aktiven Art der Rezeption anhalten (z. B. Futre Pinheiro 1998; Holzberg 2001, 134–143; Morgan 2004; Whitmarsh 2011, 108–135).

Dies zeigt sich gleich in der zu Recht vielbeachteten Eingangsszene des Romans, die den Leser nicht nur *medias in res* führt, sondern ihm die beiden Protagonisten in ihrer aktuellen Situation zunächst nur aus der Außenperspektive einer dazukommenden Gruppe von Nebenfiguren zeigt, die aufgrund ihres Kenntnisstandes zu keiner weitergehenden Deutung der Szene fähig sind. Auch hier wird die inhaltliche Seite der Fokalisierung mit der wiederholten und expliziten Thematisierung der konkreten Blickrichtung der Figuren sowie der Bedeutung des Visuellen im Allgemeinen verbunden (vgl. 1,1,1–1,2,1; Übersetzung Reymer 2001; zur Stelle u. a. Bühler 1976 sowie zur ›filmischen‹ Technik Winkler 2002):

Ein heiterer Tag kam herauf, und die ersten Strahlen der Sonne fielen gerade auf die Berge über der Heraklesmündung des Nils. Da spähten Männer – sie waren wie Räuber bewaffnet – von den Höhen nieder. Eine Weile wanderten ihre Augen über das Meer, das unter ihnen lag, aber umsonst suchten sie auf der weiten Fläche; sie war von keinem Segel belebt, das ihnen Beute versprach. Ihre Blicke senkten sich zur nahen Küste hinab. Dort bot sich ihnen ein seltsames Schauspiel: An dem Ufer lag, fest vertäut, ein großer Frachter, völlig menschenleer, aber schwer beladen, wie man auch aus der Ferne vermuten konnte. Das Schiff war bis zur dritten Gürtellinie ins Wasser gedrückt. Viele Erschlagene bedeckten den Strand, die einen schon tot, andere sterbend. Die noch zuckenden Glieder verrieten, daß der Kampf eben erst zu Ende gegangen war. Ein seltsamer Kampf offenbar, wie man aus den hinterlassenen Spuren schließen konnte. Wirr durcheinander lagen die jammervollen Reste eines unglücklichen Festmahles, das so hatte enden müssen. Einige Tische standen noch voller Speisen, andern waren umgestürzt und noch von den Händen der Kämpfer umklammert, denen sie als Waffe im Kampf gedient hatten. Wieder andere lagen über Erschlagenen, die ge-

glaubt hatten, unter ihnen Schutz zu finden. Trinkgefäße waren umgestülpt, den umklammernden Händen der Trinkenden oder derer entglitten, die aus ihnen Wurfgeschosse gemacht hatten. Denn der plötzliche Überfall hatte sie veranlaßt, den Bechern eine neue Bestimmung zu geben und sie als Waffen zu gebrauchen. Nun hatte sie alle der Tod ereilt, den durch einen Beilhieb, den durch einen Steinwurf – die Brandung an Ort und Stelle hatte die Steine geliefert –, diesen durch den Schlag einer Keule, jenen durch das Feuer einer Pechfackel, den einen hier, den anderen dort. An den meisten hatten Pfeil und Bogen ihr Werk getan. Das Bild, das sich den Augen der ägyptischen Räuber bot, umfaßte auf engstem Raum ein scheußliches Gemisch aus Wein und Blut, Mahl und Kampf, Trunklust und Mordgier. Ohne die Zusammenhänge zu begreifen, starrten die Männer auf die Szene herab. Sie hatten die Unterlegenen vor sich, aber kein Sieger ließ sich blicke. Sie sahen einen vollkommenen Sieg, aber die Siegesbeute war unberührt, das Schiff von der Mannschaft verlassen. Ungeplündert, als sei es von vielen bewacht, schaukelte es friedlich an den Ankertauen. Sie wußten nicht, was das alles bedeutete, sie sahen nur die reiche Beute vor Augen, betrachteten sich als die Herren des Schlachtfeldes und gingen ans Werk. Als sie sich dem Schiff und dem Leichenfeld bis auf kurze Entfernung genähert hatten, bemerkten sie ein noch seltsameres Schauspiel. Auf einem Felsen saß ein junges Mädchen von wunderbarer Schönheit. Man hätte sie für eine Göttin halten können. Ihr Antlitz war voll Trauer. Aber noch immer atmete es Hochsinn und edlen Stolz.

Im weiteren Verlauf der Erzählung lernen wir dann durch die Augen der ägyptischen Räuber, die im Übrigen später keine Rolle mehr spielen werden, die Hauptfiguren des Romans kennen. Wie sehr wir nicht nur hinsichtlich der räumlichen Inszenierung, sondern auch bei der Vergabe von Informationen der Perspektive dieser ephemeren Nebenfiguren verpflichtet bleiben, zeigt sich vor allem daran, dass sich die volle Bedeutung der hier so detailliert geschilderten Szenerie dem Rezipienten erst dann erschließt, wenn er die ganze erste Hälfte des Romans gelesen und die Vorgeschichte erfahren hat (5,32; dazu z. B. Futre Pinheiro 2014, 80–81).

Aber auch in der Geschichtsschreibung, die in der Antike mit vielen ihrer Darstellungstechniken große Überschneidungen zur fiktionalen Literatur aufweist, spielen elaboriertere und oft auch zumindest implizit selbstreflexive Formen der Erzählperspektive eine gewisse Rolle. Wie oben schon skizziert, hat sich die zeitgenössische Theoriediskussion dabei nicht zuletzt auf

die Frage konzentriert, welche Haltung der Historiker als Autor und damit in der Regel auch als Erzähler zu dem dargestellten Geschehen einnimmt. Angesichts der hier üblicherweise eingeforderten gleichsam lokalpatriotischen Sichtweise ist beispielsweise im Falle des Livius eine prorömische Perspektive zu erwarten. Umso auffälliger sind dann aber diejenigen Partien in den erhaltenen Teilen seiner ursprünglich 142 Bücher umfassenden Gesamtdarstellung der Geschichte Roms *ab urbe condita*, in denen die geschilderten Ereignisse nicht durchgängig aus den Augen der Römer, sondern punktuell aus denen ihrer historischen Kontrahenten präsentiert werden. Auch hier seien aus der großen Zahl möglicher Beispiele zwei besonders prominente Stellen ausgewählt, an denen sich die inhaltliche Seite der wechselnden Fokalisierung erneut mit den explizit thematisierten räumlichen Aspekten des konkreten Standpunktes verbindet, der von der betreffenden Gruppe von Personen in der Erzählung eingenommen wird.

Es handelt sich dabei um Hannibal und das unter seiner Führung stehende karthagische Heer, die im 21. Buch von Livius' Geschichtswerk gerade dabei sind, ihren mühevollen Marsch über die Alpen zu beginnen. Der Moment, in dem die Karthager am Fuße des Gebirges stehen und seine Höhe das erste Mal mit eigenen Augen sehen, wird folgendermaßen wiedergegeben (21,32,6–8; Übersetzung Feix 2000; zur Stelle u. a. Tsitsiou-Chelidoni 2009; Pausch 2011, 142–156; Fabrizi 2015, 136–140):

Hannibal war von der Druentia ab größtenteils in Märschen auf ebenem Gelände bis an die Alpen gelangt. Die gallischen Bewohner dieser Gebiete hatten sich recht verträglich gezeigt. (7) Die ganze Angelegenheit war schon früher, durch Gerüchte, durch die ja Ungewissenes meistens aufgebauscht wird, vorweggenommen worden. Trotzdem ließ die Höhe der Berge, die man jetzt aus der Nähe sah, die Schneemassen, die sich fast mit dem Himmel vereinigten, die elenden auf Felsvorsprüngen gebauten Hütten, die Herdentiere und das Zugvieh, das vor Kälte verkümmert aussah, die ungeschorenen und verwilderten Menschen, die gesamte lebende und leblose Natur, vor Frost erstarrt, und alle übrigen Erscheinungen, die beim Anblick noch abscheulicher wirkten als in der Schilderung, den Schrecken wieder neu entstehen. (9) Als der Zug die ersten Hügel hinaufstieg, wurden sie gewahr, daß die Bergbewohner die höheren Erhebungen besetzt hielten (*erigentibus in primos agmen clivos apparuerunt imminentes tumulos insidentes montani*). Hätten sie sich

in den verborgeneren Tälern festgesetzt und plötzlich angegriffen, hätten sie bei einem plötzlichen Angriff eine ungeheure Flucht und Vernichtung verursacht.

Die Gefährlichkeit der Alpenüberquerung für die mit dieser Landschaft unvertrauten Karthager wird gleich durch zwei narrative Techniken besonders hervorgehoben: Zum einen wird das Geschehen durch die Verwendung eines *dativus iudicantis* (*erigentibus*) explizit aus ihrer Perspektive präsentiert, zum anderen folgt unmittelbar darauf eine kurze ›Beinahe-Episode‹ im Irrealis, die nicht allein der Erzeugung von Spannung dient, sondern den Leser noch mehr dazu einlädt, sich selbst in dieser Situation vorzustellen und sozusagen in die Rolle der Karthager zu schlüpfen. Beide narrative Verfahren, sowohl die wechselnde Fokalisierung wie auch kontrafaktische Schilderungen, lassen sich auch im weiteren Verlauf der Beschreibung noch vielfach beobachten, sodass die Vermutung naheliegt, dass es sich bei dem Angebot, punktuell auch die Perspektive der Gegner Roms zu übernehmen, um eine gezielte Strategie des Textes handelt.

Dass es bei diesem Wechsel der Blickrichtung nicht nur darum geht, sich in einer bestimmten räumlichen Situation zu imaginieren, sondern der römische Leser auch dazu aufgefordert wird, den inhaltlichen Standpunkt seiner großen historischen Gegenspieler zu übernehmen, zeigt sich besonders deutlich gegen Ende der Alpenüberquerung. Als Reaktion auf die Schwierigkeiten, die auch beim Abstieg auf der italienischen Seite des Gebirges nicht weniger werden, lässt Livius – wie im Übrigen auch schon Polybios (3,54,1–3) – seinen Hannibal eine Rede halten, die seine Soldaten neu motivieren soll (21,35,6–9; Übersetzung Feix 2000; zur Stelle u. a. Fabrizi 2015, 140–143):

Zu allem Überdruß an so viel Unbill versetzte sie auch noch ein Schneetreiben – das Siebengestirn begann bereits zu sinken – in großen Schrecken. Das Heer brach beim Morgengrauen auf und zog verdrossen durch den Schnee, der alles bedeckte; Unlust und Verzweiflung sprach aus dem Blick aller Leute. Da ritt Hannibal an die Spitze des Zuges und ließ die Soldaten auf einem Felsvorsprung halten, von wo aus man eine gute und weite Fernsicht hatte. Er zeigt ihnen Italien und die Poebene am Fuße der Alpen und wies darauf hin, daß sie jetzt nicht nur die Mauern Italiens überstiegen, sondern auch die der Stadt Rom. Von jetzt an gehe es durch Ebenen, ja sogar bergab. Nach einem, höchstens zwei Kämpfen würden sie die Burg und die Hauptstadt Italiens in ihrer vollen Gewalt haben.

Auch wenn ein zeitgenössischer Leser sich wahrscheinlich recht bald daran erinnert haben mag, dass die Geschichte tatsächlich einen anderen Verlauf genommen hat, so dürften Passagen wie diese doch eine temporäre Verunsicherung ausgelöst haben, die sich gut zu den literarischen, aber auch zu den historiographischen Zielen fügt, die Livius' Darstellung der römischen Geschichte generell verfolgt (allgemein Pausch 2011). Darüber hinaus zeigt sich aber auch hier wieder eine gezielte Engführung der räumlichen und inhaltlichen Aspekte, die mit dem narrativen Konzept der Perspektive verbunden sind. Das wird in diesem Fall noch dadurch zusätzlich betont, dass die Forschung heute mehrheitlich davon Abstand nimmt, aus den Angaben zum Standort des Redners Rückschlüsse auf Hannibals konkrete Route über die Alpen zu ziehen, sondern das den Soldaten wie den Lesern präsentierte Italien-Panorama als Teil der Inszenierung und damit als Fiktion ansieht (zur Frage der Historizität der Rede z. B. Händl-Sagawe 1995, 235–236). Gerade das zeigt aber, wie selbstreflexiv auch die antike Historiographie die Erzählperspektive verwendet.

Status Quo und Ausblick

Wie dieser kurze Überblick zur Erzählperspektive in der Literatur der Antike zu zeigen versucht hat, ist hier eine erhebliche Diskrepanz zwischen der allenfalls marginalen Behandlung dieses Phänomens in den zeitgenössischen theoretischen Texten sowie seiner vielfältigen Verwendung in der Praxis zu konstatieren. Dabei ist neben der großen Zahl von einschlägigen Stellen aus vielen Werken, die sich sowohl im Bereich der Dichtung wie der Prosa der fiktional oder faktual erzählenden Literatur zurechnen lassen, vor allem der Umstand zu berücksichtigen, dass die Art und Weise, wie diese narrative Technik eingesetzt wird, in vielen Fällen den Schluss nahelegt, dass wir es nicht nur mit elaborierteren Erscheinungsformen, sondern durchaus auch bereits mit selbstreflexiven Spielarten zu tun haben.

Aus diesem gegensätzlichen Befund zur antiken Theorie und Praxis der narrativen Perspektive könnte man unterschiedliche Aufgaben für künftige Forschungen formulieren. Zum einen wäre es durchaus reizvoll und wohl auch für das Verständnis der antiken Literaturkritik generell von Bedeutung, der Frage nachzugehen, warum die Verfasser antiker theoretischer Texte an diesem in der Praxis breit vertretenen Phänomen nur so wenig Interesse zeigen. Zum ande-

ren müsste man sich in Ermangelung expliziter Aussagen der Zeitgenossen der Aufgabe unterziehen, aus den konkreten Anwendungsbeispielen eine implizite Theorie, einen *state of the art* der Antike zu entwickeln. Hierzu müsste die Auswertung jedoch auf einer breiteren Grundlage erfolgen, und zwar sowohl unter quantitativ hinreichender Berücksichtigung der ›Normalfälle‹ als auch einer eingehenderen Analyse der ›Sonderfälle‹, an denen die Technik vermutlich selbstreflexiv eingesetzt wird. Beides konnte im Rahmen dieses Beitrags allenfalls angedeutet werden.

Die auf diese Weise möglicherweise gewonnenen Erkenntnisse könnten dann auch einen Beitrag dazu leisten, das Phänomen der Erzählperspektive in all seiner Vielfältigkeit sowohl historisch, aber auch in diachroner und epochenübergreifender Hinsicht besser zu verstehen und zu beschreiben, ohne dabei zu sehr in den Konzepten der modernen Narratologie gefangen zu sein, die wegen ihrer präzisen, deswegen in manchen Fällen aber auch zu kleinteiligen Terminologie gelegentlich doktrinär anmuten. Auf diese Weise könnte die Klassische Philologie, nachdem sie in den letzten Jahrzehnten für das Verständnis der antiken Texte in hohem Maße von den Erkenntnissen profitiert hat, die aus der Grundlagenarbeit anderer Literaturwissenschaften hervorgegangen sind, den inzwischen erreichten Stand der Diskussion zu diesem und ähnlichen narrativen Phänomenen um eine Sichtweise erweitern, die sich zwar aus einer historischen Perspektive speist, zugleich aber zeitlose Einsichten in die Welt des Erzählens bereithalten kann (für einen aktuellen Versuch in diese Richtung z. B. Grethlein 2018).

Literatur

- Adema, Suzanne M.: *Words of Warriors. Speech and Thought in Latin War Narratives*. Leiden 2017.
- Bartels, Anette: *Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllion*. Göttingen 2004.
- Bonfanti, Marzia: *Punto di vista e modi della narrazione nell' ›Eneide‹*. Pisa 1985.
- Bonner, Stanley F.: *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*. Liverpool 1949.
- Bühler, Winfrid: *Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors ›Aithiopika‹*. Wiener Studien 10 (1976), 177–185.
- Effe, Bernd: *Entstehung und Funktion ›personaler‹ Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*. In: *Poetica* 7 (1975), 135–157.
- Effe, Bernd: *Epische Objektivität und subjektives Erzählen. ›Auktoriale‹ Narrativik von Homer bis zum römischen Epos der Flaviezeit*. Trier 2004.
- Fabrizi, Virginia: *Hannibal's March and Roman Imperial Space in Livy, ›Ab urbe condita‹, Book 21*. In: *Philologus* 159 (2015), 118–155.

- Feddern, Stefan: Die Suasorien des älteren Seneca. Einleitung, Text und Kommentar. Berlin 2013.
- Feix, Josef (Hg.): T. Livius, Römische Geschichte. Buch XXI–XXIII. Lateinisch und deutsch [1974]. Düsseldorf 42000.
- Fink, Gerhard (Hg.): Vergil, ›Aeneis‹. Lateinisch–deutsch. Düsseldorf 2007.
- Free, Alexander: Geschichtsschreibung als Paideia. Lukians Schrift ›Wie man Geschichte schreiben soll‹ in der Bildungskultur des 2. Jhs. n. Chr. München 2015.
- Fowler, Don P.: Deviant Focalisation in Virgil's *Aeneid*. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 36 (1990), 42–63.
- Fuhrer, Therese: Teichoskopia. Female Figures Looking on Battles. In: Jacqueline Fabre-Seris/Alison Keith (Hg.): *Women and War in Antiquity*. Baltimore 2015, 52–70.
- Futre Pinheiro, Marília: Time and Narrative Technique in Heliodorus's *Aethiopica*. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Bd. 2,34,4. Berlin 1998, 3148–3173.
- Futre Pinheiro, Marília: Heliodorus, the ›Ethiopian Story‹. In: Edmund P. Cueva/Shannon N. Bryne (Hg.): *A Companion to the Ancient Novel*. Malden 2014, 76–94.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München 1994 (frz. 1972/1983).
- Grethlein, Jonas: Die ›Odyssee‹. Homer und die Kunst des Erzählens. München 2017.
- Grethlein, Jonas: Homeric Motivation and Modern Narratology. The Case of Penelope. In: *The Cambridge Classical Journal* 68 (2018), 1–21.
- Hägg, Tomas: Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius. Stockholm 1971.
- Halliwell, Stephen: The Theory and Practice of Narrative in Plato. In: Jonas Grethlein/Antonios Rengakos (Hg.): *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin 2009, 15–41.
- Händl-Sagawe, Ursula: Der Beginn des 2. Punischen Krieges. Ein historisch-kritischer Kommentar zu Livius Buch 21. München 1995.
- Holzberg, Niklas: Der antike Roman [1986]. Eine Einführung. Düsseldorf 22001.
- Holzberg, Niklas (Hg.): C. Valerius Catullus, Carmina. Lateinisch – deutsch. Düsseldorf 2009.
- Homeyer, Helene (Hg.): Lukian, ›Wie man Geschichte schreiben soll‹. München 1965.
- Jong, Irene J. F. de: A Narratological Commentary on the ›Odyssey‹. Cambridge 2001.
- Jong, Irene J. F. de: Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the ›Iliad‹. Bristol 22004.
- Jong, Irene J. F. de: Aristotle on the Homeric Narrator. In: *Classical Quarterly* 55 (2005), 616–621.
- Jong, Irene J. F. de: The View from the Mountain (›oroskopia‹) in Greek and Latin Literature. In: *The Cambridge Classical Journal* 64 (2018), 23–48.
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René: From Bird's Eye View to Close Up: The Standpoint of the Narrator in the Homeric Epics. In: Anton Bierl/Arbogast Schmitt/Andreas Willi (Hg.): *Antike Literatur in neuer Deutung*. Leipzig 2004, 63–83.
- Krieter-Spiro, Martha: Homers ›Ilias‹. Gesamtkommentar. Bd. 3: 3. Gesang. Faszikel 2: Kommentar. Berlin 2009.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik [1960]. 2 Bde. München 21973.
- Lovatt, Helen: *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Cambridge 2013.
- Ludwig, Kathrin: Charakterfokalisation bei Lucan. Eine narratologische Analyse. Berlin 2014.
- Marincola, John: Speeches in Classical Historiography. In: *A Companion to Greek and Roman Historiography*. 2 Bde. Malden 2007, 118–144.
- Morgan, John R.: Heliodorus. In: Irene de Jong/René Nünlist/Angus Bowie (Hg.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden 2004, 523–543.
- Neuhaus, Volker: Typen multiperspektivischen Erzählens. Köln 1971.
- Nünlist, René: The Homeric Scholia on Focalization. In: *Mnemosyne* 56 (2003), 61–71.
- Nünlist, René: The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia. Cambridge 2009.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier 2000.
- Pausch, Dennis (Hg.): Stimmen der Geschichte. Funktionen von Reden in der antiken Historiographie. Berlin 2010.
- Pausch, Dennis: Livius und der Leser. Narrative Strukturen in ›ab urbe condita‹. München 2011.
- Philipps, Darryl A.: Reading the Civic Landscape of Augustan Rome. ›Aeneid‹ 1.421–429 and the Building Program of Augustus. In: Adam M. Kemezis (Hg.): *Urban Dreams and Realities in Antiquity. Remains and Representations of the Ancient City*. Leiden 2014, 229–245.
- Pitcher, Luke: *Writing Ancient History. An Introduction to Classical Historiography*. London 2009.
- Reed, Joseph D.: Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the ›Aeneid‹. Princeton 2007.
- Reymer, Rudolf/Holzberg, Niklas (Hg.): Heliodor, ›Die Abenteuer der schönen Charikleia‹. Düsseldorf 2001.
- Schmale, Michaela: Bilderreigen und Erzählabyrinth. Catulls Carmen 64. München 2004.
- Schmitt, Arbogast (Hg.): Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 5: Poetik' [2008]. Berlin 22011.
- Suerbaum, Werner: Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Überlegungen zur epischen Technik der ›Odyssee‹. In: *Poetica* 2 (1968), 150–177.
- Trimble, Gail: Catullus 64. The Perfect Epyllion? In: Manuel Baumbach/Silvio Bär (Hg.): *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*. Leiden 2012, 55–79.
- Tsitsiou-Chelidoni, Chrysanthe: History beyond Literature. Interpreting the ›Internally Focalized‹ Narrative in Livy's ›Ab urbe Condita‹. In: Jonas Grethlein/Antonios Rengakos (Hg.): *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin 2009, 527–554.
- West, Martin L./Latacz, Joachim (Hg.): Homers ›Ilias‹. Gesamtkommentar. Bd. 3: 3. Gesang. Faszikel 1: Text und Übersetzung. Berlin 2009.

Whitmarsh, Tim/Bartsch, Shadi: Narrative. In: Tim Whitmarsh (Hg.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge 2008, 237–257.

Whitmarsh, Tim: *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel. Returning Romance*. Cambridge 2011.

Winkler, Martin M.: *The Cinematic Nature of the Opening*

Scene of Heliodorus' ›Aithiopika‹. In: *Ancient Narrative 1* (2002), 160–183.

Wulfram, Hartmut: ›Descriptio ancilla narrationis‹. Aeneas besichtigt Karthago (Vergil, ›Aeneis‹ 1,418–493). In: *Rheinisches Museum für Klassische Philologie* 152 (2009), 15–48.

Dennis Pausch

14 Perspektive – Mittelalter

Die Erzählperspektive (*focalization, point of view*) in mittelalterlichen Texten ist für englische, französische und deutsche Erzählungen bereits untersucht worden, namentlich von Monika Fludernik (1996), Sophie Marnette (1998) und Gert Hübner (2003). Ihre Befunde und ihre Textkorpora bilden die Grundlagen des vorliegenden Artikels. Zur Illustration meiner Ausführungen werde ich vor allem Beispiele aus *Erec et Enide*/*Erec und Enite* von Chrétien de Troyes bzw. Hartmann von Aue für das Deutsche und Französische sowie *Sir Gawain and the Green Knight* für das Englische anführen. Seitenblicke auf andere Texte und Literaturen ergänzen den Überblick.

Theorien

Monika Fludernik steht in der Tradition der anglophonen und anglistischen Erzählforschung. In ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* (2003, 48) erfasst sie die Fokalisierungsarten mit vier Kategorien: dem Gegensatz zwischen extra- und intradiegetischer Ebene und dem zwischen einer unpersönlichen (*camera eye*) und einer persönlichen (subjektiven) Erzählinstanz. Die extradiegetische, persönliche Erzählinstanz korrespondiert dem auktorialen Erzähler Franz Stanzels (Stanzel 1995, 248–251), er kann innerhalb des Texts über alle Fokalisierungsarten verfügen. Die extradiegetische, unpersönliche Erzählinstanz kann dies tendenziell auch, allerdings verhält sie sich grundsätzlich neutral und tritt im Text nicht auf. Den intradiegetischen Erzählinstanzen fehlt der auktoriale Blick in das Bewusstsein anderer Figuren. Die Erzählperspektive wird sehr stark von der Erzählinstanz her gedacht und tendenziell als Charakteristikum des gesamten Textes gesehen.

Gert Hübner und Sophie Marnette gehen von der französischen Tradition und Gérard Genette aus, die stärker zwischen Erzählinstanz und Erzählperspektive trennt und eher die innerhalb eines Textes ständig veränderbare Fokalisierung im Blick hat. Grundlagen sind hier zum einen die Position der Erzählinstanz zur erzählten Welt, also heterodiegetische versus homo- oder autodiegetische Erzählinstanz (also Fluderniks extra- bzw. intradiegetische Ebene), zum anderen die Fokalisierungsmöglichkeiten (in Genettes Termini: Nullfokalisierung, externe und interne Fokalisierung).

Hübner (2013) unternimmt eine sehr detaillierte, theoretisch breit fundierte Analyse höfischer Romane

unter dem Aspekt der Fokalisierung. Insbesondere begründet er, warum das »analytischer[e], abstrakter[e] und formalisierter[e]« (ebd., 10) Instrumentarium narratologischer Beschreibungskategorien auf der Grundlage von Genette besser für ältere Texte geeignet ist als die stärker an die Erzählkonventionen des 19. Jahrhunderts gebundenen Beschreibungskategorien der angelsächsischen Tradition. Diese Einschätzung liegt auch dem vorliegenden Kapitel zugrunde. Allerdings ist es fallweise durchaus sinnvoll, die abstrakten Kategorien Genettes durch Kategorien aus der angelsächsischen Narratologie zu ergänzen, etwa, um eine Erzählinstanz als die auktoriale Stimme des Verfassers zu kennzeichnen. Auch Hübner kombiniert die beiden Traditionen, wenn auch, wie bei mir, die französische Narratologie den Schwerpunkt bildet.

Marnette (1998) bietet auf der Basis eines großen Textkorpus einen breiten Überblick über nahezu alle erzählenden Genres des 12. bis 15. Jahrhunderts in Frankreich und entwickelt, ausgehend von Genette und unter Einbeziehung der angelsächsischen Narratologie, eine Systematisierung der Erzählperspektiven, die für die unterschiedlichsten Erzähltexte geeignet ist.

Der Rückgriff auf die verschiedenen Theorieansätze ist im vorliegenden Artikel ein pragmatischer. Zur Charakterisierung der Erzählinstanz bieten sich die Oberbegriffe an, die Fludernik geprägt hat. Ihre extradiegetische, persönliche Erzählinstanz fällt mit Genettes heterodiegetischem Erzähler zusammen, die intradiegetische Ebene Fluderniks wird als Oberbegriff für Genettes homo- und autodiegetischen Erzähler verwendet. Für die genauere Betrachtung einzelner Textabschnitte wird Genettes Unterscheidung der Fokalisierungsarten herangezogen, Marnettes Anpassung an die Besonderheiten mittelalterlichen Erzählens wird geringfügig verändert übernommen.

Begriffsklärungen: Erzählstimme, Erzählperspektive und Fokalisierung

Erzählstimme: Die Erzählstimme ist so eng mit der Erzählperspektive verbunden, dass eine kurze Vorbemerkung notwendig ist. Hinter der Stimme, die aus einer bestimmten Perspektive heraus spricht, stehen sehr unterschiedliche Erzählinstanzen: Auf der einen Seite sind dies die heterodiegetischen Erzähler: Der Autor/die Autorin selber oder aber Erzähler, die eine nicht selbst verfasste Geschichte erzählen, wie dies für die Heldenepik typisch ist. Daneben gibt

es Texte, in denen sich die Erzählstimme keiner irgendwie gearteten ›Person‹ zuordnen lassen, in denen sich die Geschichte gleichsam selbst erzählt wie beispielsweise in den meisten französischen Prosaromanen. Auf der anderen Seite sind es intradiegetische Erzähler, Figuren, die über sich selbst oder über andere sprechen und Ereignisse berichten und die – als metadiegetische Erzähler im Sinne Genettes – in ihrer Erzählung unterschiedliche Perspektiven einnehmen können. Mit jedem Wechsel der Erzählstimme ändert sich die Erzählperspektive, und jede Erzählstimme kann ihrerseits verschiedene Perspektiven einnehmen. Der ständige Wechsel der Erzählperspektive innerhalb eines Textes ist so eher die Regel als die Ausnahme.

Die Erzählstimme entspricht der Position des jeweiligen ›Sprechers‹ im Bezug zur Erzählung. Ausgehend von Marnette (1998, 139–144, Textanalysen 161–200) aber in etwas anderer Systematisierung, lassen sich die zwei grundlegenden Erzählpositionen mit Blick auf die Fokalisierung weiter differenzieren:

1. Die extradiegetische Position der heterodiegetischen Erzählerinstanz, die a) über die Geschichte verfügt, allwissend und als Autor der Geschichte auch auktorial ist und die – in Fluderniks Kategorien – ein persönlicher Erzähler ist; oder die b) eine Geschichte erzählt, aber nicht deren Autor ist oder nicht die Rolle des Autors einnimmt. Diese Erzählerinstanz kann persönlich oder unpersönlich sein.
2. Die intradiegetische Position einer Figur, die a) in der Position des Beobachters oder Zeugen als intradiegetische, homodiegetische Erzählerinstanz das Geschehen berichtet, aber nicht allwissend ist (Stanzels personaler Erzähler bzw. Reflektorfigur); oder die b) als Figur der Erzählung (in wörtlicher oder erlebter Rede) spricht; oder die c) als autodiegetische Erzählerinstanz von sich selbst spricht, sei es im gesamten Text, in einer metadiegetischen Erzählung oder in der Figurenrede.

Erzählperspektive: Diese Erzählerinstanzen lassen sich in einer globaleren Beschreibung für einen Text als Ganzes oder in detaillierten Analysen für einzelne Textsegmente mit der Erzählperspektive verknüpfen. Im Begriff der Erzählperspektive werden tendenziell zwei Aspekte zusammengefasst: die fokalisierende Instanz (also die Antwort auf die Frage: ›Wer sieht?‹) und die Fokalisierung selbst (›Was wird gesehen?‹). Die ambivalente Bedeutung des Begriffs ›Perspektive‹ ist schon bei Genette angelegt, wenn er im ersten Ent-

wurf seine Fokalisierungskategorien mit Stanzels Begriffen eingeführt (Nullfokalisierung ~ allwissender Erzähler, externe Fokalisierung ~ personaler Erzähler, interne Fokalisierung ~ Ich-Erzähler) (Genette 1972, 194–196). Diese Vermengung von ›Erzählerinformation und Figurenwissen‹ (Kablitz 1988, 214) ist Genette immer wieder vorgeworfen worden (ebd., 242–255). Für eine detaillierte Analyse der Fokalisierung innerhalb eines Textes ist die Trennung der Aspekte jedoch unerlässlich, weil eine heterodiegetische Erzählerinstanz sowohl ihre eigene Fokalisierung beliebig weit oder eng fassen als auch die Fokalisierungsinstanz innerhalb einer Erzählung beliebig verlagern und aus der Position einer Figur heraus erzählen kann. Die Fokalisierung ist das Instrument der Informationsvergabe innerhalb einer Erzählung (ausführlich dazu Hübner 2013, 56–63 und öfter). Für detaillierte Analysen kann häufig auf Genettes umstrittene Nullfokalisierung (dazu etwa Fludernik 1996, 345–346; Hübner 2003, 41–45) verzichtet werden, da die Kombination von Fokalisierungsinstanz und externer bzw. interner Fokalisierung zur Beschreibung ausreicht, eine Ausnahme bildet der Blick des Erzählers ins Innere der Figuren (von der bloßen Angabe der Befindlichkeit bis zur Psychonarration), die nach Genette einer externen Fokalisierung nicht zugänglich ist, aber auch nicht als interne Fokalisierung angesprochen werden kann. In diesen Fällen behalte ich die Dreiteilung Genettes bei, ohne ihr allerdings detailliertere Ausführungen zu widmen.

Fokalisierung: Die externe Fokalisierung umfasst bei der Reduktion auf zwei Arten der Fokalisierung ein breites Spektrum vom weiten Überblick der allwissenden Erzählerinstanz etwa in einer Exposition oder Beschreibung bis zum sehr eingeschränkten Blick einer Figur auf das sie umgebende Geschehen.

Die interne Fokalisierung findet sich intradiegetisch, wenn die Erzählstimme ausschließlich und sehr eng dem Blick einer Figur folgt wie etwa in *Erec et Enide*: »La reine Guenevieve voit [...]« (»Königin Guenevieve sieht [...]«; Chrétien 1994, V. 149). Am häufigsten wird sie in der Figurenrede verwendet, wenn eine Figur ihre Wahrnehmungen oder Überlegungen äußert. Auf der extradiegetischen Erzählebene kennzeichnet sie Erzählerkommentare oder -reden (vgl. etwa Hartmanns lange ›Unterhaltung‹ mit dem Zuhörer in V. 7493–7527). Die angeführten Konzepte gelten über die Zeiten hinweg. Sie sollen nun genauer für das mittelalterliche Erzählen entwickelt werden.

Analyse 1: Die heterodiegetische (extradiegetische) Erzählperspektive

Mit dieser Position geht einher, dass die Erzählinstanz alle Erzählperspektiven einnehmen und innerhalb des Textes die Stimme beliebig an Figuren abgeben kann, die Fokalisierung geht von der nicht-fokalisierten, allwissenden Erzählstimme, etwa in der Beschreibung eines Handlungsortes bis zur internen Fokalisierung der Erzählinstanz oder einer Figur. Über die Wahl der Fokalisierung steuert sie die Informationsvergabe im Erzählprozess und die Leserlenkung.

Durch den gezielten Einsatz der Fokalisierung lassen sich besondere Effekte erzielen, die ein und dieselbe Handlung unterschiedlich akzentuieren. Ein gutes Beispiel bietet der Vergleich entsprechender Szenen aus Erec et Enide in den Fassungen von Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue. Nachdem am Beginn der Erzählung ein fremder Ritter die Königin beleidigt hatte, folgt Erec diesem Fremden bis in eine ihm unbekannte Stadt, in der dann der Sperberkampf stattfinden wird. Bei Chrétien fokalisiert der Erzähler extern, wobei er die Fokalisierungsinstanz in den Protagonisten verlegt, der sich in der fremden Stadt befindet. Erzählt wird nur, was dieser sieht (Chrétien 1994, V. 342–372 und mit kurzen Unterbrechungen noch bis V. 410; vgl. Burrichter 2018), die Informationsvergabe ist dadurch stark eingeschränkt, die Rezipienten erfahren weder, wo sich Erec befindet, noch was für ein Fest in der Stadt vorbereitet wird. Auch Erecs Eindrücke werden nicht explizit mitgeteilt, es gibt keine Innensicht in die Figur. Im Grunde genommen haben wir hier eine externe Fokalisierung durch die Figur Erec, allerdings wird dieser Wechsel der fokalisierenden Instanz nicht angekündigt, erst am Schluss der Szene heißt es zum ersten Mal, dass Erec sieht (V. 372), wie der fremde Ritter ein Haus betritt (und damit aus seinem Sichtfeld verschwindet). Die Stimme ist in der ganzen Szene die des heterodiegetischen Erzählers.

Hartmann gestaltet Erecs Eintritt in die Stadt inhaltlich analog zu Chrétien (Hartmann 2002, V. 223–252), die Fokalisierung ist allerdings anders eingesetzt. Die ganze Szene ist aus der Sicht des auktorialen Erzählers beschrieben, der von Erecs Motivation ausgeht, eine Herberge zu finden. Er verwendet Psychonarration (vgl. dazu Cohn 1978, 11–12) (»die buoc meit er durch den sin / daz er sin iht würde gewar / dem er hete gevolget dar.« V. 225–228 – »Die Burg mied er aus dem Grunde, daß jener ihn nicht bemerken sollte, dem er bis dahin gefolgt war.«), gibt zudem einleitend Informationen über die Stadt und den Brauch des Sperber-

kampfes und kommentiert das Geschehen (etwa V. 249).

Im Vergleich der beiden Szenen zeigen sich der Effekt und auch die narrativen Möglichkeiten des Fokalisierungswechsels. Chrétien spielt mit der Informationsvergabe und bewirkt, dass Protagonist und Rezipient auf dem gleichen Wissensstand bleiben, die Spannung um den Fortgang der Handlung also erhalten bleibt. Die zeitweise Beschränkung auf die Fokalisierungsinstanz des Protagonisten lässt den Leser hier dessen schwierige Situation spüren, ohne sie explizit anzusprechen. Hartmann informiert den Rezipienten dagegen breit über die Situation des Protagonisten und sein Bemühen, um eine Herberge, die Spannung des Lesers ist auf den Erfolg der Herbergssuche gerichtet. Den Aspekt des Fremdseins gibt er aus der Erzählerperspektive wieder (V. 354–350): Erec kennt keinen in der Stadt, deshalb spricht auch keiner mit ihm, er ist »wiselôs« (V. 250, »verlassen«). Die beiden Erzähler erreichen also durch die Fokalisierung und die damit verbundene Informationsvergabe unterschiedliche Effekte derselben Szene.

Die heterodiegetische Erzählinstanz verwendet in den mittelalterlichen Texten häufig eine Nullfokalisierung, die nur wenig ins Innere der Figuren blickt sondern die Umstände und die Handlung beschreibt. Diese Perspektive lässt sich am ehesten als die externe Fokalisierung eines heterodiegetischen Erzählers beschreiben, der gelegentlich Informationen in die Erzählung einfließt, die er aus seinem Wissen um die Hintergründe und die gesamte Handlung bezieht. Als Beispiel sei eine ganz kurze Sequenz aus dem französischen *Rolandlied* zitiert, eine Beschreibung Karls des Großen: »Li Emperere en tint sun chef enclin, / De sa parole ne fut mie hastifs, / Sa custume est qu'il parolet a leisir.« (V. 139–141; »Der Kaiser hielt seinen Kopf gesenkt, er übereilte seine Rede nicht, es war seine Gewohnheit, nur zu sprechen, wenn er wollte.«) Die beiden ersten Verse beschreibenden Kaiser und die Situation, wie sie ein externer Betrachter wahrnimmt, die dritte Zeile ergänzt eine Information, über die der Erzähler verfügt.

Die Kombination von heterodiegetischer Erzählperspektive, überwiegend externer Fokalisierung und persönlicher Erzählinstanz spielt für die mittelalterlichen Texte eine besondere Rolle. Die Erzählungen in gebundener Rede, ob Heldenepos, Roman oder Heiligenlegende, rechnen mit dem mündlichen Vortrag im Sinne einer performativen Wiedergabe des Textes und schreiben den Texten die Stimme des Vortragenden ein. Die in den Texten intendierte und in der jeweiligen Perfor-

manz aktualisierte Erzählsituation korrespondiert mit der Situation eines Zeugen, der eine Handlung einerseits beschreibt, also extern fokalisiert, und andererseits kommentiert, also intern (von seinem Inneren aus) fokalisiert. In besonders wichtigen Situationen stellt die Erzählinstanz zudem gewissermaßen eine Gleichzeitigkeit zwischen dem berichteten Ereignis und der Erzählsituation her, die sie ›parallel‹ zum Ablauf berichtet. Blanc (1964, 111–115) vergleicht den Erzähler in dieser Situation unter dem Aspekt der Tempusverwendung mit einem Sportreporter, der das Ereignis beschreibt und kommentiert (vgl. dazu Marnette 1998, 156) und dabei zwischen externer und interner Fokalisierung (aus seinem eigenen Inneren) wechselt. Auf grammatischer Ebene zeichnen sich solche Situationen im Französischen und im Englischen durch den Wechsel in Tempora des Präsens und die Verwendung präsenti-scher Deiktika aus. Diese Erzählperspektive ist die häufigste in den *chansons de geste*, aber auch in den Verserzählungen kommt sie oft vor – sie kennzeichnet also Texte, denen die mündliche Performanz eingeschrieben ist.

In den französischen Texten in gebundener Rede ist der beschriebene Tempuswechsel im 12. und 13. Jahrhundert ubiquitär, im Englischen findet er sich zum Beispiel in *Sir Gawain and the Green Knight*. Im Deutschen wird er nicht eingesetzt, möglicherweise, wie Hübner mit Blick auf die erlebte Rede bemerkt, weil im Mittelhochdeutschen der Tempusgebrauch strikter geregelt war (Hübner 2003, 150–151) und solche Tempuswechsel nicht zuließ. Chrétien schreibt z. B. (4381–4384): »Erec reitet der Spur nach« (»s'an va tote la trace«), »er gibt die Sporen und jagt den Riesen nach« (»A esperon les jaianz chace«). »Er hat sie so lange gejagt und verfolgt, bis er sie gesehen hat« (»Tant les a chaciez et seüz / Que il les a aparceüz«). Bei Hartmann dagegen ist die ganze Szene im Imperfekt erzählt (V. 5378–5380). Im englischen *Sir Gawain* lesen wir wiederum: »Es näherte (nezed) sich plötzlich ein anderer, ganz neuer Lärm, der dem König die Erlaubnis geben sollte, zu den Speisen zu greifen. Kaum war (wat3) nämlich der Klang der Musik verhallt und der erste Gang am Hof einladend serviert, da stürzt (hales) zur Tür des Saales ein erschreckender Ritter herein« (*Sir Gawain and the Green Knight* 1986, V. 133–137).

Man sieht hier, wie die Erzähler das Präsens nutzen, um bestimmte Aspekte einer Szene zu betonen und zu aktualisieren. Die Fokalisierung ist in diesen Präsenspassagen schwierig zu bestimmen. Marnette (1998, 156 mit weiterführenden Verweisen) beschreibt sie wegen der inszenierten Gleichzeitigkeit als externe

Fokalisierung einer quasi homodiegetischen Erzählstimme, eines unmittelbaren Zeugen. Allerdings ist die Gleichzeitigkeit in allen Fällen mittelalterlicher Texte nicht real (wie beim modernen Sportreporter), sondern mit Blick auf die intendierte Performanz des Vortrags inszeniert. Mir scheint es daher exakter, sie als die externe Fokalisierung einer heterodiegetischen Erzählinstanz zu beschreiben.

Gelegentlich kann die Erzählinstanz aus dieser Perspektive heraus auch die Zuhörer zu unmittelbaren Zeugen des Geschehens machen, wenn durch entsprechende Phrasen (wie ›da seht‹, ›schaut‹) die Perspektive ins Auge des Zuhörers verlegt wird: »Ez vos le palefroi venu« (»Seht, da ist der Zelter gekommen«; Chrétien 1994, V. 1404; ähnlich auch V. 778–779). Der Zuhörer als Fokalisierungsinstanz folgt dem Blick des Erzählers. Diese Einbeziehung der Rezipienten schafft wie der Tempuswechsel den Eindruck von Mündlichkeit. Festzuhalten ist, dass die heterodiegetische Erzählinstanz grundsätzlich alle Erzählperspektiven einnehmen und die Erzählperspektiven innerhalb des Textes wechseln kann und die intradiegetischen Figuren nach Belieben als Fokalisationsinstanzen verwendet.

Die persönliche Erzählinstanz bleibt durch die rhetorischen Verfahren des Tempuswechsels, durch die Blickführung des Rezipienten durch Verengung der Fokalisierung und durch Kommentierungen in der Erzählung präsent, sie steuert damit die Aufmerksamkeit der Rezipienten und seht für die Richtigkeit des Erzählten. Spätere (französische) Texte verzichten auf eine persönliche Erzählinstanz, offenbar, um einen höheren Wahrheitsgehalt des Erzählten zu suggerieren. Die Diskussion um Vers oder Prosa in Frankreich um 1200 argumentiert für die Prosa als Form der Wahrheitsvermittlung und gegen den Vers, der allein wegen der aus formalen Gründen notwendigen rhetorischen Eingriffe der Lüge verdächtig sei (Frappier 1978, 504–506). Da auch die mündliche Überlieferung kritisch betrachtet wurde, könnte das Verdikt der Lügenhaftigkeit auf die stark markierte persönliche Erzählinstanz ausgeweitet worden sein (dies wohl-gemerkt unabhängig von der tatsächlichen Oralität bzw. Schriftlichkeit der jeweiligen Rezeptionssituation). Die französischen Prosaromane haben jedenfalls wie biblische oder historiographische Texte eine abwesende Erzählinstanz, nur gelegentlich wird ›die Geschichte‹ als Garant für die Wichtigkeit genannt. Die Erzählinstanz überblickt die gesamte Handlung, ist, mit Stanzel, allwissend. Die Fokalisierung ist meistens extern, gelegentlich gibt es Wiedergabe von Gedan-

ken. Fokalisierungswechsel auf eine der intradiegetischen Figuren sind auf die Wiedergabe von wörtlicher oder indirekter Rede beschränkt.

Sophie Marnette (1998, 198–200) hat gezeigt, dass sich die heterodiegetischen Erzähler je nach Gattung in der Fokalisierung unterschiedlich verhalten. Der Versroman des 12. und 13. Jahrhunderts, dessen Verfasser sich meistens namentlich nennt und als Autor präsentiert, nutzt deutlich mehr Fokalisierungsstrategien als die meist anonymen Erzähler, die nur das gute Nacherzählen für sich reklamieren. Beide heterodiegetischen Erzählpositionen können zwar alle Erzählperspektiven einnehmen, sie überblicken das gesamte Geschehen und kennen auch das Innere der Figuren – sei es durch die Wiedergabe von Reden und Gedanken in direkter oder indirekter Rede, sei es durch den Wechsel in die allwissende Position, aus der heraus die Gefühle einer Figur in der Psychonarration dargestellt werden – die Erzähler setzen aber die Erzählperspektive unterschiedlich ein.

Die auktoriale Position: Die auktoriale Position gilt zunächst für einen Text als Ganzes, wenn die Erzählinstanz Autor des Textes ist oder sehr frei mit ihrer Vorlage umgeht. Als Stimme eines persönlichen Erzählers fällt diese Erzählinstanz häufig mit dem Autor der Erzählung zusammen. Sie kommentiert dann nicht nur den Verlauf der Handlung, sondern kann auch poetologische Kommentare einflechten und damit die Rolle als Autor unterstreichen. In der mittelalterlichen Literatur gilt diese Erzählposition vor allem für die längeren und kürzeren Erzählungen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, deren Verfasser sich namentlich nennen, etwa Marie de France und Chrétien de Troyes in Frankreich, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg in Deutschland. Diese Position wird zwischen dem 14. Jahrhundert (Italien) und 16. Jahrhundert zur Regel.

Ein weiteres Merkmal dieser Erzählposition in der mittelalterlichen Literatur ist der starke Wechsel der Fokalisierung und der Fokalisierungsinstanzen. Der heterodiegetische Erzähler gibt seine Stimme an verschiedene intradiegetische Figuren ab, auch über die wörtliche Rede hinaus. Er beschreibt eine Szene aus der Sicht einer Figur (vgl. oben: »Königin Guenevree sieht [...]«) oder gibt die Gedanken unterschiedlicher Figuren wieder. Der Erzähler zeigt damit nicht nur, dass über er alle diese Fokalisierungsinstanzen verfügt, sondern vor allem, dass er, ganz im Sinne von Chrétiens »conjointure«, in der Lage ist, eine Fülle von

Stimmen und Perspektiven zu einem kohärenten Ganzen zusammenzuführen (vgl. Marnette 1998, 177–184). Spätere Autoren, etwa Montalvo im *Amadís de Gaula* (1505) verzichten auf diese Vielfalt der Fokalisierungsinstanzen zugunsten einer auktorialen Erzählinstanz, die keinen Zweifel an der richtigen Interpretation des Erzählten aufkommen lässt (Weich 1989, 218–222).

Die nicht-aukoriale Position: In einer ganzen Reihe von Genres reklamiert die Erzählinstanz nicht die Auktorschaft; hier wird vielmehr eine altüberlieferte Geschichte erzählt: »Uns ist in alten mæren wunders viel geseit«, heißt es im ersten Vers des Nibelungenliedes. Jean Bodel beruft sich auf die »livre d'estoire«, die Geschichtsbücher, denen er seine Erzählung der Sachsenkriege entnimmt (Mölk 1969, 6, V. 3). Eventuelle Erzählerinventionen, die nicht den Erzählverlauf selber kommentieren, beziehen sich auf das gute Wiedererzählen der richtigen Version der Geschichte. Dies gilt vor allem für die Heldenepik, die Heiligenlegenden und den Prosaroman, Genres also, die sich auf die historische Wahrheit verpflichten. Gelegentlich treten die Erzähler in den Prologen auf, im Französischen etwa Jean Bodel oder Adenet le Roi (Mölk 1969, 6, V. 32; 16–17, V. 24) und verbürgen sich mit ihrem Namen für die korrekte und angemessene Version der Geschichte: »Adenet der König will es nicht mehr dulden, dass die Geschichte des edlen Vasallen Ogier verdorben werde, deshalb möchte er daran denken und sie, so gut er kann, richtig erzählen« (Mölk 1969, 16–17, V. 24–27). Im Deutschen gilt das vor allem für Wolfram von Eschenbach im *Willehalm* (4,19, vgl. dazu Wolfram 2018, 857–862). Meistens bleiben die Erzähler aber anonym, in den 21 Prologen von Heldenepen, die Mölk (1969) abdruckt, gibt es nur die beiden zitierten Namensnennungen. Vergleichbar ist der Befund bei den Heiligenlegenden, hier nennen sich die Bearbeiter nur selten, eine Ausnahme ist etwa Wace in seiner anglonormannischen Bearbeitung der Legende der heiligen Margareta aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Wace 1990, 115). In den Heldenepen und den Heiligenlegenden sind die Erzähler zumeist als persönliche Erzählinstanzen zu denken, in anderen Kontexten, etwa dem französischen Prosaroman, sind es nicht definierte oder offen unpersönliche Erzählinstanzen. Hier erzählt sich die Geschichte (>li contes<) selbst.

Abgesehen von der wörtlichen Rede der Figuren und, vor allem in der Heiligenlegende, der Innensicht in die Gedanken des Protagonisten, bleibt der Erzäh-

ler zumeist Fokalisierungsinstanz und behält damit die Kontrolle über die Erzählstimme. Damit ist sichergestellt, dass die eine, richtige Sicht auf das Geschehen nicht durch potenziell konkurrierende Ansichten der Figuren gestört wird. In den Gattungen, die auf der Wahrheit des Berichteten bestehen, unterstützt diese Fokalisierungssteuerung die Intention der Erzählung.

Analyse 2: Die intradiegetische Erzählposition

a) Die intradiegetische Perspektive einer Figur, die in der Position des homodiegetischen Beobachters oder Zeugen als intradiegetische Erzählinstanz in externer Fokalisierung das Geschehen berichtet, ist die eines Binnenerzählers. Die extradiegetische Erzählinstanz überträgt Informationen, die für die intradiegetischen Figuren (und die Rezipienten) bestimmt sind, auf eine der Figuren. Ein Beispiel ist Guivrets Beschreibung der Burg Brandigan: »[Ich] will es euch sagen. Diese Burg heißt Brandigan und viele tapfere Ritter sind wagemutig der *aventure* wegen hergekommen, die alle daran Schaden und Schande genommen haben.« (Hartmann 2002, V. 7958–7965; vgl. Chrétien 1994, V. 5385–5390) Die Position der Erzählinstanz lässt sich in den zitierten Passagen als homodiegetisch beschreiben, da Guivret Begebenheiten der intradiegetischen Welt berichtet bzw. weiß, was es mit der Burg auf sich hat, ohne selbst in das Abenteuer involviert zu sein. Diese Position entspricht der für das moderne Erzählen prominenten homodiegetischen Position der Reflektorfigur. Es gibt sie in der mittelalterlichen Literatur aber nur in kurzen Episoden, wenn Figuren über Ereignisse berichten, nie als dominante Erzählinstanz.

Einen Sonderfall, in dem dieser Wechsel der Fokalisierungsinstanz konstitutiv ist, sind die Novellensammlungen. In Boccaccios *Decamerone* (1348/53) und in Margarete von Navarras *Heptaméron* (vor 1549) gibt es einen extradiegetischen Erzähler der äußeren Rahmenhandlung (die Pest in Florenz bzw. das Unwetter in den Pyrenäen), sowie der Rahmenhandlung der einzelnen Tage. Für die Novellen selber gibt diese extradiegetische Erzählinstanz ihre Stimme an die intradiegetischen Erzähler ab, die aber ihrerseits für die Geschichten, die sie erzählen, heterodiegetische, nicht-auktoriale, aber allwissende Erzählinstanzen sind.

b) Die intradiegetische Perspektive einer Figur, die als Figur der Erzählung Ereignisse wahrnimmt oder (in wörtlicher oder erlebter Rede) spricht, ist vor allem in den Versromanen der häufigste Fall von Fokalisie-

rungswechseln. Ereignisse werden aus der Perspektive von Figuren geschildert, die etwas sehen oder hören. Da das Figurenwissen in diesen Fällen meistens eingeschränkt ist, erlaubt dieser Wechsel der Fokalisierungsinstanz eine Steigerung der Spannung oder auch eine Intensivierung der Situation. Am Beginn des Abenteuers der Joie de la cort reiten Erec und seine Begleiter in den Baumgarten. Hartmann beschreibt aus der heterodiegetischen Erzählerperspektive, was man in diesem Garten alles finden kann, dann aus der intradiegetischen Perspektive der kleinen Gruppe, die in den Garten vordringt, die schrecklichen Pfähle, die dort stehen (Hartmann 2002, V. 8724 f. und 8765–8774). Chrétien wechselt hier die Fokalisierungsinstanz in die intradiegetische Perspektive des Protagonisten. Erec hört die Vögel singen und freut sich darüber, plötzlich sieht er ein Wunder, das die größten Helden erschrecken könnte, die Pfähle mit den aufgespießten Köpfen (Chrétien 1994, V. 5764–5782). Der Kontrast zwischen dem wunderbaren, friedlichen Garten und den schrecklichen Pfählen wird dadurch prägnanter, der Fokus liegt zudem ganz auf dem Protagonisten Erec.

c) Die intradiegetische Perspektive der autodiegetischen Erzählerstimme findet sich in allen Gattungen in der Figurenrede, wenn eine Figur über sich selber spricht. In Dialogen kommt dies häufig vor, über eine längere Erzählpassage hinweg in (pseudo-)autobiographischen Erzählungen innerhalb eines Textes. Für Letzteres ist die Erzählung von Calogrenant/Kalogrenant im *Yvain/Iwein* sicher das prominenteste Beispiel (V. 173–578 bei Chrétien; V. 260–802 bei Hartmann).

Bei der wörtlichen oder indirekten Figurenrede ist der Fokalisierungswechsel eindeutig, schwieriger ist es bei der erlebten Rede (*discours indirect libre*, *indirect speech*), die als Wiedergabe von Figurengedanken in allen Genera des französischen Mittelalters vorkommt (zu möglichen Fällen in der deutschen Literatur Hübner 2003, 50–52 und 150–151). Durch die fehlende Markierung der Gedankenrede sind auf der Textoberfläche sowohl Fokalisierungs- als auch Sprechinstanz ambivalent, die Gedanken einer Figur werden unkommentiert wiedergegeben. Ein prominentes Beispiel sind Yvains Überlegungen, vor dem offiziellen Aufbruch des Artushofes das Brunnenabenteuer zu wagen (Marnette 1998, 178–179; Burricher 2018). Als Yvain nach dem Kampf am Brunnen beobachtet, wie sein toter Gegner beerdigt wird, gibt der Erzähler seine Reaktion folgendermaßen wieder (in meiner Übersetzung): »Dieser Körper, den man da beerdigt, beunruhigt ihn, denn er kann von ihm keinen

Beweis für seinen Sieg mitnehmen. Wenn er vor einem Gerichtshof kein Beweisstück vorlegen kann, wird man ihn zu recht schmähen. Keu ist so böse, so pervers, so sarkastisch und voller Hass, dass er ihn nicht in Ruhe lassen wird. Im Gegenteil, er wird ihn mit Hämme überschütten. Er wird ihn mit Spott und Beleidigungen überziehen, wie neulich.« (Chrétien 1994, V. 1343–1355). Wer spricht hier? Im ersten Satz wird man vom heterodiegetischen, allwissenden Erzähler ausgehen, aber danach handelt es sich formal um den »discours indirect libre«, es sind die Gedanken des Protagonisten, die ohne die Vermittlung des heterodiegetischen Erzählers vorgebracht werden, wir haben die interne Fokalisierung des Protagonisten.

In einigen Fällen spricht auch der auktoriale, persönliche Erzähler über Erzählerkommentare und Leseransprachen hinaus in der ersten Person. Der Rahmenerzähler der *Canterbury Tales* berichtet, dass er in der Herberge andere Pilger trifft, die er von einer nullfokalisierenden, allwissenden Perspektive aus beschreibt und denen er dann die Stimme für die einzelnen Erzählungen gibt. In ähnlicher Weise erzählt Rabelais seine Pantagruel-Geschichten als extradiegetischer, auktorialer Erzähler und wechselt dann fallweise in die intra- und homodiegetische Perspektive, wenn er sich als Augenzeuge präsentiert und schließlich selbst Teil der Geschichte wird: »Ce pendant ie qui vous fays ces tant veritables contes, m'es-toys caché dessoubz une feuille de Bardane [...]« (»Aber während ich euch diese sehr wahren Geschichten erzähle, hatte ich mich unter einem Klettenblatt versteckt [...]«; Rabelais [1994], 330). Bis dahin hatte sich der auktoriale, heterodiegetische Erzähler häufig an den Leser gewandt, seinen Text kommentiert und Einwürfe des Lesers vorweggenommen. Wohl hatte er im Prolog angekündigt, dass er der Diener seines Protagonisten gewesen sei und alles aus eigener Anschauung berichte (215), erst jetzt aber wird er Teil der Geschichte, beschreibt zunächst aus homodiegetischer Perspektive, was geschieht um dann ein eigenes Abenteuer in autodiegetischer Fokalisierung zu erzählen. Danach übernimmt er wieder die Position des auktorialen, von seiner Erzählperspektive her als heterodiegetisch zu bezeichnenden Erzählers ein.

Als dominante Erzählperspektive findet sich die autodiegetische Erzählerstimme im mittelalterlichen Erzählen selten, sie kommt vor allem in allegorischen Traumerzählungen vor. Als Beispiel seien hier zum einen Raouls de Houdenc *Songe d'Enfer* (1200) genannt, in dem der Erzähler durchgehend aus der autodiegetischen Perspektive seinen Traum, in dem er selber Pro-

tagonist ist, und dessen Rahmenhandlung erzählt (Burrichter 2014), zum anderen der *Roman de la Rose* Guillaumes de Lorris. In der italienischen Literatur ist Dantes *Divina Commedia* ein prominentes Beispiel, in dem der Erzähler Dante Alighieri die Erlebnisse des Wanderers Dante erzählt und der Autor Dante Alighieri kommentiert. Seit dem 14. Jahrhundert werden Ich-Erzählungen häufiger. In Boccaccios *Elegia di madonna Fiammetta* (1343) ist die Protagonistin die Erzählerin, im 14. Jahrhundert entstehen in Spanien Romanzen in Form von fiktiven Autobiographien (z. B. der *Cárcel de Amor* von Diego de San Pedro aus den 1480er Jahren). 1554 begründet ein anonym Autor mit der fiktiven Autobiographie *La Vida de Lazarillo de Tormes* die Gattung des *Picaro-Romans*.

In den Erzählungen in der ersten Person wechseln externe und interne Fokalisierung ab, die Informationen sind aber durch die autodiegetische Erzählperspektive eingeschränkt.

Status quo und Ausblick

Es gibt neben den eingangs genannten Studien von Fludernik, Hübner und Marnette vor allem kurze Analysen der Perspektive im Kontext von Einleitungen zu Werkeditionen. Die Verfasser verwenden dabei die verschiedenen Ansätze – wie der vorliegende Artikel auch – pragmatisch. Die sehr intuitiven Termini von Monika Fludernik und Franz Stanzel bieten sich dabei für die Charakterisierung größerer Texteinheiten oder der dominanten Erzählstimme an, während für detaillierte Analysen Genettes Kategorien geeigneter sind. Verwirrend ist dabei unter Umständen, dass die Theorien ein und denselben Terminus für unterschiedliche Konzepte verwenden (v. a. die Begriffe extra- und intradiegetisch bei Fludernik und Genette). Nur in Ausnahmefällen werden detaillierte Untersuchungen der Erzählperspektive mit Blick auf deren stilistisches und interpretatorisches Potenzial unternommen. Dass sie auch gewinnbringend für die Diskussion der Gattungen eingesetzt werden kann, hat Sophie Marnette (1998) gezeigt.

Marnette (1998, 198–200) belegt in ihrer Studie, dass die Gattungen der mittelalterlichen französischen Literatur sich hinsichtlich der Fokalisierung unterscheiden. In den *chansons de geste* dominiert die externe Fokalisierung der Erzählinstanz, während die Heiligenlegenden zwischen externer Fokalisierung der Erzählinstanz und interner Fokalisierung einer Figur wechseln. Die Romane sind durch einen ständi-

gen Fokalisierungswechsel mit einem hohen Anteil interner Fokalisierung (der Figuren) gekennzeichnet. Die Gattungen, die historische Wahrheit (*chansons de geste*) oder den Vorbildcharakter ihres Protagonisten (Heiligenlegende) für sich reklamieren, behalten über die Fokalisierung zumeist die Kontrolle über die Haltung des Rezipienten. Der Roman, weitgehend von beidem entlastet, leistet sich eine große Offenheit und lässt viele Stimmen zu Wort kommen (vgl. Marnette 1998, 180–181). Er ist damit durch seine Fokalisierungsstrategien bereits im Mittelalter die dialogische Gattung, als die Bachtin ihn gekennzeichnet hat.

Die Erzählperspektive als Zusammenspiel ihrer Komponenten Erzählinstanz, fokalisierende Instanz und Fokalisierung hat damit innerhalb der Texte eine wohlkalkulierte Bedeutung. Die Besonderheiten des mittelalterlichen Erzählens hinsichtlich der Fokalisierungsstrategien liegen vor allem in der konzipierten, den Texten eingeschriebenen Mündlichkeit, die in den entsprechenden Texten Erzählperspektiven privilegieren, die im modernen Erzählen eher selten sind.

Das Beschreibungsinventar für die Erzählperspektive ist mittlerweile ausreichend, die Kombination der verschiedenen Ansätze ist unproblematisch und erfordert allenfalls eine Klarstellung bei gedoppelten Termini. Anders sieht es bei konkreten Untersuchungen zur Verwendung der Erzählperspektive aus. Wünschenswert wären detaillierte, besonders auch vergleichende Studien, die über die ›technische‹ Bestimmung der Fokalisierung hinaus vor allem deren Funktion und Wirkung im Blick haben. Marnettes Ansatz, die unterschiedlichen Fokalisierungsstrategien der verschiedenen Gattungen zu untersuchen, sollte ebenfalls fortgeführt werden. Besonders in vergleichender – auch diachroner – Perspektive sind hier genauere Merkmalsbestimmungen der unterschiedlichen Gattungen zu erwarten. Für die Literatur des 14.–16. Jahrhunderts liegen weniger Arbeiten vor als für das hohe Mittelalter. Hier könnten Detailuntersuchungen die Kontinuitäten und Neuerungen im Vergleich zur mittelalterlichen Literatur aufzeigen. Die für das Erzählen der Frühen Neuzeit immer wieder in Anschlag gebrachte Polyphonie würde durch eine Konkretisierung dieses Begriffs über die Fokalisierung gewinnen.

Literatur

- Blanc, Michel H. A.: Time and Tense in Old French Narrative. In: *Archivum Linguisticum* 16 (1964), 96–124.
- Burrichter, Brigitte: Raouls de Houdenc La Vengeance Raguidel – Komik und Parodie. In: Cora Dietl/Christoph Schanze/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ironie, Polemik und Provokation*. Berlin 2014, 287–302.
- Burrichter, Brigitte: Perspektive bei Chrétien de Troyes. In: Eva von Contzen/Florian Kragl (Hg.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Berlin 2018, 43–60.
- La Chanson de Roland. Hg. von Jean Dufournet. Paris 2004.
- Chrétien de Troyes: *Érec et Énide*. Hg. und [ins Neuf französische] übers. von Peter F. Dembowski. In: *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*. Hg. von Daniel Poirion. Paris 1994, 1–169.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.
- Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*. London 1996.
- Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung* [2006]. Darmstadt 2013.
- Frappier, Jean: Le roman en prose en France au XIII^e siècle. In: Ders./Reinhold R. Grimm (Hg.): *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. 4,1: *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Partie historique*. Heidelberg 1978.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: *Figures III*. Paris 1972, 65–282.
- Hartmann von Aue: *Erec*. Hg. und übers. von Thomas Cramer [1973]. Frankfurt a. M. 2002.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹*. Tübingen 2003.
- Kablitz, Andreas: *Erzählperspektive – point of view – focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98 (1988), 237–255.
- Marnette, Sophie: *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*. Bern 1998.
- Marnette, Sophie: *Speech and Thought Presentation in French. Concepts and Strategies*. Amsterdam 2015.
- Mölk, Ulrich: *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe, Exkurse, Epiloge*. Tübingen 1969.
- Rabelais, François: *Pantagruel*. In: *Rabelais. Œuvres complètes*. Hg. von Mireille Huchon. Paris 1994, 209–337.
- Sir Gawain and the Green Knight. Hg. und übers. von Manfred Markus. Stuttgart 1986.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens* [1979]. Göttingen 1995.
- Wace: *La Vie de sainte Marguerite*. Hg. von Hans-Erich Keller. Tübingen 1990.
- Weich, Horst: *Don Quijote im Dialog*. Passau 1989.
- Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. Hg. und übers. von Horst Brunner. Ditzingen 2018.

Brigitte Burrichter

15 Perspektive – Frühe Neuzeit / Perspective – Early Modern Period

Introduction

Narrative perspective has been defined and conceptualized in very different ways. The starting point for our definition, which will be fairly narrow, is Gérard Genette's *Discours du récit* (1972). In this study, Genette points out that traditional typologies of perspective indiscriminately combine concepts that concern the storyteller, such as first-person or third-person narrator, with concepts that concern the perspective, such as omniscience or character point of view (1972, 203–206). He argues for a distinction between the two categories, a practice that is also followed in the structure of the present handbook which treats *narrator* and *perspective* in separate sections. We will therefore use our term in the restricted sense suggested by Genette, leaving aside such topics as embedded or intradiegetic narration (someone tells a story in which someone else tells another story in which ...) or the 'perspective structure' in the broad sense proposed by Ansgar Nünning (2001, 207), which also includes the narrator or narrators of a work of fiction.

Genette distinguishes three perspectives, which he refers to with the French neologism 'focalisation'. The first of these, zero focalization, is a reformulation of the traditional concept of omniscience. The narrator here is completely unrestricted. He or she can look into the minds of all the characters, visit different locations in the story world, recall the past and anticipate the future. The second, internal focalization, restricts the narrative to the experience of one character. The third, external focalization, restricts the narrative even further to what a camera and a microphone placed at a particular point in the story could register; it is approximately realized in *Hills Like White Elephants* and other stories by Ernest Hemingway. Many narratologists have objected to this third point of view, reconceptualising it in terms of 'focalized objects' or in other ways (see Niederhoff 2014b, 699–700). We need not enter into this debate here as the third type is absent from the narratives of our period. We can thus limit ourselves to the first two types, which will be referred to as narrator and character perspective and discussed separately in the following two sections of this article (for the sake of stylistic variation, *point of view* will be used as a synonym of *perspective* and *figural* as a syno-

nym of *character*). It is important to note that the two perspectives occur not only in third-person but also in first-person narration. The special feature of the latter is that the different perspectives are located in two manifestations of the same human being: the narrating self, an older person who knows the outcome of the story and has learnt his or her lessons, and the experiencing self, a younger person, frequently less mature, who is caught up in the events as they unfold. Genette discusses perspective primarily in terms of information or knowledge, perhaps because of his neologism *focalization* (Niederhoff 2014a, 198). Other narratologists have pointed out, however, that perspective also has spatial, temporal, perceptual, evaluative and stylistic aspects, which need to be considered as well (on these 'facets' or 'parameters' of perspective, see Rimmon-Kenan 1983, 77–85; Schmid 2008, 130–137).

A key area for the analysis of perspective is the representation of mind, in particular the manner in which it is represented. To analyse this manner, narratologists have devised a number of typologies, which are more or less discriminating. Adopting Brian McHale's (1978) analysis of representing speech, Alan Palmer (2008) distinguishes three modes of representing thought or mind. Dorrit Cohn (1978) also distinguishes three modes, Geoffrey Leech and Michael Short (1981) five and Monika Fludernik (2011b) no fewer than eight. What all of these typologies have in common is that they arrange the modes on a scale from a diegetic pole, where the narrator is in complete control and sums up the character's thoughts in his or her own words, to a mimetic pole, where the narrator abandons control and merely reproduces the character's thoughts. For the purposes of this article, we will limit ourselves to four modes, relying on the terminology and the explanatory examples given by Leech and Short (1981, 318–351). Starting at the diegetic pole, these modes are: *thought report* ('He wondered about her love for him'), *indirect thought* ('He wondered if she still loved him'), *free indirect thought* ('Did she still love him?') and *direct thought*, traditionally referred to as *interior monologue* ('Does she still love me?'). The crucial point is that the journey from the diegetic to the mimetic pole entails a journey from the narratorial to the figural perspective. Narrators who tell the story from their own point of view tend to use thought report and indirect thought, while narrators who present the story from a character point of view prefer free indirect and direct thought.

Point of view in early modern narrative has received little attention. In the poetics of the period it is

not discussed at all. This is hardly surprising, considering the “silent appreciation” (Salzman 1986, 342) that was accorded to prose in early modern poetics (see Weimann 1970 and the section “Theories of Prose Fiction” in Norton 2006, 295–336). Two or three passages that can be considered implicit conceptualizations of perspective, such as Samuel Richardson’s “writing to the moment”, occur in the narratives themselves and will be pointed out in passing below (for an account of the meanings of the term *perspective* in the 16th century, see Pfister 1974, 212–215).

In recent years, a handful of scholars have begun to study the phenomenon. As some of these have noted, figural perspective in narrative texts emerged only fairly late in European prose although some critics argue that isolated instances already occur in medieval literature. Janice Carruthers and Sophie Marnette (2007, 184), for example, identify a few passages of internal focalization in the French *chansons de geste*, and Gert Hübner (2003) points out similar passages in the courtly ‘novel’ of the 12th century, albeit with functions that are different from those that internal focalization has in 19th- and 20th-century fiction. Andreas Solbach suggests a later beginning, identifying first instances of figural perspective in German prose texts from the mid-16th century (1995, 90).

In a valuable study that relies on the terminology of Genette and focuses on French first-person novels from the 18th century, William Edmiston (1991) points out the complexity of focalization in these texts, in which internal focalization does occur, usually in connection with the experiencing self but occasionally even in connection with other characters. Joanna Fowler (2010) makes a similar claim in her study of Eliza Haywood and her contemporaries, but her argument is vitiated by the fact that she considers every inside view an instance of internal focalization. Departing from Franz Stanzel’s observations on the spatial dimension of perspective, Fludernik (2017) takes a look at the representation of space in the long 18th century. She argues that perspectival description, which she defines as a description that allows a detailed drawing of the setting, is not necessarily linked to internal focalization. According to Stanzel (2001, 165), the turn to perspectival narration occurred only in the 19th century with the works of Balzac and Henry James, and for Robert Weimann fictional perspective (“[ein] fiktive[r] *point of view*”; 1970, 16) was not established before the advent of modernism. Although some of the scholars mentioned point out instances of character point of view in early modern narrative,

there is a general consensus, shared by the authors of the present article, that the standard or default option in the period is the narratorial point of view.

A final introductory remark concerns our corpus of texts. We will limit ourselves to prose fiction (excluding narrative poems such as *Venus and Adonis* and *Paradise Lost*) and we will focus on English texts, leaving translations aside but taking an occasional look beyond the national horizon at major works from other European languages.

Narrator point of view

The dominance of the narratorial point of view is especially evident in the romances, anti-romances and picaresque novels in the first half of our period. Applying Shlomith Rimmon-Kenan’s “[f]acets of focalization” (1983, 77) to these texts reveals the dominant role of the narrator as focalizer. In terms of the perceptual facet, the diegesis is most often presented through a panoramic and panchronic view. Regarding the psychological facet omniscience and neutrality are far more common than restricted and involved perception, and many (but not all) narratives reveal a “single dominant [ideological] perspective” (ibid., 81). The following passage from Thomas Malory’s romance *Le Morte Darthur* (1469) is a case in point; King Uther has assumed the appearance of the Duke of Tintagel and sleeps with the Duke’s wife Igraine, while the Duke himself is already dead:

So after the death of the duke, King Uther lay with Igraine more than three hours after his death, and begot on her that night Arthur; and, or day came, Merlin came to the King and bade him make him ready, and so he kissed the lady Igraine and departed in all haste. But when the lady heard tell of the duke her husband, and by all record he was dead or ever King Uther came to her, then she marvelled who that might be that lay with her in likeness of her lord; so she mourned privily and held her peace. (5)

The point of view in this passage cannot be Uther’s because the narrative does not follow him when he departs. Nor can it be Igraine’s; unlike her, we know “who that might be that lay with her in likeness of her lord”. Thus the point of view is independent from, and superior to, that of the two characters; in other words, the events are presented from the point of view of the narrator. A similarly distanced perspective governs

most of the romances, anti-romances and picaresque novels of the time. In Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599) the perspective of the first-person narrator is so dominant that "[a]ll of the experiences in the novel are filtered through his consciousness" (Arias 1977, 1, emphasis added). In a similar manner, albeit not quite as consistently, narrator point of view dominates in the anonymous *Lazarillo de Tormes* (1554), Robert Greene's *Pandosto* (1588), Philip Sidney's *Arcadia* (1590/93), Thomas Lodge's *Rosalynde* (1590), and Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen's *Simplicissimus* (1668/69).

Particularly striking with regard to a consistent narrator point of view is Miguel de Cervantes' *Don Quixote* (1605/15). The story is told by a self-conscious and intrusive narrator who not only offers us a panoramic and panchronic view of the events; he also takes a detached and satirical attitude towards the story, in particular to the peculiar way the protagonist interprets and experiences the world. Consider the following passage that narrates how Don Quixote approaches an inn on his first day as a knight errant:

And since whatever our adventurer thought, saw or imagined seemed to him to be as it was in the books he'd read, as soon as he saw the inn he took it for a castle with its four towers and their spires of shining silver, complete with its drawbridge and its deep moat and all the other accessories that such castles commonly boast. He approached the inn that he took for a castle, and at a short distance from it he drew rein, waiting for some dwarf to appear upon the battlements and announce with a trumpet-blast the arrival of a knight. (32)

The passage puts us at a distance from the protagonist's experience. We are told about the figments of his chivalry-infected imagination, but we are not made to share them. From the beginning we know that the building in question is an inn, not a castle.

18th-century imitations of *Don Quixote* such as Charlotte Lennox's *The Female Quixote* (1752) and Christoph Martin Wieland's *Don Silvio von Rosalba* (1764) follow their great model in maintaining a narratorial point of view. We are told at the outset that the protagonist has a strange way of seeing the world through the lens of a particular literary genre. Because of this explanation, we do not look at the world of the story through this lens; instead we watch and enjoy the protagonist's misinterpretations from the safe distance of superior knowledge. An 18th-century novel more

loosely based on *Don Quixote* is Henry Fielding's *Joseph Andrews* (1742), "Written in Imitation of The Manner of Cervantes", to quote an often-forgotten part of the full title. Fielding's novel is perhaps the supreme example of the narratorial point of view in English fiction. The narrator switches between different minds and different locations, provides lengthy introductions of the characters and frequent comments on their actions, and he maintains a satirical or ironical stance throughout. Fielding also draws attention to the act of storytelling, one of the most effective means of foregrounding the role of the narrator and removing the experience of the characters to the background. In this, he again follows the example of Cervantes. Chapter 8 of the first part of *Don Quixote*, for instance, describes a furious fight between Don Quixote and a Basque. Both of them have raised their swords to deliver the fatal blow, while the ladies present at the scene are trembling and praying – when right at this moment of heightened suspense the narrator interrupts his narrative, claiming that the source he relies on does not continue beyond this point. We are then treated to a long-winded account of the search for another source, and of its translation from the Arabic, before we eventually learn how the fight ends (Don Quixote carries the day). Fielding plays similar games, turning *Joseph Andrews* into a highly metaliterary and metanarrative exercise. In the first chapter, he discusses the didactic effects of biographies with characteristic irony and derides Richardson's *Pamela* (1740) and Colley Cibber's *Autobiography* (1740) with mock praise. In the second chapter, he turns his attention to the protagonist, but not without a parody of the ponderous manner of conventional biographies:

As to his [Joseph Andrew's] Ancestors, we have searched with great Diligence, but little Success: being unable to trace them farther than his Great Grandfather, who, as an elderly Person in the Parish remembers to have heard his Father say, was an excellent Cudgelpayer. Whether he had any Ancestors before this, we must leave to the Opinion of our curious Reader, finding nothing of sufficient Certainty to rely on. (17)

That the narrator here admits his ignorance, in other words that he denies his omniscience, does not weaken the argument for a narratorial point of view. In this case, the denial is clearly playful or ironic (even in cases in which it is serious, it emphasizes the point of view of the narrator for the simple reason that it draws attention to his or her role). Playful admissions of ignorance

are also made by the narrator of William Congreve's *Incognita* (1692), who may be considered a forerunner of Fielding's narrators in that he frequently draws attention to himself and the way he tells the story.

Joseph Andrews is quite exceptional in its metaliterary emphasis; most of Fielding's contemporaries do not foreground the narrator and the business of storytelling in a comparable manner. Haywood's *Fantomima* (1725) is much more representative in this respect. It is a 'novel' in the 18th-century sense, defined by Samuel Johnson as a 'small tale, generally of love' (Johnson 1805, s. v. 'novel') and written more often than not by a woman and for women. *Fantomima* tells the story of a young gentlewoman who has a sexual relationship with a gentleman by the name of Beauplaisir. Whenever he loses interest in her, she adopts a new identity, which reawakens his desire since he does not recognize his former mistress in his new acquaintance. The relationship only ends with the arrival of Fantomima's mother and the discovery that she is pregnant. As stated, the narrator is relatively self-effacing, at least by the standards of Fielding. But even here the point of view is firmly narratorial. We do not look with *Fantomima* at Beauplaisir, or with Beauplaisir at *Fantomima*, because we are given constant access to the minds of both characters, which enables us to observe the development of their relationship from a superior vantage point. This vantage point does not merely result from being more fully informed. It is also established by a few well-placed comments that add a moral dimension to our distance from the character. We learn that *Fantomima* is "young, a Stranger to the World" (227), "naturally vain" (*ibid.*), and that "[s]he had Discernment to foresee and avoid all those ills which might attend the Loss of her *Reputation*, but was wholly blind to those of the Ruin of her *Virtue*" (232).

The novellas, courtly and popular narratives of the 16th and early 17th centuries seem to be more complex in their narrative structure than the romances of this time. This complexity, however, has little to do with perspective; it stems from a multiplicity of narrators. The first edition of George Gascoigne's *The Adventures of Master F. J.*, for example, published in 1573 as part of the collection *A Hundreth Sundrie Flowers*, has been called by Paul Salzman "[n]ext to Sidney's *Arcadia* [...] perhaps the most impressively constructed [work] in Elizabethan fiction" (1986, 25). Not only is the actual story of F. J., like Marguerite de Navarre's *Heptameron*, embedded in an elaborate "envelope structure" (Lanham 1966, 44) with the fictional publisher H. W. introducing F. J.'s friend G. T., who in turn

serves as compiler and third-person narrator of F. J.'s adventures. Also, G. T.'s compilation of letters, poems and accounts of what F. J. told him includes in itself the different narrative voices of G. T., F. J. and Lady Frances. However, despite this impressive complexity (Parish 1973, 75), and irrespective of who is narrating, the point of view is primarily narratorial.

Although the story in Thomas Nashe's *The Unfortunate Traveller* (1594) is told by only one first-person narrator throughout (Jack Wilton), it resembles *The Adventures of Master F. J.* through the way Jack Wilton combines different moral perspectives (Ann Rosalind Jones has called the work a "polyphonic novel"; 1983, 67). But as in the case of Gascoigne's novel, moments of figural perspective are rare (see below). The same can be said for Thomas More's *Utopia* (1551). In both of its books the perspective is that of the narrator, that of More in the first and that of the intradiegetic narrator Hythloday in the second. Similarly, in John Lyly's *Euphues. The Anatomy of Wit* (1578) and *Euphues and His England* (1578) the narrator is very overt, at times intrusive, and the point of view remains that of the narrator throughout.

Due to the dominance of the narratorial point of view, the most common mode of representing mind in our period, at least in the 16th and 17th centuries, is the most diegetic one: thought report. Instances of this vary in length, scope and detail. There is a difference between the bold statement that King Uther in *Le Morte Darthur* "was wonderly wroth" (3), the more detailed account of Musidorus' sorrow in *Arcadia*, "which wrought so in him, that at lēth [length] he grew cōtent [content] to mark their speeches" (13), and the even more elaborate description of Palladius' sympathy for Kalanders' grief in the same work: "But *Palladius* could scarce heare out his tale with patience: so was his hart torne in peeces with compassion of the case, liking of *Kalanders* noble behaviour, kindnesse for his respect to himwarde, and desire to finde some remedie" (30; for more passages of this kind in Sidney, see Hart 2011, 122–123). Regardless of differences in length and detail, thought report typically establishes a distance to the thoughts described. This is also the case in a passage from Lyly's *Euphues. The Anatomy of Wit* in which the narrator introduces his view into the character's mind by indicating the latter's lack of wisdom:

This young gallant, of more wit than wrath, and yet of more wrath than wisdom, seeing himself inferior to none in pleasant conceits thought himself superior to all in honest conditions, insomuch that he deemed

himself so apt to all things that he gave himself almost to nothing but practising of those things commonly which are incident to these sharp wits – fine phrases, smooth quipping, merry taunts, using jesting without mean, and abusing mirth without measure. (10)

What adds to the distancing effect is the artificial, ‘euphuistic’ prose with its alliterations, parallelisms and chiasms. Fludernik sees a similar effect in the “tremendous increase in the use of similes and metaphors” (2011a, 55) in Renaissance prose texts, which she also describes as a “strategy of allegorizing feelings” (ibid.). Thought report continues well into the 18th century. The first-person narrator of Defoe’s *Moll Flanders* (1722) thus describes the excitement that she experienced during her first relationship: “From this time my Head run upon strange Things [...]; my vanity was elevated to the last Degree: It is true, I had my Head full of Pride, but knowing nothing of the Wick-edness of the times, I had not one Thought of my own Safety or of my Virtue about me” (60–61). The narrator, who tells the story of her life in her old age, intensifies the distancing effect of thought report by using terms with negative connotations, such as ‘vanity’ or ‘pride’, and by referring to thoughts she did not have, a borderline technique between narration and comment (see Chatman 1978, 225–226). Ann Radcliffe, who writes her Gothic novels at the end of the 18th century, typically combines thought report with indirect thought, a slightly more mimetic mode of representing mind.

Indirect thought occurs as early as the 16th century, with an increase in frequency in the final two decades. Consider the following passage from Greene’s *Pandosto* that describes the mistaken conclusions to which the protagonist is driven by jealousy: “He considered with himself that Egistus was a man and must needs love; that his wife was a woman and therefore subject unto love, and that where fancy forced, friendship was of no force” (157). Although the account is less distanced than in thought report, we are still faced with the narrator’s style, not Pandosto’s. The carefully structured alliterations and parallelisms (“where fancy forced, friendship was of no force”) express the detached attitude of the narrator, not the mental turmoil of an enraged and jealous husband. Some of the musings of the protagonist in Thomas Deloney’s *Jack of Newbury* (c. 1597) are presented in indirect thought; the point of view, however, remains that of the narrator, as in the passage in which Jack ponders on the

consequences of entering into a relationship with his employer:

But again, when he considered her years to be unfitting to his youth, and that she that sometime had been his dame would (perhaps) disdain to be governed by him that had been her poor servant, that it would prove but a bad bargain, doubting many inconveniences that might grow thereby, he therefore resolved to be silent rather than to proceed further. Wherefore he got him straight to bed, and the next morning settled himself close to his business. His dame coming home and hearing that her man was gone to bed, took that night but small rest, and early in the morning, hearing him up at his work merrily singing, she by and by arose and in seemly sort attiring herself, she came into the workshop, and sat her down to make quills. (320)

Not only is the language characterized by a style that indicates the narrator’s rather than Jack’s perspective (“her years to be unfitting to his youth”, “disdain to be governed by him”, “doubting many inconveniences”). The immediate shift to a different moment in time (“early in the morning”) and then to a different character (“His dame coming home”) also show that the narrative is not tied to the experience of Jack.

One might assume that in first-person narratives the use of indirect thought would lead to a perspective closer to the character, but this is not necessarily the case, as the following example from Grimmelshausen’s *Simplicissimus* shows:

Also wandert ich dahin, des Vorsatzes die allerheiligste und berühmteste Örter der Welt in solchem armen Stand zu besuchen, dann ich bildete mir ein daß Gott einen sonderbaren gnädigen Blick auf mich geworfen, ich gedachte er hätte ein Wohlgefallen an meiner Gedult und freiwilligen Armut, und würde mir derowegen wohl durchhelfen, wie ich dann in gemeldtem Schlosse dessen göttliche Hilf und Gnad handgreiflich verspürt und genossen; in meiner ersten Nachtherberg gesellte sich ein Lauferbotte zu mir, der vorgab, er seie bedacht eben den Weg zu gehen, den ich vor mir hätte, nämlich auf Loretten [...]. (666)

The perspective is distanced and critical (“ich bildete mir ein”, “ich gedachte er hätte ein Wohlgefallen”), the musings relate not to a particular moment but to a several hours (“Also wandert ich dahin”) and, as in the ex-

ample from *Jack of Newbury*, the narrator moves in time and place (“in meiner ersten Nachtherg”).

Character point of view

As we have attempted to show in the preceding section, narrator point of view is the rule in early modern narrative. Character point of view is the exception and therefore all the more interesting. It becomes increasingly frequent with time; 18th-century writers adopt it more readily and frequently than their 16th-century predecessors. However, even in the 18th century character point of view tends to be limited to relatively brief parts of a narrative. We have not found a text in which it is maintained from beginning to end.

The modes of representing mind associated with character point of view are free indirect and direct thought. According to Sylvia Adamson (2001, 84), the former first emerged as a distinct narrative style in autobiographical texts of the 17th century, a statement corroborated by Fludernik who states that “this form before Bunyan and Behn is used only very rarely indeed to depict characters’ consciousness” (2011a, 50). She does, however, identify a few passages that may be considered candidates for free indirect thought in Edmund Spenser’s *The Fairie Queene* (1590/96), Sidney’s *Arcadia*, Nashe’s *Pierce Penniless* (1592) and Nashe’s *The Unfortunate Traveller* (ibid., 50–51). The most convincing of these examples is the one from *Arcadia*; it describes Musidorus’s dissatisfaction with his own writing:

Therefore getting him the necessarie instruments of writing, he thought best to cōterfaite [counterfeit] his hand [...] and to put it in vers, hoping, that would draw her on to read the more, chusing the *Elegiac* as fittest for mourning. But pen did never more quakingly performe his office; never was paper more double moistned with inke & teares; never words more slowly married together, & never the *Muses* more tired, then now with changes & rechanges of his devises: fearing howe to ende, before he had resolved how to begin, mistrusting ech word, condemning eche sentence. This word was not significant, that word was too plain: this would not be cōceived [conceived]; the other would be il conceived. Here Sorow was not inough expressed; there he seemed too much for his owne sake to be sory. (356)

In this passage the reader is taken gradually from the narrator’s perspective (“getting him the necessarie in-

struments”, “chusing the *Elegiac* as fittest”) to the perspective of the character (“[t]his word was not significant, that word was too plain”, “[h]ere Sorow was not inough expressed”). The increasing use of deictic expressions such as ‘now’, ‘this’, ‘that’, ‘here’, ‘there’ towards the end of the excerpt support this effect. Further instances of free indirect thought from later works, increasingly frequent but by no means numerous, are pointed out below in the analyses of Jane Barker’s *Love Intrigues* (1713), Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764) and Laurence Sterne’s *A Sentimental Journey* (1768).

Unlike free indirect thought, direct thought alias interior monologue can be found quite frequently in the Early Modern Period, even and especially in the 16th century. In Greene’s *Pandosto*, the soul-searching of Franion, the cupbearer, is presented in a lengthy passage of direct thought (159–160), which has led Hart to argue that this character “anticipates Shakespeare’s [...] Hamlet by about a decade” (2011, 123). Still longer ‘soliloquies’, which stretch across several pages, can be found in Nashe’s *The Unfortunate Traveller* (e.g. 279–281), Lyly’s *Euphues* (e.g. 84–86) and Lodge’s *Rosalynde* (see, for example, Saladyne’s and Rosader’s interior monologues at the beginning of the romance). The relative frequency of direct as opposed to free indirect thought may be due to its analogy with direct speech, an age-old device which literary narrators have used since the days of Homer. Direct thought is just as old as its spoken cousin. It is used repeatedly in the *Iliad*, as Robert Scholes and Robert Kelllogg have pointed out (1966, 179). Admittedly, direct thought in the *Iliad*, as well as in our examples from the 16th century, is highly rhetorical: “Thought, in the narratives of the ancient world, continued to be presented as unspoken speech. And speech, to a considerable extent, was presented in literature as unwritten writing” (ibid., 186). In some cases, it is not even certain, and perhaps not very relevant, whether a soliloquy is silent or spoken. Franion’s reflections in *Pandosto* are introduced with the words, “began to meditate with himself in these terms” (159), which suggest a truly interior monologue, but they are followed by the phrase, “Franion having *muttered out* these or such like words” (160, emphasis added). Direct thought only becomes less well-structured and rhetorical in the 18th century, as in the following passage from Radcliffe’s *The Italian* (1797), in which Isabella wrestles with the idea of giving up her relationship with Vivaldi: “But it is not yet too late to retrieve my own esteem by asserting my independence, and resigning Vivaldi

for ever. By resigning him! by abandoning him who loves me, – abandoning him to misery! [...] O! miserable alternative! – that I can no longer act justly, but at the expence of all my future happiness! Justly! And would it then be just to abandon him” (69). This is still a far cry from the associative logic and elliptical syntax of James Joyce’s *Ulysses* (1922), but the first steps on the road to Molly Bloom have been taken.

It seems that, at least towards the end of our period, character point of view occurs more frequently in first-person than in third-person narrative. First-person narrators have been involved in the action; they have an existential connection to the events they recount. The perspectival shift from the narrator to the character, in this case from the narrating to the experiencing self, would thus appear to occur more easily than in third-person narrative. An early example may be found in Nashe’s *The Unfortunate Traveller*:

It was my good luck or my ill, I know not which, to come just to the fighting of the battle, where I saw a wonderful spectacle of bloodshed on both sides. Here the unwieldy Switzers wallowing in their gore like an ox in his dung, there the sprightly French sprawling and turning on the stained grass like a roach new taken out of the stream. All the ground was strewed as thick with battleaxes as the carpenter’s yard with chips. The plain appeared like a quagmire, overspread as it was with trampled dead bodies. In one place might you behold a heap of dead murdered men overwhelmed with a falling steed instead of a tombstone, in another place a bundle of bodies fettered together in their own bowels, and as the tyrant Roman emperors used to tie condemned living caitiffs face to face to dead corpses, so were the half-living here mixed with squeezed carcasses long putrified. (228)

While the narrator Jack Wilton is still present in the introductory comment, “[i]t was my good luck or my ill, I know not which”, he recedes to the background in the rest of the passage. The use of vivid detail indicates the point of view, also in the literal sense of the term, of the character Jack Wilton, who is surveying the battlefield (for similar passages, see 213–214 and 218). In a later passage, the narrator makes a brief remark that is extremely interesting as it suggests a fleeting recognition of the concept of perspective. The remark follows an episode in which a woman commits suicide after being raped, while Jack Wilton is locked into a room in the same house: “So, throughly stabbed, fell she down and knocked her head against her husband’s body;

wherewith he, not having been aired his full four and twenty hours, start as out of a dream, *whiles I, through a cranny of my upper chamber unsealed, had beheld all this sad spectacle*” (281, emphasis added). This remark is clearly an afterthought; the episode itself has not been told from the point of view of a person looking through a cranny in the floor. Nevertheless, Nashe feels the necessity to tie his narrative to the perception of the experiencing self.

The experiencing self is also emphasized in the opening paragraph of John Bunyan’s spiritual biography *The Pilgrim’s Progress* (1678/84):

As I walk’d through the wilderness of this world, I lighted on a certain place, where was a Denn; And I laid me down in that place to sleep: And as I slept I dreamed a Dream. I dreamed, and behold *I saw a Man clothed with Rags, standing in a certain place, with his face from his own House, a Book in his hand, and a great burden upon his back.* I looked, and saw him open the Book, and Read therein; and as he read, he wept and trembled: and not being able longer to contain, he brake out with a lamentable cry; saying, *what shall I do?* (11, emphasis in the original)

The first-person narrator here restricts the narrative to what he could observe at the time. The protagonist is referred to as “*a Man clothed with Rags*” and the Bible as a mere “Book”. Needless to say, the narrator does not restrict himself thus for long. Later on, he knows the man’s name, provides inside views into different characters’ minds, switches between locations and generally tells the story from a narratorial point of view which is also supported by the biblical references in the margin.

Edmiston points out several instances of internal focalization or character point of view in his study of first-person novels from the 18th century. Crebillon’s *Les égarement du coeur et de l’esprit* (1736/38) is an especially interesting case. While the narrator Meilcour is generally critical of his former self, describing the character Meilcour as ignorant and naive, he abandons this critical distance when it comes to Hortense, a young woman that the protagonist falls in love with. She is presented from the point of view of the character Meilcour and remains as enigmatic to the reader as she does to Meilcour, who never ascertains whether Hortense returns his feelings (Edmiston 1991, 24–29). A parallel example from English fiction is Barker’s *Love Intrigues*. In this novel, the first-person narrator Galesia is strongly attracted to her cousin Bosvil, who

appears to reciprocate her affection. However, the marriage anticipated by Galesia never comes about, either because of Bosvil's inconstancy or because of a failure of communication. It seems that both of them are too clever for their own good, studying how to conceal their feelings so hard that they misunderstand each other. The narrator Galesia is as critical of her younger self as Crebillon's Meilcour or Defoe's Moll Flanders. She describes herself as "young and unexperienced" (86), a "silly Maid" (87) and a "Fool" (90). She also sees through the younger Galesia, analysing her mixed motives and exposing her affectations. However, when it comes to the description of Bosvil, the point of view frequently shifts to the experiencing self. There are long and impressive passages, including interior monologue (107) or free indirect thought (101), that recount Galesia's increasingly frantic and futile attempts to make sense of Bosvil's erratic behaviour. As the narrator does not judge these attempts, we share the uncertainty of the character and the incessant fluctuation of her hopes and fears. At one point, for instance, Galesia describes how she responds to the news that her lover is seriously ill:

[I] made wild resolutions to visit him, fancied myself there, figured to myself the Transports of Joy he would be in to see me so kind, imagined his Father and Mother, embracing me as their proper Child; then immediately drawing the curtain, behold myself rejected by them as the Plague of their Family, perhaps refused, and slighted by him, rebuked and wondered at for my coming, scorned and laughed at by all the World [...]. (107–108)

We never learn which of these scenarios comes closer to the truth, whether Bosvil loves Galesia, whether he has been playing games with her or whether he does not know his own mind. Eventually he marries another woman, but this might merely mean that he has despaired of ever finding out Galesia's true feelings. The lack of closure reflects the uncertainty and the open-endedness of the character's point of view, which, at least as far as Bosvil is concerned, is not framed or corrected by the point of view of the narrator.

The epistolary novel is similar to *Love Intrigues* in that it has a first-person narrator (in many cases more than one). But it differs from *Love Intrigues* in that the temporal gap between action and narration almost disappears. While Galesia is a middle-aged or elderly woman when she tells a friend about "the Adventures of her early Years" (83), epistolary narrators write

about events that took place only a few hours or minutes ago. Narration and action can even become simultaneous, as in Richardson's *Pamela*, in which the eponymous protagonist states that she hears a coach arriving (221). Literary historians refer to this method as '[writing] to the moment' or 'writing from the heart', phrases that come from the letters of Lovelace, the libertine who rapes the protagonist in Richardson's *Clarissa* (1748; vol. 2, 498, 431). The two phrases show that the proximity between narration and action is not merely temporal ('to the moment') but also cognitive and emotional ('from the heart'). The first letter of *Pamela* provides a good example of both the temporal and the cognitive-emotional proximity. It begins, however, in a fairly distanced manner: "I have great trouble, and some comfort, to acquaint you with" (43). This statement is made from the point of view of the narrating self. It mentions the audience (Pamela's parents), the act of narration and the narrator herself – the pronoun *I* refers to the Pamela who is writing the letter, not to the Pamela who recently witnessed the death of her mistress. Moreover, the sentence does not provide a scenic representation of details but a summary, and it subsumes a large number of conflicting events and emotions under two well-balanced abstract nouns, 'trouble' and 'comfort'. In the postscript to the first letter, however, the point of view shifts to the experiencing self as Pamela reports Mr B's first intrusion into her private sphere: "I have been scared out of my senses; for just now, as I was folding up this letter, in my late lady's dressing-room, in comes my young master! Good sirs! how I was frightened!" (44). The situation is not analysed by a distant narrator who sees through the two characters. It is rendered as it is experienced by the character, who, at this point, can only suspect that Mr B wants to seduce her and who probably does not realize that she is both attracted to and frightened by him. Her emotional turmoil is expressed through the exclamations, the historical present and the syntactic inversions. Temporal proximity between the narrator and the character is accompanied by emotional and cognitive 'consonance', to borrow a term coined by Cohn (1978, 145–161), who distinguishes between dissonant first-person narrators, who are critical of their former selves, and consonant narrators, who are in agreement with them.

The epistolary novel is not only written '*from the heart*', but also *to the heart*, aiming for the emotional participation of readers inside and outside the fiction. It is thus linked, as Stackelberg 1977 has shown, to sensibility, one of the strongest currents in 18th-century

culture. Sensibility is based on a cult of sympathy, of sharing someone else's joys and sorrows, in other words, of adopting another person's point of view. Thus it would appear that, like epistolary first-person narration, sensibility also favours the perspectival shift from a narrator who calmly reports and analyses the events from a considerable distance to a character who is involved in the events and emotionally affected by them (see also Adamson 2001). Consider the following passage from Goethe's *Werther* (1774), the most important contribution to sensibility from German literature. Werther writes to his friend Wilhelm about an encounter with a young man who is, like Werther himself, suffering from an unhappy and ultimately fatal passion for an inaccessible woman: "Könnt ich dir, mein Freund, jedes seiner Worte vor Gericht stellen! [...] Könnt ich dir den Menschen vorstellen, wie er vor mir stand, wie er noch vor mir steht! Könnt' ich dir alles recht sagen, damit du fühltest, wie ich an seinem Schicksale teilnehme, teilnehmen muß!" (76–78). Werther wishes that he could give a detailed and vivid representation of an event as it appeared to him at the time, i. e. from a character point of view, and he connects this representation with his own sympathy for the young man and the sympathy that he hopes to evoke in Wilhelm. In his own narrative, he frequently adopts the point of view of his former self, for instance in the detailed and scenic representation of his first evening with Lotte, which culminates in their shared response to a thunderstorm and to the poetry of Klopstock (21–27). On occasion, he also adopts the point of view of another character, as in his imaginative reconstruction of the plight of a young woman who committed suicide when she was abandoned by her lover (48–50).

Goethe's *Werther* and Richardson's *Pamela* are eminent examples both of sensibility and of epistolary narration. That a work of sensibility can adopt a character point of view even when it is not told in letters is shown by Sterne's *A Sentimental Journey*. Consider the following passage in which the narrator Yorick describes the French monk whom he encounters at Calais:

The monk, as I judged from the break in his tonsure, a few scatter'd white hairs upon his temples, being all that remained of it, might be about seventy – but from his eyes, and that sort of fire which was in them, which seemed more temper'd by courtesy than years, could be no more than sixty – Truth might lie between – He was certainly sixty-five; and the general air of his countenance, notwithstanding something seem'd to have

been planting wrinkles in it before their time, agreed to the account. (5)

The passage reflects the uncertainty of the traveller Yorick, who sees the monk for the first time and is trying to make sense of the contradictory and enigmatic signs in his face. The modal auxiliary 'might' is used twice, and the 'something' in the monk's biography that has left its marks on his face is not specified (we learn about it only later when Yorick has become friends with the monk and heard about his disappointments). The adverb 'certainly', which flatly contradicts the preceding 'might', does not reflect the knowledge of the narrator but a somewhat rash inference made by the character. The statement "He was certainly sixty-five" is an instance of free indirect thought, an abbreviated version of 'I concluded that he was certainly sixty-five'.

While Yorick's temporal distance to the action is much greater than Pamela's, his emotional and cognitive distance is just as minimal as hers. In Cohn's terms, he can be described as consonant, to the extent that it is often difficult to distinguish between the narrating and the experiencing self. In one episode, Yorick finds himself on a bed with a French chambermaid, repairing a buckle of her shoe and lifting up both of her feet to check his work. This manoeuvre makes her fall backwards, at which point Yorick interrupts himself in mid-sentence to start a new chapter, which is suggestively entitled "The Conquest" and begins as follows: "Yes – and then – Ye whose clay-cold heads and luke-warm hearts can argue down or mask your passions – tell me, what trespass is it that man should have them?" (94). This passage reads like a comment made by the narrator; there is a switch from the past tense to the present, from reporting events to making generalizations about them – usually infallible evidence of the narratorial point of view. A few lines later, however, we read: "Whip me such stoics, great governor of nature! *said I to myself*" (94, emphasis added). What appeared to be a narratorial comment is an interior monologue that has to be attributed to the character. Readers not familiar with narratological distinctions will hardly notice the difference, the reason being that Yorick is a consonant narrator who is always ready to enter into the experiences and attitudes of his former self.

There is a further connection between sensibility and the character point of view. Characters who embody the values of sensibility tend to be cognitive as well as ethical altruists. Good-natured, generous and benevolent

themselves, they also attribute these qualities to others. Thus they often misread a person or a situation for a considerable time before they realize that they have been deceived or mistaken. In some cases these episodes are represented as they are experienced by the good-natured character; the readers share in the innocent or naive interpretation of the situation and only learn the truth when the character finally becomes aware of it. In Oliver Goldsmith's *The Vicar of Wakefield* (1766) for instance, the protagonist encounters a venerable elderly man at a fair and forms a friendship with him, only to learn, at the end of the day, that his new friend is »the greatest rascal under the canopy of heaven« (71) and that he has been cheated out of the price of a horse. Henry Mackenzie uses this pattern repeatedly in *The Man of Feeling* (1771), a novel whose protagonist Harley is even more ignorant of the ways of the world than Goldsmith's vicar. One episode is set in Bedlam, the London hospital for the mentally ill, where a group of visitors, including Harley, is taken on a guided tour. Harley soon abandons his guide, who antagonizes 'the man of feeling' by focusing on the most shocking and monstrous sights, and finds a more gentle and well-mannered companion, who takes him round the building and explains the delusions of the inmates to him (19–21). This goes on for quite a while, until it turns out that Harley's companion believes himself to be the Khan of Tartary. The friendly guide is another inmate.

A final 18th-century phenomenon that needs to be mentioned is the rise of the Gothic novel. In this new genre, inaugurated by Walpole with *The Castle of Otranto*, the characters find themselves in situations of life-threatening danger: exploring haunted spaces, chased by sinister pursuers, or imprisoned in subterranean vaults. The fear and horror caused by these situations is often compounded by mystery and uncertainty; the characters do not know who their enemies are, what they intend to do, and whether they are ordinary human beings or endowed with supernatural powers. It would appear that a representation of these situations from a character point of view is the best way to create a strong emotional response in the readers, to make them share in the fear and uncertainty of the characters. Occasionally the novelists exploit this method. Isabella's flight from Manfred in *The Castle of Otranto* is presented from the victim's point of view (24–28). When Isabella encounters Theodore, the man she will marry at the end of the novel but does not know at this point, he is merely referred to as "a human form standing close against the wall" (27). There is even a brief passage of free indirect thought in the rep-

resentation of Isabella's fear: "Yet where conceal herself! How avoid the pursuit he would infallibly make throughout the castle!" (25). A parallel example from Radcliffe's *The Italian* is the narrative of Ellena's abduction (60–67). Radcliffe here combines the situation of a character surrounded by mysterious dangers with her trademark technique of anchoring the description of a landscape or interior in the perception of an observer who is exploring this space for the first time (Fludernik 2017, 111–113). In the chapters that describe Vivaldi's imprisonment by the Inquisition in Rome, information is similarly restricted to what Vivaldi knows at this point. Despite the threat of torture hanging over his head, the suspense in these chapters is not so much about what will happen as about what has happened. In this respect, *The Italian* resembles the classic detective novel. As the mysteries surrounding the villain Schedoni pile up, readers desire an explanation that turns the contradictory and puzzling events they have witnessed into a coherent story.

On the whole, however, the Gothic novel exploits the potential of character perspective much less than one would expect. The role of the observer in Radcliffe's descriptions, for instance, is spatial rather than psychological; the descriptions do not reflect the disposition or mood of the individual in question, as Radcliffe admits herself when she states that Ellena is not in the right mood to relish the picturesque qualities of the landscape (64). The occasional restriction to the figural point of view is a somewhat mechanical device motivated primarily by narrative suspense; there does not seem to be a genuine interest in exploring the subjectivity of the characters, or in showing the world as it is reflected in the mirror of an individual mind.

Two Borderline Cases

We become aware of perspective when we notice that a representation is a *view*, in other words, that it does not show the object in itself but the object as seen by a particular subject. This effect occurs in the epistolary novels of the 18th century when the same person or event is described differently by two or more letter writers (see Lindemann 1999). In cases like this, it is clear that the differences between the two descriptions do not originate in the object itself but in the different perspectives of the two writers. Admittedly, the use of the term *perspective* in the previous sentence stretches the narrow definition of the term given in the introduction. It might be argued that different accounts of

the same object by two letter writers belong to the category of the narrator; after all, the letter writers in an epistolary novel are its storytellers. However, a mere multiplicity of narrators does not create a perspectival effect. Three additional conditions have to be fulfilled: the epistolary narrators describe the same object; their accounts of this object show striking differences; these differences result from the different dispositions or moods of the letter writers.

Good examples of the effect that we have in mind are to be found in Tobias Smollett's *Humphry Clinker* (1771), a novel that sends a family group on a journey across Wales, England and Scotland. Five family members write letters about this journey, each to a different correspondent, so that we are faced with a number of parallel narratives that are based on the same events. In *Humphry Clinker*, the interesting question is not, as in *Pamela*, whether the epistolary narrators shift the point of view to the experiencing self (as a rule, they do not). The question is whether the differences in age and temperament between the letter writers result in different representations of the same person, event or place. Such differences occur indeed, as in the descriptions of London given by Lydia Melford, an impressionable young woman who is visiting the capital for the first time, and her uncle Matthew Bramble, an elderly misanthropist and hypochondriac. Lydia is in "a maze of admiration" and writes in glowing terms about the "superb objects" and the "wonders of this vast metropolis" (86–87). Bramble, by contrast, describes London as an "overgrown monster" (82) and a "centre of infection" (112). Bramble's political ideal is his own estate in the country, the scene of a paternalistic idyll characterized by health and content, by cooperation and stability. The consumer capitalism that is rampant in London has, in Bramble's eyes, disrupted social relations and created a world in which people incessantly strive to outshine or to exploit one another. London is ruled by anonymity and anarchy, by disease and decadence, by chaos and crime (82–86, 112–117).

In *Humphry Clinker*, we become aware of the perspective of a letter when its representation of an object differs significantly from the representation of the same object in another letter. A similar effect also comes about when we read a text whose representation of an object differs significantly from the habitual view of this object. This effect may be achieved by introducing an exotic narrator who describes a phenomenon that is perfectly familiar to the readers but not to the narrator himself. The resulting defamiliarization of the familiar may be connected to another cultural current of the

18th century, the so-called 'enlightenment', which aims to question established beliefs. In Voltaire's *Lettres d'Amabed* (1769), an Indian woman who faces a tribunal of the Inquisition describes one item in the courtroom as follows: "un grand tableau qui représentait un homme tout nu, les bras étendus et les pieds joints" (432). The item in question is, of course, a painting of the crucifixion, but the narrator does not know about this central event in Christian belief. When, in the *Lettres d'Amabed* or in its predecessor, Montesquieu's *Lettres persanes* (1721), Indians and Persians describe European institutions which they do not know or understand, their ignorance often foregrounds the absurdity of these institutions. At the very least, the exotic point of view makes readers aware that the European beliefs and customs might not be as natural and inevitable as they have considered them to be.

Jonathan Swift does not introduce an exotic traveller to England in *Gulliver's Travels* (1726); he instead sends an Englishman on a journey to remote islands. However, Swift also uses the spatial dislocation of his traveller to defamiliarize the familiar. A mere change in size and scale can bring about this effect. In the Kingdom of Lilliput, two officers search Gulliver's pockets and produce a pedantic inventory, in which items of everyday use such as coins, a comb or a watch are transformed into objects of mystery (17–19). In the Kingdom of Brobdingnag, Gulliver is admitted to the dressing room of the royal Maids of Honour, presumably the most beautiful and desirable ladies in the country. He has the privilege of seeing them naked, even of lying between their breasts. If this sounds like a hedonistic dream, like a superlative erotic fantasy come true, Gulliver's experience is very different. As the women are twelve times his size, their bodies are not attractive but repellent: "Their Skins appeared so coarse and uneven, so variously coloured when I saw them near, with a Mole here and there as broad as a Trencher, and Hairs hanging from it thicker than Pack-threads; to say nothing further concerning the rest of their Persons" (95). Gulliver's point of view defamiliarizes the female body, depriving it of all of its grace and beauty. The object of desire becomes an object of disgust.

Conclusion

By way of conclusion we would like to raise four points. First of all, consistency in point of view, demanded by Henry James at the end of the 19th century,

ry, is not a concern in our texts. All too frequent are the cases, especially in first-person narratives, in which the perspective changes back and forth between the narrator and the character. Second, shifts to the character point of view become more frequent and more extended as we move from 1500 to 1800. This may be seen as a by-product of the rise of the novel, of the increasing complexity and variety of a relatively new genre that discovers and develops its structural possibilities. But perhaps this internal dynamic within the novel is merely one manifestation of a much larger project: the increasing exploration of subjectivity that manifests itself in various spheres of early modern culture. Third, we have found that character point of view occurs just as often in first-person as in third-person narrative; in the 18th century it even seems that the more interesting shifts to character point of view are made by first-person narrators. If this is the case, the narratives of our period differ from those of the following centuries. The first example of a relatively sustained character point of view, Jane Austen's *Emma* (1815), is a third-person novel; so are later, more far-reaching experiments in character point of view, such as the early chapters of Joyce's *Ulysses*.

Fourth, it has been claimed that there is a growing emphasis on the representation of mind in our period (Fludernik 2011a, 44, 51; Hart 2011, 103–104). While early narratives on the threshold of the Renaissance, such as Malory's *Le Morte Darthur*, focus on the action, later narratives increasingly include thoughts and feelings. We have touched upon this development in our analysis of thought report, showing that instances of this become more detailed and extended in the course of the 16th century. If the claim about the growing emphasis on mind is true, the question arises whether this development is connected to the increasing importance of character point of view. This is a difficult question which the authors of the present article have debated without reaching a common conclusion. On the one hand, it might be claimed that the two developments are indeed connected, that character point of view inevitably leads to more elaborate representations of mind, and that both are manifestations of the early modern exploration of subjectivity. On the other hand, it might be argued that the two developments are distinct, and that subjectivity does not function as a common denominator between them (thoughts being no more subjective than actions). On this question, as indeed on all of the other points raised in this article, our readers are invited to make up their own minds.

References

- Adamson, Sylvia: The Rise and Fall of Empathetic Narrative. A Historical Perspective on Perspective. In: Willie van Peer/Seymour Chatman (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany 2001, 83–99.
- Arias, Joan: Guzman de Alfarache. The Unrepentant Narrator. London 1977.
- Barker, Jane: Love Intrigues. In: Paula R. Backscheider/John J. Richetti (eds.): *Popular Fiction by Women. 1660–1730. An Anthology*. Oxford 1996, 80–111.
- Bunyan, John: *The Pilgrim's Progress*. Ed. by Cynthia Wall. New York 2009.
- Carruthers, Janice/Marnette, Sophie: Tense, Voices and Point of View in Medieval and Modern 'Oral' Narration. In: Emmanuelle Labeau/Carl Vetteers/Patrick Caudal (eds.): *Sémantique et diachronie du système verbal français*. Amsterdam 2007, 177–202.
- Cervantes, Manuel de: The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Ed. by John Rutherford [2000]. London 32003.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca 1978.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.
- Defoe, Daniel: *Moll Flanders*. Ed. by David Blewett. London 1989.
- Deloney, Thomas: Jack of Newbury. In: Paul Salzman (ed.): *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*. Oxford 2008, 311–392.
- Edmiston, William F.: *Hindsight and Insight. Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*. Pennsylvania 1991.
- Fielding, Henry: *Joseph Andrews and Shamela*. Ed. by Douglas Brooks-Davies. Oxford 1980.
- Fludernik, Monika: The Representation of Mind from Chaucer to Aphra Behn. In: Gerd Bayer/Ebbe Klitgard (eds.): *Narrative Developments from Chaucer to Defoe*. London 2011, 40–59. (2011a)
- Fludernik, Monika: 1050–1500. Through a Glass Darkly; or, the Emergence of Mind in Medieval Narrative. In: David Herman (ed.): *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln 2011, 69–100. (2011b)
- Fludernik, Monika: Perspective and Focalization in Eighteenth-Century Descriptions. In: Liisa Steinby/Aino Mäkilä (eds.): *Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature*. Amsterdam 2017, 99–119.
- Fowler, Joanna: *Theorizing Voice and Perspective in the Narratives of Eliza Haywood and Her Contemporaries*. Doctoral Thesis. Loughborough 2010.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: *Figures III*. Paris 1972, 65–282.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Romane und Novellen I*. In: *Werke, Kommentare und Register*. Ed. by Erich Trunz [1951]. 14 vols. Munich 101981, vol. 6.
- Goldsmith, Oliver: *The Vicar of Wakefield. A Tale*. Ed. by Arthur Friedman. London 1974.
- Greene, Robert: Pandosto. The Triumph of Time. In: Paul

- Salzman (ed.): *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*. Oxford 2008, 151–204.
- Grimmelshausen, Hans J. C. von: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Ed. by Hans H. Borchardt/Hubert Kulick/Volker Meid. Stuttgart 2012.
- Hart, F. Elizabeth: 1500–1620. Reading, Consciousness, and Romance in the Sixteenth Century. In: David Herman (ed.): *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln 2011, 103–131.
- Haywood, Eliza: *Fantomina; or, Love in a Maze*. In: Paula R. Backscheider/John J. Richetti (eds.): *Popular Fiction by Women. 1660–1730. An Anthology*. Oxford 1996, 226–248.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im 'Eneas', im 'Iwein' und im 'Tristan'*. Tübingen 2003.
- Johnson, Samuel: *A Dictionary of the English Language* [1755]. 4 vols. London ⁹1805.
- Jones, Ann Rosalind: Inside the Outsider. Nashe's 'Unfortunate Traveller' and Bakhtin's Polyphonic Novel. In: *English Literary History* 50 (1983), 61–81.
- Lanham, Richard A.: Narrative Structure in Gascoigne's 'F.J.'. In: *Studies in Short Fiction* 4 (1966), 42–50.
- Leech, Geoffrey N./Short, Michael H.: *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow 1981.
- Lindemann, Uwe: *Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson, Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning*. In: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Evans (eds.): *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Essen 1999, 48–81.
- Lyly, John: *Euphues. The Anatomy of Wit. Euphues and His England*. Ed. by Morris W. Croll/Harry Clemons. New York 1964.
- Mackenzie, Henry: *The Man of Feeling*. Ed. by Kenneth C. Slagle. New York 1958.
- Malory, Thomas: *Le Morte Darthur. The Winchester Manuscript*. Ed. by Helen Cooper. Oxford 1998.
- McHale, Brian: Free Indirect Discourse. A Survey of Recent Accounts. In: *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978), 249–287.
- Nashe, Thomas: The Unfortunate Traveller. In: Paul Salzman (ed.): *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*. Oxford 2008, 205–309.
- Niederhoff, Burkhard: Focalization. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier et al. (eds.): *Handbook of Narratology* [2009]. 2 vols. Berlin ²2014, vol. 1, 197–205. (2014a)
- Niederhoff, Burkhard: Perspective – Point of View. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier et al. (eds.): *Handbook of Narratology* [2009]. 2 vols. Berlin ²2014, vol. 2, 692–705. (2014b)
- Norton, Glyn P. (ed.): *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 3: *The Renaissance*. Cambridge 1999.
- Nünning, Ansgar: On the Perspective Structure of Narrative Texts. Steps Toward a Constructivist Narratology. In: Willem van Peer/Seymour Chatman (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany 2001, 207–223.
- Palmer, Alan: Thought and Consciousness Representation (Literature). In: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London 2008, 602–607.
- Parrish, Paul A.: The Multiple Perspectives of Gascoigne's 'The Adventures of Master F.J.'. In: *Studies in Short Fiction* 10 (1973), 75–84.
- Pfister, Manfred: *Studien zum Wandel der Perspektivenstruktur in elisabethanischen und jakobäischen Komödien*. München 1974.
- Radcliffe, Ann: *The Italian; or, The Confessional of the Black Penitents. A Romance*. Ed. by Frederick Garber. Oxford 1981.
- Richardson, Samuel: *Clarissa; or, The History of a Young Lady*. Ed. by John Butt. 4 vols. London 1932.
- Richardson, Samuel: *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Ed. by Peter Sabor. London 1980.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London 1983.
- Salzman, Paul: *English Prose Fiction 1558–1700. A Critical History*. Oxford 1986.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie* [2005]. Berlin ²2008.
- Scholes, Robert/Kellogg, Robert: *The Nature of Narrative*. London 1966.
- Sidney, Philip: *The Countess of Pembroke's Arcadia*. In: *The Prose Works of Sir Philip Sidney*. Ed. by Albert Feuillerat. 4 vols. Cambridge 1963, vol. 1.
- Smollett, Tobias: *Humphry Clinker*. Ed. by James L. Thorson. New York 1983.
- Solbach, Andreas: Aufgaben und Probleme einer Erzählrhetorik der Frühen Neuzeit. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 98 (1995), 80–93.
- Stackelberg, Jürgen von: Der Briefroman und seine Epoche. Briefroman und Empfindsamkeit. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1 (1977), 293–309.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens* [1979]. Göttingen ⁷2001.
- Sterne, Laurence: *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*. Ed. by Ian Jack. Oxford 1968.
- Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels*. Ed. by Robert A. Greenberg [1961]. New York ²1970.
- Voltaire: *Les Lettres d'Amabed, Etc.* In: *Romans et Contes*. Ed. by Henri Bénac. Paris 1960, 424–468.
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto. A Gothic Story*. Ed. by Wilmarth S. Lewis. London 1964.
- Weimann, Robert: 'Jest-book' und Ich-Erzählung in 'The Unfortunate Traveller'. Zum Problem des Point of View in der Renaissance-Prosa. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 18 (1970), 11–29.

Burkhard Niederhoff/Roland Weidle

16 Zeit – Antike

Theorien und Konzepte

Zeit ist ein definierendes Element der Narration über Mediengrenzen hinweg; so entfaltet sich das Erzählen in der Doppelung von Darstellungs- und dargestellter Zeit, im Falle eines Texts in der Spannung von Erzähl- und erzählter Zeit. Auch wenn antike Philologen und Kritiker keine der modernen Narratologie vergleichbaren Taxonomien und nur in Ansätzen ein technisches Vokabular entwickelten, haben sie mannigfaltige Beobachtungen zur narratologischen Kategorie der Zeit gemacht. Bekannt sind das Lob des Aristoteles, Homer habe nicht den gesamten Trojanischen Krieg erzählt (*Poetik* 1459a30–37), und Horazens Feststellung, er wisse sein Publikum zu fesseln, indem er es *in medias res* führe (*Ars Poetica* 148). Genauere Analysen finden sich in den Scholien, die sich aus hellenistischen und kaiserzeitlichen Kommentaren und Abhandlungen speisen und uns einen faszinierenden Einblick in die Praxis antiker Philologen geben (Meijering 1987; Nünlist 2009). Besonders aufschlussreich sind Scholien zu den homerischen Epen; sie zeigen die Vielfalt der Fragen und die Bandbreite der Antworten zu Zeit und Erzählung.

Einigen Scholien liegt die Annahme zugrunde, die Erzählzeit entspräche der erzählten Zeit. So wundert sich ein Kommentator zum Beginn des 14. Buchs der *Ilias* (S D *Il.* 14,1): »Wie kann Nestor so lange trinken, da er doch am Ende von Buch 11 angefangen hat?« In der Tat kann Nestor sich einiges an Wein einverleibt haben, wenn die Handlungszeit der Zeit entspricht, welche die Rezitation von anderthalbtausend Versen in Anspruch nimmt! Zwar lautet die Antwort des Scholions, Homer greife die Handlung wieder an dem Punkt auf, an dem er sie verlassen habe, aber die Frage verrät doch, dass es als natürlich erscheint, die erzählte Zeit verlaufe im Gleichschritt mit der Erzählzeit. Einen solchen Gleichschritt nehmen Kommentare an, die feststellen, Homer blende einen anderen Handlungsstrang ein, um eine Phase zu überbrücken, während derer sich im ursprünglichen Handlungsstrang nichts Wesentliches ereigne. So erzählt Homer beispielsweise, wie Hektor das Schlachtfeld verlässt, um sich nach Troja zu begeben und die Trojanerinnen zum Gebet anzuhalten (6,616–618), und berichtet dann von der Begegnung des Glaukon mit Diomedes (6,119–236), bevor er beschreibt, wie Hektor das Skaische Tor erreicht (6,237). Ein Scholion stellt dazu fest (S bT *Il.* 6,237a ex.): »Zur rechten Zeit geht er [Homer]

über [zu Hektor in Troja], nachdem er die Lücke von Hektors Marsch gefüllt hat mit der Szene von Glaukon und Diomedes.«

Kognitive Narratologen bezeichnen die Entsprechung zwischen Erzähl- und erzählter Zeit als *dynamic veracity* und erkennen in ihr ein Mittel, Erzählungen erfahrungshaftig zu machen (Kuzmičová 2012, 28–29). Während manche Scholien *dynamic veracity* als gegeben voraussetzen, verraten andere ein Bewusstsein dafür, dass die Erzählzeit die erzählte Zeit wiedergibt, ohne ihr gleichen zu müssen. So weisen Scholien immer wieder auf Zusammenfassungen (›kephalaia‹), aber auch auf Szenen hin, in denen der Dichter das Erzähltempo verlangsamt. Die Beschreibung des Bogenschusses des Pandaros in 22 Versen zum Beispiel kommentiert ein Scholion folgendermaßen (S bT *Il.* 4,113b ex.): »Aber er spannte zugleich [den Bogen] und schoss so [den Pfeil], nicht wie in der Darstellung beschrieben.« Die Kluft zwischen Erzähl- und erzählter Zeit erhellen auch Scholien, welche feststellen, nacheinander erzählte Ereignisse hätten gleichzeitig stattgefunden, und damit vielleicht Aristoteles folgen, der behauptete, nur das Epos, aber nicht die Tragödie könne gleichzeitige Ereignisse darstellen (*Poetik* 1459b22–28).

Ein großes Interesse finden in den Scholien Anachronien (Duckworth 1931); sowohl Vorverweise als auch Rückblenden werden eifrig vermerkt und auch interpretatorisch fruchtbar gemacht, wie ein Scholion zu *Ilias* 11,604 verdeutlichen kann: Achill sieht, dass Nestor und Machaon die Schlacht verlassen, und schickt Patroklos zu ihnen. »Dies war der Beginn seines Übels«, bemerkt Homer und deutet den weiteren Handlungsverlauf an, in dem Patroklos in die Schlacht ziehen und fallen wird. Das Scholion (bT *Il.* 11,604) erklärt die Wirkung der Vorwegnahme auf das Publikum – »Die Prolepse (›anaphónesis‹) verleiht dem Zuhörer Flügel, da sie ihn begierig macht zu erfahren, was das Unglück war« – und hebt die Vagheit des Vorverweises hervor: »Er [sc. Homer] erreicht durch einen kleinen Hinweis Aufmerksamkeit: Wenn er nämlich mehr Details verraten hätte, hätte er die Abfolge der Erzählung zerstört und die Dichtung abgestumpft.« Wie andere Scholien verrät dieser Kommentar eine hohe Sensibilität für die Spannung, die allgemein gehaltene Vorverweise haben können.

Der hier mit ›Prolepse‹ übersetzte Begriff ›anaphónesis‹ und auch das oft gebrauchte Kompositum ›proanaphónesis‹ belegen die Ansätze zur Herausbildung einer kritischen Terminologie. Die antiken Philologen entwickelten zwar kein der modernen Narra-

tologie vergleichbares technisches Vokabular, aber die Anachronien stachen ihnen offensichtlich so ins Auge, dass sie ihre Wirkung nicht nur immer wieder mit ähnlichen Metaphern, etwa ›Flügel verleihen‹ oder ›bewegen‹, beschrieben, sondern auch feste Termini für sie entwickelten. Mit ihren Kommentaren reagierten die Philologen auf eine große Vielfalt in der zeitlichen Gestaltung, wie im folgenden Abschnitt, und auch auf ihre kunstvolle Nutzung für die Erzeugung von Bedeutung, wie abschließend in der exemplarischen Analyse einer pindarischen Ode gezeigt werden soll.

Manifestationen und Funktionen

Zentral für die narratologische Analyse ist das Verhältnis von *fabula*, den Ereignissen in chronologischer Reihenfolge, und *sjuzet*, ihrer Darstellung in der Erzählung. Die *fabula* ist dabei nur ein Konstrukt, aber von großer heuristischer Bedeutung, bildet sie doch den Hintergrund, vor dem sich das Spezifische einer Darstellung abzeichnet. Zeitlich steht die Erzähl- der erzählten Zeit, die Zeit des Erzählens der Zeit der Handlung gegenüber. Mit Genette kann man drei zeitliche Modi der Präsentation unterscheiden: Ordnung, die Reihenfolge, in der erzählt wird; Dauer, die Geschwindigkeit des Erzählens gemessen an derjenigen der erzählten Ereignisse; und Frequenz, das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Erzählung und Ereignis. In allen drei Bereichen weisen griechische und lateinische Erzählungen eine große Variation auf.

Ordnung

Intuitiv würde man erwarten, dass archaische Erzählungen linear sind, aber während die Gedichte des epischen Zyklus dieser Erwartung entsprochen zu haben scheinen, zeichnen sich die *Ilias* und die *Odyssee* durch einen ausgeprägten Gebrauch von Anachronien, Vorverweisen (Prolepsen) ebenso wie Rückblenden (Analepsen), aus. Die Handlung der *Ilias* ist auf 51, die der *Odyssee* auf 40 Tage beschränkt, und doch erzählt Homer in der *Ilias* den Trojanischen Krieg als ganzen und in der *Odyssee* die zehnjährigen Irrfahrten des Odysseus. Am Beginn der *Ilias* stehen Rückblenden auf die Anfänge und den bisherigen Verlauf des Trojanischen Krieges; zudem geben der Schiffskatalog, eine Liste der am Krieg beteiligten Helden und Kontingente, die Teichoskopie, eine Identifizierung

der griechischen Helden durch Helena für Priamos, und ein Duell zwischen Paris und Menelaos im 3. Buch, das ein vorzeitiges Ende des Krieges herbeiführen könnte, dem Publikum und Leser das Gefühl, den Trojanischen Krieg von Anfang an zu verfolgen. Die letzten Bücher der *Ilias* spannen ein immer dichter werdendes Netz von Vorverweisen auf Achills Tod und den Fall von Troja auf. Beide Ereignisse liegen als Schatten auf der Handlung und haben damit eine unheimlichere Präsenz, als wenn sie erzählt würden.

Die *Odyssee* wiederum führt einen Kniff ein, der Schule gemacht hat und in der Literaturgeschichte so oft aufgegriffen wurde, dass es uns schwerfällt, seine Verwendung in einem auf mündlicher Tradition beruhenden und über Jahrhunderte hinweg vor allem im Vortrag rezipierten Epos zu würdigen. Homer verfolgt nicht nur zwei Handlungsstränge, die Geschichte von Penelope und Telemach auf der einen und die Geschichte von Odysseus auf der anderen Seite, sondern nimmt Odysseus erst in den Blick, als dieser Kalypso verlässt und zu den Phaiaken gelangt, seiner letzten Station vor der Rückkehr nach Ithaka. Trotzdem sind die gesamten Irrfahrten Teil der *Odyssee*; Homer lässt sie Odysseus selbst am Hofe der Phaiaken erzählen. Dabei handelt es sich nicht nur um einen erzähltheoretischen Kniff, der es Homer erlaubt, die Handlung zu ›teleskopieren‹, sondern auch um einen Sprech- oder vielmehr Erzählakt: Erst indem Odysseus vom Zuhörer zum Erzähler wird und seine traumatischen Erfahrungen narrativ verarbeitet, wird er bereit dafür, zurückzukehren und Schritt für Schritt auf Ithaka in seine alten Rollen zu schlüpfen (Grethlein 2017, 87–120).

Der Bericht des Odysseus erstreckt sich über vier Bücher und zeigt, welchen Umfang Rückblenden annehmen können. Viele Analepsen sind aber kürzer, etwa wenn das schamlose Treiben auf Ithaka Odysseus mit Wut erfüllt und er sich selbst besänftigt, indem er sich an seine früheren Leiden erinnert (*Odyssee* 20,18–21): »Dulde, mein Herz! Du hast noch härtere Kränkung erduldet, / damals, als der Kyklop, das Ungeheuer! die lieben / tapfern Freunde dir fraß. Du duldest, bis dich ein Anschlag / aus der Höhle befreite, wo dir dein Tod schon bestimmt war.« Ein Beispiel aus dem großen hellenistischen Epos, den *Argonautika* des Apollonios von Rhodos, illustriert, dass Anachronien nicht nur von Charakteren, sondern auch vom Autor gegeben werden können. Am Beginn der Expedition schreit die Argo, das Schiff, auf dem sich Jason und seine Begleiter auf die Suche nach dem goldenen Vlies machen, und mahnt die Helden damit zur Ab-

reise, »denn auf dem Schiff war eine göttliche Lanze aus Dodonischer Eiche befestigt, die Athene in der Mitte des Kiels befestigt hatte« (1,526–527). Durch einen kurzen Rückblick auf die Installation der Dodonischen Eiche erklärt Apollonios die Sprachmächtigkeit des Schiffes. Beide Rückblenden sind homodiegetisch – beziehen sie sich doch auf die Handlung der Erzählung und nicht eine andere Geschichte – und extern: sowohl die Blendung des Polyphem als auch die Befestigung der Eiche liegen vor dem Beginn der Handlung. Während Homer aber Odysseus etwas wiederholen lässt, was er selbst bereits erzählt hat, vervollständigt die Rückblende des Apollonios die Erzählung.

Auch Vorverweise können vom Autor oder seinen Charakteren gegeben werden, verschiedene Längen haben, sich auf die Handlung der Erzählung oder eine andere Handlung beziehen, intern oder extern sowie vervollständigend oder wiederholend sein. Im großen Argonauten-Epos der lateinischen Literatur beschreibt Valerius Flaccus einen Traum der Medea (5,338–340): »Bald hatte sie ihre Kinder gesehen, in Furcht vor dem drohenden Totschlag und sich selbst, zitternd, die Hände mit Blut beflecken und die Augen mit Tränen überfluten.« Die Handlung des Epos endet kurz vor Medeas Ermordung ihrer Kinder. Es handelt sich also um eine homodiegetische Prolepse, die auf ein außerhalb der Handlung liegendes Ereignis vorweist.

In Euripides' *Medea* sagt die Titelheldin Jason Folgendes vorher (1386–1388): »Du aber wirst, wie es billig ist, als ein Schlechter schlecht sterben, / auf den Kopf geschlagen mit einem Stück der Argo, / nachdem du das bittere Ende meiner Ehe mit dir gesehen hast.« Wendet man Genettes narratologische Taxonomie auf das Drama an, so gibt hier ein Charakter eine knappe homodiegetische, externe und vervollständigende Prolepse. Dabei kann die Vorhersage eine besondere Autorität beanspruchen, da Medea in ihrem Wagen wahrscheinlich vom Bühnenkran auf das Dach des Bühnengebäudes gehoben wurde und damit in die Stellung eines *deus ex machina* einrückte, der die Handlung zu einem Ende bringt.

Anachronien sind keineswegs auf die Dichtung beschränkt; bemerkenswert ist ihre Verwendung auch in der Historiographie. Dort finden wir Rückblicke von Figuren, etwa wenn in den *Annalen* des Tacitus (1,65) A. Caecina sich an Varus' schmachvolle Niederlage erinnert, ein Ereignis, das nicht lange zurückliegt, aber vor dem Beginn von Tacitus' Darstellung liegt und damit extern ist. Dabei kann der Rückblick der histori-

schen Protagonisten in Konkurrenz mit der Darstellung des Historikers treten. Während bei Livius etwa Marcus Manlius Capitolinus, der angeklagt ist, nach der Königswürde zu streben, sich auf zwei frühere Verteidiger des Volkes, Spurius Cassius und Spurius Maelius, beruft (6,18,9; vgl. 6,17,1–2), erscheinen die beiden ebenso wie Manlius selbst aus der Perspektive des erzählenden Autors als Beispiel für den verhängnisvollen Griff nach der Königswürde. Die Spannung zur Darstellung von Livius kann Manlius' Version diskreditieren, aber zugleich und grundlegender auch die Frage aufwerfen, ob sich Geschichte auf eine Version reduzieren lässt (Krebs 2012).

Das »historische Plusquamperfekt«, die in das Präteritum der Historiographie eingebetteten Analepsen (Grethlein/Krebs 2012), können auch vom Historiker selbst wiedergegeben werden. Immer wieder sehen sich die griechischen und römischen Historiker veranlasst, in der Geschichte zurückzugehen, um etwas in ihrem Bericht zu erklären oder zu begründen. Diese Rückblicke können anwachsen und die Form von Digressionen annehmen. In Sallusts *Bellum Iugurthinum* etwa findet sich ein Exkurs, in dem der Autor die afrikanische Vorgeschichte berichtet (5,4–16). Spektakulär ist die sogenannte »prokataskeuë« in den *Historien* des Polybios, der die 140. Olympiade (220–216 v. Chr.) als den Beginn seines Werks ankündigt, aber dann zwei ganze Bücher einem Rückblick auf das halbe Jahrhundert davor widmet.

Auch Vorverweise tragen nicht unerheblich zur erzählerischen Dynamik antiker Geschichtswerke bei. Die Erwartungen der Akteure werden von den meisten Historikern eingehend dargestellt. Thukydides etwa schildert ausführlich die Hoffnungen, welche die Athener mit der Sizilischen Expedition verbanden, und blendet sie gezielt ein, wenn die Athener die finale Niederlage im Hafen von Syrakus erleiden (Jordan 2000). Während Thukydides sich selbst mit Vorweisen zurückhält und den Eindruck zu erwecken versucht, die Geschichte erzähle sich selbst, antizipiert Herodot explizit oder implizit immer wieder das Ende von Unternehmungen, das scharf mit den Erwartungen der Akteure kontrastiert. So mag Kroisos das delphische Orakel, er werde ein großes Reich zerstören, als eine Vorhersage seines Sieges über die Perser deuten, aber der Leser weiß, dass sein eigenes, das Lyderreich, untergehen wird.

In einem nur in Exzerpten überlieferten Teil seiner *Historien* verzahnt Polybios einen Rück- mit einem Vorblick (38,21). Karthagos Flammen vor Augen bricht der erfolgreiche Feldherr Scipio in Tränen aus;

mit einem *Ilias*-Zitat sinniert er über den Fall Trojas und anderer Reiche. Diesen Rückblick verbindet er mit Gedanken über etwas, das nicht nur für ihn, sondern auch für Polybios und seine zeitgenössischen Leser noch in der Zukunft liegt: den Untergang Roms. Polybios vergegenwärtigt in dieser Szene, die von Ap-pian (*Libyca* 132) und Diodor (32,24) aufgegriffen wurde, Geschichte als ein Kaleidoskop, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wechselseitig beleuchten.

Die Explizitheit gerade von Prolepsen ist in antiken Texten oft fein skaliert. Wenn Homer etwa bemerkt, es sei »der Beginn des Unheils«, als Achill Patroklos zu Nestor und Machaon schickt, kündigt er einen negativen Umschlag der Handlung an, ohne ihn zu spezifizieren. Dadurch erzeugt er Spannung – der Leser fragt sich, worin das Unheil bestehen und wie es sich einstellen werde. Derartige vage Prolepsen sind nicht auf die erzählte Handlung beschränkt, sondern können sich auch auf andere und weiter in der Zukunft liegende Ereignisse beziehen. Viel Aufmerksamkeit haben beispielsweise Herodots Vorverweise auf den Peloponnesischen Krieg gefunden (Fornara 1971). Ohne Stellung zur jüngeren Vergangenheit und Gegenwart zu nehmen, deutet Herodot an, dass das athenische Reich dem Perserreich in seinem Auf- und Abstieg folgen werde, und insinuiert damit kritische Fragen zum athenischen Machtstreben.

Dauer

Neben der Ordnung ist die Dauer die zweite Kategorie von Zeit in der Erzählung; sie beschreibt, wie sich die Geschwindigkeit des Erzählens zur erzählten Zeit verhält. Genette unterscheidet zwischen der deskriptiven Pause, in der die erzählte Zeit zum Stillstand kommt; der Szene, welche die Geschwindigkeiten – wie etwa in der direkten Rede – einander angleicht; der raffenden Zusammenfassung sowie der Ellipse, der Aussparung, die bestimmt oder unbestimmt, explizit oder implizit sein kann. Das kognitive Konzept der *dynamic veracity*, das oben in der Diskussion der Scholien bereits zur Sprache kam, unterstreicht die Bedeutung, welche die Gestaltung der Dauer für die Wirkung von Erzählungen hat. Vor allem Szenen können immersiv wirken, also dem Leser das Gefühl geben, in die Handlung einzutauchen. Dieser Effekt scheint gesteigert zu werden, wenn nicht die gesamte Erzählung szenisch ist, sondern Szenen mit Passagen anderer Dauer alternieren und damit an Profil gewinnen.

Als Beispiel für die Bedeutung der Dauer auf die Erfahrungshaftigkeit des Erzählens diene der Botenbericht aus der *Elektra* des Sophokles. Um Klytaimnestra in falscher Sicherheit zu wiegen, schickt Orest seinen alten Lehrer inkognito vor, um zu berichten, er sei bei einem Wagenrennen gestorben. Der Bericht des Boten ist höchst anschaulich und verfehlt seinen Zweck nicht: Klytaimnestra, aber auch Elektra sind sofort von der Wahrhaftigkeit der Nachricht überzeugt, und Letztere weist in der folgenden Szene Anzeichen für Orests Rückkehr brüsk zurück. Die immersive Wirkung des Berichts beruht nicht zuletzt auf einer virtuellen Modellierung der Dauer. Zusammenfassende Passagen wechseln sich mit der szenischen Darstellung der Höhepunkte ab. Der Zweikampf zwischen Orestes und einem Athener, der sich nach der Karambolage der anderen Fahrer entspinnt, erstreckt sich über sechs Runden und wird in sechs Versen referiert. Dann verlangsamt der Erzähler sein Tempo, um dem Sturz des Orest Gewicht zu verleihen, und widmet dem Moment des Sturzes fünf Verse (743–748): »Da aber strafft er seinen linken Zügel, als / das Pferd sich wendet, unversehens stößt er an / die Säule, bricht des Rades Nabe mitten durch / und gleitet aus dem Wagensitz, verwickelt sich / im Riemenzeug, und als er dann zu Boden sinkt, / brachen die Pferde fliehend mitten durch die Bahn.«

Es ist müßig, darüber zu spekulieren, ob die Erzählzeit genau das Tempo der erzählten Zeit annimmt, aber vor dem Hintergrund der vorangegangenen Zusammenfassung stellt sich eine Form von *dynamic veracity* ein. Vielleicht ist es gar nicht nötig zu versuchen, erzählte und Erzählzeit möglichst genau zu messen, um *dynamic veracity* attestieren zu können. *Dynamic veracity*, so lässt sich vermuten, ist eine Grundannahme des Lesers, die aufgehoben wird, wenn die Erzählgeschwindigkeit für eine Zusammenfassung beschleunigt oder für eine Beschreibung gedrosselt wird. Gemeinsam mit der Beschreibung einfacher körperlicher Bewegung und ihrer räumlichen Situierung trägt die Modulation der Dauer zur Erfahrungshaftigkeit des Berichts bei, der die Zuhörer auf der Bühne und im Theater dazu einlädt, in das Geschehen einzutauchen.

In anderen Erzählungen kommt auch der Zusammenfassung ein besonderes Gewicht zu. Thukydides erzählt im 5. Buch seiner Geschichte des Peloponnesischen Krieges, wie im Jahr 416/415 v. Chr. die Athener von den Bewohnern der Insel Melos die Unterwerfung und den Beitritt in den attischen Seebund forderten und die Melier ihre Unabhängigkeit

bewahren wollten. Auf über sechs Seiten gibt Thukydides den Schlagabtausch zwischen den Diplomaten in direkter Rede, also mit *dynamic veracity*, wieder. Dann schildert er den Beginn des Krieges, dessen Ende er in zwei lakonischen Sätzen zusammenfasst (5,116,4): »Die Athener töteten alle erwachsenen Männer, die in ihre Hände fielen, die Kinder und Frauen versklavten sie. Den Ort gründeten sie selber neu, indem sie später 500 Kolonisten dorthin schickten.« Die knappe Zusammenfassung des Ausgangs sticht vor der szenischen Wiedergabe der Verhandlungen heraus. Das Schicksal der Melier erhält besondere Eindringlichkeit durch die Kürze des Referats.

Wir sind bereits einem Beispiel dafür begegnet, dass die Geschwindigkeit so stark reduziert wird, dass die Erzählzeit langsamer als die erzählte Zeit vergeht: Ein Scholion bemerkt, dass die 22 Verse, die Homer dem Bogenschuss des Pandaros einräumt, von der Dauer der Handlung abweichen. Begnügen wir uns mit den Versen, die den Einschlag des Pfeils beschreiben (4.134–138): »Stürmend traf das Geschoß den festanliegenden Leibgurt, / sieh' und hinein in den Gurt, den künstlichen, bohrte die Spitze; / auch in das Kunstgeschmiede des Harnisches drang sie geheftet; / und in das Blech, das er trug zur Schutzwehr gegen Geschosse, / welches am meisten ihn schirmt; allein sie durchdrang ihm auch dieses.« Die genaue Beschreibung der Schichten, welche der Pfeil durchdringt, nimmt mehr Zeit in Anspruch als der beschriebene Vorgang. Hier und an zahlreichen anderen Stellen gewinnen die Schrecken des Kampfes durch das Ausdehnen der Dauer an Plastizität.

Schließlich noch ein Wort zur Ellipse: Sie hat in der mythologischen Erzählung eine besondere Bedeutung und stellt zugleich den modernen Interpreten vor eine Herausforderung. Viele Mythen waren bekannt, und auch wenn nur Details erwähnt wurden, dürften diese bei den antiken Rezipienten, oder zumindest einigen von ihnen, den gesamten Mythos evoziert haben. Es ist nun für moderne Rezipienten oft nicht einfach, die Tragweite solcher Anspielungen zu ermessen; noch schwieriger wird die Aufgabe, wenn uns die vorausgesetzte mythische Tradition nur teilweise oder gar nicht bekannt ist. Ein Beispiel dafür ist die Orest-Sage, die in der *Odyssee* wiederholt als Folie für die Haupthandlung eingeblendet wird (Hölscher 1967). Der Muttermord, der sich in der späteren Tradition in den Vordergrund schiebt, wird nicht erwähnt. Ist er als bekannt vorausgesetzt oder war er eine spätere mythopoetische Innovation?

Frequenz

Neben Ordnung und Dauer tritt als dritte Kategorie der Erzählzeit die Frequenz. Ein Ereignis kann nicht nur einmal, sondern auch wiederholt erzählt werden; das iterative Erzählen wiederum referiert einmal mehrere Ereignisse. Die einmalige Wiedergabe eines Ereignisses ist die Grundform des Erzählens, aber griechische und lateinische Autoren gebrauchen vor allem das repetitive Erzählen kunstvoll, um Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und Ambiguitäten zu erzeugen. Bereits erwähnt habe ich die Rückblicke historischer Akteure, die sich auf vom Historiker selbst erzählte Geschehnisse richten. Während etwa in der Archäologie von Sallusts *Catilina* die Zerstörung Karthagos als der Beginn der Korruption in Rom erscheint, führt Caesar sie in der Synkrisis mit Cato als ein Beispiel für römische Milde an (51,6).

Repetitives Erzählen findet sich bereits bei Homer. Die beiden letzten Bücher der *Odyssee* enthalten zwei Handlungsrekapitulationen, die das hermeneutische Potenzial dieser Erzählform, aber auch die dadurch entstehenden Gefahren für die Interpretation verdeutlichen. Im 23. Buch ist Odysseus endlich mit Penelope vereint; die beiden gehen ins Schlafgemach, geben sich der Liebe hin und erzählen sich ihre Erlebnisse. Den Bericht der Penelope erwähnt Homer nur, den des Odysseus fasst er in immerhin 40 Versen indirekter Rede zusammen (23,300–343). Moderne Interpreten haben bemerkt, dass in dieser Zusammenfassung Odysseus' Liaisons auf den Irrfahrten nicht erwähnt werden, und dies als ein bewusstes Schweigen und Rücksichtnahme auf Penelope gedeutet (z. B. de Jong 2001a). Aber Odysseus' Liebschaften nehmen in der *Odyssee* keinen großen Raum ein; zudem verschweigt Odysseus das Verhältnis mit Kalypso keineswegs. Vor allem aber deutet die stattliche Liste außerehelicher Affären, mit denen Zeus Hera im 14. Buch der *Ilias* seine Lust unterstreicht, darauf hin, dass die genannte Interpretation modernen Sensibilitäten geschuldet ist, aber an den Gepflogenheiten der heroischen Welt vorbeizieht.

Spannungsreicher ist das Verhältnis zwischen Homers eigener Darstellung und der Handlungsrekapitulation, die der Freier Amphimedon bei seinem Einzug in die Unterwelt gibt (24,120–190). Von Agamemnon befragt, warum eine so große Zahl edler junger Männer auf einen Schwung komme, erzählt Amphimedon den Freiermord aus seiner Perspektive. Während Homer die Rache des Odysseus vor allem als die gerechte Strafe für ein großes Verbrechen erzählt,

stellt Amphimedon sich und seine Gefährten als das Opfer langgehegter Ränke von Penelope und Odysseus dar. Was in Homers Darstellung als Odysseus' gerechter Kampf gegen Frevler erscheint, wird jetzt noch einmal als die Auslöschung einer ganzen Generation junger Adliger erzählt. Die wiederholte Erzählung stellt damit grundlegende Fragen zur Ethik von Odysseus' Rache (Grethlein 2017, 213–227).

Auch das Gegenstück zur repetitiven Narration, die iterative Erzählung, ist gut belegt in der antiken Literatur. In der bereits erwähnten Trugrede der sophokleischen Elektra zum Beispiel greift der Erzähler auf diese Form zurück, um das Kopf-an-Kopf-Rennen zwischen Orest und dem Athener summarisch zu erzählen, bevor er Orests Sturz *en detail* beschreibt (738–740): »Einmal [...] einmal« erlaubt es dem Erzähler, in einer Erwähnung zu referieren, was sich während des Rennens mehrmals wiederholte.

Das iterative Erzählen lässt sich ebenso wie die meisten anderen Variationen zeitlicher Gestaltung zu Homer zurückverfolgen. In *Ilias* 1.488–492 beschreibt Homer, wie Achill nach seinem Rückzug aus dem griechischen Heer lebt: »Jener zürnt', an des Meers schnellwandelnden Schiffen sich setzend, / Peleus' göttlicher Sohn, der mutige Renner Achilleus: / Niemals mehr in den Rat, den männerehrenden, ging er (poléske); / niemals mehr in die Schlacht. Doch Gram zernagte (phthinútheske) das Herz ihm, / dass er blieb; er verlangte (pothéeske) nur Feldgeschrei und Getümmel.« Die Iteration kommt nicht nur im »niemals«, sondern auch im Infix -sk- der Verben zum Ausdruck, das eine Tätigkeit als wiederholt charakterisiert.

Eine besondere und im Griechischen nicht seltene Form der Frequenz ist die omnitemporale Erzählung; sie gibt vor allem wesenhafte Handlungen und natürliche Vorgänge wieder und findet sich gehäuft in Gnommen und Gleichnissen: »Es dürstet eine Tat nach anderem, der Wettkampfsieg jedoch liebt am meisten den Gesang« (*Nemeen* 3,6–7). Diese Gnome bezeichnet wie viele andere Gnommen in Pindars *Epinikien* nicht eine einmalige, sondern eine im Wesen der Tat und des athletischen Wettkampfes angelegte Handlung. Gleichnisse vor allem im Epos entwerfen oft erzählerische Vignetten über das Verhalten von Tieren oder Prozesse der Natur. Am bekanntesten sind die homerischen Gleichnisse, aber auch die lateinische Epik bietet zahlreiche Beispiele. Vergil zum Beispiel vergleicht Turnus mit einem Löwen, der einen Stier angreift (*Aeneis* 10,454–456): »Wie ein Löwe heranstrümt, wenn er von einer Anhöhe aus / weit draußen

in der Ebene einen Stier stehen sah, der sich auf einen Kampf einlassen will, / ebenso erscheint Turnus, als er herannaht.«

Beispielinterpretation: Pindars *Neunte Pythie*

Wie die genannten Beispiele demonstrieren, schöpfen die antiken Autoren die mannigfaltigen Möglichkeiten, die Erzählzeit zu gestalten, aus. Sowohl in der Epik, der narrativen Lyrik und dem Roman als auch im Drama und der Geschichtsschreibung werden Ordnung, Dauer und Frequenz auf ebenso kunstvolle wie vielfältige Weise variiert. Besondere Beachtung verdient nun, wie und wofür in antiker Literatur die temporale Orchestrierung eingesetzt wird; an ihr zeigt sich die allgemeine Sensibilität antiker Autoren für den ›Inhalt der Form‹: Vorverweise und Rückblenden, Raffungen oder szenische Darstellung sowie repetitives und iteratives Erzählen sind wichtige Mittel, um Bedeutung zu erzeugen. Ein frühes Beispiel ist die *Ilias*, die den Tod Achills und Trojas Fall nicht erzählt, aber durch Vorverweise in den letzten Büchern einblendet. Homer baut eine Erwartung auf, die zwar sicher ist, aber nicht eingelöst wird. Wir wissen, dass Achill sterben und Troja fallen wird, erfahren es aber nicht. Die Schwebe, in der die Handlung bleibt, macht die Spannung zwischen Erwartung und Erfahrung, der die homerischen Helden in oft schmerzvoller Weise ausgesetzt sind, in milderer Form auch für den Rezipienten erfahrbar. Die Spannung auf Achills Tod und Trojas Fall wird nicht abgebaut, die tragischen Höhepunkte des Trojanischen Krieges erhalten dadurch ein größeres Gewicht, als sie es durch ihre Erzählung hätten.

Als ein Beispiel dafür, dass die Gestaltung der Erzählzeit ein Mittel sein kann, um Bedeutung zu erzeugen, soll ein Siegeslied, Pindars *Neunte Pythie*, dienen (ausführlicher Grethlein 2011). Als Lobpreis für einen Sieger bei einem athletischen Wettbewerb sind die *Epinikien* erst einmal nicht narrativ, aber sie gewinnen ein starkes erzählerisches Element durch die Mythen, die Pindar in den längeren Oden referiert, um einen Spiegel für den athletischen Sieg zu schaffen oder Gnommen über das menschliche Leben zu illustrieren. Zeit spielt eine gewichtige Rolle in den *Epinikien*. So betont Pindar die Fragilität menschlichen Lebens und stellt seine Dichtung als ein Mittel vor, um die menschliche Ephemerität zu transzendieren (Theunissen 2000).

Die *Neunte Pythie* ist Telesikrates aus dem afrikanischen Kyrene gewidmet, der den Lauf in Rüstung bei den delphischen Spielen gewann (474 v. Chr.). Sie gehört zu den beliebtesten pindarischen Oden; hervorgehoben wird vor allem ihr romantischer Charme, mit dem sich Pindar hier der Liebe widme und die in anderen Oden so präsenste *condicio humana* ausblende. Ein erster Blick bestätigt diesen Eindruck: Mehr als die Hälfte des Gedichts ist der Gründung von Kyrene gewidmet, die als eine erotische Geschichte erzählt wird (5–70). Pindar berührt außerdem Zeus' Affäre mit Alkmene, aus der Herakles hervorging (81–88), und schließt die Ode mit dem Rennen, in dem Telesikrates' Urahn Alexidamos die Hand von Antaios' schöner Tochter gewann (103–125). Aber auch die *Neunte Pythie* drückt, so die These meiner Interpretation, die Begrenztheit des Menschen aus, wenn auch auf subtile Weise; es sind vor allem die Gestaltung von zeitlicher Ordnung und Dauer, durch die sich der Unterschied zwischen Mensch und Gott abzeichnet.

Gleich nach der Ankündigung des Siegers erzählt Pindar den Mythos von Apollons Vereinigung mit Kyrene. Mit dieser Geschichte stellt er nicht nur eine narrative Verbindung zwischen Telesikrates' Heimat, die Kyrene begründete, und dem Ort seines Sieges, Apollons Heiligtum, her; er zieht auch einen mythologischen Spiegel für den athletischen Erfolg ein. Am Ende des Kyrene-Mythos steht (68–70): »In Libyas Gemach, dem von Gold / glänzenden, vereinten sie sich, wo der schönsten Stadt sie dann / waltet, der wettkampfberühmten.« Die folgende Bemerkung macht die Parallele zu Telesikrates explizit (71–73): »Jetzt auch hat in Pytho [Delphi], dem göttlichen, Karneades' Sohn [Telesikrates] / sie [Kyrene] mit herrlichblühendem Glücke vereint / dort hat er siegend Kyrene vorgezeigt«. Der Erfolg im athletischen Wettkampf erscheint als Braut des Telesikrates (75): »Den ersehnten Ruhm ihr jetzt herbringt von Delphi.« Umgekehrt präfiguriert die Aufnahme der Kyrene in Libyen den Empfang des siegreichen Telesikrates (56–57; 73).

Zugleich zeichnen sich vor dem Hintergrund der Ähnlichkeiten auch Unterschiede zwischen menschlicher und göttlicher Welt ab. Als Apollon Kyrene erblickt und von Begierde erfasst wird, fragt er seinen Lehrer Cheiron, den weisen Kentauren, ob »es recht [ist], sie mit Götterhand zu berühren, / liebevoll, und auf dem Bett zu pflücken die liebliche Blüte« (36–37), und erhält die folgende Antwort (39–41): »Heimliche Schlüssel der weisen Peitho zum heiligen Bund, / erwidert er, ›gibt es der Liebe, / Phoibos; bei Göttern und Menschen zugleich ja hat man Scheu, / offen das er-

freuende La/ger zum ersten Mal zu teilen.« Das genaue Verständnis dieser Verse ist umstritten. Für meine Interpretation reicht aber aus, dass Cheiron feststellt, die Liebe dürfe nicht in der Öffentlichkeit vollzogen werden. Diese Regel gilt sowohl für Götter als auch für Menschen, aber die Verborgenheit von Apollons Vereinigung mit Kyrene kontrastiert mit der Öffentlichkeit von Telesikrates' athletischem Erfolg, der, wie wir gesehen haben, mit der Affäre des Gottes verglichen, ja als eine Form der Wiederholung in einem anderen Rahmen dargestellt wird. Während Apollo heimlich mit Kyrene schläft, da »die Schlüssel der Liebe [...] verborgen« sind (39–40), »zeigte Telesikrates Kyrene vor« (73). Der geheimen Entführung von Kyrene stehen auch das öffentliche Werben von Alexidamos und das Rennen gegenüber. Hinter der Analogie zwischen Apollon und Telesikrates zeigt sich ein Unterschied zwischen göttlicher und menschlicher Ordnung: Während sich der Gott heimlich des Objekts seiner Begierde bemächtigen kann, müssen die Menschen erst im öffentlichen Wettbewerb bestehen, um ihre Wünsche zu erfüllen.

Die Diskrepanz zwischen Mensch und Gott wird sinnfällig an der Schnelligkeit, die Telesikrates' Erfolg begründet. Schnelligkeit kommt auch im Mythos von Apollon und Kyrene zum Tragen und stellt eine Verbindung zum gefeierten Sieg her. Zugleich spielt, wie ich zeigen möchte, Geschwindigkeit eine Rolle als Kategorie der Dauer in Pindars Darstellung. Genauer: Pindars Gestaltung der Dauer drückt den Unterschied zwischen menschlicher und göttlicher Schnelligkeit aus und hebt damit hervor, dass in die Ähnlichkeit zwischen Telesikrates und Apollon eine unaufhebbare Grenze eingezeichnet ist.

Der Unterschied zwischen göttlicher und menschlicher Schnelligkeit zeigt sich an der Geschichte von Alexidamos. Er ist ein Vorfahre von Telesikrates und nimmt mit seinem Sieg im Brautlauf Telesikrates' Erfolg im Rüstungslauf vorweg. Zugleich unterstreichen wörtliche Wiederholungen die Parallele zwischen Alexidamos' Hochzeit und Apollons Vereinigung mit Kyrene (13; 117–118). Die Alexidamos-Geschichte spiegelt nicht nur den Mythos und den epinikischen Anlass, sondern literalisiert durch ihre Verbindung von Lauf und Hochzeit die Analogie zwischen Telesikrates' athletischem Erfolg und Apollons Vereinigung mit Kyrene.

Außerdem erinnert uns die Differenz zwischen den Hochzeiten von Apollon und Alexidamos an den Unterschied zwischen menschlichem und göttlichem Kosmos. Alexidamos muss schnell rennen, um Antaios' Tochter zu gewinnen (»den andern entflohen

schnellen Laufs«, 121). Eine Gnome betont die Schnelligkeit von Apollons Vereinigung mit Kyrene (67–68: »Schnell ist, wenn sie denn drängen, bei Göttern / die Tat, und die Wege sind kurz.«). »Schnell« (okeía) findet ein Echo in Vers 114: »die schnellste Hochzeit« (okútaton gámon), und »das hohe Ziel« (télos ákron, 118) evoziert »das Ziel der Hochzeit« (gámou teleután, 66), das Apollon verfolgen soll. Aber die allgemeine Ähnlichkeit und die wörtlichen Parallelen lenken unsere Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Temporalitäten: Apollon muss nicht laufen; auch wenn er ein Ziel hat, muss er nicht eine Ziellinie erreichen. Er trägt Kyrene zwar von Thessalien nach Kyrene, aber für die Götter »sind die Wege kurz. Entschied doch dies der gleiche Tag; in Libyas Gemach, dem von Gold / glänzenden, vereinten sie sich« (68–69). Während für Götter »die Wege kurz sind« (68), müssen die Athleten einen weiten Weg zurücklegen, wie Pindar in *Isthmien* 4,31–32 ausführt: »Doch bleibt auch der Kämpfenden Schicksal ungewiss, eh / äußerstes Ziel sie erreichen.«

Apollons Schnelligkeit unterscheidet sich fundamental von der Geschwindigkeit, mit der Alexidamos und auch Telesikrates rennen. Die göttliche Schnelligkeit hat die Unmittelbarkeit, mit der Homer die Mobilität von Hera in *Ilias* 15,80–83 beschreibt: »Wie der Gedanke des Mannes umherfliegt, der, da er viele / Länder bereits durchging, im sinnenden Herzen erwäget: / Dorthin möcht' ich, und dort; und mancherlei Pfade beschließet: / Also durchflog hineinend den Weg die Herrscherin Here.«

Apollons Schnelligkeit wird durch die formale Gestaltung der Zeit anschaulich. Pindar verweilt lange, 36 Verse, bei Apollon und Cheiron und gibt das Gespräch zwischen beiden in direkter Rede wieder. Wie bei Dialogen im Allgemeinen, entsteht auch hier dadurch *dynamic veracity*, dass, auch wenn der *voice-print* verloren gehen mag, doch Worte durch Worte, und zwar dieselben, wiedergegeben werden. Für die Vereinigung selbst beschleunigt Pindar nun auf rasanten Weise die Erzählgeschwindigkeit (68–69): »In Libyas Gemach, dem von Gold / glänzenden, vereinten sie sich.« Der Kontrast zwischen der szenischen Wiedergabe von Apollons Zögern und der lapidaren Erwähnung der Verwirklichung seines Begehrens unterstreicht formal die Schnelligkeit, mit der Götter operieren, und macht dem Leser die Trennlinie zwischen Göttern und selbst den schnellsten und erfolgreichsten Menschen anschaulich.

Die *Neunte Pythie* enthält auch eine explizite Reflexion über die Dauer, mit der Pindar hier so virtuos

operiert (76–78): Die Interpretation dieser Verse ist umstritten. Wilamowitz übersetzt: »Große Taten [...] geben immer Stoff zu langen Reden, aber Kleines in Breite auszuschnücken ist ein Ohrenschmaus für Gebildete« (1922, 263). Während nach dieser Interpretation Pindar die ausführliche Darstellung kleiner Taten preist und damit die detaillierte Erzählung eines kleineren Mythos, der Vereinigung von Apollon mit Kyrene meint, geht Norwood davon aus, dass der Dichter die narrative Zusammenfassung großer Taten bespricht und den darauf folgenden Katalog von Telesikrates' früheren Siegen einleitet: »Great achievement is ever fertile in legend; / but to embroider a small part taken from a long theme / is fit hearing for the cultured.« (1974, 169, vgl. 265).

Wie die meisten Interpreten halte ich Norwoods Deutung für überzeugender, aber unabhängig von der Deutung, der man sich anschließt, kommentiert Pindar hier die narratologische Kategorie der Dauer, das Verhältnis zwischen der Erzähl- und der erzählten Zeit. Auch der folgende Vers lässt sich in diesem Sinne verstehen (78–79): »Freilich das Maß (kairós) hat / allwärts den Vorrang.« »Kairós« ist ein ebenso schwieriger wie zentraler Begriff in Pindars Dichtung. Hier bezeichnet er das »rechte Maß«, die »Angemessenheit«. Der kairós »hat allwärts den Vorrang«, sowohl im Siegeskatalog als auch im Kyrene-Mythos. Die Angemessenheit kann dann darin gesehen werden, dass Apollons Mythos ausführlich und die Liste der Siege komprimiert wiedergegeben werden. Die Gegenüberstellung unterstreicht die Kluft zwischen Gott und Mensch: Apollons Liebschaft mit Kyrene führt zur Gründung einer Stadt, ist aber für den Gott nur eine Liebschaft unter vielen; trotzdem verdient sie in Pindars Darstellung mehr Zeit als der Preis vieler Erfolge des Telesikrates. Die Dauer, ein formales Element der zeitlichen Gestaltung, dient als ein Mittel, um die Grenzen menschlicher Leistung zu markieren und die Überlegenheit der Götter zu würdigen.

Nicht nur die Kategorie der Dauer, auch die der Ordnung drückt auf subtile Weise Unterschiede zwischen menschlicher und göttlicher Welt aus. In seiner Antwort auf Apollons Frage blickt Cheiron in die Zukunft; seine Rede enthält also eine Prolepse, die sich teils mit der vorangegangenen Erzählung deckt, teils neue Informationen bietet (51–58): »Tu ich kund: Ihr Gatte zu sein, bist ins Tal du / hier gekommen; übers Meer wirst du / zu des Zeus gar herrlichem Garten sie bringen, / dort sie zur Stadtherrin machen, wenn du gesammelt das Volk der / Insel auf dem Hügel, von

Fluren umrahmt; / dann nimmt die Herrscherin über weites Gefild, / Libya, auf deine hehre Braut in dem goldenen Haus, / huldvoll und gibt dort an dem Land ihr / Anteil sogleich, dass sie rechtsgültig walte ihres Reichs, / dem es nicht an Bäumen, an frucht/schweren, fehlt noch Jagdwild fremd ist.« Pindar lässt Cheiron hier seine eigene Darstellung variieren (5–11): »den glücklichen Mann, der die rossstummelnde Kyrene mit Ruhm kränzt; / die hat einst der Lockenumwallte aus sturm/durchbrauster Schlucht des Pelion geraubt, er, der Sohn / Letos; auf goldnem Gespann die Jungfrau, die Jägerin, bracht' / er, wo er sie dann zu des Lands, des / herden- und fruchtgesegnetsten, Herrin machte, des / Festlands dritte Wurzel, schön und / blütenprangend, zu bewohnen. / Es empfang den delischen Gast Aphrodite, / silberfüßgen Gangs, mit leichter Hand / an den Wagen rührend, den göttererbauten.«

Sowohl Cheiron als auch Pindar erwähnen zuerst die Entführung (i) und fügen in lokalen Gliedsätzen bei, dass Apollon Kyrene als Geliebte bzw. als Stadtgründerin einsetzen werde (ii). Bei beiden folgt der Empfang in Libyen (iii). Im Folgenden geht Cheiron aber über Pindars vorangegangene Darstellung hinaus (59–65): »Dort gebiert ein Kind sie, das Hermes, der Hehre, / bringt, der lieben Mutter es nehmend, / zu den herrlich thronenden Horen und Gaia; / diese nun setzen bewundernd sich auf die Kniee den Kleinen, / träufeln Nektar ihm und Ambrosia auf / die Lippen, machen so ihn unsterblich, zum Zeus, / reinen Apollon; den lieben Freunden ein Stolz, den Herden / der achtsamste Wächter, heißt Agreus, / Nomios er und bei andern auch Aristaios.« Die Detailliertheit der Vorhersage ist bemerkenswert: Cheiron weiß nicht nur, dass es Hermes sein wird, der Kyrenes Kind zu den Horen und Gaia bringen wird, er kann auch drei Namen nennen, unter denen das Kind bekannt sein wird.

Wir erfahren von Cheiron auch Neues, aber trotzdem wiederholt seine Rede viel Bekanntes. Die Wiederholung fällt nicht zuletzt dadurch auf, dass er einen Rückblick, den Apollon verlangt, nicht gibt. So verweigert Cheiron die Antwort auf die Frage nach Kyrenes Herkunft mit der Bemerkung, dies sei Apollon doch bereits bekannt (43–49). Diese Auslassung ist in der Gesamtkomposition ökonomisch, hat doch Pindar zu Beginn des Gedichts bereits Kyrenes Genealogie und Heimat erwähnt. Aber die Ellipse erspart dem Rezipienten nicht nur eine Wiederholung derselben Information, sie markiert auch die Überlegenheit des Gottes – er weiß bereits, was Pindar den menschlichen Rezipienten mitteilen muss.

Warum, so müssen wir uns fragen, lässt Pindar bei der Prolepse weniger Ökonomie als bei der Analepse walten? Ähnlich wie der ausgelassene Rückblick demonstriert der gegebene Vorverweis die göttliche Überlegenheit. Die Übereinstimmung mit Pindars eigenen Ausführungen verifiziert das Wissen des Gottes um die Zukunft und bestätigt damit die Charakterisierung Apollons, mit der sich Cheiron weigert, auf Kyrenes Herkunft einzugehen (43–49): »So trieb denn auch dich, den nicht Lug anrühren darf, / nur eine zärtliche Wallung zu dem Missgriff / dieses Worts. Woher denn das Mädchen wohl stammt, / fragst du, Herr? Der du doch von allem das endgültige Ziel / weißt und alle Pfade kennst; wie / viel an Frühlingsblättern die Erde hervorschickt, und wie viel / in dem Meer, den Flüssen an Sandmassen durch / Wogen und Windstöße umher wird getrieben, / und was kommt, woher es einst / kommen wird, siehst du recht wohl.« Wenn Cheirons Prophezeiung über das von Pindar Gesagte hinausgeht, so wird nicht nur eine gewisse Erzählökonomie hergestellt, sondern auch die Genauigkeit von Apollons Wissen deutlich.

Die göttliche Kenntnis der Zukunft, die Pindar durch seine Gestaltung der zeitlichen Ordnung unterstreicht, kontrastiert mit der Offenheit der Zukunft für die Menschen. Apollons Blick auf Kyrene ist von Begierde getragen, die schnell und ohne Mühe erfüllt wird. Auch Telesikrates wird voller Begierde angeblickt, von Frauen, die aber nur wünschen und beten können, dass er ihr Mann oder Sohn sei (97–103). Diesen unausgesprochenen und nicht erfüllten Träumen steht nicht nur die schnelle Einlösung des göttlichen Wunsches, sondern auch Cheirons mühelose Prophezeiung gegenüber. Während die Zukunft den Göttern bekannt ist, können Menschen nur Gebete formulieren, um zu beeinflussen, was ihnen nicht bekannt und jenseits ihrer Verfügungsgewalt ist.

Die Verslossenheit der Zukunft hat eine Auswirkung auf die menschliche Zeitökonomie – sie gibt der Vergangenheit ein größeres Gewicht. In die abschließende Erzählung von Alexidamos' Brautlauf ist ein Rückblick eingebettet (111–118). »Die schnellste Hochzeit« (114) spielt auf die »schnelle Unternehmung« (67–68) an und evoziert damit Apollons Hochzeit als Spiegel; aber während sich Cheiron, wenn er über Apollons Hochzeit sinniert, der Zukunft zuwendet, muss Antaios in der parallelen Hochzeit zurückblicken und dort ein Modell für die Gegenwart finden.

Die Ausführlichkeit, mit der Pindar das Gespräch zwischen Apollon und Cheiron wiedergibt, und nicht zuletzt die Wiederholungen in Cheirons Rede haben

die Interpreten der *Neunten Pythie* verblüfft. Nach der hier vorgestellten Interpretation dient Pindars Orchestrierung der Erzählzeit dazu, die Kluft zwischen Mensch und Gott zu beleuchten, die ansonsten in der Ode verborgen bleibt. Durch die Dauer unterstreicht Pindar die göttliche Schnelligkeit, die von der des Siegers kategorial geschieden ist; mit der Ordnung macht er das Wissen der Götter um die Zukunft deutlich, über das die Menschen nicht verfügen. Dauer und Ordnung sind erst einmal formale Kategorien, aber Pindars Umgang mit ihnen illustriert, welche Bedeutung sie entfalten können; die Zeit ist ein wichtiges Element des ›Inhalts der Form‹ in antiker Literatur.

Status Quo und Ausblick

Zusammen mit der Erzählinstanz gehört Zeit zu den narratologischen Kategorien, auf die Klassische Philologen am häufigsten zurückgreifen und damit auf ihre kunstvolle Handhabung in vielen antiken Texten eingehen. De Jong/Nünlist 2007 bieten eine Analyse der Gestaltung der Zeit von Homer bis Heliodor. So instruktiv die einzelnen Kapitel auch sind, wirft der Band doch die Frage auf, ob es sich lohnt, narratologische Kategorien zur Grundlage einer Literaturgeschichte zu machen. Gewinnbringender scheint ihr Einsatz in Kommentaren (exemplarisch de Jong 2001a) sowie als Hilfsmittel in der Interpretation einzelner Texte zu sein. Hier nur ein paar Beispiele: Hurst (1983; 1985) widmet sich der zeitlichen Struktur pindarischer Oden; Alden (2000; 2017) untersucht Para-Narrative (sekundäre, in die Haupthandlung eingebettete Erzählungen) bei Homer; de Jong 2001b analysiert Anachronien bei Herodot; Barchiesi 2001 bereichert in seinem Konzept des ›future reflexive‹ in Ovids *Heroides* die intertextuelle Analyse um die Kategorie der Ordnung; Fowler 2000 reflektiert über *closure* und greift bei seinen Interpretationen lateinischer Dichtung auf verschiedene narratologische Kategorien zurück. Aber auch diachrone Studien können eine narratologische Untersuchung der Zeit gewinnbringend einsetzen, wie Lowes (2000) Studie des ›Western Classical Plot‹ in der griechischen Literatur illustriert.

Während man also feststellen kann, dass die narratologische Analyse von Ordnung, Dauer und Frequenz mittlerweile fest zum Methodenarsenal der Klassischen Philologie gehört, gibt es Aspekte, die noch eingehender untersucht werden können. Spannung zum Beispiel ist ein wichtiges Element des Plots, das nicht zuletzt durch die zeitliche Orchestrierung ei-

ner Erzählung bestimmt wird. Aufgrund der Bekanntheit von Mythen und starken generischen Konventionen erzeugen viele antike Texte weniger eine Spannung auf das, was sich ereignen, als darauf, wie es sich ereignen wird. Diese zeitliche Dynamik ist zwar bei einzelnen Autoren beschrieben worden, harrt aber noch einer eingehenden Untersuchung, etwa vor dem Hintergrund von Sternbergs (1992) narrativen *master functions* Spannung, Neugier und Überraschung.

Die antiken Reflexionen über Erzählzeit vor allem in den Scholien sind bereits früh bemerkt und auch in jüngerer Zeit in allgemeinen Studien untersucht worden (Duckworth 1931; Meijering 1987; Nünlist 2009), bieten aber umfangreiches Material für weitere Untersuchungen. So wäre es interessant, die Auseinandersetzung mit Zeit in den Scholien und bei anderen antiken Literaturkritikern zu vergleichen, etwa bei Pseudo-Demetrios, der Spannung als ein Element von *enargeia* erwähnt, die ansonsten vor allem als die Fähigkeit zur Visualisierung definiert wird. Die Taxonomien der strukturalistischen Narratologie bieten sich zwar als Grundlage für derartige Untersuchungen an; interessanter dürften aber Versuche sein, die inhärente Logik antiker Kommentare zu ergründen, die sich mit vor allem am modernen Roman entwickelten Kategorien nicht immer erfassen lässt (Grethlein 2018).

Eine weitere Herausforderung stellt dar, die narratologische Analyse mit anderen Ansätzen zur Zeit zu verbinden. So ist Zeit eine wesentliche Kategorie nicht nur von Erzählungen, sondern auch des menschlichen Lebens, ein Punkt, dem Ricœur in seinem monumentalen Werk *Zeit und Erzählung* (1988–1991) nachgeht. Die Beiträge in Darbo-Peschanski (2000) verfolgen teilweise auch eine philosophische Perspektive, Grethlein (2010; 2013) verknüpft die narratologische Analyse mit phänomenologischen Reflexionen über Zeit. Es dürfte ferner lohnend sein, die narratologische Perspektive mit einer linguistischen zu verbinden, etwa wenn es um erfahrungshaftes Erzählen und den Gebrauch von Tempora geht, wie in Bakkers Analyse des Imperfekt bei Thukydides (1997). Ein weiteres Feld eröffnen kognitionswissenschaftliche Studien (vgl. zum Konzept der *dynamic veracity* oben), deren Ergebnisse fruchtbar für die narratologische Auseinandersetzung mit Zeit gemacht werden können.

Literatur

- Alden, Maureen J.: Homer beside Himself. Para-Narratives in the ›Iliad‹. Oxford 2000.
 Alden, Maureen J.: Para-Narratives in the ›Odyssey‹. Stories in the Frame. Oxford 2017.
 Bakker, Egbert: Verbal Aspect and Mimetic Description in

- Thucydides. In: Egbert Bakker (Hg.): *Grammar as Interpretation. Greek Literature in its Linguistic Contexts*. Leiden 1997, 7–54.
- Barchiesi, A.: *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and the ›Heroides‹*. In: Ders.: *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. London 2001, 105–127.
- Darbo-Peschanski, Catherine (Hg.): *Constructions du temps dans le monde grec ancien*. Paris 2000.
- Duckworth, George E.: *Προαναφώνησις [Proanaphónesis] in the scholia to Homer*. In: *American Journal of Philology* 52 (1931), 320–338.
- Fornara, Charles W.: *Herodotus. An Interpretative Essay*. Oxford 1971.
- Fowler, Don P.: *Roman Constructions. Readings in Post-modern Latin*. Oxford 2000.
- Grethlein, Jonas: *The Greeks and their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth-Century BCE*. Cambridge 2010.
- Grethlein, Jonas: *Divine, Human, and Poetic Time in Pindar, ›Pythian 9‹*. In: *Mnemosyne* 64 (2011), 383–409.
- Grethlein, Jonas: *Experience and Teleology in Ancient Historiography. ›Futures Past‹ from Herodotus to Augustine*. Cambridge 2013.
- Grethlein, Jonas: *Die ›Odyssee‹. Homer und die Kunst des Erzählens*. München 2017.
- Grethlein, Jonas: *Homeric Motivation and Modern Narratology. The Case of Penelope*. In: *Cambridge Classical Journal* 64 (2018), 70–90.
- Grethlein, Jonas/Krebs, Christopher B. (Hg.): *Time and Narrative in Ancient Historiography. The ›Plupast‹ from Herodotus to Appian*. Cambridge 2012.
- Hölscher, Uvo: *Die Atridensage in der ›Odyssee‹*. In: Herbert Singer (Hg.): *Festschrift für Richard Alewyn*. Köln 1967, 1–16.
- Hurst, André: *Temps du récit chez Pindare (Pyth. 4) et Bacchylide (11)*. In: *Museum Helveticum* 40 (1983), 154–168.
- Hurst, André/Gerber, Douglas E. (Hg.): *Pindare. Huit exposés suivis de discussions. Vandœuvres-Genève*, 21–26 Août 1984. Genf 1985.
- Jong, Irene J. F. de: *A Narratological Commentary on the ›Odyssey‹*. Cambridge 2001. (2001a)
- Jong, Irene J. F. de: *The Anachronical Structure of Herodotus' ›Histories‹*. In: Stephen J. Harrison (Hg.): *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature*. Oxford 2001, 93–116. (2001b)
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René (Hg.): *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative II*. Leiden 2007.
- Jordan, Borimir: *The Sicilian Expedition was a Potemkin fleet*. In: *The Classical Quarterly* 50 (2000), 63–79.
- Krebs, Christopher B.: *M. Manlius Capitolinus. The Metaphorical Plupast and Metahistorical Reflections*. In: Jonas Grethlein/Ders. (Hg.): *Time and Narrative in Ancient Historiography. The ›Plupast‹ from Herodotus to Appian*. Cambridge 2012, 139–155.
- Kuzmičová, Anežka: *Presence in the Reading of Literary Narrative. A Case for Motor Enactment*. In: *Semiotica* 189 (2012), 23–48.
- Lowe, Nick J.: *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge 2000.
- Meijering, Roos: *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*. Groningen 1987.
- Nünlist, René: *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge 2009.
- Norwood, Gilbert: *Pindar*. Berkeley 1974.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Aus dem Franz. von Rainer Rochlitz. 3 Bde. München 1988–1991.
- Sternberg, Meir: *Telling in Time (II). Chronology, Teleology, Narrativity*. In: *Poetics Today* 13 (1992), 463–541.
- Theunissen, Michael: *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*. München 2000.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von (Hg.): *Pindaros*. Berlin 1922.

Jonas Grethlein

17 Zeit – Mittelalter

Erzählungen zeichnen sich, so wird meist behauptet, durch das »und dann« aus (Müller 1974a, 252). Sie stellen ein Geschehen in zeitlicher Folge dar (Lämmert 1955, 19) bzw. »überführen« Ereignisse in eine »unter einer temporalen Anschauungsform stehende Geschichte« (Stierle 1984, 398). Während die meisten Narratologen diese zeitliche Folge als mechanische Zeit konzipieren, die der erzählten Handlung logisch vorausgeht, könnte die Aufgabe einer historischen Narratologie darin bestehen, die historische Spezifik der Zeit genauer zu erfassen, die in Erzählungen dargestellt und durch das Erzählen modelliert wird.

Frägt man nach der historisch spezifischen Zeitdarstellung mittelalterlicher Erzählungen, so fallen als Erstes temporale Aberrationen auf: Die erzählte Zeit wird in Hinblick auf Irrelevantes (z. B. Wegstrecken) verkürzt oder sie wird zugunsten der Helden oder zugunsten dessen, was erzählerisch relevant ist, gedehnt (Kartschoke 2000, 481–482). An bestimmten Orten – bevorzugt Inseln oder Höhlen – läuft die Zeit nicht oder in einem anderen Tempo ab. Personen unterschiedlicher Zeiten können sich begegnen oder unterschiedliche Zeitlogiken (Ewigkeit und Zeitlichkeit) können ineinander überführt werden.

Solche Phänomene andersartiger Temporalität wurden und werden mitunter als Kennzeichen eines zyklischen, mythischen oder präsentischen mittelalterlichen Zeitverständnisses gefasst, das von einem modernen, linear-progressiven Zeitverständnis abgegrenzt wird (z. B. Gurjewitsch 1980, 124–187; Gumbrecht 2004, 103–104). So sehr jedoch nach der Historizität narrativer Temporalität zu fragen ist, so problematisch sind derart pauschalisierende Annahmen, die von *dem einen* mittelalterlichen Zeitverständnis ausgehen. Denn selbstredend wird auch im Mittelalter über die Heterogenität verschiedener Zeitmessungen und die Inkommensurabilität verschiedener Zeitkonzeptionen nachgedacht. So beginnt Beda Venerabilis im 8. Jahrhundert seine Überlegungen zu der Berechnung des liturgischen Kalenders (*computus*) damit, dass Zeit nach menschlicher oder göttlicher *auctoritas* (die Woche hat sieben Tage), nach der Gewohnheit (ein Monat hat 30 Tage) oder nach der Natur (Mondjahr/Sonnenjahr) gemessen werden kann (Beda 1977, 274–275). Trotz seiner und anderer Berechnungen konnten aufmerksame Zeitgenossen des Öftern beobachten, dass Mondphase und Ostertag voneinander abgewichen sind, und so die Differenz von institutioneller Zeit und dem Lauf der Gestirne

wahrnehmen (Borst 2004, 74). Doch so wie die Heterogenität verschiedener Zeitkonzeptionen beklagt wurde (Flasch 1993, 160, 163, 165–166), lässt sich auch das Bedürfnis nach einem einheitlichen, all diese verschiedenen Temporalitäten synchronisierenden Modell beobachten: Beda beispielsweise untergräbt seine Dreiteilung dadurch, dass er sogleich betont, dass auch die Planeten (und damit die Natur) den Vorgaben Gottes folgen würden (1977, 275). In späteren Dokumenten werden Lebens- und Weltalter, Kirchenjahr, Jahreszeit, Tagzeiten sowie die spirituelle Zeit des Einzelnen in Bildern und Texten aufeinander bezogen und ineinander transformiert (z. B. Schmitt 2016, 297–306).

Für die Frage nach historisch spezifischen narrativen Temporalitäten bedeutet dies, dass weder von einer radikal anderen Zeitwahrnehmung und Zeitdarstellung auszugehen ist, noch dass die modernen narratologischen Grundannahmen der Gegenüberstellung erzählter und erzählender Zeit einfach übernommen werden können. Stattdessen ist in einem ersten Teil kurz zu untersuchen, wie in der mittelalterlichen Rhetorik und Poetik über erzählerische Zeitdarstellung nachgedacht worden ist. Anhand eines Beispiels aus der volkssprachlichen Epik wird sodann die Operationalisierbarkeit der rhetorischen Kategorien diskutiert und werden die poetologischen Reflexionen des volkssprachlichen Texts vorgestellt. Im zweiten Teil werden ausgehend von der mittelhochdeutschen Erzählliteratur verschiedene Phänomene des erzählerischen Umgangs mit Zeit vorgestellt. Ich werde hierbei sowohl auf moderne narratologische Kategorien Bezug nehmen als auch literaturwissenschaftliche Ansätze vorstellen, die sich von der modernen Narratologie klar absetzen.

Mittelalterliche Konzepte

Mittelalterliche Rhetorik und Poetik zur temporalen Ordnung von Erzählungen: Über narrative Temporalität wird in mittelalterlichen Rhetoriken und Poetiken, die man als die »wesentlichen Träger literarischer Theorie« (Quadlbauer 1982, 115) bezeichnen kann, nur am Rande nachgedacht. Denn ausgehend von der antiken Rhetorik stehen Aufbau und Ziel der Rede im Vordergrund. Die *narratio* kommt bloß als ein funktionalisierter Teil der Rede, die den Sachverhalt im temporalen Ablauf schildert, in den Blick. Die in der Spätantike entwickelte Unterscheidung von *ordo naturalis* und *ordo artificialis* beschreibt zunächst, ob ei-

ne Rede den rhetorischen Vorgaben folgt (*naturalis*) oder davon abweicht (*artificialis*), und wird erst im Frühmittelalter auf eine chronologische Darstellungsweise bezogen (vgl. den Überblick über die Belege bei Faral 1924, 55–59; Klopsch 1980, 129–130; s. Kap. 23). So formulieren die anonymen mittelalterlichen Horaz-Scholien (*Scholia Vindobonensia*) zur *Ars poetica* 42–46: »Einer natürlichen Anordnung [*naturalis ordo*] entspricht es, wenn man den Sachverhalt in der Ordnung erzählt, in der er vorgefallen ist. Von künstlicher Ordnung spricht man, wenn jemand nicht mit dem Anfang der vorgefallenen Sachverhalte beginnt« (Zechmeister 1877, 4–5). Der *ordo naturalis* steht somit für eine chronologische Erzählweise, der *ordo artificialis* für die nicht näher bestimmte Abweichung davon. Als Beispiel rufen fast alle mittelalterlichen Belege den *medias in res* Beginn der *Aeneis* auf: Die Erzählung beginnt mit dem Seesturm, der Aeneas nach Karthago bringt; der Fall Trojas und seine Flucht werden erst später beim Gastmahl in Karthago erzählt. Während Horaz in der *Ars Poetica* (42–46) solche Aufschübe und Aussparungen lobt, schätzen viele früh- und hochmittelalterlichen Kommentatoren den *ordo naturalis* als die »richtige« Anordnung ein (Quadlbauer 1982, 117–119); andere wiederum erkennen in den beiden *ordines* die Differenz zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung (*Glose in Poetria[m] Horatii*, Edition Friis-Jensen 2015, 42,4–5; dazu Schneider 2013, 163; hier Kap. 23).

Eine eingehendere theoretische Beschäftigung mit den beiden *ordines* findet sich erst im 13. Jahrhundert in der *Poetria nova* von Galfred von Vinsauf (Edition Faral 1924). Er unterscheidet zwischen der »unfruchtbaren Straße der Natur«, in der *res* und *verba* einander folgen, und dem »fruchtbaren, artifiziellen Weg« (V. 87–98, 101–102), bei dem das »Frühere später« und das »Spätere früher« erscheint (V. 92–93). Die chronologische Anordnung werde dadurch zwar »verdrehet«, aber nicht »perviert« (V. 97–98). Diese neue, positive Bewertung des *ordo artificialis* kommt dadurch zustande, dass Galfred verstärkt die Effekte einer nicht-chronologischen Erzählweise in den Blick nimmt: Das, was zuerst »verdunkelt«, »holprig« oder »verknötet« (V. 105–106) erscheine, werde durch den Verlauf der Erzählung »erhellet« oder »gelöst« (V. 108–110). Galfred schreibt somit dem *ordo artificialis* zu, kunstvoll Spannung aufzubauen und kalkulierte Evidenzeffekte zu erzeugen: Das »Künftige« werde »gegenwärtig«, das »Entfernte nah« (V. 122–123). Stand bei der Bevorzugung des *ordo naturalis* die Klarheit, Überschaubarkeit und *brevitas* der Erzählung im Vordergrund (Quad-

bauer 1982, 117–119), so erkennt Galfred im *ordo artificialis* die Möglichkeiten der Rhythmisierung, Effektsteigerung und Evidenzerzeugung.

Es liegt nahe, diese historisch-rhetorischen Überlegungen auf moderne narratologische Modelle zu beziehen, beispielsweise auf Genettes Kategorie der »Ordnung«, also die erzählerische Anordnung des berichteten Geschehens, oder die Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit (Genettes »Dauer«). Dabei gilt es allerdings zu beachten, dass die rhetorischen Kategorien nicht zwei Ebenen des Erzählens, sondern zwei Weisen der Stoffaneignung beschreiben. Ebenso fällt auf, dass die mittelalterlichen Rhetoriken und Poetiken sich ganz auf die Anfangsgestaltung konzentrieren (Faral 1924, 55, 59; Quadlbauer 1982, 120–122): Werden die beiden *ordines* auf konkrete Beispiele bezogen, so bezeichnen sie den chronologischen oder nicht-chronologischen Einstieg und nicht die Komposition der gesamten Erzählung. Auch wenn also durchaus Kontinuitäten zu modernen narratologischen Überlegungen sichtbar werden, so gehen die rhetorischen Begrifflichkeiten doch keineswegs nahtlos darin auf.

Poetische Reflexionen zum nicht-chronologischen Erzählen: Bekanntlich wird nicht nur in Poetik und Rhetorik über das Erzählen nachgedacht, sondern auch in den volkssprachlichen Erzählungen selbst, in Prolog und Epilog sowie in literaturtheoretischen oder poetologischen Exkursen. In diesen stehen jedoch meist andere Themen als die Zeitgestaltung im Vordergrund. Im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, einem Text mit sehr vielen erzähltheoretisch relevanten Bemerkungen, finden sich auch eine Reihe von Bemerkungen zur narrativen Zeitgestaltung.

Nachdem Parzival in Munsalvaesche keine Frage gestellt hat, sieht er in einer Kammer einen schönen alten Mann. Der Erzähler fährt fort: »Um wen es sich hier handelt, das könnt ihr später fragen. Und auch: der Burgherr, Burg und Land, die werden euch von mir benannt, sobald es an der Zeit ist, später« (Edition und Übersetzung Nellmann/Kühn 1994, 241,1–5). Der Erzähler macht explizit, dass die Rezipienten genauso wenig wie Parzival wissen, wie die Burg heißt, wer der Hausherr (Anfortas) und wer der schöne Greis (Titurel) ist. Die Rezipienten werden dies erst durch Parzivals Gespräch mit Sigune (251,1–24) und Trevrizent (468,23–474,24) erfahren.

Ulrich Ernst (1999, 177–183; 2000, 189) deutet diesen Informationsaufschub als *ordo artificialis*, den er zugleich mit der modernen Kategorie des »analyti-

schen Erzählens« parallelisiert. Letzteres meint, dass ein am Beginn erzähltes Ereignis erst im späteren Verlauf der Erzählung durch Rückgriffe (Analepsen) verständlich wird. Dem entgegengesetzt vertritt Ulrike Draesner (1993, 402) die These, dass die Erzählerbemerkung im *Parzival* das Erzählen nach dem *ordo naturalis* belege: Weil der Protagonist selbst noch nicht über das Wissen verfügt, müsse der Erzähler die Informationen zurückhalten. Draesner bezieht den *ordo naturalis* also nicht nur auf die Chronologie der erzählten Ereignisse, sondern auch auf das Wissen der fokal Figuren, Parzival (ähnlich Curschmann 1971, 640–641; Green 1982, 5). Die gegensätzliche Kategorisierung der Erzählerbemerkung durch die Forschung zeigt die Operationalisierungsprobleme, die sich bei der Anwendung der rhetorischen Kategorien ergeben: Informationen zum Namen einer Burg oder einer Figur lassen sich nicht eindeutig einem Zeitpunkt der erzählten Chronologie zuordnen. Zugleich verändert sich die chronologische Ordnung, je nachdem, ob man diese als Tatsachen oder als Wahrnehmungen einer fokal Figuren bewertet. Noch grundsätzlicher wird hier sichtbar, dass eine lineare Konzeption der chronologischen Ordnung problematisch ist: In einer Erzählung werden Dinge berichtet, die zwar durchaus zeitlich konnotiert sind, die sich aber nicht problemlos in eine linear-chronologische Reihe bringen lassen.

Nimmt man die Effekte in den Blick, die durch die Aussparung erzeugt werden, so verliert der Disput um *ordo naturalis* oder *artificialis* ohnehin an Relevanz. Die Aussparung verlangsamt das Erzähltempo, die Aufmerksamkeit wird auf die noch nicht benannten Personen und Orte gelenkt, die als höchst bedeutsam hervorgehoben werden. Damit werden Erwartungen geweckt und die Wahrnehmung dessen geprägt, was später erzählt wird.

Im *Parzival* wird die Verlangsamung des Erzähltempos zur Pause, wenn der Erzähler den Aufschub durch das vieldiskutierte »Bogengleichnis« kommentiert (241,8–30). Dieser Exkurs ist aufgrund der sich transformierenden Analogie zwischen Bogenschuss und Erzählen nicht leicht zu verstehen. Diskutiert werden jedoch in jedem Fall die produktionsseitigen Ziele und die rezeptionsseitigen Effekte, die durch das Aufschieben von Informationen erzeugt werden (Curschmann 1971, 639–641; Green 1982, 30–37). Am Ausgangspunkt des Exkurses setzt der Erzähler das eigene Tun mit der Sehne gleich und grenzt sie vom Bogen und dessen *krümbe* ab (241,8,15). Die Sehne stehe für gerades Erzählen (*sleht[e] maere*]; 241,13), das auch vom Publikum gewünscht werde

(241,14). Kurz darauf wird jedoch betont, dass die gerade Sehne gekrümmt werden muss, damit der Pfeil sein Ziel erreicht (241,19). Die einfache Gegenüberstellung zwischen einem positiv konnotierten geraden und einem gekrümmten bzw. umwegigen oder gar irritierenden Erzählen wird so aufgehoben und es wird angedeutet, dass gerade der vordergründige Umweg zielgerichtet sein kann. Die Rezeptionsseite rückt im zweiten Teil des Exkurses (241,21–241,30) in den Vordergrund, wenn gefragt wird, ob und wie der Pfeil sein Ziel erreicht: Werde die Erzählung auf den Rezipienten geschossen, sei zu verhindern, dass sie auf einer breiten Straße zum einen Ohr hinein- und zum anderen wieder hinausschießt (241,21–25). Es geht somit um die Aufnahmekapazität des Rezipienten. Eine narrative Information soll im Gedächtnis haften bleiben, soll in ihrer Tragweite sowie in ihrem Stellenwert für das Geflecht des Textes verstanden werden. Eine solche Aufmerksamkeitslenkung stellt auch der bereits analysierte Informationsaufschub dar. Im »Bogengleichnis« sind damit einerseits Parallelen zu Galfreds Metaphorik des Verdunkelns und Erhellens oder des Lösen des Knotens erkennbar. Andererseits wird – durch die Metaphorik des Spannens – viel deutlicher als bei Galfred betont, dass Erzählen immer auch Erwartungsstiftung und Aufmerksamkeitslenkung ist (die Phrase »sinne spannen« ist auch im Mittelhochdeutschen belegt): Das, was früher erzählt wird, prägt das Spätere und steuert, ob und wie es rezipiert wird. Versteht man das Bogengleichnis in diesem Sinne, dann ist die Reihenfolge des Erzählten weniger auf die Chronologie des erzählten Geschehens zu beziehen, sondern viel stärker als zeitliche Steuerung der Wahrnehmung des Erzählten und damit als Zeitmodellierung zu begreifen.

Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass der *Parzival*-Erzähler im neunten Buch, also über 6000 Verse später, erneut auf die ausgesparte Information zurückkommt (452,29–453,10). Bevor Trevrizent Parzival sein Wissen über Munsalvaesche und den Gral mitteilt, erklärt der Erzähler in einem längeren Exkurs, weshalb nun der richtige Zeitpunkt (241,5) gekommen ist, die Rezipienten über das zu informieren, was früher nicht berichtet worden ist. Die personalisierte Instanz der Erzählung (*aventure*) habe dies gefordert (453,5–10). Während die rhetorisch-poetische Tradition Aufschübe und Aussparungen mit Spannungs- und Evidenzerzeugung begründet (Galfred, *Poetria Nova* V. 105–106), werden sie im *Parzival* als Vorgaben des Stoffs bzw. der Quelle präsentiert. Die narrative Instanz deutet so eine Verpflichtung dem Stoff

gegenüber an, geht mit dieser aber zugleich spielerisch um. Denn auch diese exkursartige Erklärung ist kalkuliert positioniert: Sie verlangsamt erneut das Erzähltempo, verweist auf bereits Erzähltes und schürt die Aufmerksamkeit für die nachfolgenden Erklärungen Trevrizents. Dadurch wird die Linearität des Erzählens aufgebrochen und die chronologisch voneinander entfernten Begebenheiten werden miteinander verflochten. Bemerkenswerterweise wird jedoch nicht auf eine erzählte Begebenheit (*histoire*), sondern auf ein vergangenes Moment des Erzählens (*discours*) rekurriert. Das Erzählen wird so selbst ereignishaft und erinnerungswürdig. Zeit ist nicht nur in der erzählten Welt, sondern auch auf der Ebene des Erzählens vergangen.

Die hier vorgestellten Erzählerkommentare geben so ein Wissen über die Effekte von temporalen Umstellungen und Aufschüben preis. Diese Effekte hängen jedoch nicht nur von der Anordnung der erzählten Begebenheiten ab, sondern auch vom Erzähltempo und den zeitmodellierenden Vor- und Rückverweisen. In Gänze werden sie nur verständlich, wenn über die narratologische Kategorie der Zeit hinaus auch die Fokalisierung und die Erzählstimme einbezogen werden. Die implizite Erzähltheorie der hier vorgestellten Kommentare geht so weit über das duale und lineare Schema der *ordines narrandi* hinaus.

Phänomene und Modelle

Je nachdem, wie die Temporalität des Erzählens narratologisch konzipiert wird, kommen andere Phänomene in den Blick. Im Folgenden werden möglichst unterschiedliche Phänomene und Modelle vorgestellt. Ich beginne mit der für die klassische Narratologie prägenden Gegenüberstellung von Erzählzeit und erzählter Zeit und versuche aufzuzeigen, was damit analysiert werden kann und was tendenziell aus dem Blick gerät. Daran anschließend wird auf andere erzähltheoretische Modelle und Phänomene eingegangen, die weniger von der modernen Narratologie und stärker von der Andersheit der mittelalterlichen Texte ausgehen: die episodische Zeit, unterschiedliche Zeitregime und kalendarische und kosmische Zeiten. Ein weiterer Abschnitt widmet sich einem wieder klassischen erzähltheoretischen Thema, dem Erzählen von gleichzeitigen Geschehnissen. Während diese Phänomene vor allem anhand höfischer Romane und Helidenepik diskutiert werden, geht der letzte Abschnitt von geistlichen Texten aus. Untersucht werden hier

Heterochronien, also das Nebeneinander von ungleich verlaufenden Zeiten sowie die Verräumlichung von Zeit.

Doppelte Zeitlichkeit des Erzählens: Der Husserl-Schüler Günther Müller leitet 1946 aus der Unterscheidung von »Erzählen und Erzähltem« die Unterscheidung von »Erzählzeit und erzählter Zeit« ab (Müller 1974a, 257; vgl. auch Müller 1974b). Das Erzählen sei grundlegend durch das »Ineinanderwirken« dieser »verschiedene[n] Zeitverläufe« (Müller 1974a, 257) geprägt. Allerdings bleibt die Bestimmung und Relationierung der beiden Ebenen mehrdeutig: Einerseits bezieht Müller die Unterscheidung auf die Differenz von »Erlebniszeit« und »Lebenszeit« (ebd., 254) und damit auf den Kontrast von intramentalem Zeiterleben und einem extramentalen Vergehen einer mechanischen Zeit. Dementsprechend macht er als »Hauptkraft jeder Erzählung« (ebd., 251) das In-Beziehung-Setzen von »seelischer, biologischer und physikalischer Zeit« (ebd.) aus und konzipiert Erzählen als »Vergegenwärtigen« (ebd., 247). Auf der anderen Seite reduziert er die Erzählzeit auf standardisierte Buchseiten einer Erzählung und kontrastiert sie mit der Anzahl Tage oder Wochen, die eine erzählte Handlung andauert.

Damit lassen sich bereits bei Günther Müller zwei unterschiedliche Konzeptionen der doppelten Zeitlichkeit des Erzählens ausmachen, die bis heute den erzähltheoretischen Umgang mit Zeit bestimmen. Auf der einen Seite wird dem Erzählen (ähnlich wie dem Bewusstsein oder der Erinnerung bei Augustinus oder Husserl) zugeschrieben, das Mit- und Gegeneinander von Erinnerung, aktueller Wahrnehmung und Erwartung darzustellen und das bereits Erzählte und das noch zu Erzählende durch Erwartungsstiftung und Rückverweise ineinander zu verflechten. Davon ausgehend muss dann zwischen unterschiedlichen Temporalitäten und Zeitwahrnehmungen unterschieden werden, die im Erzählen dargestellt und überlagert werden. Auf der anderen Seite setzt Müller eine gleichlaufende, lineare Zeit voraus, die sowohl den Ablauf der erzählten Ereignisse als auch das Erzählen bestimmt. Diese ermöglicht den Bezug zwischen der Zeit des Erzählens und des Erzählten. Allerdings werden dadurch die prinzipiellen Unterschiede zwischen einer narrativen und einer mechanischen Temporalität kassiert.

Auch bei Genette lassen sich diese beiden gegensätzlichen Dimensionen der Unterscheidung von Erzählzeit/erzählter Zeit noch beobachten. Auf der einen Seite gehen die ersten drei Kapitel seines Essays *Discours du*

récit von der Chronologie des erzählten Geschehens aus und fragen, ob und wie die Darstellung eines Textes im Hinblick auf Anordnung, Tempo und Frequenz vom erzählten Geschehen abweicht (Genette 2010, 17–102). Damit wird die erzählte Zeit genauso wie die zeitliche Ordnung des Erzählens als eine gleichmäßige und lineare konzipiert. Die »Ereignisse werden« – so Michael Waltenberger – »in ein Raster von Sukzession und Simultaneität gezwängt« (Waltenberger 2016, 37). Zeit erscheint nur noch als der regelmäßige »punktuelle[] Umschlag vom Vorher ins Nachher« (ebd., 43; vgl. auch Störmer-Caysa 2007, 79–80).

Auf der anderen Seite ist Genettes Essay der Analyse von Prousts *Recherche* gewidmet. Untersucht wird also ein Romankomplex, in dem es um die Zeitlichkeit von Erinnerung und Imagination geht. Die Zeitwahrnehmung im erzählten Erleben, Erinnern und Imaginieren präsentiert sich dem Ich-Erzähler immer wieder neu und anders und, um diese Zeitwahrnehmung vermittelbar zu machen, kommen komplexe narrative Strategien zum Einsatz. Genette rekonstruiert deshalb, wie die »interne Diachronie«, die durch Iterationen bestimmt wird, und die »reale« oder »externe Diachronie« voneinander abweichen (Genette 2010, 90–91). Letztlich beruhe auch die vordergründige »Ekstase der Zeitlosigkeit« des Romans darauf, dass die chronologische Zeit »verhext[], heimlich subvertiert[] oder [...] pervertiert[]« wird (ebd., 102).

Gerade dieser Aspekt von Genettes Buch wird vonseiten der modernen Narratologie gerne übersehen. Man folgt Genette primär in der Analyse von Ordnung, Erzähltempo und Frequenz und analysiert die Umstellungen in der Abfolge des Erzählens gegenüber der Chronologie der erzählten Begebenheiten sowie die Raffungen und Verlangsamungen. Auf die darüber hinausgehenden Überlegungen wird kaum eingegangen.

Doch wie ist die doppelte Zeitlichkeit des Erzählens ohne den Rekurs auf die mechanische Zeit zu konzipieren? Bereits Genette zufolge ist der Gleichlauf von erzählter Zeit und Erzählzeit »eher hypothetisch als real« und Abweichungen davon stellen den Normalfall dar (Genette 2010, 18–19). Anstelle der mechanischen Zeit kann deshalb die relationale Bezüglichkeit von Erzählen und Erzähltem als Bedingung der Temporalität des Erzählens begriffen werden. Erzählen ist dann weniger Zeitdarstellung im Sinne einer Herrschaft über die Zeit (»play over time«), sondern ein »interplay between times« respektive ein »interplay of the presented and the represented dynamics« (Sternberg 1992, 519). In dieser Perspektive besteht und entsteht narrative Zeit durch Verweisbe-

ziehungen zwischen der Repräsentation erzählter Begebenheiten und dem sprachlichen Vollzug des Erzählens. Eine linear-mechanische Zeit der erzählten Begebenheiten geht der Narration nicht voraus, sondern ist Effekt solcher Verweise.

Dissonanzen zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit – Analepsen und Prolepsen, Erzähltempo und Frequenz: Der Altgermanist Fritz-Peter Knapp postuliert in einem Lexikonartikel: »Die volkssprachliche Epik des Mittelalters folgt nahezu ausnahmslos dem *Ordo naturalis*« (Knapp 2000, 768). Gibt es somit im volkssprachlichen mittelalterlichen Erzählen keine Analepsen, also verspätete Berichte von früher vorgefallenen Ereignissen, und Prolepsen, also vorwegnehmende Berichte von chronologisch Kommendem (Genette 2010, 17–52)? Knapps These wird häufig anhand der mittelalterlichen Eneasromane belegt: Der altfranzösische *Roman d'Eneas* und Veldekes *Eneasroman* beginnen mit einem Erzählerbericht über die Zerstörung Trojas und berichten so im Unterschied zur antiken Vorlage chronologisch (Kartschoke 1997, 870). Doch sobald man die Analyse weiter vertieft, wird das Bild mehrschichtiger (vgl. auch Fromm 1996). Nachdem Eneas in Veldekes Erzählung an der libyschen Küste gelandet ist, wird mittels eines erzählerischen Rückblicks (Analepse) von der Gründung Karthagos berichtet (Edition Kartschoke 1997, V. 292–432). Beim Gastmahl in Karthago wird die Geschichte vom Fall Trojas ein zweites Mal von Eneas selbst erzählt (V. 919–1230). In der Terminologie Genettes handelt es sich bei Eneas' Erzählung um eine »repetitive Analepse«, die etwas bereits Berichtetes ein zweites Mal erzählt, während Vergil eine »kompletive Analepse« bietet, die ergänzt, was den Rezipienten noch nicht berichtet worden ist (Genette 2010, 28–31). Doch ist »repetitiv« der treffende Ausdruck? Einerseits setzt der Erzähler bei Veldeke gleich am Beginn voraus, dass das Publikum den trojanischen Stoff bereits kennt (V. 1–2) und damit hat die gesamte Erzählung einen repetitiven Charakter. Andererseits sind der Erzählerbericht am Beginn und Eneas' Binnenerzählung nicht redundant, sondern komplementär angelegt. Der Fall Trojas wird einmal als »überschauender Bericht mit der Autorität der Distanz« und einmal als »dramatisches Miterleben des Augenzeugen« geschildert (Fromm 1996, 39). Im anfänglichen Erzählerbericht (V. 1–66) steht das Parisurteil und damit das Verhältnis von zeitlichem und kausalem Anfang im Vordergrund, in der Erzählung von Eneas (V. 919–1230) wird dagegen der Verrat des Sinon/Ulixes fokussiert.

Dadurch werden Parallelen zwischen den in der Analepse erzählten und den die Analepse rahmenden Ereignissen sichtbar. Denn die Binnenerzählung des Eneas handelt von einem Fremden (Sinon/Ulixes), der unter anderem wegen seines Erzähltalents in Troja aufgenommen wird und dadurch den Untergang der Stadt bewirkt. Die Ähnlichkeiten zu Eneas' Aufnahme in Karthago, dem sich vollziehenden Akt des Erzählens und dem noch kommenden Unglück Karthagos werden so deutlich. Die Analepse lässt sich deshalb auch als implizite Prolepse verstehen, die das kommende Unglück Didos bzw. Karthagos andeutet. Dies wird auch durch das Erzähltempo unterstrichen: Eneas' Erzählung wird in direkter Rede wiedergegeben (V. 919–1230). Dadurch wird das Erzähltempo verlangsamt und die Aufmerksamkeit auf die Parallelen zwischen Rahmen- und Binnenerzählung und die damit einhergehenden impliziten Vorausdeutungen gelenkt. Indem die Analepse auf der Figurenebene geschieht (als Figurenbericht), wird zudem die erzählte Handlung (anders als bei Analepsen, die die Erzählstimme vornimmt) nicht unterbrochen. Die Verflechtung von erinnerter Vergangenheit und Erzählgegenwart, von vergangener und aktueller Macht des Erzählens wird so besonders deutlich.

Knapps Behauptung, dass das volkssprachliche Erzählen dem *ordo naturalis* folgt, mag somit allenfalls für die Makrostruktur Geltung haben, auf der Ebene der Mesostruktur gibt es auch in den mittelalterlichen volkssprachlichen Erzählungen vielerlei Arten, die chronologische Ordnung umzustellen. Diesbezüglich sind die modernen narratologischen Kategorien, die helfen, das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit zu beschreiben, durchaus produktiv – wenn die sinnstiftenden Effekte von Anordnung, Erzähltempo und Frequenz einbezogen werden. Analepsen und Prolepsen verändern das Erzähltempo und machen Parallelen und Differenzen zwischen Früherem und Späterem sichtbar oder präsentieren unterschiedliche Sichtweisen ein und desselben Geschehens. Sie brechen so die Linearität des Erzählens auf und modellieren durch Erwartungstiftung und Rückverweise die Zeit der Rezeption.

Episodische Zeit – das Fehlen eines übergreifenden Zeitkontinuums: Am Ende seines Kapitels zur temporalen »Ordnung« kommt Genette auf »Achronien« zu sprechen. Er versteht darunter Erzählpassagen, deren erzählte Ereignisse nicht in eine chronologische Ordnung gebracht werden können, weil Zeitbezüge fehlen. Stattdessen werde die Reihenfolge

der erzählten Begebenheiten durch andere Parameter als die Chronologie der *histoire* vorgegeben, beispielsweise durch räumliche Stationen, mit denen jeweils eine erzählte Erinnerung verknüpft ist (Genette 2010, 48–52). Auch wenn Genette die Kategorie der »Achronie« eher andeutet als ausarbeitet, so haben seine Beschreibungen Ähnlichkeiten zu dem, was in der germanistischen Mediävistik als »episodische Zeit« (Petersen 2007, 324) bezeichnet wird. Diese wird vornehmlich an heldenepischen und frühmittelalterlichen Texten beobachtet: Eine Erzählung besteht aus Episoden, die nicht zeitlich verbunden sind, weil es kein die Episoden übergreifendes Zeitkontinuum gibt. Dies kann zur Folge haben, dass die Protagonisten nicht altern (für den griechischen Roman zuerst von Bachtin 2008, 12–13, beschrieben) und Ereignisse oder Personen, die in mehreren Episoden vorkommen, nicht aufeinander bezogen werden (Petersen 2007, 324). Mitunter mag sich das Gefühl einstellen, die Reihenfolge der Episoden könnte ohne Sinnveränderung vertauscht werden. In der Forschung ist deshalb von einem »zeitlose[n] Sein« (Lugowski 1994, 29, 75) die Rede, von einem »Desinteresse an einer systematischen Zeitordnung« (Müller 2017, 351) oder von der »Zeitenthobenheit des literarischen Helden« (Störmer-Caysa 2007, 79). Allerdings sind diese Einschätzungen allzu sehr der erzählten makrostrukturellen Zeit verhaftet. Denn nur auf der Makroebene fehlen zeitliche Verknüpfungsformen, innerhalb der einzelnen Episoden ist das Nacheinander der Begebenheiten relevant, sind zeitliche Verknüpfungsformen gängig und werden mitunter auch Zeitangaben gemacht. Jan-Dirk Müller hat zudem gezeigt, dass die erzählstrukturelle Episodizität in der Heldenepik häufig mit einem spezifischen Vergangenheitsverständnis verknüpft ist: Es wird von einer Vorzeit erzählt, die keine historische ist, da sie nicht »teleologisch« auf die Gegenwart des Erzählens zuläuft, sondern »in einem unbestimmten Zeitenraum« angesiedelt ist, der auch noch die Gegenwart prägt (Müller 2017, 295–296). Daneben hat die mediävistische Forschung der letzten Jahre die nicht-zeitlichen Verknüpfungsformen herausgearbeitet, durch die die vordergründig bloß nebeneinander stehenden Episoden miteinander verbunden sind: Bestimmte Themen werden durch Iteration und Variation verhandelt (Warning 2003) oder es sind finale oder strukturelle Korrelationsprinzipien wirksam (z. B. Lugowski 1994; Haferland/Schulz 2010). Die nicht zeitlich verknüpften Einheiten entfalten somit bestimmte Themen prozessual

und rhythmisieren die Zeit des Erzählens durch den Neueinsatz von Episoden, Wiederholungen und Reihungen (Reichlin 2012).

Die Episodizität des Erzählens kann zudem stärker oder schwächer ausgeprägt sein: Die Disjunktion der Episoden ist in den wenigsten Texten so radikal, wie dies Christoph Petersen für den ›antiken Teil‹ der *Kaiserchronik* aufgezeigt hat (Petersen 2007, 324–340). Vielmehr haben die meisten sogenannten episodischen mittelalterlichen Erzählungen ein, wenn auch nur schwach ausgeprägtes, makrostrukturelles Zeitgerüst, beispielsweise eine *queste* des Ritters oder den Chronotopos des Weges (Bachtin 2008, 21). Auch im Hinblick auf die Zeitlichkeit der Episoden sind Differenzierungen möglich: Es gibt Episoden mit schwach ausgeprägter Eigenzeitlichkeit (ein Kampf gegen einen Riesen), die sich gut in die Makrostruktur einfügen, und es gibt Episoden mit stark ausgeprägter Eigenzeitlichkeit, wie z. B. die Minnegrotte-Episode im *Tristan* (vgl. Müller 2002), die die makrostrukturelle Zeitlichkeit geradezu außer Kraft setzen. Es ist deshalb am einzelnen Text zu untersuchen, ob und wie das makrostrukturelle Zeitgerüst und die Zeit der Episoden ineinander verfügt werden.

Die Zeitlichkeit vieler mittelalterlicher Erzählungen ist somit über die Gattungsgrenze der Heldenepik hinaus durch ein schwach ausgeprägtes makrostrukturelles Zeitgerüst und die Eigenzeitlichkeit der Episoden geprägt. Diese beiden Zeitebenen gehen nicht immer stimmig ineinander auf. Dies bedeutet jedoch mitnichten, dass deshalb dem Aspekt der Zeit keine Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Vielmehr sind die Rhythmisierung des Erzählens durch Episoden und die Zeitmodellierung durch Iterationen zu untersuchen und die Gründe für die stärker oder schwächer ausgeprägte Eigenzeitlichkeit der Episoden zu analysieren.

Kalendarische Zeit, soziale Zeitregime, liturgische und kosmische Zeit: Obwohl auch die meisten höfischen Romane episodisch strukturiert sind, zeigen einige (*Iwein*, *Parzival*) auch ein dezidiertes Interesse für das kalendarische Vergehen der erzählten Zeit, für Fristen, die eingehalten werden müssen, oder für das Zählen der Jahre, die der Held durchlebt. In diesen Romanen werden das Zeiterleben der Figuren, die soziale (rechtliche, kirchliche) Zeitmessung und die Zeit des Erzählens kalkuliert aufeinander bezogen und die damit einhergehenden Friktionen für die Plotstruktur und die Sinnstiftung genutzt.

Das makrostrukturelle kalendarische Zeitgerüst

des *Iwein* Hartmanns von Aue wird beispielsweise durch Ankündigungen mit Zeitangaben (Edition Mertens 2004, V. 900–901), zeitlich gebundene Versprechen (V. 2935–2946) und Gerichtstermine mit 40-Tage-Fristen rund um die Johannisnacht explizit gemacht (Mertens 1978, 43–46, 53–59; Kartschoke 2000, 482–485). Allerdings setzt diese kalendarische Genauigkeit in den Passagen aus, in denen Iwein zum *tôren* wird und im Wald vor sich hinlebt. Das Jahr, das Iwein mit Turnieren verbringt und währenddessen er die Jahresfrist verstreichen lässt, wird gerafft berichtet (V. 3037–3058), sodass fast keine Erzählzeit beansprucht wird. Dagegen wird das Erzähltempo bei den konkurrierenden Terminverpflichtungen Iweins im zweiten Teil des Romans verlangsamt und so die erzählerische Spannung gesteigert (Nitsche 2006, 95–96). Eine solche Analyse, die auf den oben vorgestellten Parametern zu Erzählzeit und erzählter Zeit basiert, ist jedoch nur beschränkt ergiebig, wenn nicht miteinbezogen wird, dass der Roman über die kalendarische Zeit hinaus auch von mehreren miteinander konfligierenden Zeitregimen berichtet (vgl. auch Störmer-Caysa 2007, 92–96). Die Fristsetzung von Laudine sowie die Gerichtstermine im zweiten Teil stehen für ein Set an kollektiv verbindlichen Praktiken im Umgang mit Zeit, die das genaue Einhalten von gegebenen Versprechen und Fristen fordern. Dieses Zeitregime unterscheidet sich von dem des Artushofes, das primär für Anwesende gilt und das sich durch zyklische Ereignishaftigkeit und Rivalität auszeichnet. Die Beziehung zwischen Iwein und dem Einsiedler wiederum wird durch den Tag/Nacht-Rhythmus strukturiert. Die erzählte Zeit wird hier ganz im Sinne von Norbert Elias (1984, XXVII–XL) als soziale Gegebenheit entworfen, die der Einzelne erlernen muss und mit der er dann wiederum unterschiedlich umgehen kann. Deshalb greift auch eine Gegenüberstellung von subjektiver und objektiver Zeit zu kurz: Weder beim Verstreichenlassen der Jahresfrist noch im Wald wird ein rein subjektives Zeitempfinden dargestellt, sondern Iweins Umgang mit der Zeit ist und bleibt an soziale Strukturen gebunden, wenn auch an unterschiedliche. Die erzählte Zeit kann deshalb nicht auf die explizit gemachte kalendarische Zeit reduziert werden, sondern sie ist das Ergebnis der Überlagerung verschiedener Zeitregime.

Auch die Makrostruktur des *Parzivals* Wolframs von Eschenbach ist über die Vorlage Chrétiens hinaus durch ein kalendarisches Zeitgerüst geprägt. Das bereits erwähnte Gespräch von Trevrizent und Parzival, in dem die Rezipienten einen Teil der explizit auf-

geschobenen Informationen erhalten, hat an einem Karfreitag statt (448,7; 459,23). In der Klausel erkennt Parzival das auf dem Altar stehende Reliquiar und fragt Trevrizent, wie viel Zeit seit seinem letzten Besuch vergangen ist. Trevrizent errechnet anhand des Psalters, dass sein Besuch viereinhalb Jahre und drei Tage her ist (460,22–25). Diese präzise Zeitangabe ist sowohl für die Figur als auch für die gesamte kalendarische Zeitstruktur des Romans folgenreich. Bei Parzival löst sie einen Reflexionsprozess aus (460,28–29), der mit dafür verantwortlich ist, dass er 14 Tage später von Trevrizent von seinen Sünden freigesprochen wird (501,17). Zugleich hat die *Parzival*-Forschung von den viereinhalb Jahren ausgehend das kalendarische Zeitgerüst fast des gesamten Romans errechnet (vgl. u. a. Weigand 1938, 941–944; Haferland 1994, 263–270): Parzivals Frageversäumnis geschieht im Spätsommer, der Schnee fällt tags darauf wegen des Einflusses des Saturns (489,24–493,8). Viereinhalb Jahre später fällt am Karfreitag wieder Schnee, doch nun ist dieser durch die »abnehmende Kraft des Saturns« verursacht (Haferland 1994, 264). Parzivals Berufung zum Gral geschieht sodann an oder um Pfingsten herum. Kalendarische und kosmische Zeit, das Kirchenjahr und die Jahreszeiten werden aufeinander bezogen. Sie strukturieren die Geschichte des Helden nachträglich, richten sie auf einen Zielpunkt (Pfingsten) aus und laden den Zeitverlauf mit Bedeutung auf. Allerdings ist die Nachträglichkeit und Bruchstückhaftigkeit dieser zeitlichen Angaben zu betonen. Dass die Gralsberufung an oder um Pfingsten herum stattfindet, wird nicht explizit gesagt, sondern dafür sind detaillierte, nur auf der Basis des schriftlichen Textes mögliche Berechnungen nötig, die nicht immer zu denselben Ergebnissen kommen (vgl. Haferland 1994, 265–266). Auch Angaben zu den kirchlichen Feiertagen, den Planeten oder Jahreszeiten werden verstreut wie einzelne Teile eines Puzzlespiels gegeben. Die damit eröffnete Zeitstruktur erscheint so als eine nachträglich synthetisierende Sinnschicht, mit der aber zugleich eine Wirksamkeit von Beginn der erzählten Begebenheiten an postuliert wird.

Die Simultaneität erzählter Begebenheiten: Durch Rückverweise oder Analepsen werden Dinge, die in der erzählten Zeit weit auseinander liegen, erzählend nebeneinander gestellt. Umgekehrt können Dinge, die in der erzählten Zeit gleichzeitig stattfinden, sprachlich nur nacheinander erzählt werden. Erzähltheoretisch ist damit seit Lessing und Herder die wiederkehrende Diskussion verknüpft, in welchem Verhältnis sprach-

liche und zeitliche Sukzession zueinander stehen: Prädestiniert die sprachliche Sukzession das Erzählen dazu, zeitliches Nacheinander darzustellen (Lessing 2007, 116–117)? Stehen »[g]leichzeitig verlaufende Begebenheiten zum Nacheinander des Erzählens in besonderer Spannung« (Lämmert 1955, 85)? Oder basieren solche Überlegungen auf der irrtümlichen Verwechslung der Sukzession von Zeichen mit der Sukzession von Handlungen (Herder 1993, 194–198)? Ohne diese Diskussion hier aufarbeiten zu können, ist kurz vorzustellen, ob und wie die volkssprachlichen mittelalterlichen Erzählungen von Ereignissen erzählen, die gleichzeitig stattfinden.

Aus der Vogelperspektive ist das mittelalterliche Erzählen fast immer einsträngig. Nur selten wird von mehreren Ereignissen oder gar Handlungssträngen berichtet, die simultan verlaufen. Dies mag damit zusammenhängen, dass in vielen Erzählungen Raum und Zeit eher Effekt der Handlung sind, als dass sie die erzählten Ereignissen bedingen (Störmer-Caysa 2007, 79–83; Haferland/Schulz 2010, 22): Raum und Zeit entstehen erst durch den Weg des Helden. Nebenfiguren und Nebenschauplätze verschwinden aus den Erzählungen, sobald der Weg des Helden nicht mehr daran vorbeiführt. Fast nur bei Schlachtenschilderungen (sowie in den Gawan-Büchern des *Parzival*) berichten mittelalterliche Erzählungen von mehreren unterschiedlichen Ereignissen, die gleichzeitig geschehen. Im *Rolandslied* etwa werden die zehn wohl gleichzeitig miteinander kämpfenden Scharen nacheinander in einzelnen Episoden berichtet, ohne dass die Kämpfe zeitlich oder räumlich miteinander verknüpft würden (Reichlin 2012). Dagegen korreliert Wolfram von Eschenbach im *Willehalm* die gleichzeitige Schlachtvorbereitung in den beiden Heeren, die gleichzeitig stattfindenden Kämpfe oder das Geschehen in Orange während Willehalms Ritt nach Munleun zeitlich sehr genau. Hier kommen auch die bereits in der antiken Literatur (Zieliński 1899–1901, 411–418) zu findenden narrativen Techniken zum Einsatz, die handlungsweltliche Gleichzeitigkeit trotz des sprachlichen Nacheinanders darstellbar machen: Der Figurenbericht, der das Geschehen des Nebenstrangs schildert (z. B. in der Teichoskopie), das summierende, geraffte Nachtragen des zweiten Geschehens durch den Erzähler, der punktuelle ›Durchblick‹ (Steinhoff 1964, 19–44) von einem Erzählstrang zum anderen sowie der Wechsel von ereignisreichem Vordergrund- und durativ-iterativem Hintergrundgeschehen. Doch trotz dieser ausgereiften narrativen Mittel gibt es auch im *Willehalm* kein konsistentes Raum-Zeit-Kontinuum,

das der erzählten Handlung vorausgeht. Bumke hat bereits 1959 (92–97) gezeigt, dass es signifikante Leerstellen im ansonsten explizit gemachten, kohärenten kalendarischen Zeitgerüst des Romans gibt. Diese zeitliche Unbestimmtheit betrifft insbesondere die Vater-Tochter-Gespräche (also auch das sog. Religionsgespräch), in denen zentrale theologische und moralische Fragen über die Religionsgrenzen hinweg besprochen werden. An anderen Stellen werden gleichzeitig stattfindende Handlungen nicht über erzählte Gleichzeitigkeit miteinander synchronisiert, sondern über die Gedanken oder Wahrnehmungen der Figuren, die von einem Erzählstrang zum anderen überleiten. Neben solchen ausgefeilten Strangwechseln sind im *Willehalm* aber auch abrupte Sprünge von einem simultanen Geschehen zum anderen zu beobachten, für die es in der Vorlage keine Anhaltspunkte gibt. Solche Sprünge irritieren, sind aber zugleich auch narrativ effektiv, da sie überraschen und die Aufmerksamkeit beispielsweise auf Parallelen zwischen den beiden Heeren, zwischen zwei Antagonisten usw. lenken können (Reichlin 2015).

Methodisch könnte das bedeuten, dass eine historische Narratologie nicht primär danach fragen sollte, wann welche Erzähltechnik zum ersten Mal eingesetzt wird, sondern mit welchen, hier die Simultaneität betreffenden Erzähltechniken welche Effekte erzielt werden. Solche Untersuchungen könnten dann mit anderen Formen der Zeitanalyse, beispielsweise mit der Untersuchung der Zeitmodellierung durch Iteration und Variation kombiniert werden (dazu grundsätzlich Köbele/Rippl 2015).

Heterochronien und die Verräumlichung von Zeit: Nachdem die vorgestellten Phänomene und Beispiele vorwiegend der Gattung des Höfischen Romans und der Heldenepik entstammten, gilt es nun, über diese Gattungsgrenze hinaus zu schauen. Insbesondere geistliche Erzählungen (Bibelepik, Legenden, Kurzerzählungen) stellen ein in narratologisch-temporaler Hinsicht äußerst ergiebiges und in der bisherigen Forschung bloß ansatzweise erforschtes Untersuchungsgebiet dar. Über die besprochenen Phänomene hinaus stellen geistliche Erzählungen insbesondere das Neben- und Ineinander verschiedener, logisch inkommensurabler Zeitstufen (Vergangenheit und Gegenwart) oder Zeitlogiken (Zeitlichkeit und Ewigkeit; Profangeschichte und Heilsgeschichte) dar. Man kann ein solches Nebeneinander von ungleichartigen Zeiten als ›Heterochronie‹ bezeichnen (so z.B. Cross

2008). Die damit einhergehenden narratologischen Fragen sollen an einem Beispiel vorgestellt werden.

In der europäisch breit überlieferten Erzählung *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* verirren sich drei Herren auf der Jagd im Wald, es wird Nacht und mit Hilfe eines Knappen finden sie zu einem Feuer. Dort begegnen sie drei toten Herren, deren Leichname bereits von Würmern zerfressen sind. Die Toten sprechen zu den Lebenden die breit überlieferte Sentenz: »Wir waren drei Herren, wie Ihr es nun seid [...]. Was wir sind, das müsst ihr werden« (Edition Tervoooren/Spicker 2011, V. 156, 158). Kurz darauf beginnt es zu tagen, die drei Lebenden finden aus dem Wald heraus und entscheiden sich, ein Kloster zu gründen und ihr Leben Gott zu widmen.

Inszeniert wird so nicht nur die Begegnung zwischen toten und lebenden Personen, sondern auch die Begegnung der drei Lebenden mit ihrer eigenen Zukunft. Strukturell analog zum Narrativ der Zeitreise geht es darum, durch den Blick in die Zukunft das gegenwärtige Verhalten und damit auch künftiges Geschehen zu ändern (*conversio*). So weist bereits eine missglückte Jagd am Beginn, deren Ziel verfehlt wird, auf ein anderes, erst noch zu findendes Ziel hin. Doch wo hat dieses Zusammentreffen von Gegenwart und Zukunft, von Lebendem und Verwesendem statt? Hierfür schafft die Erzählung einen eigenen, aus dem gewöhnlichen Raumzeitgefüge herausgehobenen Ort: ein Platz um ein Feuer herum, der durch das Herumirren der Lebenden im Wald, den Wechsel von Tag zu Nacht zu Tag, die Traumvision eines Knappen (V. 54–57) und das Scheuen der Pferde (V. 79–85) zu einer liminalen Zone der Begegnung ausgestaltet wird. Während die Zeitstufen Gegenwart und Zukunft an die sprechenden Figuren (Lebende und Tote) gebunden sind, schafft die Erzählung auf der Raum-Zeit-Ebene einen Grenzraum, der eine solche Begegnung ermöglicht. Narratologisch werfen Heterochronien somit die Frage auf, wie die verschiedenen Zeitstufen dargestellt oder repräsentiert werden und in welchem Raum-Zeit-Rahmen von einem solchen Aufeinandertreffen berichtet wird. Zudem fällt auf, dass dabei Raum- und Zeitdarstellungen noch enger als bei anderen Phänomenen aufeinander bezogen sind. Bachtins grundsätzliche Überlegungen, dass sich in Erzählungen »die Merkmale der Zeit [...] im Raum [offenbaren] und der Raum von der Zeit mit Sinn erfüllt« wird (Bachtin 2008, 7), lassen sich an solchen Erzählungen fast schon mustergültig belegen. Ähnliches ließe sich etwa auch an der *Siebenschläfer-Legende* beobachten (Koch 2015, 88–89; Küsters 2012, 452–466).

Je stärker also nicht nur von einer, sondern von mehreren Zeitstufen oder Zeitlogiken erzählt wird, umso relevanter werden räumliche Kategorien, um das Neben- und Ineinander von logisch inkommensurablen Zeitlichkeiten darstellbar zu machen. Eine solche Verräumlichung der Zeit findet sich auch in Erzählungen, in denen die Zeit auf Inseln oder in räumlich abgeschirmten Bereichen sich der Ewigkeit annähert. So ist in Reiseberichten immer wieder von Inseln u. ä. die Rede, auf denen es keine Jahreszeiten gibt, die Bewohner nicht altern und die Bäume immer blühen (Hammer 2007, 168–174). Auch in höfischen Romanen, die mit Motiven der Anderswelt arbeiten, gibt es Bereiche, in denen die Zeit langsamer oder anders verläuft (*Wigalois*, *Lanzelet*). Damit deutet sich bereits an, dass auch die in diesem Abschnitt vorgestellten Phänomene nicht nur in geistlichen Texten, sondern gattungsübergreifend zu finden sind (Hammer 2007, 163–175). Nicht nur, aber besonders auch bei solchen Erzählungen ist es wichtig, Zeit und Raum nicht isoliert zu analysieren, sondern zu untersuchen, wie anhand räumlicher Parameter zeitliche Strukturen und zeitliche Differenzen sichtbar gemacht werden. Während Bachtin (2008, 8) noch allzu holistisch von einem die einzelne Gattung charakterisierenden Chronotopos (Raum-Zeit-Gefüge) ausgeht, legen die mittelalterlichen Erzählungen stattdessen nahe, dass sich gattungsübergreifend Modi ausgebildet haben, die zeitlich komplexe Phänomene räumlich darstellbar machen.

Narrativität des Denkens über Zeit: Die moderne Narratologie hat sich in den letzten Jahren vermehrt auch nicht-narrativen Texten zugewandt. Sie hat gezeigt, dass auch nicht erzählende Texte und Diskurse durch Narrative strukturiert sein können oder auf Narrative Bezug nehmen, um Komplexität zu bewältigen, logische Brüche zu überdecken oder die Wirksamkeit eines Arguments zu erhöhen (Koschorke 2012; Friedrich 2014). Dies gilt selbstredend auch für Texte, die von der Zeit selbst handeln.

In den mittelalterlichen Diskursen wird dies insbesondere bei der Schöpfungsthematik und der Frage, wie Zeit unter nicht-zeitlichen Bedingungen geschaffen worden ist, augenfällig. Die Sukzessivität der Sprache oder des Erzählens kann hier sowohl als Hindernis als auch als Chance verstanden werden. So betont etwa Petrus Comestor, Himmel und Erde seien gleichzeitig geschaffen worden, doch ließe sich das sprachlich nicht ausdrücken (*Sed quod simul factum est, simul dici non potuit*; Edition Sylwan 2005, 7; vgl. Kie-

ning 2015, 43). Ist bei Petrus Comestor bereits die Sukzessivität der Sprache (und nicht des Erzählens) ein Hindernis, um die Gleichewigkeit des Schöpfungsvorgangs auszudrücken, so kann die narrative Sukzession auch eine Möglichkeit sein, das kaum Denkbare, nämlich eine Schaffung der Zeit unter nicht-zeitlichen Bedingungen, anschaulich zu machen. Dies leisten insbesondere bibelepische Texte und Weltchroniken, die die Fragen, die das Buch Genesis mit seinen Sprüngen und Doppelungen aufwirft, in ein geglättetes Nacheinander überführen (z. B. *Sächsische Weltchronik*). Allerdings erzeugen Narrationen keineswegs in jedem Fall eine einfache Sinnstiftung. Ob sie die zeitlichen Paradoxien in ein vereinfachtes Nacheinander überführen oder ob gerade mit Hilfe der doppelten Zeitlichkeit des Erzählens, dank mehrfachen Rahmungen, Brechungen und Neueinsätzen, die Komplexität des Verhältnisses von Zeit und Ewigkeit erfahrbar gemacht wird, hängt vom einzelnen Text ab. Gerade die mittelalterlichen Schöpfungserzählungen belegen somit, dass Erzählen genauso eindimensionale Ordnungen stiften wie die Komplexität von Zeit und Ewigkeit erfahrbar machen kann (vgl. Kiening 2015; Müller 2017).

Fazit

Zeit wird in Erzählungen auf vielen Ebenen dargestellt, prozessiert und thematisiert: Sie ist ein Gegenstand der Semantik (Zeitadverbien und Zeitdeiktika) und der Grammatik (Zeman 2018). Sie wird durch das Erzählen rhythmisiert und gestaltet. Sie waltet in der erzählten Welt und wird von den Figuren erfahren. Sie kann aber auch dominant räumlich oder erst durch die Handlungen der Figuren sichtbar werden. Darüber hinaus können Erzählungen Zeit konzeptuell thematisieren und damit an zeittheoretischen Diskursen ihrer ›Zeit‹ partizipieren. Die Rede von der ›doppelten Zeitlichkeit des Erzählens‹ ist deshalb mitunter auch irreführend, da es nicht nur zwei Ebenen und Formen gibt, Zeit im Erzählen darzustellen und zu modellieren, sondern viele. Konsequenterweise lässt sich daher auch kaum näher eingrenzen, was Gegenstand einer narratologischen Untersuchung der Zeit ist oder sein sollte. Anders als etwa Fokalisierung ist Zeit kein genuin narratologisches Thema, auch wenn bei fast allen Definitionen von Erzählungen die zeitliche Folge des erzählten Geschehens genannt wird. Diese unklare Einordnung und Eingrenzung des hier behandelten Gegenstands ist jedoch weniger als Pro-

blem denn als Chance zu begreifen. Denn auch bei den klassisch-narratologischen Zeitthemen (Ordnung, Erzähltempo, Frequenz und erzählweltliche Simultaneität) reicht es nicht aus, die Erzähltechnik zu analysieren, sondern sind auch deren Effekte zu untersuchen. Diese lassen sich umso genauer beschreiben, je mehr auf die vielfältigen Formen und Ebenen der Zeitdarstellung und -modellierung Bezug genommen und je weniger eine mechanische Erzählzeit oder erzählte Zeit vorausgesetzt wird. Ein Forschungsdesiderat sind denn auch weniger rein erzähltechnische Analysen, sondern solche, die Zeit über verschiedene Ebenen des Textes hinweg untersuchen und so den Zusammenhang unterschiedlicher Formen der Zeitgestaltung und -darstellung erhellen.

Abschließend ist noch auf die eingangs gestellte Frage nach historisch spezifischen Darstellungsmodi und zeitlichen Anschauungsformen zurückzukommen. Die meisten hier thematisierten Darstellungsmodi lassen sich auch in jüngeren und älteren Texten beobachten. Was sich jedoch diachron verändert, sind die metaphysischen Prämissen bzw. die diskurs- und geistesgeschichtlichen Bedingungen. Besonders augenfällig ist dies bei den Heterochronien: Statt der Darstellung religiöser Themen und Fragen ermöglichen in der Gattungstradition der Science Fiction Technik und Psyche das Nebeneinander ungleichartiger Zeiten (auch wenn bekanntlich viele Science Fiction-Erzählungen neomythische oder neoreligiöse Inhalte transportieren). Eine zweite, in der Forschung vielfach hervorgehobene historische Andersartigkeit der mittelalterlichen Erzählungen betrifft den konzeptuellen Status von Zeit. Mittelalterliche Erzählungen würden anders als moderne den Zeitenraum, in dem die Handlung spielt, nicht als vorgängigen setzen, sondern dieser entstehe und vergehe mit der erzählten Handlung (s. o. S. 188). Dies lässt sich sowohl an der vorwiegenden Einsträngigkeit mittelalterlicher Erzählungen als auch an ihrer Episodizität belegen. Allerdings wird auch in modernen Erzählungen analysiert, wie das Erzählen erzählte Zeit erzeugt, statt dass es sie voraussetzt (Sternberg 1992). Damit deutet sich an, dass eine klare, globale Unterscheidung von modernen und vormodernen Darstellungsformen narrativer Temporalität schwerfällt. Gleichwohl lohnt es sich, nach historischen Spezifika und Eigenheiten der mittelalterlichen Zeitdarstellung zu fragen. Denn dies ermöglicht nicht zuletzt, über die engen, von der modernen Narratologie bereitgestellten Analyseraster zur narrativen Temporalität hinaus zu schauen und so weitere, erzähltechnisch und konzeptuell interessante Phänomene zu sehen.

Literatur

- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a. M. 2008 (russ. 1975).
- Beda Venerabilis: De temporum ratione liber. Hg. von Charles W. Jones. Turnhout 1977.
- Borst, Arno: Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas [1990]. Berlin ³2004.
- Bumke, Joachim: Wolframs ›Willehalm‹. Studien zur Epensstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit. Heidelberg 1959.
- Cross, Roseanna: ›Heterochronia‹ in ›Thomas of Ercelesdoune‹, ›Guingamor‹, ›The Tale of King Herla‹ and ›The Story of Meriadoc, King of Cambria‹. In: Neophilologus 92 (2008), 163–175.
- Curschmann, Michael: Das Abenteuer des Erzählens. Über den Erzähler in Wolframs ›Parzival‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), 627–667.
- Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Eine Edition nach der maasländischen und ripuarischen Überlieferung. Hg. von Helmut Tervoorren und Johannes Spicker. Berlin 2011.
- Draesner, Ulrike: Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ›Parzival‹. Frankfurt a. M. 1993.
- Elias, Norbert: Über die Zeit. Hg. von Michael Schröter. Frankfurt a. M. 1984.
- Ernst, Ulrich: Formen analytischen Erzählens im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. Marginalien zu einem narrativen System des Hohen Mittelalters. In: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze. Tübingen 1999, 165–198.
- Ernst, Ulrich: Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens. Grundzüge einer historischen Narratologie. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Köln 2000, 179–199.
- Faral, Edmond: Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge. Paris 1924.
- Flasch, Kurt: Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, das XI. Buch der ›Confessiones‹. Historisch-philosophische Studie. Text, Übersetzung, Kommentar. Frankfurt a. M. 1993.
- Friis-Jensen, Karsten: The Ars Poetica in Twelfth-Century France. In: The Medieval Horace. Rom 2015, 51–100.
- Friedrich, Udo: Anfang und Ende. Die Paradieserzählung als kulturelles Narrativ in der ›Brandanlegende‹ und im ›Erec‹ Hartmanns von Aue. In: Ders./Andreas Hammer/Christiane Witthöft (Hg.): Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne. Berlin 2014, 267–288.
- Fromm, Hans: Die mittelalterlichen Eneasromane und die Poetik des ›ordo narrandi‹. In: Harald Haferland/Michael Mecklenburg (Hg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit. München 1996, 27–40.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München ³2010 (frz. 1972/1983).
- Green, Dennis Howard: The Art of Recognition in Wolfram's ›Parzival‹. Cambridge 1982.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a. M. 2004 (engl. 2004).

- Gurjewitsch, Aron J.: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. München 1980.
- Haferland, Harald: Parzivals Pfingsten. Heilsgeschichte im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. In: Euphorion 88 (1994), 263–301.
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84 (2010), 3–43.
- Hammer, Andreas: St. Brandan und das ›ander paradise‹. In: Kathryn Starkey/Horst Wenzel (Hg.): Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter. Stuttgart 2007, 153–176.
- Hammer, Andreas: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im ›Passional‹. Berlin 2015.
- Hartmann von Aue: Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein. Hg. von Volker Mertens. Frankfurt a. M. 2004.
- Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller. Hg. von Dieter Kartschoke. Stuttgart 1997.
- Herder, Johann Gottfried: Schriften zur Ästhetik und Literatur, 1767–1781. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. von Gunter E. Grimm. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1993.
- Kartschoke, Dieter: Erzählte Zeit in Versen und Prosaromanen des Mittelalters und in der Frühen Neuzeit. In: Zeitschrift für Germanistik 10 (2000), 477–492.
- Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter. Göttingen 2015.
- Klopsch, Paul: Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters. Darmstadt 1980.
- Knapp, Fritz Peter: Ordo artificialis/Ordo naturalis. In: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin 2000. Bd. 2, 766–768.
- Köbele, Susanne/Rippl, Coralie: Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Würzburg 2015.
- Koch, Elke: Zeit und Wunder im hagiographischen Erzählen. Pansynchronie, Dyschronie und Anachronismus in der ›Navigatio Sancti Brendani‹ und der Siebenschläferlegende (›Passio‹ und ›Kaiserchronik‹). In: Susanne Köbele/Coralie Rippl (Hg.): Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Würzburg 2015, 75–99.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a. M. 2012.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen der Erzählens. Stuttgart 1955.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. von Wilfried Barner. Bd. 5/2. Frankfurt a. M. 2007.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman [1932]. Frankfurt a. M. 21994.
- Mertens, Volker: Laudine. Soziale Problematik im ›Iwein‹ Hartmanns von Aue. Berlin 1978.
- Müller, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonner Antrittsvorlesung 1946. In: Elena Müller (Hg.): Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze [1968]. Tübingen 21974, 247–268. (1974a)
- Müller, Günther: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Elena Müller (Hg.): Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze [1968]. Tübingen 21974, 269–286. (1974b)
- Müller, Jan-Dirk: Zeit im ›Tristan‹. In: Christoph Huber/Victor Millet (Hg.): Der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg. Tübingen 2002, 379–397.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit. Berlin 2017.
- Nitsche, Barbara: Die Signifikanz der Zeit im höfischen Roman. Kulturanthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur. Frankfurt a. M. 2006.
- Petersen, Christoph: Zeit, Vorzeit und die Narrativierung von Geschichte in der ›Kaiserchronik‹. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), 321–353.
- Petrus Comestor: Scolastica historia. Liber Genesis. Hg. von Agneta Sylwan. Turnhout 2005.
- Quadlbauer, Franz: Zur Theorie der Komposition in der mittelalterlichen Rhetorik und Poetik. In: Brian Vickers (Hg.): Rhetoric Revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric. New York 1982, 115–131.
- Reichlin, Susanne: Nach- oder Nebeneinander? Die Zeitlichkeit des seriellen Erzählens im Rolandslied. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 86 (2012), 167–205.
- Reichlin, Susanne: Retardierung, Kommentierung, Potentialisierung. Synchronisierungsmittel und Synchronisierungseffekte in Wolframs ›Willehalm‹. In: Susanne Köbele/Coralie Rippl (Hg.): Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Würzburg 2015, 199–233.
- Schmitt, Jean-Claude: Les rythmes au Moyen Âge. Paris 2016.
- Schneider, Christian: Narrationis contextus. Erzähllogik, narrative Kohärenz und das Wahrscheinliche in der Sicht der hochmittelalterlichen Poetik. In: Ders./Florian Kragl (Hg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Heidelberg 2013, 155–186.
- Steinhoff, Hans-Hugo: Die Darstellung gleichzeitiger Geschehnisse im mittelhochdeutschen Epos. Studien zur Entfaltung der poetischen Technik vom ›Rolandslied‹ bis zum ›Willehalm‹. München 1964.
- Sternberg, Meir: Telling in Time (II). Chronology, Teleology, Narrativity. In: Poetics Today 13 (1992), 463–541.
- Stierle, Karl-Heinz: Narrativ, Narrativität. In: Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6. Basel 1984, 398–401.
- Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin 2007.
- Störmer-Caysa, Uta: Kausalität, Wiederkehr und Wiederholung. Über die zyklische Raumzeitstruktur vormoderner Erzählungen mit biographischem Schema. In: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hg.): Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven. Berlin 2010, 361–383.
- Waltenberger, Michael: Fallobst. Überlegungen zu den subatomaren Gründungsparadoxien der Narratologie und zur paradoxalen Zeitlichkeit als Konstituens des Erzählens. In: Anna Häusler/Martin Schneider (Hg.): Ereignis Erzählen. Berlin 2016, 33–50.
- Warning, Rainer: Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im ›Tristan‹. In: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie. Freiburg 2003, 175–212.

Weigand, Hermann J.: Die epischen Zeitverhältnisse in den Graldichtungen Chrestiens und Wolframs. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 53 (1938), 917–950.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Hg. von Eberhard Nellmann und Dieter Kühn. Frankfurt a. M. 1994.

Zechmeister, Joseph: *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*. Wien 1877.

Zeman, Sonja: *Dimensions of Tense and Temporality in*

Middle High German Narratives. In: Eva von Contzen/Florian Kragl (Hg.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Berlin 2018, 267–283.

Zieliński, Tadeusz: Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. Erster Theil. In: *Philologus Supplementband* 8 (1899–1901), 405–449.

Susanne Reichlin

18 Zeit – Frühe Neuzeit

Theorien und Konzepte der Temporalität

Der vorliegende Beitrag beschränkt sich im Wesentlichen auf englische Texte des 16. und 17. Jahrhunderts und konzentriert sich auf die sprachliche Oberflächenstruktur von Erzähltexten, insbesondere auf die Verwendung von Tempora im Frühneuenglischen. Nach einer allgemeinen Einführung in die Zeitvorstellungen der Frühen Neuzeit widme ich einen kurzen Abschnitt einigen Textbeispielen, die das gefühlte rapide Vergehen der Zeit thematisieren und dokumentieren, wobei ich hier neben den narrativen Gattungen des Dramas und der Erzählung in Vers und Prosa auch Lyrik inkludiere. Der dritte größere Abschnitt befasst sich mit narratologischen Aspekten narrativer Diskurse und beinhaltet Erörterungen mit Beispielen zu Syntax in Kombination mit Tempusgebrauch sowie einen Versuch, Genettes Kategorien auf den frühneuzeitlichen Erzähldiskurs anzuwenden. Der Beitrag will einerseits eine synchrone Beschreibung von Zeitvorstellungen und textlichen Parametern für die Frühe Neuzeit liefern und andererseits diese Ergebnisse komparativ mit früheren Epochen vergleichbar machen.

Zeitvorstellungen in der Frühen Neuzeit sind geprägt von der Ablösung des mittelalterlichen Weltbilds durch moderne, besonders empirisch-wissenschaftliche Erkenntnisse sowie Erfindungen. So wirkt die Zeitauffassung Augustins mit seiner *distensio temporis*, die sich im Fluss zwischen Vergangenheit und Zukunft verortet, nach, wie auch religiöse Vorstellungen chiliastischer und zirkulärer Zeit weiter von Bedeutung bleiben (Hill 1997; Landwehr 2012). Die christliche Heilsgeschichte mit ihrem Ideal einer *imitatio Christi* bleibt über religiöse Grenzen hinweg relevant, gerade weil im Streit der Reformation Märtyrer auf beiden Seiten sie bitterernst nehmen. Die christliche Zeit ist für den Märtyrer eine Wiederkehr der Heilsgeschichte. Genau genommen ist diese nicht in sich zyklisch, sondern auf die Erfüllung der Heilserwartungen im Jenseits gerichtet, aber durch ihre symbolische Wiederholung des biblischen Geschehens auch eine Art von *mise-en-abyme*: das Schicksal des Märtyrers, wie auch das der Heiligen in den Legenden, wiederholt das, was die Bibel als Heilsgeschichte vorgezeichnet hat, in nuce.

Chiliastische Strömungen finden sich zudem auf beiden Seiten der konfessionellen Barriere und bestehen nicht nur in der Kontrovers-Verunglimpfung der

jeweils anderen Konfession, die als Verkörperung des Weltuntergangs in den Bildern der Offenbarung des Johannes geschildert wird – so die Verteufelung der katholischen Kirche als Hure Babels im Diskurs der Protestanten. Vielmehr nehmen radikale Gruppierungen auf protestantischer Seite wie die der Fifth Monarchists, der Täufer und der Ranters ihre Funktion als Bereiter des Gottesreiches wahr (Hill 1972) und sehen ihre politischen Ziele der gesellschaftlichen Umgestaltung als notwendige Vorbereitung für die Erreichung eines (moralisch-spirituellen) Geisteszustandes, der das Weltende gelassen erwarten darf.

Diese Zukunftsgerichtetheit des Protestantismus, wenn auch in seinen radikalsten Formen, geht Hand in Hand mit einem verstärkten Zweckdenken, das im Puritanismus die individuelle Erlösung an den ökonomischen Erfolg als Zeichen der Gottgefälligkeit bindet. Die Prädestinationslehre sagt zwar genau dies eigentlich *nicht*, wird jedoch in kalvinistisch geprägten Gemeinschaften, zu denen auch Teile des englischen Protestantismus gehören, de facto auf der praktischen Ebene so interpretiert. Fleiß und wohlgefälliger Lebenswandel erscheinen als Garanten für Erwähltheit durch Gott. Diese Verknüpfungen von Protestantismus und aufkeimendem Kapitalismus in der Max Weberschen These (s. auch Tawney 1929) basiert auf einer linearen und inkrementalen Zeitschiene, in der die Lebenslinie als steigende Kurve erscheint und nicht mehr – im mittelalterlichen Sinn – als Pfad der Irrungen, der durch wundervolle Fügungen zur Erlösung führt. Selbst wenn also das mittelalterliche Heilsgeschehen als zielgerichtet und zukunftsbezogen aufzufassen ist, verstärkt sich in der Frühen Neuzeit die Intensität dieser Fokussierung auf den transzendentalen Endpunkt und weist so die Handlungen des Gläubigen als zielgerichtet aus. Es geht nicht mehr nur darum, moralisch und gläubig zu handeln, ein guter Mensch zu sein, sondern auch darum, seine Erlösung durch geplante Aktivitäten diesem Endpunkt zuzuführen, ihn durch Handeln zu verwirklichen. In diesem Bestreben, der Schmied des eigenen Glücks zu sein, wandelt sich das moderne Subjekt (dazu u. a. Cascardi 1992) zu einem eigenverantwortlichen Handlungsträger, *der* (und das ist signifikant, da es meist nur die Männer betrifft!) eine Lebenslinie der Progression als autobiographischen Entwurf ansetzt, selbst wenn dieser Lebensgang durch zahlreiche Rückschläge unterbrochen sein mag.

Der Wandel von Zeitvorstellungen in der Frühen Neuzeit lässt sich auch an drei weiteren Entwicklun-

gen ablesen. Hier ist einmal die Reformation mit der Aufnahme kritischer Studien der biblischen Überlieferung zu nennen. Die theologischen Studien der Reformatoren decken nicht nur Traditionen der Fehllektüre auf der Basis verworrener Texttradierungen auf; sie beginnen auch die historische Realität hinter den biblischen Texten und die zeitliche Einordnung der biblischen Bücher in ihrer Quellenkritik aufzuarbeiten, wodurch die ewige Wahrheit, die allegorisch und zeitlos erschien, sich nun auf einmal als hinterfragbar und vor allem als *historisch* und so *wandelbar* erweist.

Diese Historisierung der Bibel(texte) ging Hand in Hand mit einer Historisierung von Mythos und Geschichte. Während im Mittelalter noch mythologische Geschichten und Figuren aus der Antike problemlos mit tatsächlichen historischen Ereignissen und Kontexten verbrämt werden konnten – man denke etwa an das *lai Sir Orfeo*, in dem ein Adeliger seine Frau in der Feen-Unterwelt auslöst –, so werden die Antike und ihre vorchristlichen Mythen zunehmend in einerseits faktuale, historische und andererseits fabelhaft-mythische Elemente getrennt. Diese Interpretationsarbeit erlaubt es zunehmend, die relative und bald auch absolute Chronologie des Geschichtsverlaufs zu etablieren, sodass der noch etwas diffuse Zeiteindruck von der Antike sich in der Renaissance langsam zu einer etablierten Zeitachse wandelt, auf der Ereignisse chronologisch aufgelistet werden können. Diese Zeitachse zieht aber auch eine Ausdehnung der Zeit in die Zukunft nach sich, sodass eine Linearität des Zeitverständnisses geprägt wird (Elias 1984), die dann auch von der Erfindung von Uhren im wissenschaftlich-technischen Umfeld begleitet wird (vgl. unten).

Die dritte Entwicklung zu Beginn der Neuzeit betrifft die Erfindung der Autobiographie innerhalb der Textsorten oder Gattungen des (persönlichen) Briefs und des Tagebuchs sowie von Memoiren und ersten Autobiographien. Diese Ego-Dokumente tauchen im 15. Jahrhundert erstmals auf und verbreiten sich im 16. und besonders im 17. Jahrhundert. Für das Zeitverständnis sind diese Gattungen insofern hochinteressant, als sie auch ein persönliches Geschichtsbewusstsein suggerieren, das über den (oder jenseits der) biblischen Entwürfe zu verorten ist. Wie Glennie/Thrift (2011, 195–217) zeigen, enthalten frühneuzeitliche Tagebücher und Briefe überraschend viele Hinweise auf die Tageszeit in Stunden, manchmal sogar Minuten, und das, obwohl der Besitz von (Taschen-)Uhren wenig verbreitet war und erst Ende des 17. Jahrhunderts für betuchtere Bürger wie z. B. Samuel Pepys erschwinglich wurde. Während in Briefen und Ta-

gebüchern, die keine distanzierte Retrospektiv-Haltung einnehmen können, die Zeit oft als eine erscheint, welche von Routine-behafteten Wiederholungen geprägt ist, müssen Autobiographien eine Geschichte kreieren, die Anfangs- und Endpunkte setzt sowie eine Form der Entwicklung nachzeichnet. Die Ich-Form in längeren Werken (sie kommt auch in der Fiktion erstmals in der Renaissance zur Geltung – s. Löschnigg 2006 – wenn man einige antike Beispiele und die mittelalterlichen Traumgedichte einmal beiseite lässt) ist für die Erzählforschung hoch interessant, da sie erste Ansätze zu teleologischen Erzählstrukturen erkennen lässt. Andererseits sind eingebettete Ich-Erzählungen in der Frühen Neuzeit oft viel konziser, was die geschilderten Entwicklungslinien betrifft, während eigenständige Ich-Texte wie (Pseudo-)Autobiographien häufig episodisch strukturiert sind und gerade den Überbau vermissen lassen, der die Lebensgeschichte als solche konturieren könnte. Viele der fiktionalen Ich-Erzählungen sind pikareske Romane (z. B. Thomas Nashes *The Unfortunate Traveler*, 1594), die das neue autobiographische Zeitverständnis gerade nicht abbilden.

Wie Nandi 2017 nachweisen konnte, ist die Zeitauffassung in den Tagebüchern zyklisch und wenig dynamisch: Es gibt einen täglichen Rhythmus, der durch Stundenangaben markiert sein kann, aber dieser Stundenplan wiederholt sich mit wenig Abwandlung Tag für Tag. Es ist der täglichen Niederschrift geschuldet, dass selbst dramatische Ereignisse in Stadien textualisiert sind, die tagtägliche Verfasstheiten und Gemütszustände wiedergeben, aber kein Prozessgeschehen bzw. keinen Endpunkt erkennen lassen – schließlich weiß der Vater noch nicht, ob und wann der kranke Sohn sterben wird. Viele dieser Tagebücher zeichnen auch Tagesabläufe nach, die eine wiederholte Abfolge von Aufstehen – Beten – Arbeiten – Essen – Beten – Zubettgehen wiedergeben. Da Briefe eher in größeren Abständen verfasst sind, kann man dort auch eher Erzählungen von abgeschlossenen Ereignissen finden, doch auch hier ist das Zeitverständnis ein eher traditionelles. Wo diese Texte sich von mittelalterlichen Quellen abheben, ist in ihrer Liebe zum Detail, in ihren Beschreibungen. Dies kann man besonders an den Stadtbeschreibungen wie im Werk von John Stowe (1525–1605) erkennen. Seine eigenen Erfahrungen treten hier zurück hinter der Faszination der beobachteten Ereignisse, die zwar im Hier und Jetzt geschildert werden, aber auch Spekulationen über Zukünftiges und Überlegungen über Ursprünge und Entwicklungen enthalten.

Schließlich bringt gerade das Tudor-Zeitalter eine Blüte des historiographischen Diskurses (vgl. Baker 1967) hervor, in dem die Vorbilder der antiken Historiographen zu Entwürfen von Weltgeschichten führen, welche in ihrer Geschichtsdarstellung auch ansatzweise über Episoden hinausgehen. Es ist jedoch Shakespeare zuzurechnen, dass diese Geschichtswerke (wie z. B. jene von Raphael Holinshed) auf der Bühne narrativ so umstrukturiert wurden, dass sie eine moderne Zeitstruktur initiierten.

Zwei technische Entwicklungen, die wesentlich das frühneuzeitliche Zeitbewusstsein prägten, möchte ich hier noch erwähnen: die Erfindung und Verbreitung der Uhr (Landes 1983; Sherman 1996) und die rasante Erweiterung und Modernisierung des Verkehrsnetzes. Uhren (als Sonnen-, Sand- oder Wasseruhren) existierten seit der Antike; die Erfindung der mechanischen Uhr für Uhrtürme geht zurück auf das 14. Jahrhundert, wo die Räderuhr, also eine Uhr, in der Zeit nicht mehr nach kontinuierlich verschiedenen Zeitintervallen sondern nach dem Markieren von Zeitpunkten durch mechanische Bewegungen gemessen wurde, entstand (hierzu Sherman 1996; Dohrn-van Rossum 2007; Engammare 2008, sowie die Illustrationen bei Landes 1983, Figure 3, zwischen 236 und 237). Die entscheidende Entwicklung der mechanischen Zeitdarstellung war jedoch die Erfindung der Taschen- und Armbanduhr im 16. Jahrhundert. Hatte also die Zeitmessung durch Glockentürme und ihre Uhren bereits seit dem Spätmittelalter die Vorstellung einer gleichförmigen Zeit zu prägen begonnen, so verstärkte sich diese mit der Moderne, vor allem durch die Einführung der Minuten- und Sekundenzeiger (Landes 1983).

Zu den zentralen technischen Errungenschaften des 17. Jahrhunderts zählt die Entdeckung des Pendels als Messinstrument durch Galileo 1637 und seine Realisierung durch Huygens 1656 (Engammare 2008, 4). Die Frühe Neuzeit ist zudem durch die Vereinheitlichung der Zeiteinheiten geprägt, indem das aus der Antike tradierte System von kürzeren Nachtstunden und längeren Tagesstunden aufgegeben wurde (Engammare 2008, 6). Einen wichtigen Einschnitt markierte auch die im Jahr 1582 erfolgte Einführung des Gregorianischen Kalenders, der die jährliche Zeitabfolge wieder mit den astronomischen Gegebenheiten korrelierte (ebd.). Die gleichförmige Zeit stand aber in den immer noch agrarisch geprägten Gesellschaften der Frühmoderne fortwährend in Konkurrenz zu den zyklischen Zeitvorstellungen des bäuerlichen Alltags, der ähnlich wie die Tagesabläufe der Ta-

gebücher von wiederkehrenden Zeitabschnitten und von Arbeitsroutinen gekennzeichnet war (Elias 1984).

Neben den Uhren sind es vor allem die Kalender und Almanache (Poole 1998; Engammare 2008), welche die frühneuzeitliche Zeiterfahrung wesentlich prägen. Dabei spielt auch die Ablösung des katholischen Jahres, das von Heiligenfesttagen geprägt war, durch säkulare protestantische Kalender eine Rolle (Engammare 2008, 5–6). Norbert Elias und auch Engammare (2008, 205; 251) betonen, dass das vor-moderne, z. B. mönchische, Zeitregime nicht der Pünktlichkeit diene, sondern auf die zu erledigenden Aufgaben gerichtet war. Mit Calvin und dem Puritanismus kommt es jedoch zu einer Umwertung der Zeit als Gotteszeit, die man nicht ungenutzt verstreichen lassen darf und die produktiv und gottgefällig zu verbringen ist.

In der Frühen Neuzeit lassen sich zudem erste Anzeichen für eine gefühlte Beschleunigung der Zeit konstatieren, die ihrerseits auf die verbesserten (sprich: schnelleren) Verkehrsmittel zurückzuführen sind. Hier sind insbesondere Innovationen im Schiffsbau, die schnellere Schifffahrt ermöglichten, zu nennen sowie der Ausbau von Straßen und die Perfektionierung des Systems von Stationen, an denen Kutschen und Reiter ihre Pferde austauschen konnten (Palliser 1992, 313–319; Brunelle 2004, 27–29). Durch die Dichte der zu bewältigenden Aufgaben entsteht darüber hinaus ein verstärkter Zeitdruck, der sich zum Beispiel in Calvins Briefwechsel in der Phrase der *temporis angustia* äußert (Engammare 2008, 20–21). Calvin und seine Zeitgenossen befließen sich auch der Erstellung täglicher To-Do-Listen (ebd., 22–23) und strukturieren ihre Tagebücher nach dem Prinzip eines maximal gefüllten Tagesablaufs, wie wir bereits oben sahen.

Grundsätzlich kann man also sagen, dass die Frühe Neuzeit in Bezug auf Zeitvorstellungen eine Umbruchphase zwischen mittelalterlichen und modernen Zeitkonzepten darstellt und dass dieser Wandel sich in Verbindung mit religiösen Vorstellungen, technischen Erfindungen und sozialen Entwicklungen vollzieht.

Manifestationen und Funktionen anhand von Beispielen

In den Erzählungen der Frühen Neuzeit spielt Zeit vielfach eine *thematische Rolle*. So kann man Passagen ausmachen, in denen die Zeit (zu) schnell vergeht und

solche, in denen sie verlangsamt ist und sogar zum Stillstand kommt.

In der englischen Literatur sind zwei kanonische Texte für die Schnelligkeit der Zeit besonders bekannt. Hier ist zuerst Christopher Marlowes *Doctor Faustus* (1592) zu nennen, in dem das finale Soliloquium der Titelfigur in der letzten Stunde vor seinem Tod durch Hinweise auf die rasant schnell vergehende Zeit durchsetzt ist:

FAUSTUS: Ah, Faustus. / *Now hast thou but one bare hour to live,* / And then thou must be damned perpetually! / Stand still, you ever moving spheres of heaven, / That time may cease, and midnight never come. / Fair nature's eye, rise, rise again, and make / Perpetual day, or let this hour be but / *A year, a month, a week, a natural day,* / That Faustus may repent and save his soul. / *O lente, lente currite, noctis equi.* / The stars move still, time runs, the clock will strike, / The devil will come, and Faustus must be damned. [...] [The clock strikes the half-hour.] *Ah, half the hour is past! 'twill all be past anon.* / O God, / If thou wilt not have mercy on my soul, / Yet for Christ's sake, whose blood hath ransomed me, / Impose some end to my incessant pain. / Let Faustus live in hell a thousand years, / A hundred thousand, and at last be sav'd. / O no end is limited to damned souls. / [...] [The clock strikes twelve.] / O it strikes, it strikes! Now, body, turn to air, / Or Lucifer will bear thee quick to hell. [Thunder and lightning.] / O soul, be changed into little water drops, / And fall into the ocean, ne'er be found. / [Enter Devils.] (Marlowe 1997, 214–215; V. 1346–1400; meine Herv.)

De facto dauert dieses Selbstgespräch, wenn es vom Schauspieler deklamiert wird, viel weniger als eine Stunde, wodurch die Bedrohung des herannahenden Todes umso klarer zu Tage tritt. Die Kürze des menschlichen Lebens, symbolisiert in der letzten Stunde, die Faustus noch unter den Lebenden weilt, wird mit der Unendlichkeit der göttlichen Ewigkeit kontrastiert. Hier kann also der Konflikt zwischen der mittelalterlichen Vorstellung einer zyklischen und immer-gleichen Temporalität und der Hast des frühneuzeitlichen Menschen mit seinen Ambitionen deutlich zu Tage treten.

Das zweite kanonische Beispiel ist Andrew Marvells Gedicht »To His Coy Mistress« (1681), das die Ewigkeit und unendliche Zeitextension als Ideal apostrophiert, jedoch die Beschleunigung der Zeit als Mittel zur Überwindung der Zeitnot inszeniert. Zu Beginn des Gedichts wird im Irrealis eine Zeitfülle be-

schworen, die der Werbung um die zögerliche Geliebte unendlich viel Raum geben möchte:

Had we but world enough, and time, / This coyness Lady were no crime. / We would sit down, and think which way / To walk, and pass our long love's day. / Thou by the Indian Ganges side / Shouldst rubies find; I by the tide / Of Humber would complain. I would / Love you ten years before the Flood, / And you should if you please refuse / Till the conversion of the Jews. (Marvell 1997, 425; V. 1–10)

Dieser Irrealis der räumlichen und zeitlichen Extension wird jedoch durch die Realität der Zeitknappheit abgelöst, wobei die Verweise auf den Zeitwagen, der herandonnert, und auf das Grab, das am Ende der zu schnell vergangenen Zeit stehen wird, als Kontrastfolien zur idealen Zeitfülle eingesetzt sind. Zweck der Hyperbeln ist es, die Wunschvorstellungen einer mühevollen Werbung um die Dame abzulösen durch die Erkenntnis der Notwendigkeit eines zügigen Erreichens des Liebesziels:

But at my back I always hear / Time's winged chariot hurrying near; / And yonder all before us lie / Deserts of vast eternity. / Thy beauty shall no more be found; / Nor, in thy marble vault, shall sound / My echoing song. Then worms shall try / That long preserved virginity, / And your quaint honour turn to dust; / And into ashes all my lust; [...] (ebd., 425–426; V. 21–30)

Das Leben ist kurz, die Zeit knapp; aber ihre Knappheit wird an dieser Stelle nur kurz thematisiert, da das Gedicht sofort zur Ewigkeit des Todes wechselt, sodass auch der zweite Abschnitt des Gedichts von Zeitfülle bzw. statischer Zeit geprägt ist (*eternity* und die Wandlung von Körpern und Leidenschaft in Asche bzw. Staub).

Erst im letzten Abschnitt des Gedichts kommt es zu einer mimetischen Darstellung der Zeitknappheit und zu einer Hektik, die auch durch Syntax und Rhythmus des Gedichts unterstrichen wird:

Now therefore, while the youthful hew / Sits on thy skin like morning dew, / And while thy willing soul transpires / At every pore with instant fires, / Now let us sport us while we may; / And now, like amorous birds of prey, / Rather at once our time devour, / Than languish in his slow-chapt power. / Let us roll all our strength, and all / Our sweetness up into one ball: / And tear our pleasures with rough strife / Thorough

the iron gates of life. / *Thus, though we cannot make our sun / Stand still, yet we will make him run.* (ebd., 426; V. 33–46; meine Herv.)

Syntaktisch wird eine Beschleunigung erzielt, indem der erste Satz sich über acht Zeilen erstreckt und so die Leidenschaft der Dame und das schnelle Zugreifen von Raubvögeln in eine syntaktische Einheit des rasch zu ergreifenden Moments kondensieren. Auch der Rhythmus ist nun schneller – kurze Silben perlen nacheinander durch die Verse und erzeugen einen Eindruck von Urgenz. Jetzt, wo die Dame noch rosige Wangen hat, sollten die Liebenden die Gelegenheit ergreifen und ihre Liebeserfüllung der personifizierten Zeit entreißen, welche sie in ihren langsamen Mühlen des Gebisses gefangen hält. Stattdessen sollen die Liebenden die Zeit ihrerseits so wie Greifvögel ihre Beute verschlingen (*devour*) und ihre Liebe exzessiv, ja gewalttätig ausleben. Ähnlich dem Donneschen Paradoxon, dass der Tod stirbt, wenn der Mensch im Tod in die Ewigkeit einzieht (Sonnet 10: *Death Be not Proud*), siegt der Sprecher des Gedichts über die rasch dem Tode zustrebende Zeit, indem er sie weiter beschleunigt: im Liebesakt wird die Zeit zwar in den Wallungen der Leidenschaft schneller vergehen (*run*), aber die Liebenden werden ihre Sexualität voll ausleben und so der Zeit Momente einer Liebesewigkeit entreißen: Sie kondensieren die Zeit und vertiefen sie im Ausleben der Leidenschaft. Ob die Zeit, wenn sie solchermaßen verschlungen wird, durch die Liebenden als Stillstand erfahren wird, bleibt jedoch offen. Die paradoxe Formulierung der Verse 45–46 suggeriert eher, dass die Geschwindigkeit und Wucht der sexuellen Vereinigung die Liebenden die ganze Skala der Lebenserfahrung hinauf- und hinablaufen lässt, sodass die Zeit maximal genutzt bzw. ausgekostet wird.

Stillstand oder Verlangsamung der Zeit für Momente der Erinnerung, der Meditation oder des Wartens können auch in der Renaissance thematisiert werden. Hier denkt man unwillkürlich an Shakespeares *Hamlet* und sein Zögern, das sich wiederum in Soliloquien äußert; man kann aber auch die ausgedehnte Schilderung des Abends vor der Schlacht von Agincourt im 4. Aufzug von *Henry V*, die ebenfalls Monologe enthält, als Beispiel anführen. In der elisabethanischen Prosa drängt sich die Szene in Thomas Lodges *Rosalynde* (1590) auf, in der Rosader über zwei Druckseiten hinweg darüber nachdenkt, ob er seinen bösen Bruder Saladyne vor dem herannahenden Löwen retten soll oder nicht: hier steht die Zeit still, bis er in Aktion tritt und das Raubtier erlegt (1995,

85–87). Im modernen Film würde man hier wohl mit *close-up* und Stehbild operieren.

Stillstand der Zeit als Überwindung des Todes erscheint in der elisabethanischen Dichtung häufig in der Form des *immortality*-Topos, während der *carpe diem*-Topos eher auf die Zeitknappheit zielt. So wird in Spencers Sonett Nr. 75 von 1595 die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens metaphorisch durch das Wegspülen der Schrift auf dem Meeressand illustriert und mittels der Dichtkunst überwunden, welche die Geliebte mittels ihrer Anpreisung im Gedicht verewigt:

One day I wrote her name upon the strand, / But came the waves and washed it away: / Again I wrote it with a second hand, / But came the tide, and made my pains his prey. / »Vain man,« said she, »that dost in vain assay, / A mortal thing so to immortalize; / For I myself shall like to this decay, / And eke my name be wiped out likewise.« / »Not so,« (quod I) »let baser things devise / To die in dust, but you shall live by fame: / My verse your virtues rare shall eternize, / And in the heavens write your glorious name: / Where whenas death shall all the world subdue, / Our love shall live, and latter life renew.« (Spenser 1912, 575)

Die Tugenden der Geliebten werden sprachlich verewigt und können nicht durch den (Ge)Zeitenwandel ausgelöscht werden. Analog zu diesem Bild der Ewigkeit als stillstehender Zeit, da sie keine Veränderung zulässt, mag man auch auf die antike und mittelalterliche Legende der Siebenschläfer verweisen, die in einer neuen Zeit erwachen, weil die ihre im Schlaf stillstand.

Neben diesen rhetorischen Manipulationen der Zeit im Konflikt zwischen Tod und Ewigkeit lassen sich jedoch auch thematisch eine ganze Reihe von Strategien des spielerischen Umgangs mit der Zeit beobachten. Zeit ist eine unabdingbare Ressource für die Planung von politischen Intrigen, wie bereits bei Machiavelli nachzulesen. Intrigen und Ränkespiele erfordern Zeit, sie müssen sorgsam vorbereitet werden und es ist des Öfteren der richtige Moment für die Aktion abzuwarten. Sehr deutlich kommt dies in der Prosa Aphra Behns zum Vorschein, wo die Protagonisten ihre Pläne in mehreren Stadien verfolgen (z. B. in *The Fair Jilt*, 1688). Diese Texte mit ihren Handlungsstrukturen setzen sich von mittelalterlichen Erzählungen ab, in denen es zwar Verräter und Bösewichte gibt, die das Verderben ihrer Konkurrenten oder Feinde planen, doch selten ist dort der Zeitfaktor strukturell zen-

tral. (Das einzige Beispiel, das mir im Mittelenglischen einfällt, ist der Roman von *King Horn* [13. Jahrhundert], wo auf eine Rettung in letzter Minute sehr kunstvoll hingearbeitet wird.) Die Intrigantin bei Behn folgt auch einer anderen Zeitstruktur als jener, die im pikaresken Roman vorhält, weil dort eher ein Muster der zufälligen Ereignisse und Reaktion auf diese dominiert. In dieser Hinsicht kann Behn also ebenfalls als Vorreiterin des Romans der Moderne gesehen werden – ihre Kurzprosa ist von teleologischen Strukturen geprägt.

Zuletzt möchte ich auf zwei Texte von Thomas Morus verweisen, die in symbolischer und ikonischer Weise mit der Zeit spielen. (Ich verwende die Begriffe im Sinne von Charles Sanders Pearce. Zu Ikonizität vgl. auch Nänny/Fischer 1999 bzw. Fischer/Nänny 2001.) Beim ersten Text handelt es sich um *Mores Dialogue of Comfort against Tribulation* (1534), in dem ein Dialog zwischen Onkel und Neffen über die Möglichkeit stattfindet, dass sie von den Türken besiegt, gefangen genommen, zur Konversion gezwungen oder getötet werden. Obwohl der Text im Präsens argumentiert, ist doch die Semantik des Textes eine futurische: ›Was würdest Du tun, wenn ...‹. Der Text kann daher als eine frühe Form der Futur-Erzählung interpretiert werden. Morus' *De Tristitia Christi* (1534) andererseits könnte als ein ikonischer Text gelesen werden. In dieser Meditation über Jesu Trauer im Garten Gethsemane schildert Morus anhand der biblischen Erzählung die Geistes- und Gedankenhaltung von Jesus vor seiner Verhaftung und tut dies im Bewusstsein seines eigenen bevorstehenden Todes. Es ist daher signifikant, dass der Text, in der Erwartung seiner eigenen Exekution verfasst, unvermittelt abbricht und so formal das Ende der Lebenszeit mit dem unvermittelten Ende der Lektüre parallelisiert.

Narratologische Kategorien und Analysen

In diesem Abschnitt wende ich mich nun typischen Aspekten der frühneuzeitlichen Erzählung zu, die mit narratologischen Methoden analysiert werden können. Dabei finden der Tempusgebrauch und die Darstellung von zeitbezogenen Parametern Berücksichtigung.

Grundsätzlich ist bezüglich der frühneuzeitlichen Prosa zu konstatieren, dass sie – im Gegensatz zur Lyrik – von einem Mangel an finiten Verbformen geprägt ist, da Partizipien und Absolutkonstruktionen sich vielfach häufen (Scheler 1982, 70–71; Rissanen

1999; Adamson 1999, 583–593). Gleichzeitig ändert sich auch die Syntax, die in den mittelalterlichen Verserzählungen und noch bei Spenser eher kurze (kürzere) Sätze und Parataxen bevorzugte, hin zu elaborierten Perioden, die sich über mehrere Zeilen hinziehen und ineinander geschachtelte Nebensätze enthalten können. Man vergleiche den folgenden Ausschnitt aus Spensers *The Faerie Queene* (1590) mit der daran anschließenden Passage aus Gascoignes *The Adventures of Master F. J.* (1573):

Streight way he with his vertuous staffe them strooke,
/ And streight of beasts they comely men became; /
Yet being men they did vnmanly looke, / And stared
ghastly, some for inward shame, / And some for wrath,
to see their captiue Dame: / But one aboue the rest in
speciall, / That had an hog beene late, hight Grylle by
name, / Repined greatly, and did him miscall, / That
had from hoggish forme him brought to naturall.
(Spenser 1987, 382; II, xii, Str. 86)

*The dinner ended, and he [F.J.] thoroughly contented
both with welfare and welcome, they fell into sundry
devices of pastime. At last, F.J., taking into his hand a
lute that lay on his mistress's bed, did unto the note of
the Venetian galliard apply the Italian ditty [...]; at end
whereof his mistress, thinking now she had showed
herself too earnest to use any further dissimulation,
especially perceiving the toward inclination of her serv-
ant's Hope, fell to flat plain dealing, and walking to the
window, called her servant apart unto her [...].* (Gas-
coigne 1987, 28; meine Herv.)

Wie man am ersten Ausschnitt von Spenser sehen kann, beginnt die Strophe mit einem für das mündliche Erzählen typische vorangestellten Modaladverb (*straightway*) und einem finiten Verb (*strooke*, also ›schlug‹), wobei die ersten fünf Zeilen jeweils am Versende eine syntaktische Einheit beenden. Nur im letzten Satz kommen mehrere Relativsatzkonstruktionen vor. Bei George Gascoignes *The Adventures of Master F. J.* hingegen kann man eine Vielzahl von Participia praesentis und Absolutkonstruktionen beobachten (oben hervorgehoben), welche die Syntax komplexer machen und dadurch das Verständnis erschweren, bzw. vom Leser mehr Aufmerksamkeit erfordern.

Diese syntaktischen Konstruktionen haben den Effekt, dass sie die Dynamik der Erzählepisoden, wie sie im Mittelalter noch deutlich als Erzählstruktur existierten, aushebeln und eine Nivellierung des Diskurses bewirken. Nivellierung soll hier bedeuten, dass die

einzelnen Handlungen, die im Erzählbericht geschildert werden, nicht mehr als Höhepunkte in einer Kette von Erzählmomenten erscheinen, sondern eine Reliefbildung stattfindet, innerhalb derer einige wenige Plot-Elemente durch finite Verben hervorgehoben werden, während andere durch die Verwendung der Partizipien als Hintergrund fungieren. Des Weiteren lassen sich im Frühneuenglischen häufige Absolut-Konstruktionen finden, die statt eines Temporalsatzes ein Partizipium verwenden, so in Phrasen wie *Which done* (Gascoigne in Salzman 1987, 19); *Which ended* (ebd., 20); *The dinner ended, and he thoroughly contented* (ebd., 28); or *F. J. hereby recomforted gan thus reply* (ebd.).

Im Folgenden möchte ich erstens die verwendeten Tempora der frühneuzeitlichen Erzählung in ihren Funktionen besprechen und zweitens anhand der Genetteschen Kategorien, besonders derer, die sich Temporalität widmen, untersuchen, inwieweit sich diese für die Analyse des Erzähldiskurses der Frühneuzeit eignen.

Für Kommentare und gnomische Erzählerinterventionen ist das Präsens auch in der Narration der Renaissance verbreitet. Vergleiche z. B. den Eröffnungssatz von Robert Greenes *Pandosto* (1588): »Among all the passions wherewith human minds are perplexed there is none that so galleth with restless despite as that infectious sore of jealousy [...]« (Salzman 1987, 155). Darüber hinaus sind metanarrative Einlassungen des Erzählers sehr häufig zu finden, die sowohl metadiskursiv wie auch metafictional, insbesondere metaleptisch (vgl. Fludernik 2003a und 2003b) sein können. Ein Beispiel für eine metadiskursive Einlassung wäre der Satz »Therefore now must I tell you that mistress Mopsa [...] was attending upon the princess Pamela« aus der *Old Arcadia* (1580; Sidney 1994, 169); ein Beispiel für eine metaleptische Passage: »And now Lalus's pipe doth come to my hearing, which invites me to his marriage [...]« (ebd., 211). Das Präsens erscheint selbstverständlich vielfach als Tempus der Beschreibung. Proleptische Kommentare im Futurum habe ich jedoch nicht finden können. Darüber hinaus kann der Erzähler selbstverständlich die *past tense* verwenden und auf die historische und mythische Vergangenheit verweisen sowie diskursiv und metaleptisch auf frühere Segmente des eigenen Erzählerberichts referieren: »But Cleophila (whom I left in the cave hardly bested, having both great wits and stirring passions to deal with) makes me lend her my pen awhile [...]« (ebd., 177; meine Herv.). Hier ergeben sich gegenüber dem Zeitgebrauch im Roman des 18. Jahr-

hunderts bzw. im Gegenwartsroman keinerlei Unterschiede in der Funktion des Tempusgebrauchs.

Der Erzählbericht, der auf die Geschichte verweist, ist – sofern finite Verben zur Anwendung kommen – im Präteritum gehalten, also in der *past tense*. Jedoch bedienen sich die Prosaschriftsteller der Frühen Neuzeit häufiger des historischen Präsens in der Art und Weise, wie dieses im Spätmittelalter und bei Spenser innerhalb der Verserzählung Anwendung fand. Dieses historische Präsens erscheint innerhalb von Erzählepisoden hauptsächlich zur Markierung von Episodenbeginn (Incipit) und Episodenmitte (Inzidenzschema; vgl. Fludernik 1996, 53–128), kann jedoch auch eine ganze Sequenz von Incidentia und Reaktionen darauf hervorheben.

The knight and Vna entring, faire her greet [Incipit], /
And bid her ioy of that her happie brood; / Who them
requites [Incidence 1] with court'sies seeming meet, /
And entertaines [Incidence 2] with friendly chearefull
mood. / Then Vna her besought [Reaction], to be so
good, / As in her vertuous rules to schoole her knight, /
Now after all his torment well withstood, / In that sad
house of *Penaunce*, where his spright / Had past the
paines of hell, and long enduring night. (Spenser 1987,
168; l, x, Str. 32; meine Herv.)

Una und der Ritter betreten die Zelle von Charissa (Auftakt der Erzählepisode oder Incipit), grüßen und werden freundlich empfangen (Incidentia), woraufhin Una den Ritter der Dame empfiehlt, die ihn von seinen Sünden heilen soll (Reaktion auf die Incidentia und Schluss der Erzählepisode).

Neben dem historischen Präsens der mündlichen Erzählstruktur (vgl. Rissanen 1999, 226–227), die ja auch noch heute viele Alltagserzählungen prägt (»Und dann steht der auf und sagt ...«), enthalten frühneuzeitliche Erzählungen auch Präsenspassagen, die andere Funktionen haben, also nicht mit der episodischen Erzählstruktur zusammenhängen. Dazu gehört einmal das *deskriptive* oder *tabularische Präsens* (Casparis 1975, 130–134), das jedoch mangels extensiver Beschreibungen im Erzähldiskurs der Frühmoderne wenig ausgeprägt ist. Außerdem sind beschreibende Passagen, wenn sie vorkommen, mehrheitlich im Präteritum gehalten, so in der eröffnenden Passage der *Old Arcadia*:

Arcadia among all the provinces of Greece, was ever
had in singular reputation, partly for the sweetness of
the air and other natural benefits, but principally for

the moderate and well tempered minds of the people who [...] were the only people which, as by their justice and providence gave neither cause nor hope to their neighbours to annoy them, so were they not stirred with false praise to trouble others' quiet, thinking it a small reward for the wasting of their own lives in ravening that their posterity should long after say they had done so. Even the muses seemed to approve their good determination by choosing that country for their chiefest repairing place, and by bestowing their perfections so largely there that the very shepherds themselves had their fancies opened to so high conceits as the most learned of other nations have been long time since content both to borrow their names and imitate their cunning. (Sidney 1994, 4)

Auch die Beschreibung der Amazone Zelmane (also Pyrocles in Verkleidung) in der *New Arcadia* durch die Perspektive von Musidorus (1987, 130–131) ist im Präteritum gehalten. In der neuen Version der *Arcadia* von 1590/93 hingegen, wo die einführende Beschreibung von Arkadien als Teil einer Äußerung von Kalandar erscheint, ist sie im Präsens gehalten (Sidney 1987, 75). Eine Ausgestaltung des tabularischen Präsens, wie sie im späteren Roman vorkommt, wo Präsenspassagen zu einer Art Vignette werden (wie etwa bei Dickens), ist meines Wissens im Frühneuenglischen nicht zu finden.

Das Präteritum selbst muss hier nicht näher diskutiert werden. Es ist das Standard-Erzähltempus. Viel interessanter jedoch gestaltet sich die narrative Funktion des *past perfects*, also des Plusquamperfekts, als Erzähltempus. Generell fungiert dieses (außer im Irrealis) als Tempus der Vorvergangenheit nach der *consecutio temporum*, die im 16. und 17. Jahrhundert viel extensiver beachtet wird als noch im 15. Jahrhundert, offensichtlich unter dem Einfluss des Humanismus und des Lateinischen. Dies lässt sich schön an der indirekten Rede illustrieren, wie im folgenden Abschnitt: »[the young man] telling how that smoke was but a small relique of a great fire which *had driven* both him and his friend rather to commit themselves to the cold mercy of the sea than to abide the hot cruelty of the fire; and that therefore, though they both *had abandoned* the ship, that he was (if anywhere) in that course to be met withal« (Sidney 1987, 65; vgl. eine andere indirekte Rede ebd., 168). Mir geht es hier jedoch um eine spezifische Funktion des Plusquamperfekts, nämlich um seine Markierung der Vorgeschichte. Aus dem späteren Roman kennen wir diese Funktion zur Genüge. Der Erzähler referiert Ereignisse, die vor dem

Zeitpunkt, an dem die Geschichte jetzt steht, eingetreten sind, insbesondere z. B. um die Abenteuer einer neuen Figur zu schildern, auf die der Protagonist eben stößt, oder bei Wiedereintritt des Helden in den Erzähldiskurs (der sich inzwischen anderen Figuren und Schauplätzen zugewandt hatte) dessen zwischenzeitliche Erlebnisse zu referieren. Im Rahmen der episodischen Erzählstruktur ist so ein Gebrauch des Plusquamperfekts nicht vorhanden. Berichte über Ereignisse, die vor der eben geschilderten Handlungssequenz stattfanden, werden dort *en bloc* als *orientation* vorangestellt und sind im Präteritum gehalten. Einzelne Sätze können selbstverständlich im Plusquamperfekt auf Früheres verweisen, aber die Vorgeschichte an sich wird weder durch ein Plusquamperfekt eingeleitet noch wird dieses im Weiteren in nennenswertem Ausmaß benützt. (Es ist auch bekannt, dass etwa im Roman des 18. und 19. Jahrhunderts solche längeren Vorgeschichte-Erzählungen dann bald ins Präteritum wechseln, da die fortgesetzte Verwendung des Plusquamperfekts mühsam für Autor und Leser ist.)

In *Towards a ›Natural‹ Narratology* hatte ich die Vorgeschichten-Funktion des Plusquamperfekts zum ersten Mal bei Aphra Behn in *Oroonoko* (1688) konstatiert (Fludernik 1996, 145–146) und diese Entdeckung mit der Entwicklung der Erzählung zum modernen Roman in Verbindung gebracht. Seitdem sind nun viele Datenbanken mit frühneuzeitlichen Erzähltexten verfügbar. Man könnte in den Texten, die digital lesbar sind, ›had -*ed</->had -*d</->-Sequenzen suchen, was zumindest für reguläre Verben Ergebnisse liefern könnte. Die Vorgeschichten-Funktion des Plusquamperfekts lässt sich ansatzweise in einigen Texten des 16. Jahrhunderts nachweisen. So kann man auf eine Stelle in Thomas Lodges *Rosalynd* (1590) verweisen, an der der Diskurs sich wieder König Torismond zuwendet und seine Turniervorbereitungen beschreibt. Die Passage wechselt zunächst von der Erzählung, wie Saladyne seinen Bruder Rosader zu einem Ringkampf überredet (bei dem, wie er hofft, Rosader unterliegen und getötet werden könnte) zu »Torismond the king of France«,

[...] who, having by force banished Gerismond their lawful king that lived as an outlaw in the forest of Arden, sought now by all means to keep the French busied with all sports that might breed their content. Amongst the rest he *had appointed* this solemn tournament, whereunto he in most solemn manner resorted, accompanied with the twelve peers of France, who,

rather for fear than love, graced him with the show of their dutiful favours. To feed their eyes, and to make the beholders pleased with the sight of most rare and glistening objects, he *had appointed* his own daughter Alinda to be there, and the fair Rosalynd, daughter unto Gerismond, with all the beautiful damsels that were famous for their features in all France. Thus in that place did love and war triumph in a sympathy, for such as were martial might use their lance to be renowned for the excellence of their chivalry, and such as were amorous might glut themselves with gazing on the beauties of most heavenly creatures. (Lodge 1995, 36–37; meine Herv.)

Der erste Satz hat ein Präteritum (›sought now‹), womit Torismonds politische Generalstrategie nach der Usurpation des Throns – Befriedung des Landes durch *circenses* – beschrieben wird. Als Beispiel für diese Bemühungen wird die Organisation des Turniers genannt, wobei zweimal ›had appointed‹ als Hauptsatzverb erscheint. Bei diesen Sätzen handelt es sich um eine Schilderung der Durchführung seiner Pläne, die erfolgte, bevor die Geschichte mit dem Turnier selbst weitergeht. Die den Handlungsstrang unterbrechende Funktion der Passage wird noch durch den Erzählerkommentar im letzten Satz unterstrichen, der mit einem prominenten Marker ›thus‹ (häufig als Index für Resultat-Abschnitte) eröffnet und im Präteritum Liebe und Kampfeslust parallelisiert. Dabei verwendet der Diskurs jedoch das Präteritum, während der Triumph noch in der Zukunft liegt, weshalb der Satz auch als Erzählerkommentar erscheint. Allerdings sind die zwei Konditionalverben ›might use‹ und ›might glut‹ eher den Überlegungen des Königs zuzurechnen, der wohl die Attraktion des Turniers einerseits als Gelegenheit für Edelleute mit zu viel überschüssiger Energie sieht, sich abzureagieren, und andererseits als Spektakel für Schaulustige zu deren Ablenkung von politischen Problemen. Eventuell würde man daher dazu neigen, das ›did‹ nicht als faktuale Rückschau zu lesen, sondern als ›would‹, also als Präteritum für einen Konditionalis I. Man kann hier also sehen, wie der Erzähldiskurs erste Schritte in Richtung der Vorgeschichten-Funktion unternimmt.

Ich wechsele nun zu Genettes Kategorien. Um es gleich vorweg zu nehmen: Fast alle Kategorien Genettes lassen sich auf frühneuzeitliche Texte anwenden. Das trifft besonders auf das Erzähltempo bzw. die Erzählgeschwindigkeit (Martínez/Scheffel 1999, 40) zu. Ereignisse werden in Texten des 16. und 17. Jahrhunderts knapp zusammengefasst (Genettes ›Summary‹, so in

der deutschen Übersetzung 1998, 67–68–71; ›zeitraffendes‹ bzw. ›summarisches Erzählen‹ bei Martínez/Scheffel 1999, 40–42); sie können grob zeitgleich erzählt sein (Genettes [1998, 67, 78–80] Kategorie ›Scene‹; bzw. ›zeitdeckendes Erzählen‹ bei Martínez/Scheffel 1999, 40–41; ich würde das für die Beschreibung von einzelnen Abschnitten von Kampfszenen behaupten); sie können verlangsamt werden (*slow motion*), zum Beispiel wenn der oben diskutierte Monolog Rosaders, in dem er überlegt, ob er seinen Bruder vor dem Löwen retten soll, viel länger dauert als das Herankommen des Löwen, den er ja noch rechtzeitig tötet (›Dehnung‹ bzw. ›zeitdehnendes Erzählen‹ bei Martínez/Scheffel 1999, 40, 43–44; Genette hat diese Kategorie nicht, aber schon Chatman 1978, 72–73, verwendete ›stretch‹); darüber hinaus gibt es den Stillstand, d. h. es wird eine Beschreibung oder ein Erzählerkommentar eingeschaltet, die Handlung ruht (›Pause‹ bei Genette 1998, 67, 71–76; ›Pause‹ bzw. ›Zeitsprung‹ bei Martínez/Scheffel 1999, 40; 44); und schließlich können auch Ereignisse ausgelassen werden (*Ellipse*, ebd.), zum Beispiel die Flucht von Dorus mit Pamela in Sidneys *Old Arcadia*, die erst nachträglich näher geschildert wird (Sidney 1994, 177, 265). Martínez/Scheffel 1999, 43 verwenden das notorische Beispiel der Vergewaltigung der Marquise von O. in Kleists Novelle.

Was die Kategorie Frequenz betrifft (Genette 1998, 22, 81–114; Martínez/Scheffel 1999, 45–47), so bleibt auch für die Renaissance-Literatur das realistische Prinzip des einmaligen Erzählens einmaliger Ereignisse (›singulatives Erzählen‹) der Standard, und weder Robbe-Grilletts *Jalousie* noch Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* (also n-mal ein einziges Ereignis erzählen – ›repetitive Erzählung‹ [Genette 1998, 83; Martínez/Scheffel 1999, 46] sowie n Ereignisse einmal stellvertretend erzählen – ›iteratives Erzählen‹) kommen als Möglichkeit im 16. und 17. Jahrhundert vor. Allerdings initiiert der frühneuzeitliche Diskurs ansatzweise Berichte auf dasselbe Ereignis aus verschiedenen Perspektiven, was nach Genette ein Aspekt der Fokalisierung ist, jedoch de facto auch eine zweifache Erzählung desselben Ereignisses beinhaltet. So könnte man die Interaktionen zwischen Pyrocles und Basilius in der *Old Arcadia* als Doppelung betrachten, da die Liebespläne des Königs und die Vermeidungsstrategien von Pyrocles (verkleidet als Amazone Cleophila) sich kreuzen. Jedoch sind diese Multifokalisierungsszenen noch nicht im Genetteschen Gewand ausgestaltet, da die Innensichten der Figuren vielfach aus der Erzählperspektive (als Gedankenbericht auktorialer Prägung) gestaltet sind.

Genettes Kategorie der Anachronie lässt sich problemlos für die Frühe Neuzeit einsetzen – Analepsen lassen sich allenthalben auffinden, wenn auch nur in Minimalausführung. Frühere Ereignisse werden meist als indirekte Rede (s. die Beispiele oben beim Plusquamperfekt) oder als Berichte oder Erzählungen der Figuren eingebaut. Von Kurzverweisen wie »Euphues having sojourned the space of two months in Naples« in Lylys *Euphues* von 1578 (Lyly 1987, 101), findet man weiter ausgeführte Berichte über Vergangenes, so wie die Angaben der Gesandtschaft, die Pandosto mitteilt, dass Meleagrus Dorastus und somit der Sohn von Egistus sei: »they made report of their embassy, where they certified Pandosto that Meleagrus was son and heir to the King Egistus, and that his name was Dorastus; how, contrary to the King's mind, he had privily conveyed away that Fawnia, intending to marry her, being but daughter to that poor shepherd Porrus« (Greene 1987, 201). Prolepsen hingegen konnte ich keine finden, sogar nicht einmal auf der metanarrativen Ebene. Obwohl der Erzähler häufig zu Charakteren zurückwechselt, wird bei Einführung eines neuen Erzählstrangs nie gesagt »we will return to X's situation later« – eine Schaltphrase, die ab dem 18. Jahrhundert durchaus zu finden ist. Da die Erzählerfigur als omnipotenter Manipulator erst mit Fielding (1707–1754) in Erscheinung tritt, ist die Prolepse wohl auf religiöse Visionen und prognostische Aussagen beschränkt, die nicht in den von mir untersuchten Texten (Epos, Romanze und pikaresker Roman) vorkamen.

Genettes Kategorie der *Achronie* hingegen spielt in den frühmodernen Texten eine Rolle, allerdings nicht als absichtliche Erzählstrategie. Vielmehr gibt es Texte, in denen die Abfolge der Ereignisse nicht explizit genug dargelegt wird, wodurch der Leser keine relative Chronologie erstellen kann. Gerade in historischen Darstellungen bei Holinshed und in Briefen trifft man auf solche Passagen, doch handelt es sich hier um punktuelle Achronien, da die relative zeitliche Abfolge von wenigen Ereignissen offenbleibt, jedoch für die meisten anderen derselben Erzählung klar ist.

Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, dass Genettes Unterscheidung zwischen retrospektivem, simultanem und prospektivem Erzählen (in der deutschen Übersetzung 1998, 154: »spätere«, »gleichzeitige« und »frühere Narration«; Kategorie »Zeitpunkt des Erzählens« bei Martínez/Scheffel 1999, 69–75 im Kapitel »Stimme«) für die Renaissance wie auch für den realistischen Roman eine Lacuna für die zweite und dritte Unterkategorie ergibt – Erzählen ist immer retrospek-

tiv außer in religiösen visionären Erzählungen, die im 16. und 17. Jahrhundert nur in religiösen Texten und dort auch nur höchst selten erscheinen. Während in der Erzählprosa das simultane Erzählen nicht vorkommt, ist es jedoch im Drama verbreitet, da das Motiv der Mauerschau (Beschreibung von Kämpfen aus dem Abseits) nach antiker Tradition existiert. Auch im Dialog der Erzählung mag man hier und da Szenen finden, in denen eine Figur der anderen das vor Augen Passierende schildert; mir sind jedoch in den untersuchten Texten keine solchen Passagen untergekommen.

Fazit: Die Genetteschen Kategorien lassen sich auf die frühneuzeitliche Erzählung übertragen; einige der Kategorien sind jedoch eher selten bzw. werden noch nicht genutzt.

Zusammenfassung

Die Erzählung im Frühneuenglischen konzentriert sich, was den Zeitgebrauch betrifft, auf das Präteritum, führt jedoch viele Kategorien des historischen und des gnomischen Präsens, die schon im Mittelalter existieren, weiter. In den Passagen, die, wie in Lylys *Euphues* (1578), die *similitudines* aneinanderreihen (»As therefore the sweetest rose hath his prickle, the finest velvet his brack, the fairest flower his bran, so the sharpest wit hath his wanton will, and the holiest head his wicked way« – 1987, 89), erscheint das Präsens vorrangig als gnomisch. Erzähltheoretisch relevant ist vor allem das Plusquamperfekt in der Funktion der Markierung der Vorgeschichte, das jedoch erst Ende des 17. Jahrhunderts in seiner späteren Form anzutreffen ist.

Während der Tempusgebrauch an sich keine großen Änderungen verzeichnet, ist der Ersatz von finiten Verben durch Partizipialkonstruktionen unter Einfluss humanistischer Vorbilder von weitreichender Bedeutung, da er die episodische Erzählstruktur sukzessive auflöst. Allerdings liegt die Hauptphase der humanistischen Periode im 16. Jahrhundert, und durch den Einfluss der Puritaner und der Royal Society setzt im 17. Jahrhundert eine Vereinfachung der Syntax ein, die die Überzahl an Partizipialkonstruktionen wieder deutlich drosselt und Absolutkonstruktionen beinahe eliminiert. Das Resultat ist, dass zu Ende des 17. Jahrhunderts in der *romance* und im Roman (nicht jedoch in der pikaresken Prosa) eine Syntax und Absatzfolge dominieren, die dem Diskurs des klassischen Romans des 18. Jahrhunderts näher liegen

als es die Texte des 16. Jahrhunderts taten, in denen auch noch Reste des mündlichen Erzählschemas vorhanden waren.

Genettes Kategorie *temps* und ihre Unterkategorien lassen sich auf die Erzähltexte des 16. und 17. Jahrhunderts sehr gut anwenden, wenn auch spezifisch moderne und postmoderne Aspekte, die bei Genette hervorgehoben werden, in der Renaissance nicht vorkommen. Die Genetteschen Kategorien müssen also nicht ergänzt oder modifiziert werden; es werden nur nicht alle Unterkategorien belegt. Auch gibt es aus meiner Sicht keinen Zeitaspekt, der von Genette nicht abgedeckt würde.

Die kritischen Entwicklungen des Zeitbegriffs im Auslauf des Mittelalters und vor 1800 äußern sich literarisch und erzählerisch in der Etablierung neuer Gattungen und in der verstärkten Zeitbestimmung in Egodokumenten. Wenn die Uhren der Frühneuzeit einen Einfluss auf die Erzählstruktur haben, dann indirekt in der Betonung des Tagesablaufs in Tagebüchern und in der Erstellung von Arbeitsplänen. Faktuale, d. h. nicht-fiktionale Briefe und Tagebücher sind häufig als mehr oder minder erweiterte Listen strukturiert, deren Narrativität minimal ausgeprägt ist als Bericht von hintereinander erfolgten Ereignissen und Handlungen, die jedoch wenig kausale und erfahrungshafte Zusammenhänge herstellen. Literarische Briefromane und Memoiren hingegen vermeiden solche eintönigen Strukturprinzipien und gestalten auch qualitativ die Ereignisketten kausal zu dynamischen Erzählungen, die sich durch die Sternbergsche Trias von Überraschung, Neugier und Erwartung auszeichnen (Sternberg 1993).

Bezüglich der Zeitparameter in frühneuzeitlichen Erzähltexten ließen sich noch einige Analysen durchführen, die für den Vergleich mit dem Roman des 18. Jahrhunderts Vergleichsmaterial liefern könnten. Hier kann zuvörderst auf die Nutzung der nun vorhandenen Datenbanken wie *Early English Books Online* verwiesen werden, die bereits extensiv z. B. in Gerd Bayers Monographie *Novel Horizons* (2016) zum Einsatz kam.

Literatur

- Adamson, Sylvia: Literary Language. In: Roger Lass (Hg.): The Cambridge History of the English Language. Bd. 3: 1476–1776. Cambridge 1999, 539–653.
- Baker, Hershel C.: The Race of Time. Three Lectures on Renaissance Historiography. Toronto 1967.
- Bayer, Gerd: Novel Horizons. The Genre Making of Restoration Fiction. Manchester 2016.
- Behn, Aphra: The Fair Jilt. In: Aphra Behn: Oroonoko and

- Other Writings. Hg. von Paul Salzman. Oxford 1994, 73–119.
- Brunelle, Gayle K.: Communication and Transportation. In: Jonathan Dewald (Hg.): Europe 1450 to 1789. Encyclopedia of the Early Modern World. Bd. 2. New York 2004, 21–31.
- Cascardi, Anthony J.: The Subject of Modernity. Cambridge 1992.
- Casparis, Christian Paul: Tense without Time. The Present Tense in Narration. Bern 1975.
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, NY 1978.
- Dohrn-van Rossum, Gerhard: Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen [1992]. Köln 2007.
- Elias, Norbert: Über die Zeit. Frankfurt a. M. 1984.
- Engammare, Max: On Time, Punctuality, and Discipline in Early Modern Calvinism. Cambridge 2008 (frz. 2004).
- Fischer, Olga/Nanny, Max (Hg.): The Motivated Sign. Amsterdam 2001.
- Fludernik, Monika: Towards a ›Natural‹ Narratology. London 1996.
- Fludernik, Monika: Metanarrative and Metafictional Commentary. In: Poetica 35 (2003), 1–39. (2003a)
- Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. In: Style 37 (2003), 382–400. (2003b)
- Gascoigne, George: The Adventures of Master F. J. In: Salzman 1987, 1–82.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München 1998 (frz. 1972/1983).
- Glennie, Paul/Thrill, Nigel: Shaping the Day. A History of Timekeeping in England and Wales 1300–1800. Oxford 2011.
- Greene, Robert: Pandosto. The Triumph of Time. In: Salzman 1987, 151–204.
- Hill, Christopher: The World Turned Upside Down. Radical Ideas during the English Revolution. London 1972.
- Hill, John Spenser: Infinity, Faith, and Time. Christian Humanism and Renaissance Literature. Montreal 1997.
- Landes, David: Revolution in Time. Clocks and the Makings of the Modern World [1983]. Cambridge, Mass. 2000.
- Landwehr, Achim (Hg.): Frühe neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution. Bielefeld 2012.
- Lodge, Thomas: Rosalind. Hg. von Brian Nellist. Keele 1995.
- Löschnigg, Martin: Die englische fiktionale Autobiographie. Erzähltheoretische Grundlagen und historische Prägnanzformen von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Trier 2006.
- Lyly, John: Euphues. The Anatomy of Wit. In: Salzman 1987, 83–150.
- Marlowe, Christopher: Doctor Faustus. In: Robert Clark/Thomas Healey (Hg.): The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English. London 1997, 182–216.
- Martínez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999.
- Marvell, Andrew: To His Coy Mistress. In: Robert Clark/Thomas Healey (Hg.): The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English. London 1997, 425–426.
- More, Thomas: A Dialogue of Comfort against Tribulation. In: Frank Manley (Hg.): The Complete Works of St. Thomas More. Bd. 12, New Haven 1976.

- More, Thomas: *De Tristitia Christi*. In: Clarence H. Miller (Hg.): *The Complete Works of St. Thomas More*. Bd. 14. New Haven 1976.
- Nandi, Miriam: *Reading the Early Modern English Diary*. Habil. Freiburg 2017.
- Nänny, Max/Fischer, Olga (Hg.): *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam 1999.
- Nashe, Thomas: *The Unfortunate Traveller*. In: Salzman 1987, 205–310.
- Palliser, David M.: *The Age of Elizabeth. England under the Later Tudors, 1547–1603* [1983]. London ²1992.
- Poole, Robert: *Time's Alteration. Calendar Reform in Early Modern England*. London 1998.
- Rissanen, Matti: *Syntax*. In: Roger Lass (Hg.): *The Cambridge History of the English Language*. Bd. 3: 1476–1776. Cambridge 1999, 187–331.
- Salzman, Paul (Hg.): *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*. Oxford 1987.
- Scheler, Manfred: *Shakespeares Englisch. Eine sprachwissenschaftliche Einführung*. Berlin 1982.
- Sherman, Stuart P.: *Telling Time. Clocks, Diaries, and English Diurnal Form, 1660–1785*. Chicago 1996.
- Sidney, Sir Philip: *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Hg. von Maurice Evans. Oxford 1987.
- Sidney, Sir Philip: *The Old Arcadia*. Hg. von Katherine Duncan-Jones. Oxford 1994.
- Spenser, Edmund: *Sonnet LXXV. One Day I Wrote Her Name Upon the Strand*. In: James C. Smith/Ernest de Selincourt (Hg.): *The Poetical Works of Edmund Spenser*. Oxford 1912, 575.
- Spenser, Edmund: *The Faerie Queene*. Hg. von Thomas P. Roche, Jr. London 1987.
- Sternberg, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* [1971]. Bloomington, IN 1993.
- Tawney, Richard H.: *Religion and the Rise of Capitalism. A Historical Study*. London 1929.

Monika Fludernik

19 Raum – Antike

Einführung

Die Erforschung der antiken Literatur hat in den vergangenen Jahren zahlreiche neue Impulse durch die Narratologie erhalten (de Jong 2014, 137). Dies gilt nicht zuletzt für solche Ansätze, die sich mit dem Thema ›Raum‹ und ›Raumdarstellung‹ befassen. Gegenstand sind zahlreiche Texte der griechischen und lateinischen Literatur von Homer bis in die Spätantike, wobei ein signifikanter Schwerpunkt auf der narrativen Großform des Epos liegt. Beispiele für das neu erwachte Interesse am Raum als erzähltheoretischer Kategorie sind der von de Jong herausgegebene Band *Space in Ancient Greek Literature* (2012a) sowie der Sammelband von Skempis/Ziogas *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic* (2013a).

Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über den *spatial turn* und seine Auswirkungen auf die Literaturwissenschaften gegeben. Im Anschluss werden solche Theorien und Konzepte vorgestellt, die für die Analyse antiker Texte als besonders geeignet und anschlussfähig erscheinen. Die Analyse der Actaeon-Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* dient als Fallbeispiel für ihre praktische Anwendung. Der Schlussteil blickt auf den Status quo raumnarratologischer Forschung im Bereich der Antike und enthält einen Ausblick auf Bezüge zu verwandten Forschungsfeldern.

Der *spatial turn* in den Literaturwissenschaften

Unter dem Begriff des *spatial turn*, der in seiner heutigen Verwendung auf die *Postmodern Geographies* des Stadtplaners Edward Soja zurückgeht (Soja 1989 und 1995; vgl. Döring/Thielmann 2008, 7), wird eine Beschäftigung mit dem Raum in den Kultur-, Sozial- und Literaturwissenschaften zusammengefasst, die zu einem neuen Verständnis von Raum als wissensproduzierender Größe geführt und Möglichkeiten eröffnet hat, Räume und Raumdarstellungen als konstitutive Elemente übergreifender Weltaneignungsprozesse zu analysieren (zentrale Texte bei Dünne/Günzel 2012; Günzel 2013; vgl. auch Hallet/Neumann 2009b, 12–18; Schmitz 2006, 76–90). Raum erscheint darin nicht mehr als unveränderliche Größe, sondern als fluide, subjektiv erfahrene und verarbeitete Konstituente (Foucault 2005). Als »Kind der Postmoderne« (Bach-

mann-Medick 2010, 284; Döring/Thielmann 2008) ist der *spatial turn* verbunden mit einer übergreifenden Tendenz, sich von einer der Moderne eigenen Fixierung auf Zeit und temporale Phänomene zu lösen und den Raum als vormalig »unreinen Stiefbruder der Zeit« zu rehabilitieren (Böhme 2005, XII; vgl. Foucault 2012, 317; Assmann 2012, 139). Diese Distanzierung von einem als idealistisch empfundenen Interesse an Geist und Zeit bedingt ein neues, pragmatisch verstandenes Interesse nicht nur am Raum, sondern auch an Körper und Körperlichkeit, an der Welt der Dinge und Aspekten von Materialität (Haas 2015, 27–31). Eng verwandt ist der *topographic turn*, der die Erzeugung von Räumen durch topographische Kulturtechniken in den Mittelpunkt stellt (Böhme 2005; Bachmann-Medick 2010, 311; Günzel 2010, 100–102). Nicht ohne Parallele zu den raumorientierten *turns* steht auch der *visual* oder *pictorial turn*, in dessen Zuge sich eine Verschiebung weg vom Text und hin zum Bild vollzieht. Beide Verschiebungsprozesse – sowohl von der Zeit zum Raum im *spatial turn* als auch vom Text zum Bild im *visual turn* – sind eingebunden in einen im weitesten Sinne gesellschafts- und kulturpolitischen Anspruch einer emanzipatorisch ausgerichteten Debatte, in der, zugespitzt formuliert, der Raum demokratischer und polyphoner als die Zeit und das Bild zugänglicher und offener als der Text erscheint. Über die Schwierigkeiten, die mit dem *turn*-Begriff und seinem teilweise inflationären Auftreten verbunden sind, ist viel diskutiert worden (Bachmann-Medick 2010, 7–57; Haas 2015). Doch kann in Bezug auf den Raum konstatiert werden, dass der *spatial turn* Debatten in Gang gesetzt hat, die an Dynamik bisher nicht verloren haben. Allein in den Jahren 2008 und 2009 erschienen drei Sammelbände, die sich dem Thema des *spatial turn* im Titel widmen, Lotmans Raumsemiotik erlebt gegenwärtig geradezu eine Renaissance und die Anzahl von Arbeiten, die sich dem Thema Raum widmen, ist weiterhin hoch. Generell erfordern die einzelnen *turns* weit längere Zeiträume für ihre Abarbeitung in den kultur- und literaturwissenschaftlichen Einzeldisziplinen als der Rhythmus immer neu auftretender *turns* zu gewähren scheint, sodass man in Abwandlung Lotmans von einer ›Polyphonie der *turns*‹ im Sinne gleichzeitiger oder sich überlappender epistemischer Paradigmata sprechen kann.

An die Stelle des *einen* Raumes tritt in diesem epistemischen Paradigmenwechsel des *spatial turn* eine Vielzahl gleichzeitig existierender und sich vielfach überlagernder, konstruierter und relationaler Räume,

von Eigenräumen, die in individuellen wie kollektiven kulturellen, sozialen und politischen Ausdifferenzierungsprozessen entstehen und permanenten Wandlungsprozessen ausgesetzt sind. Bereits der Literaturwissenschaftler und Semiotiker Jurij Lotman spricht prägnant von einer »Polyphonie der Räume« (Lotman 1993, 328–329). In seinem kultursemiotischen Modell spielen Grenzen, das liminale Überschreiten solcher Grenzen, die Grundspannung von Zentrum und Peripherie sowie die korrelative Verknüpfung von topologischen Oppositionen wie »oben und unten« mit Semantisierungen wie »gut und böse« eine tragende Rolle (ebd., 318–321). »Verschiedene Helden«, so Lotman, »können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. Dann erweist sich ein und dieselbe Welt des Textes als für den jeweiligen Helden in verschiedener Weise aufgeteilt« (ebd., 329). Lotman hebt zugleich die Bedeutung der »Ideologisierung« von Räumen und die darauf aufbauende (subjektivistische) Konstruktion von Weltbildern hervor: »Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines »Weltbildes« – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist« (ebd., 313; vgl. Koschorke 2012, 114). Lotmans Raumsemiotik gehört – zusammen mit Bachtins Chronotopik, Cassirers mythisch-ästhetisch-theoretischem Raummodell sowie den Raumsoziologien von Foucault, Levebvre und Soja – zu den zentralen Ideengebern des *spatial turn*.

Für Literaturwissenschaften und Narratologie bedeutet der *spatial turn* eine grundlegende Verschiebung zwischen den »wesentlichen Konstitutionsmerkmalen der Dichtung«, Raum und Zeit (Ritter 1975, 1; vgl. Nünning 2013, 634–635; Hallet/Neumann 2009a). Während ältere Arbeiten wie Lämmerts *Bauformen des Erzählens* (1955) oder Stanzels *Theorie des Erzählens* (1979) dem Raum entweder keine oder nur kurze Kapitel widmen, enthalten jüngere Arbeiten wie Bals *Narratology* (1985) ein gesondertes und ausführliches Raumkapitel (vgl. auch Chatman 1978, 96–107; mehr dazu weiter unten); andere Werke verbinden Raum- und Zeitanalysen in gemeinsamen Kapiteln (Dennerlein 2009, 3). Und während »klassische« Großmodelle der Literaturwissenschaften die temporale Ordnung und Diachronizität eines Vorher und Nachher in den Vordergrund stellen, betonen raumorientierte Ansätze nun die Synchronizität und das spatiale (oder chronotopische) Nebeneinander von Objekten, Figuren, Handlungen. Vor allem aber sehen

sie im literarisch dargestellten Raum keine starre, von Handlung und Figuren abgelöste, sondern eine dynamisch integrierte Größe, die der Erzählung nicht lediglich als Rahmen dient, sondern funktionaler Bestandteil der erzählten Welt ist und selbst »Protagonistenqualitäten entwickelt« (Piatti 2009, 21; Skempis/Ziogas 2013b, 1, 7).

Die Gründe für die allgemein konstatierte Vernachlässigung des Raumes in den Literaturwissenschaften decken sich teilweise mit denen in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Hinzu tritt die heute insbesondere mit Lessing verbundene Auffassung von erzählender Literatur als temporaler, durch ein Nacheinander gekennzeichnete Kunst, die im Gegensatz zu Malerei und Bildhauerei steht, deren Kennzeichen gerade umgekehrt das räumliche Nebeneinander ist (Buchholz/Jahn 2005, 551; Tsagalis 2010, 87–88; de Jong 2012b, 2). Zwar existiert seit Langem eine breite und ausdifferenzierte, überwiegend werkimmanente Forschung zu gängigen Raumthemen wie zu den Schauplätzen von Handlungen und zu den damit verbundenen Raumrelationen, zur Symbolisierung von Ereignissen und Handlungen durch räumliche Phänomene und zu typischen räumlichen Einzelmotiven wie dem *locus amoenus* (Nünning 2013, 635). Doch hat die Fixierung auf kausale und temporale Strukturen auch dazu geführt, dass eine eigentliche narratologische Theoriebildung weiter in den Anfängen steckt (Bal 2009, 133–134; Dennerlein 2009, 13–47; de Jong 2012b, 2). Zu den Hemmnissen, die durch den *spatial turn* ermöglichten Erkenntnisse und Modelle in eine übergreifende narratologische Konzeptionalisierung von Raum zu integrieren, gehört schließlich auch die machtanalytisch-sozialkonstruktivistische und politisch-kritische Ausrichtung vieler Untersuchungen im Zuge des *spatial* und des *topographic turn* (etwa in Verbindung mit den *postcolonial studies*, Schmitz 2006, 226–227; Günzel 2010, 177–191), die in einem gewissen Spannungsverhältnis zu einer ihrem Selbstverständnis nach wertfreien Methodik der Narratologie stehen (Dennerlein 2009, 13–47).

Die literaturwissenschaftliche Forschung zum Thema Raum gliedert sich grundsätzlich in zwei verschiedene Bereiche: Zum einen geht es um eine Analyse der narrativen Erzeugung von Räumen in literarischen Texten, etwa das Verhältnis zwischen Raum und Zeit, Raum und Figur, Raum und Handlung, Raum und Bewegung. Zum anderen werden die Semantisierungen von Räumen untersucht, die als Bedeutungsträger im »Wechselspiel zwischen kulturellem und literarischen Diskurs« (Gerok-Reiter/Hammer 2015, 491–492; vgl.

Skempis/Ziogas 2013b, 3) stehen. Insbesondere in der Frage nach den politischen Semantisierungen und symbolischen Aufladungen von Landschaften berühren sich literaturwissenschaftliche Untersuchungen mit historischen Fragestellungen (zu Letzteren vgl. Spencer 2010; Brodersen 2010; Hölkeskamp 2014; Guldin 2014; Schmidt-Hofner 2014).

Raumnarratologische Theorien und Konzepte

Für narrativ hochkomplexe und hochsemantisierte Textsorten wie das antike Epos spielen Raum und Raumbeschreibung eine zentrale Rolle, umspannen die erzählten Welten von *Ilias*, *Odyssee*, *Argonautika* oder der *Aeneis* doch große Teile des damals bekannten »Georaums« (Piatti 2009, 23) und verbinden dabei unter anderem lebensweltlich erfahrbare Räume wie das Karthago der *Aeneis* mit solchen, die ausschließlich fiktionalen Textwelten zugehören, wie die Unterwelten oder der Sitz der olympischen Gottheiten. Der *spatial turn* hat eine Fülle neuer Modelle an die Hand gegeben, die den dargestellten Raum in seiner Funktionalität zwischen Handlungsort und kulturellem Bedeutungsträger besser beschreibbar machen. Diese Modelle betreffen zum Teil die Erzählstruktur als Ganzes, denn überall dort, wo Figuren und Handlungen gegeben sind, ist notwendig auch Raum mitgegeben, und sei das Detail der Raumbeschreibung noch so klein und der Anteil aktiver komplementierender Rezeption noch so groß. Raumanalysen können darüber hinaus aber auch fruchtbar gemacht werden, einzelne Bauformen des Epos genauer zu analysieren, sowohl in Hinsicht auf ihre jeweiligen Funktionen innerhalb des Textganzen als auch, wenn es um diachron-vergleichende Fragen zur Geschichte und Entwicklung der Textsorte *Epos* geht. Wenn beispielsweise in Ovids *Metamorphosen* in der Erzählung von Diana und Actaeon (3,131–172) das Erröten der beim Bade nackt erblickten Göttin mit der Färbung der Wolken im Licht der Morgensonne verglichen wird, findet in diesem Vergleich neben den offensichtlichen Semantisierungen zugleich auch ein *spatiales zoom-out* statt, das den Blick des Lesers/der Leserin aus der Enge der Grotte in die Weite einer Himmelsperspektive umlenkt und so die epische Bauform »Vergleich/Gleichnis« in eine strukturelle und übergreifende Konnektivität zu den übrigen Rauminformationen der Actaeon-Erzählung stellt.

Zunächst erscheint es sinnvoll, nach Art der Repräsentation (»*media-related*«) eine begriffliche Differen-

zierung zwischen »*scenically presented*« (Drama), »*depicted*« (Film) und »*described*« (Text) vorzunehmen (Buchholz/Jahn 2005, 553). Mit Nünning (2013, 634) kann man literarische Raumdarstellung verstehen als »Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen« (vgl. auch Buchholz/Jahn 2005, 552–553; Piatti 2009, 22–23, 361–363). Raum (*space*) kann dann als Oberbegriff und Ort (*place*) als Unterbegriff gefasst werden, wobei Ort (*place*) allerdings nicht geeignet ist, sämtliche einen Raum konstituierenden Objekte zu bezeichnen, weil zu diesen auch Gegenstände wie Tisch und Stuhl gehören und grundsätzlich jedes denkbare Objekt innerhalb einer literarischen Textwelt Raumobjekt sein kann (»die Vase auf dem Tisch«). Problematisch sind ebenfalls Begriffe wie »Schauplatz« oder das englische *setting*, weil beide nur Teilaspekte von Raum und seiner Darstellung zum Ausdruck bringen. Zudem werden Begriffe wie »Schauplatz« und *setting* häufig entweder mit *background* gleichgesetzt und so von Handlung und Figuren abgetrennt oder mit Beschreibung (*description*, vgl. unten) verbunden und dadurch in ein Spannungsverhältnis zum Narrativen gesetzt (Haupt 2004, 69; vgl. Herman/Phelan/Rabinowitz 2012, 84–85).

Weiter kann man unterscheiden zwischen dem »Raum der erzählten Welt« (*story space*) und dem »Erzählraum« (*space of narration*). Während »Raum der erzählten Welt« die Gesamtheit aller Orte, Schauplätze etc. einer Erzählung meint, bezeichnet »Erzählraum« den Raum, in dem sich die erzählende Stimme befindet. Überträgt man (mit Frank 2017, 64–65) darauf die Genettesche Terminologie der Erzählebenen, ergibt sich die Opposition von diegetischem und extradiegetischem Raum. In Vergils *Aeneis* reicht der Raum der erzählten Welt von Troja über Karthago und Sizilien bis nach Italien und von der Unterwelt bis zu den olympischen Göttersitzen. Dagegen erfährt der Leser/die Leserin über den Erzählraum der erzählenden Stimme nichts. Anders verhält es sich wiederum mit der intradiegetischen Stimme im zweiten und dritten Buch der *Aeneis*: Hier ist die Erzählung vom auktorialen Erzähler, dem (*external*) *primary narrator*, an die Figur des Aeneas als (*internal*) *secondary narrator* abgegeben (Terminologie nach de Jong 2014), und über dessen Erzählraum erfahren wir, dass es sich um den Palast der Dido in Karthago handelt.

Viel erörtert ist die auf Seymour Chatman (1978) zurückgehende und auf der etablierten Unterschei-

derung von *story time* und *discourse time* beruhende Begriffsbildung *story space* und *discourse space*. Dieses Konzept haben u. a. Bal und de Jong in der parallelen Terminologie *fabula space* und *story space* aufgegriffen, um den vollständigen Raum der theoretisch aus dem Textganzen rekonstruierbaren erzählten Welt (*fabula space*) von dem unvollständigen Raum, der in der dargebotenen Erzählung tatsächlich gegeben wird (*story space*), abzuheben (de Jong 2012b, 2). Dieser Versuch ist mehrfach kritisiert worden (Grethlein 2012; Ryan 2014), weil die Analogie zwischen *discourse time* und *discourse space*, die Chatman vor allem in Bezug auf filmische Medien entwickelt hatte, eigentlich erfordert, unter *discourse space* denjenigen Raum zu verstehen, den die Erzählung in ihrer spatialen Materialität, etwa als Buch, beansprucht: »Discourse time« is a useful concept because language (or film) is a temporal medium. But Chatman's notion of »discourse space« does not involve space in the same way as »discourse time« involves time, for it does not concern the space physically occupied by narrative discourse but, rather, describes the disclosure by discourse of the space in which the story takes place« (Ryan 2014, 799; anders Tsagalis 2010, 88). Eine Unterscheidung zwischen *story* und *discourse space* lässt u. a. erkennen, dass metaleptische Grenzüberschreitungen zwischen den verschiedenen diegetischen Ebenen einer (epischen) Erzählung, etwa in der Adressierung einer Figur durch einen extradiegetischen Erzähler, nicht nur eine Zeit-, sondern auch eine Raumdimension haben (zur Metalepse vgl. Eisen/von Möllendorff 2013).

Raum in fiktionaler Literatur ist immer fiktionaler Raum, unabhängig von der Frage, ob die enthaltenen Orte und Raumobjekte lebensweltlich erfahrbar sind oder nicht. Piatti 2009, 23 spricht im ersten Fall von »fiktionalisierten Räumen«, im zweiten von »Räumen der Fiktion«. Denn reale Objekte, die in einem fiktionalen Medium dargestellt werden, durchlaufen im Akt der literarischen Repräsentation einen Prozess der Fiktivisierung. So kann die Stadt Rom, die Ovid in der *Ars amatoria* beschreibt, nicht identisch sein mit dem realen Rom seiner Zeit, sowenig wie das London Sherlock Holmes' mit dem historischen London zusammenfällt. Details und konkrete Hinweise auf reale Orte wie »hier« und »dort« aktivieren die Imagination des Lesers/der Leserin (Buchholz/Jahn 2005, 553), »verschleier[n] aber zugleich die Fiktionalität« (Fludernik 2010, 53). Umgekehrt bedeutet dies jedoch nicht, dass der Realgehalt von Raumobjekten wie Städten oder Landschaften durch die Fiktivisierung gänzlich aufgehoben würde. Es ist im Gegenteil ein

Mindestmaß an identitären Eigenschaften vonnöten, um zu gewährleisten, dass das Objekt im fiktionalen Text vom Leser/der Leserin auf das zugehörige reale Objekt der eigenen Lebenswelt zurückbezogen werden kann, im Falle einer Stadt wie dem antiken Rom etwa Name, Lage oder markante Eigenschaften in Topographie und Architektur. Der Prozess der Fiktivisierung erzeugt somit Objekte, die in einer doppelten Ausrichtung sowohl auf die reale Lebenswelt als auch auf die fiktive Textwelt bezogen sind und so als »immigrant objects« (Pavel 1986, 29) zwischen Text- und Realwelt schweben (Haller 1986, 57–93; Reicher 2014; Kirstein 2015b). Schon die notwendige Unterdeterminiertheit fiktiver Objekte verweist auf die Abhängigkeit der erzählerischen von der realen Welt: »Keine erzählerische Welt könnte vollkommen autonom neben der realen Welt bestehen, weil sie keinen *maximalen* und *konsistenten* Zustand angeben könnte, indem sie *ex nihilo* eine ganze Ausstattung von Individuen und Eigenschaften hervorbrächte. Eine mögliche Welt überlagert in redundanter Weise die »reale« Welt der Enzyklopädie des Lesers« (Eco 1987, 165).

Ronen 1986 hat ein raumnarratologisches Modell vorgestellt, das auf dem aus der kognitiven Linguistik bekannten Begriff des *frame* beruht: »A frame is a fictional place, the actual or potential surrounding of fictional characters, objects and places« (ebd., 421). Die verschiedenen *frames* beschreiben »places and locations which provide a *topological determination* to events and states in a story« (ebd., 423), wobei kleinere und größere *frames* als ineinander verschachtelt gedacht sind: Jeder *frame* kann von einem größeren *frame* umfasst sein, der Schauplatz eines Zimmers vom *frame* eines Hauses, dieser vom *frame* einer Stadt usw. (vgl. auch Buchholz/Jahn 2005, 552). Als *setting* bezeichnet Ronen im Unterschied zu den distanteren *frames* den Ort, an dem die jeweilige Handlung einer Geschichte stattfindet: »A setting is the zero point where the *actual* story-events and story-states are localized« (ebd., 423). Die Differenzierung der verschiedenen *frames* beruht auf der gedachten Distanz, in der sie zum aktuellen *setting* stehen: »Frames differ according to their position in the overall organization of the fictional universe. A setting is distinguished from frames in general in being formed by a set of fictional places which are the *topological focus* of the story« (ebd., 423). Im Seesturm des ersten Buches der *Aeneis* ist das *setting* demnach die stürmische See; in dem irrealen Wunsch, im Kampf um Troja heldenhaft durch Diomedes' Hand gestorben zu sein statt nun zum Opfer der See zu werden (*Aeneis* 1,94–101), wird durch

die Figurenrede ein *extra-scenic space* erzeugt. Generell erweist sich die Modellierung literarischer Räume durch *frames* als besonders geeignet, um Funktionen und Relationen von Raumobjekten zu beschreiben, die nicht als unmittelbarer Schauplatz/*setting* von Handlungen dienen, sondern als *distant frames* hinzutreten (ebd., 427). Dies kann auf jeder Ebene der Erzählung durch eine Vielzahl erzählerischer Mittel wie Erzählerkommentar oder Figurenrede geschehen, besonders prägnant im Kontext etwa antiker Epik sind Bauformen wie Träume und Orakel. Ryan, 797–799 formuliert in Fortentwicklung von Ronens Modell fünf Kategorien, die hier mit einigen Auslassungen wörtlich wiedergeben sind (möglicherweise verwirrend ist dabei, dass Ryan die Begriffe *frame* und *setting* [a und b] anders verwendet als Ronen [1986]: Ronens *setting* als ›Nullpunkt‹ wird bei Ryan durch *spatial frame(s)* ersetzt. Ryans *story space* [c] entspricht in etwa Chatmans, Bals und de Jongs *story space*, ihr *narrative [or story]* [d] *world* dem *fabula space*):

- a) *Spatial frames*: the immediate surroundings of actual events, the various locations shown by the narrative discourse or by the image [...] *Spatial frames* are shifting scenes of action, and they may flow into each other: e. g. a ›salon‹ frame can turn into a ›bedroom‹ frame as the characters move within a house. They are hierarchically organized by relations of containment (a room is a subspace of a house), and their boundaries may be either clear-cut (the bedroom is separated from the salon by a hallway) or fuzzy (e. g. a landscape may slowly change as a character moves through it).
- b) *Setting*: the general socio-historico-geographical environment in which the action takes place. In contrast to *spatial frames*, this is a relatively stable category which embraces the entire text.
- c) *Story space*: the space relevant to the plot, as mapped by the actions and thoughts of the characters. It consists of all the *spatial frames* plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events.
- d) *Narrative (or story) world*: the *story space* completed by the reader's imagination on the basis of cultural knowledge and real world experience [...] While *story space* consists of selected places separated by voids, the *narrative world* is conceived by the imagination as a coherent, unified, ontologically full and materially existing geographical entity, even when it is a fictional world that possesses none of these properties [...] In a story that refers to both real and imaginary locations, the narrative

world superimposes the locations specific to the text onto the geography of the actual world.

- e) *Narrative universe*: the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies.

Übertragen auf die Eingangssequenz der *Aeneis* ergibt sich anhand dieses Modells folgende beispielhafte Analyse: (a) Der *spatial frame* ist der Raum zwischen Troja im Osten und Italien im Westen, sowie zwischen Italien im Norden und Karthago im Süden, genauer die Summe der Orte, die mit Figuren und Handlungen verbunden sind. (b) Das *setting* ist die (aus moderner Sicht) fiktive Situation im Jahrzehnt nach dem Fall Trojas. (c) Der *story space* umfasst sämtliche *story frames* sowie auch solche Orte, die erwähnt werden, aber nicht als Handlungsschauplätze dienen. Letzteres gilt beispielsweise für die Insel Samos, die als Vergleichspunkt für diejenigen Orte der Menschen dienen, die Juno gottgefällige Ehren erweisen (*Aeneis* 1,15–16). Der Vergleich vervollständigt zugleich das initiale Mapping der *Aeneis* um den Raum Griechenland, für das die Insel Samos *pars pro toto* stehend gelesen werden kann (man denkt vielleicht nicht nur an den Sieg Roms über Karthago, sondern auch an die Eroberung Griechenlands). Zum *story space* gehört u. a. die Stadt Rom selbst, die in 1,5 »dum conderet urbem« (»bis er endlich seine Stadt gründen [...] konnte«; Edition Mnors 1972; Übers. Binder 2005) und 1,7 »altae moenia Romae« (»die Mauern des hochragenden Rom«) gleich zu Beginn genannt wird. (d) Für die *Aeneis* mit ihrer teleologischen Überblendung von mythischer Vergangenheit und erzählerischer Gegenwart ist die Kategorie *narrative world* von besonderem Interesse. Denn nur durch das kulturelle Wissen späterer Zeit entsteht im Akt der Rezeption ein vollständigeres Bild der geographischen, politischen und sonstigen Gegebenheiten. (e) Die letzte Kategorie, das *narrative universe*, ist noch umfassender als die *narrative world*, weil sie auch solche Räume berücksichtigt, die innerhalb der Textwelt zwar in irgendeiner Form angelegt, aber nicht realisiert werden. Dazu gehört in der *Aeneis* etwa die in der Dido-Episode aufscheinende *possible (contrafactual) world* eines gemeinsamen trojanisch-karthagischen Reiches (vgl. auch Sistakou 2013 zu Apollonius).

Haupt (2004) hat ein raumnarratologisches Modell vorgestellt, dessen Ursprünge in der Philosophie liegen (Ströker 1965; vgl. Hoffmann 1978) und das von dort Eingang in die Literaturwissenschaften gefunden hat. Darin wird Raum triadisch nach drei ›Akzentuie-

lungsmöglichkeiten« aufgefächert, die drei verschiedenen Arten der Wahrnehmung durch das Bewusstsein entsprechen: *gestimmter Raum*, *Aktionsraum* und *Anschauungsraum*:

1. Im *gestimmten Raum* (GR) steht die atmosphärische Färbung des Raumes im Vordergrund. Gebäude mit hochsemantischem Potenzial wie Kirchen können beispielsweise je nach Anlass – Hochzeit oder Trauergottesdienst – ganz unterschiedliche Grundatmosphären erzeugen. Dem gestimmten Raum entspricht auf Bewusstseinsseite das empfindende Subjekt.
2. Der *Aktions- oder Handlungsraum* (HR) wiederum stellt das Handeln ins Zentrum und beleuchtet die Wechselwirkung zwischen handelndem Subjekt und Raum. Hierzu gehören etwa die Bewegung im Raum und die Erzeugung spezifischer Raumstrukturen durch die von den Figuren zurückgelegten Wege.
3. Im *Anschauungsraum* (AR) geht es schließlich um die Frage, wie das Subjekt den Raum sieht (visuell wahrnimmt) und wie sich umgekehrt der Raum dem wahrnehmenden Subjekt darbietet (Sehen und Gesehen-Werden).

Die drei Raumarten bilden dabei keine getrennten, einander ausschließenden Räume (Haupt 2004, 71), sondern lassen sich wie Folien übereinanderlegen. Sie existieren in einer unabsehbaren Vielfalt denkbarer Kombinationen miteinander im Erzähltext. Zu den Vorteilen des von Haupt vorgestellten Raummodells gehört die Betonung der dynamischen Interdependenzen zwischen den drei Akzentuierungsmöglichkeiten. Insgesamt lassen sich mindestens drei dynamische Elemente feststellen: Zunächst besteht in allen drei Akzentuierungen die Wechselwirkung zwischen Raum und systematisch zugeordnetem Subjekt, etwa zwischen gestimmtem Raum (GR) und empfindendem Subjekt. Weiter stehen die verschiedenen Raumarten in dynamischen Wechselbeziehungen zueinander, wie im Fall der Kirche, die bei einer Hochzeitsfeier nicht nur mit einer bestimmten Atmosphäre (GR) aufgeladen ist, sondern zugleich über ein Set typischer Aktivitäten zum Handlungsraum wird (HR). Schließlich entsteht bei Konstellationen mit mehreren Figuren ein komplexes Nebeneinander unterschiedlicher Empfindungen, Sichtweisen und Handlungen, insgesamt eine ›Polyphonie« von Raumwahrnehmungen (vgl. oben Lotman). Auf der Ebene der sprachlichen Darstellung manifestiert sich die Raumakzentuierung durch unterschiedliche Ausdrucksmittel. So lassen sich in Darstellungen, in denen die Handlung im Vordergrund steht

(HA), eine erhöhte Dichte von Verben wie z. B. Bewegungsverben beobachten, während im Anschauungsraum (AR) Verben der sinnlichen Wahrnehmung und Eigenschaftswörter vorherrschen, im gestimmten Raum (GR) wiederum solche Wörter und Begriffe, die in einer korrelativ-symbolischen Beziehung zu Handlung und Figuren stehen.

Im Zuge des *spatial turn* haben auch mittlerweile klassisch gewordene Konzepte der Narratologie wie Genettes Fokalisierung neue Impulse erfahren. So hebt de Jong zu Recht hervor, dass die durch Genette ausgelöste Diskussion um den Fokalisationsbegriff und die damit verbundene Frage nach der subjektiven Filterung der Wahrnehmung die Frage nach dem räumlichen Sehpunkt (*spatial viewpoint/standpoint*) in den Hintergrund haben treten lassen: »As a consequence, an aspect which used to be encompassed in the earlier, so to speak commonsensical or pre-theoretical concept of perspective, namely the spatial standpoint of the *narrator* or *Erzählerstandpunkt*, has receded into the background« (de Jong/Nünlist 2004, 63; vgl. de Jong 2014, 60–65). Verbindet man die Aspekte von Fokalisation und räumlichem Sehpunkt ergibt sich ein zweiteiliges Modell, das zunächst (1) unterscheidet, über welche fokalisierende Instanz eine Raumdarstellung erfolgt, in der Regel über den (auktorialen) Erzähler, über eine anonyme, als ›man/jemand« lexikalisierte Instanz oder über eine Figur. Im zweiten Schritt (2) wird der räumliche Sehpunkt (*spatial viewpoint*) der Fokalisationsinstanz unter den binären Parametern *panoramic-scenic* und *fixed-shifting* näher bestimmt. Wichtig für den geschilderten Ansatz ist, dass de Jong mit Bal (2009) auch den auktorialen Erzähler (*primary narrator*) als fokalisierende Instanz wahrnimmt (*primary narrator*), während Genette (2010, 121) hier von Nullfokalisierung im Sinne von Nicht-Fokalisierung spricht und Fokalisierung nur für die Wahrnehmung durch Instanzen *innerhalb* der erzählten Welt gelten lässt. Es ergibt sich damit folgendes Schema nach de Jong 2012b, 8–13 und 2014, 60–65:

- 1) Focalization, implicit or explicit
 - narrator as focalizer
 - anonymous as focalizer
 - character as focalizer (e. g. looking through a window, entering a room, walking through a city)
- 2) Spatial viewpoint (*or* standpoint), fixed or shifting
 - panoramic viewpoint
 - by narrator (narratorial panoramic viewpoint)
 - by character (actorial panoramic viewpoint)
 - scenic viewpoint, fixed or shifting

- by narrator (narratorial scenic viewpoint)
- by character (actorial scenic viewpoint)

Die Szene in *Aeneis* 1,180–181, in der Aeneas nach überstandem Seesturm einen Felsen besteigt, um nach Überlebenden Ausschau zu halten (*»Aeneas scopulum interea conscendit, et omnem / prospectum late pelago petit«*; »Aeneas steigt inzwischen auf den Felsen und versucht einen umfassenden Blick weit auf das Meer zu gewinnen«), fällt unter die Kategorie (*shifting/fixed*) *actorial panoramic viewpoint by character*. Die Semantisierung des Raumes und die dadurch erzeugte Figurencharakterisierung wird hier besonders deutlich, denn der Text zeigt wenige Verse später den Göttervater Jupiter in der Kategorie *actorial panoramic viewpoint by character* den Gipfel des Olymp besteigen. *Primary narrator* ist auch an diesen beiden Stellen weiterhin der auktoriale Erzähler der *Aeneis*, die Fokalisation ist aber durch das von Bal und de Jong als *embedding* bezeichnete Verfahren explizit an die Figuren Aeneas und Jupiter abgeben (vgl. *Aeneis* 1,181 über Aeneas und *Aeneis* 1,223–226 über Jupiter). Die spatiale Ordnung des ersten Buches setzt sich zu Beginn des zweiten Buches sinnfällig fort, wenn Aeneas in dem Moment, in dem er zu reden anhebt, sich von seinem erhöhten Sitzplatz erhebt (*Aeneis* 2,2 »inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto«; »da begann Vater Aeneas, hoch auf dem Polster sitzend, seinen Bericht«). Diese Situation bringt ihn in einen (*fixed*) *actorial panoramic viewpoint*, der wiederum an einen auktorialen Erzähler (*primary narrator*) erinnert, und zu diesem wird Aeneas geradezu im Lauf des zweiten und dritten Buches: zwar ist er als am erzählten Geschehen Beteiligter ein *internal secondary narrator*, aber dieser Status gerät teilweise so in den Hintergrund, dass man den *external primary narrator* zu hören vermeint. Zu den Problemen einer exakten Analyse literarischer Raumdarstellungen gehört, dass die häufig auftretende Ambiguität der Fokalisation – wenn statt expliziter nur implizite Marker vorliegen (de Jong 2014, 52) – notwendig eine Ambiguität der Raumdarstellung nach sich zieht (vgl. auch Bal 2009, 162–163 zur Ambiguität der Fokalisation).

Der *spatial turn* in den Literaturwissenschaften ist auch geeignet, das Verhältnis zwischen Erzählung und Beschreibung genauer zu bestimmen. Insbesondere Modelle, die Schauplätze und andere Raumobjekte nicht als starre Bühne und unbewegliche Dekoration, sondern als dynamisch-funktionale, mit Figuren und Figurenhandlung eng verbundene Bestandteile der erzählten Welt wahrnehmen, haben die überkommene scharfe Scheidung von Erzählung und Beschrei-

bung in Frage gestellt und gezeigt, dass erzählende Texte auf verschiedenste Weise Beschreibungen »narrativisieren« (*»narrativization of descriptions«*, de Jong 2014, 114) und gerade nicht notwendig zu einem *stand still* der Handlung führen müssen.

Als abschließender Gesichtspunkt sei genannt, dass die Deixis des Raumes eine andere als die der Zeit ist. Im Fall der Zeit ist das Nacheinander der Normalfall, der nicht eigens indiziert werden muss, sondern vom Leser/der Leserin im Sinne eines »*principle of minimal departure*« (Ryan 1992, 54–57; Ryan 2005, 447) angenommen wird; Simultaneität als Abweichung von der Norm erfordert dagegen eine entsprechende Deixis (*»während«*, etc.). Mit dem Raum verhält es sich genau umgekehrt: Die Bewegung von einem Ort zu einem anderen muss durch den Text explizit eingefordert werden (Fludernik 2010, 54–55). Raumdeixis neigt deshalb dazu, in auktorialen Erzählungen weniger eindeutig definiert zu sein (Aperspektivismus) als in anderen Erzählsituationen (ebd., 111).

Fallbeispiel – Die Actaeon-Geschichte in Ovids Metamorphosen: Die Werke Ovids vereinigen in hochkomplexer Dichte die literarischen Traditionen sowohl der griechisch-hellenistischen als auch der römisch-lateinischen Literatur. Selbst auf der Grenze zwischen augusteischer und nachaugusteischer Zeit stehend nimmt Ovid zugleich eine zentrale Vermittlerrolle zwischen der antiken und der nachantiken Literatur Europas ein, denn insbesondere das epische Großgedicht *Metamorphosen* gehört zu den am häufigsten rezipierten narrativen Texten der Antike überhaupt. Im Folgenden sollen die oben vorgestellten Theorien und Konzepte beispielhaft und in bewusster Engführung auf Raumaspekte anhand der Erzählung von Actaeon und Diana im dritten Buch der *Metamorphosen* angewendet werden.

Die Bestrafung Actaeons durch die Göttin Diana ist immer wieder behandelt worden (z. B. Schwindt 2005; Schmitzer 2008; Krupp 2009, 67–84), nicht zuletzt wegen der möglichen Parallele zwischen dem Schicksal des thebanischen Helden Actaeon und der römischen Dichter-*persona* Ovid. Denn diese sagt in den Exilgedichten über sich selbst, sie habe durch einen Blick Schuld auf sich geladen wie der unwissende Actaeon (*Tristia* 2,103–105 »*cur aliquid uidi? cur noxia lumina feci? / cur imprudenti cognita culpa mihi? / inscius Actaeon uidit sine ueste Dianam*«; »Warum habe ich etwas gesehen? Warum habe ich meine Augen schuldig gemacht? Warum habe ich Unwissender die Verfehlung bemerkt? Der ahnungslose Actaeon hat Diana

ohne Bekleidung gesehen«; zur Stelle z. B. Williams 1994, 174–176; Ingleheart 2010, 122–127; McGowan 2010, 196). Dass Actaeon – ohne jede Absicht und nur zufällig auf der Jagd umherirrend (*Metamorphosen* 3,175 »per nemos ignotum non certis passibus errans«; »durch den unbekannten Wald, den er mit zögernden Schritten durchstreift«; vgl. V. 142 »quod enim scelus error habebat?«; »Denn was für eine Sünde lag in seinem Irrtum?«; Edition Tarrant 2004; Übers. von Albrecht 2012) – Diana beim Entkleiden sieht und zur Strafe in einen Hirsch verwandelt wird, der dann von seinen eigenen Jagdhunden zerfleischt wird, steht im Zentrum dieser »tragischen« Erzählung.

Die Erzählung beginnt mit einer typisch ovidischen Ortsbeschreibung, eingeleitet mit einer Wendung vom Typ »Es gab einen Ort ...« (*locus-erat*-Schema; *Metamorphosen* 3,155–160):

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, 155
nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulaverat artem
ingenio natura suo; nam pumice vivo
et levibus tofis nativum duxerat arcum; 160

Dort war ein Tal, dicht bewachsen mit Kiefern und spitzen Zypressen; es hieß Gargaphie und war der hochgeschürzten Diana heilig. In seinem hintersten Winkel liegt, vom Wald umgeben, eine Grotte, die nicht künstlich ausgestaltet ist. Die Natur hatte in freier Schöpferlaune ein Kunstwerk vorgetäuscht, denn aus lebendem Bimsstein und leichtem Tuff hatte sie einen gewachsenen Bogen gespannt.

Analysiert man diese Ortsbeschreibung mithilfe des triadischen Raummodells von Haupt, wird deutlich, dass zunächst der *gestimmte Raum* (GR) im Vordergrund steht. Die Information, dass das Tal namens Gargaphie »dicht mit spitzen Zypressen« bewaldet ist, semantisiert die Landschaft als unheilvoll und todbringend und antizipiert das tragische Finale der Erzählung. Zugleich greift sie das Motiv der »blutigen Jagd« auf, die dem Aufeinandertreffen zwischen Actaeon und Diana vorausgeht (V. 143 »mons erat infectus variarum caede ferarum«; »Es gab daselbst einen Berg; der war gefärbt vom Blut verschiedener Tiere«). Zwei weitere Elemente machen die Atmosphäre des Raumes aus: Das Tal ist der »gegürteten« Göttin Diana geweiht (»succinctae«, V. 156), das Motiv des Gürtels weist voraus auf den Höhepunkt der Geschichte, die Entkleidung zum Bade und das Motiv (erotischer) Nacktheit (vgl. »incinctus« in V. 162 über eine von ei-

nem Rasensaum »eingegürtete« Quelle). Und außerdem befindet sich der Ort in »äußerster Abgeschiedenheit« (»in extremo [...] recessu«, V. 157). Einsamkeit und Isolation der Helden sind ein typisches ovidisches Motiv; hier ist die Vereinsamung Actaeons in einem mehrstufigen *zoom-in* verräumlicht, das sich durch die zugehörigen spatialen *frames* beschreiben lässt: von der durch seinen Vater Cadmus frisch gegründeten Stadt Theben (V. 131 »iam stabant Thebae«; »schon stand Theben«) über die Berglandschaft außerhalb der Stadt, in der die Jagdgesellschaft am Mittag auseinandergeht (V. 143 »mons erat«), über das zypressenbestandene Tal (V. 155 »vallis erat«) bis zu der an seinem äußersten Ende gelegenen Grotte (V. 157 »cuius in extremo est antrum nemorale recessu«), die dann das eigentliche *setting* (nach Ronens Modell) für die Handlung zwischen Actaeon und Diana bildet (V. 173–176 »dumque ibi perluitur [Diana] [...] pervenit in lucum [Actaeon]«). Die hier exemplarisch beschriebene atmosphärische Gestimmtheit von Räumen findet sich durchgängig in Ovids *Metamorphosen*, und bevorzugt gerade in den die einzelnen Erzählungen einleitenden Ortsbeschreibungen. So beginnt die zuvor stehende Erzählung von Cadmus und dem Drachen (3,1–130) mit dem Hinweis, dass der Wald, in dem das Cadmus-Gefolge beim Wassers schöpfen auf das Ungeheuer stoßen wird, nie zuvor von einem Beil »verletzt« worden sei (3,28 »silva vetus stabat nulla violata securi«). Ähnlich heißt es in der Geschichte von Hermaphroditus und Salmacis im vierten Buch der *Metamorphosen* (4,276–388), das Wasser der Quelle Salmacis sei so »steril«, dass jeglicher Pflanzenbewuchs fehle, ein scharfer Kontrast zur im Verlauf der Geschichte sich manifestierenden sexuellen Begierde der Nymphe, die zur Vergewaltigung des Jungen führt und schließlich in der Verschmelzung beider Körper gipfelt (4,298–300 »non illic canna palustris / nec sterile ulvae nec acuta cuspidi iunci; / perspicuus liquor est«; »Dort wachsen kein Schilfrohr, keine tauben Rohrkolben und keine Binsen mit scharfen Spitzen. Durchsichtig ist das Wasser«).

Im weiteren Verlauf der Erzählung von Actaeon und Diana lässt sich eine Verschiebung der Akzentuierung vom gestimmten Raum (GR) hin zu Anschauungsraum (AR) und Handlungsraum (HR) beobachten (3,173–185):

dumque ibi perluitur solita Titania lympa,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemos ignotum non certis passibus errans 175
pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.

qui simul intravit rorantia fontibus antra,
 sicut erant, nudae viso sua pectora nymphae
 percussere viro subitisque ululatus omne
 inplevere nemus circumfusaque Dianam 180
 corporibus texere suis; tamen altior illis
 ipsa dea est colloque tenus supereminet omnis.
 qui color infectis adversi solis ab ictu
 nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,
 is fuit in vultu visae sine veste Dianae. 185

Während sich dort Titania im vertrauten Gewässer baden läßt, siehe, da kommt der Enkel des Cadmus, der einen Teil seines Tagwerks aufgeschoben hat, durch den unbekannten Wald, den er mit zögernden Schritten durchstreift, in jenes Gehölz. So führte ihn das Verhängnis. Kaum hatte er die Grotte mit der taufrischen Quelle betreten, als die Nymphen beim Anblick des Mannes sich nackt, wie sie waren, an die Brust schlugen, mit plötzlichem Heulen den ganzen Wald erfüllten, sich um Diana drängten und sich schützend vor sie stellten. Doch größer als sie ist die Göttin selbst und überragt alle um Haupteslänge. Wie Wolken sich färben, wenn die Sonne sie von vorn anstrahlt, oder wie die purpurne Morgenröte glüht, so war die Farbe von Dianas Antlitz, als sie ohne Gewand gesehen wurde.

Der liminale Akt, der in dem Betreten der Grotte liegt, wird durch die Wendung »non certis passibus errans / pervenit in lucum« (V. 175–176) vorbereitet und hat in dem Bewegungsverb »intrare«, »betreten« (V. 176 »intravit ... antra«) einen klaren sprachlichen Marker. Die Ereignishaftigkeit dieser Grenzüberschreitung im Lotmanschen Sinne wird durch den temporalen Aspekt der Plötzlichkeit (V. 179 »subitis ululatus«) noch unterstrichen. Und während die Actaeon-Figur mit Bewegungsverben verbunden und als »mobile male hero« gezeichnet ist, erscheint die Göttin Diana in dieser Szene als »female immobile obstacle« (vgl. Keith 1999, 217), die sich dem männlichen Part in den Weg stellt. Dass Diana die anderen Nymphen, die ihr beim Entkleiden zu Diensten sind, an Körpergröße überragt (V. 181–182 »tamen altior illis / ipsa dea est colloque tenus supereminet omnis«), zeichnet sie als Göttin aus. Damit ist sie zugleich Teil einer übergreifenden Höhensemantik, die sich im dritten Buch der *Metamorphosen* auch in der Erzählung von Cadmus und der Kuh und der anschließenden Drachen-Episode manifestiert (vgl. V. 20–21 über die Kuh, die Cadmus die Stelle der zu gründenden Stadt Theben anzeigt: »bos stetit et tollens speciosam cornibus altis / ad caelum frontem mugitibus inpulit auras«; »Da blieb

das Rind stehen, hob die mit hohen Hörnern geschmückte Stirn *zum Himmel* und ließ die Luft von seinem Gebrüll erzittern«; meine Herv.; V. 43–45 vom Drachen der sich über die Baumwipfel erhebt: »ac media plus parte leves erectus in auras / despicit omne nemus tantoque est corpore, quanto, / si totum spectes, geminas qui separat arctos«; »und weit über die Mitte seines Körpers hinaus reckt er sich in die leichten Lüfte empor, blickt auf den ganzen Wald herab und ist so groß wie die Schlange am Himmel zwischen den beiden Bären in ihrer vollen Länge«; dazu Viehhauser/Kirstein/Barth 2018). Die narrative Dichte der Partie lässt sich auch daran ablesen, dass Sehen und Handeln zusammenfallen und sich so die modellhaften Akzentuierungen von Anschauungsraum (AR) und Handlungsraum (HR) nahezu deckungsgleich übereinander schieben. Denn der entscheidende Wendepunkt der Erzählung liegt ja darin, dass auf der einen Seite Actaeons Betreten der Grotte und sein Erblicken Dianas und auf der anderen Seite Dianas Gesehen-Werden und ihr bestrafendes Handeln sich gleichzeitig vollziehen. Nur auf Diskurs-Ebene erfährt der Text durch den epischen Wolken-Vergleich eine Verzögerung. Die Pointe der Darstellung liegt darin, dass Sehen und Gesehen-Werden zunächst umgekehrt werden, denn anders als vielleicht zu erwarten heißt es zunächst nicht etwa, dass Actaeon Diana »sieht«, sondern umgekehrt dass Actaeon von der Frauengruppe »gesehen wird« (V. 178–179 »nudae viso sua pectora nymphae / percussere viro«). Erst im anschließenden Vergleich erfährt der Leser, dass Actaeon Diana sieht, allerdings wiederum in passivischer Formulierung (V. 185 »visae sine veste Dianae«), sodass jede aktive Handlung Actaeons vermieden bleibt. Die narrativ nicht repräsentierte Aktivität Actaeons kann dann auch als Hinweis auf seine Schuldlosigkeit – und parallel die der Dichter-*persona* Ovid – gelesen werden.

Der epische Vergleich, durch den Dianas Zornesröte mit im Widerschein der Morgensonne rot glühenden Wolken veranschaulicht wird, hat zugleich eine Raumdimension. Denn der enge Raum der Grotte erfährt darin einen mächtigen *zoom-out* in die Weite des Himmels, der als *extra-scenic space* oder *frame* in das *setting* der aktuellen Handlung – Actaeon und Diana in der Grotte – hineingeholt wird. Für einen Moment nimmt der Leser/die Leserin im Modell de Jongs automatisch einen vertikalen *panoramic* oder *bird's eye viewpoint* ein, während davor und danach die Blickrichtung durch die *embedded focalization* der Figuren horizontal und *scenic* ist. Die aus dem Film vertraute

Technik des Wechsels von *zoom-in* und *zoom-out* (mit oder ohne Wechsel der Fokalisationsinstanz) findet sich beispielsweise auch in der Erzählung von Cadmus und dem Drachen, in dem Moment, in dem der Drache sich über die Baumkronen erhebt und von oben auf das Geschehen herabblickt und so für einen Moment einen *actorial panoramic viewpoint* einnimmt, ähnlich wie im oben gegebenen Beispiel von Aeneas, der im ersten Buch der *Aeneis* (1,180–181) von einem Felsen aus Ausschau nach Überlebenden eines Seesturms hält. Das Beispiel veranschaulicht, dass deskriptive Elemente wie epische Vergleiche integraler Bestandteil der Handlung sind und nicht nur *standstill*, sondern umgekehrt sogar Bewegung erzeugen können.

Status quo und Ausblick

Die hier vorgestellten Modelle für die Analyse der narrativen Erzeugung und Semantisierung von Räumen sind teils Fortführungen älterer erzähltheoretischer Ansätze und teils unmittelbare Reflexe des durch den *spatial turn* ausgelösten verstärkten Interesses an Raumphänomenen in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Als solche sind viele Modelle weniger ausgereifte und anwendungsorientierte Modelle in einem engeren Sinne als vielmehr begriffliche und systematische Annäherungsversuche an den Raum und tragen häufig den Charakter von Zwischenbilanzen und Resümees der jeweils aktuellen Forschungslage.

Die Analyse des Raumes hat zudem zahlreiche Berührungspunkte mit weiteren Themen der Kultur- und Literaturtheorie, etwa mit Genderanalysen (Keith 2000, 36–64; vgl. Keith 1999; Schmitz 2006, 200; Günzel 2010, 162–176; Herman/Phelan/Rabinowitz 2012, 92), mit der Figuren- und Handlungsanalyse oder mit der Analyse von Ereignissen. Zwar müssen Ereignisse nicht notwendig räumlicher, sondern können auch mentaler, moralischer oder anderer Art sein; doch sind sie häufig direkt oder indirekt mit Raumphänomenen verbunden (Schmid 2010; Schmid 2017). Diese Liminalität im Sinne von Lotmans Raumsemiotik sowie generell Prozesse der »Transformation des geographischen in einen symbolischen Raum« (Nöth 2000, 285) sind nicht zuletzt für die Tradition des antiken Epos von zentraler Bedeutung, das eng mit der Hochsemantik kulturell-politischer Diskurse verbunden ist. Räume und Grenzen spielen zudem auch eine Rolle bei Fragen der Intermedialität und der Überschreitung medialer Grenzen, etwa zwischen Bild und

Text in Bauformen wie der Ekphrasis (Robert 2014, 7–29). Schließlich eröffnen Raumanalysen wichtige Perspektiven für interdisziplinäre Forschungen (Bachmann-Medick 2010, 305), etwa in den *Digital humanities* (Coffee/Bernstein 2016; Viehhauser/Kirstein/Barth 2018) oder den *cognitive sciences* (Ryan 2003; Herman 2014), und sind ein wesentlicher Baustein für das Projekt einer historisch und diachron ausgerichteten Narratologie.

Literatur

- Assmann, Aleida: Introduction to Cultural Studies. Topics, Concepts, Issues. Berlin 2012.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften [2006]. Reinbek bei Hamburg ⁴2010.
- Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative [1985]. Toronto ³2009.
- Barker, Elton/Bouzarovski, Stefan/Pelling, Christopher u. a. (Hg.): New Worlds Out of Old Texts. Revisiting Ancient Space and Place. Oxford 2016.
- Binder, Edith/Binder, Gerhard (Hg.): P. Vergilius Maro. Aeneis. Lateinisch/Deutsch [1994]. Stuttgart 2005.
- Böhme, Hartmut: Einleitung. Raum–Bewegung–Topographie. In: Ders. (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart 2005, IX–XXIII.
- Brodersen, Kai: Space and Geography. In: Alessandro Bar-chiesi/Walter Scheidel (Hg.): The Oxford Handbook of Roman Studies. Oxford 2010, 827–837.
- Buchholz, Sabine/Jahn, Manfred: Space in Narrative. In: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London 2005, 551–555.
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca 1978.
- Coffee, Neil/Bernstein, Neil W.: Digital Methods and Classical Studies. In: Digital Humanities Quarterly 10/2 (2016).
- Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin 2009.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial turn und das geheime Wissen der Geographen. In: Dies. (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008, 7–45.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften [2006]. Frankfurt a. M. ⁷2012.
- Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München 1987 (it. 1979).
- Eisen, Ute/Möllendorff, Peter von (Hg.): Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums. Berlin 2013.
- Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung [2006]. Darmstadt ³2010.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Daniel Defert/François Ewald (Hg.): Schriften in vier Bänden. Dits et écrits. Bd. 4. Frankfurt a. M. 2005, 931–942 (frz. 1994) [auch in: Dünne/Günzel 2012, 317–329].

- Frank, Caroline: Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamp's ›Der Turm‹. Würzburg 2017.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn ³2010 (frz. 1972/1983).
- Gerok-Reiter, Annette/Hammer, Franziska: Spatial Turn/Raumforschung. In: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Berlin 2015, 481–516.
- Grethlein, Jonas: Rezension von de Jong 2012a. In: Bryn Mawr Classical Review 2012.09.18.
- Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010.
- Günzel, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart 2013.
- Guldin, Rainer: Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität. Bielefeld 2014.
- Haas, Stefan: Theory Turn. Entstehungsbedingungen, Epistemologie und Logik der Cultural Turns in der Geschichtswissenschaft. In: Ders./Clemens Wischermann (Hg.): Die Wirklichkeit der Geschichte. Wissenschaftstheoretische, mediale und lebensweltliche Aspekte eines (post-)konstruktivistischen Wirklichkeitsbegriffes in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 2015, 11–44.
- Haller, Rudolf: Facta and Ficta. Studien zu ästhetischen Grundfragen. Stuttgart 1986.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. (2009a)
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Hallet/Neumann 2009, 11–32. (2009b)
- Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, 69–87.
- Heirman, Jo/Klooster, Jacqueline (Hg.): The Ideologies of Lived Space in Literary Texts, Ancient and Modern. Gent 2013.
- Herman, David: Cognitive Narratology. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier u. a. (Hg.): Handbook of Narratology [2009]. 2 Bde. Berlin ²2014. Bd. 1, 46–64.
- Herman, David/Phelan, James/Rabinowitz, Peter J. u. a.: Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates. Columbus 2012.
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart 1978.
- Hölkeskamp, Karl-Joachim: Raum, Präsenz, Performanz. Prozessionen in politischen Kulturen der Vormoderne, Forschungen und Fortschritte. In: Ortwin Dally/Tonio Hölscher/Susanne Muth u. a. (Hg.): Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom. Berlin 2014, 359–395.
- Ingleheart, Jennifer: A Commentary on Ovid, ›Tristia‹, Book 2. Oxford 2010.
- Jong, Irene J. F. de (Hg.): Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative. Leiden 2012. (2012a)
- Jong, Irene J. F. de: Introduction. Narratological Theory on Space. In: de Jong 2012a, 1–18. (2012b)
- Jong, Irene J. F. de: Narratology and Classics. A Practical Guide. Oxford 2014.
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René (2004): From Bird's Eye View to Close-up. The Standpoint of the Narrator in the Homeric Epics. In: Anton Bierl/Arbogast Schmitt/Andreas Willi (Hg.): Antike Literatur in neuer Deutung. München 2004, 63–83.
- Keith, Alison M.: Versions of Epic Masculinity in Ovid's ›Metamorphoses‹. In: Philip Hardie/Alessandro Barchiesi/Stephen Hinds (Hg.): Ovidian Transformations. Essays on Ovid's ›Metamorphoses‹ and its Reception. Cambridge 1999, 214–239.
- Keith, Alison M.: Engendering Rome. Women in Latin Epic. Cambridge 2000.
- Kirstein, Robert: Der sehende Drache. Raumnarratologische Überlegungen zu Ovids ›Metamorphosen‹. In: Christoph Kugelmeier (Hg.): Translatio humanitatis. St. Ingbert 2015, 209–238. (2015a)
- Kirstein, Robert: Ficta et Facta. Reflexionen über den Realgehalt der Dinge bei Ovid. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 60 (2015), 257–277. (2015b)
- Klooster, Jacqueline J. H./Heirman, Jo (Hg.): The Ideologies of Lived Space in Literary Texts, Ancient and Modern. Gent 2013.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a. M. 2012.
- Krupp, József: Distanz und Bedeutung. Ovids ›Metamorphosen‹ und die Frage der Ironie. Heidelberg 2009.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens [1955]. Stuttgart ⁸1993.
- Leach, Eleanor Winsor: The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome. Princeton 1988.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte [1972]. München ⁴1993 (russ. 1970).
- McGowan, Matthew M.: Ovid in Exile. Power and Poetic Redress in the ›Tristia‹ and ›Epistulae ex Ponto‹. Leiden 2010.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik [1985]. Stuttgart ²2000.
- Nünning, Ansgar: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe [1998]. Stuttgart ⁵2013, 634–637.
- Ovidi Nasonis Metamorphoses. Hg. von Richard J. P. Tarant. Oxford 2004.
- Pavel, Thomas G.: Fictional Worlds. Cambridge 1986.
- Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien [2008]. Göttingen ²2009.
- Purves, Alex C.: Space and Time in Ancient Greek Narrative. Cambridge 2010.
- Reicher, Maria E.: Ontologie fiktiver Gegenstände. In: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin 2014, 159–189.
- Rimell, Victoria/Asper, Markus (Hg.): Imagining Empire. Political Space in Hellenistic and Roman Literature. Heidelberg 2017.

- Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975.
- Robert, Jörg: *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt 2014.
- Ronen, Ruth: *Space in Fiction*. In: *Poetics Today* 7 (1986), 421–438.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington 1992.
- Ryan, Marie-Laure: *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*. In: David Herman (Hg.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford 2003, 214–242.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds Theory*. In: David Herman (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London 2005, 446–450.
- Ryan, Marie-Laure: *Space*. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier u. a. (Hg.): *Handbook of Narratology* [2009]. 2 Bde. Berlin ²2014. Bd. 2, 796–811.
- Schmid, Wolf: *Narratology. An Introduction*. Berlin 2010 (russ. 2003; dt. 2005).
- Schmid, Wolf: *Mentale Ereignisse. Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne*. Berlin 2017.
- Schmidt-Hofner, Sebastian: *Politik räumlich denken. Herodots drei Parteien in Attika und das politische Imaginaire der Griechen*. In: *Historische Zeitschrift* 299 (2014), 624–668.
- Schmitz, Thomas A.: *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung* [2002]. Darmstadt ²2006.
- Schmitzer, Ulrich: *Transformierte Transformation. Eine Fallstudie zu Erzähltechnik und Rezeption der ›Metamorphosen‹ Ovids anhand der Actaeon-Sage*. In: *Gymnasium* 115 (2008), 23–46.
- Schwindt, Jürgen P.: *Zeiten und Räume in augusteischer Dichtung*. In: Ders. (Hg.): *La représentation du temps dans la poésie augustéenne / Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*. Heidelberg 2005, 1–18.
- Sistakou, Evina: *Mapping Counterfactuality in Apollonius' ›Argonautika‹*. In: *Skempis/Ziogas* 2013a, 161–180.
- Skempis, Marios/Ziogas, Ioannis (Hg.): *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic*. Berlin 2013. (2013a)
- Skempis, Marios/Ziogas, Ioannis (Hg.): *Introduction. Putting Epic Space in Context*. In: *Skempis/Ziogas* 2013a, 1–18. (2013b)
- Soja, Edward: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London 1989.
- Soja, Edward: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*. Cambridge 1996.
- Spencer, Diana: *Roman Landscape. Culture and Identity*. Cambridge 2010.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens* [1979]. Göttingen ⁶1995.
- Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt a. M. 1965.
- Tsagalis, Christos: *Epic Space Revisited: Narrative and Inter-text in the Episode between Diomedes and Glaucus* (Il. 6.119–236). In: Philip Mitsis/Ders. (Hg.): *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Berlin 2010, 87–113.
- Tsagalis, Christos: *From Listeners to Viewers. Space in the Iliad*. Cambridge 2012.
- Vergili Maronis opera [1969]. Hg. von Roger A. B. Mynors. Oxford ²1972.
- Viehhauser, Gabriel/Kirstein, Robert/Barth, Florian u. a.: *Cadmus and the Cow. A Digital Narratology of Space in Ovid's ›Metamorphoses‹*. In: Paolo Fogliaroni/Andrea Ballatore/Eliseo Clementini (Hg.): *Proceedings of Workshops and Posters at the 13th International Conference on Spatial Information Theory (COSIT 2017)*. Heidelberg 2018, 293–304.
- Williams, Gareth D.: *Banished Voices. Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge 1994.
- Willis, Ika: *Now and Rome. Lucan and Vergil as Theorists of Politics and Space*. London 2011.

Robert Kirstein

20 Raum – Mittelalter

Dass dem Raum in einem Handbuch zur historischen Narratologie überhaupt ein eigenes Kapitel gewidmet ist, mag zunächst irritieren, wurde der Raum doch lange Zeit nicht als eigenständige narratologische Kategorie behandelt. Standardwerke wie Gérard Genettes *Die Erzählung* (erstmal 1972/83) oder Wolf Schmid's *Elemente der Narratologie* (erstmal 2003) kennen in ihrem Register häufig nicht einmal das Lemma Raum bzw. Ort (vgl. zu weiteren Beispielen Nünning 2009, 34). Und so wundert es nicht, dass der Raum als Erzählkategorie erst sehr spät in den Fokus narratologischer Analysen geraten ist. Exemplarisch illustriert dies auch der Sammelband *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*, den Harald Haferland und Matthias Meyer 2010 herausgegeben haben. Keiner der sechzehn Beiträge, die aus der Germanistik ebenso wie aus der Romanistik und der Anglistik stammen, widmet sich explizit dem Raum, während die ›klassischen‹ narratologischen Kategorien wie Erzähler, Figur und Perspektive in je mindestens einem Beitrag schwerpunktmäßig in den Fokus rücken.

Anders als die genannten Kategorien verfügt der Raum allerdings über eine Besonderheit, die er mit der Zeit teilt: Beide sind nicht nur erzähltheoretische Kategorien, sondern ebenso Gegenstand zahlreicher anderer wissenschaftlicher Disziplinen. Neben der Geographie als der Raumwissenschaft schlechthin, sind dies auch die Philosophie, die Physik, die Mathematik, die Soziologie, die Psychologie, die Architektur und viele andere mehr. So ergibt sich ein Problem, das sich folgendermaßen zusammenfassen lässt: »Wer versucht, sich über Raum und Zeit Klarheit zu verschaffen, gerät bei der Frage, was sie denn eigentlich seien, zunächst in die Schwierigkeit, nicht zu wissen, an welche Wissenschaft er sich wenden soll. Ist es den Philosophen durch Nachdenken gelungen zu erkennen, was Raum und Zeit sind? Oder hat nicht erst die moderne Naturwissenschaft der Frage erfolgreich zu Leibe rücken können?« (Schwarz 1972, 15). Dies aber hat auch Konsequenzen für die Frage, was Raum denn eigentlich ist. Gerade im Zuge des *spatial turn* wurde dies immer wieder diskutiert und aus je unterschiedlicher disziplinärer Perspektive verschieden beantwortet. Eine eindeutige Antwort aber kann es nicht geben, und so bleibt letztlich nur die Lösung, dass der »Singular ›Raum‹ aufzugeben und fortan zu ersetzen [ist] durch die Pluralität verschiedenster Konzepte von Raum und Räumlichkeit« (Gerok-Reiter/Hammer 2015, 484).

Raum im Mittelalter

Das Vorurteil, dass im Mittelalter generell wenig Neues entstanden sei, ist wohl auch ein Grund dafür, dass die Forschung zum Raum lange Zeit den Blick direkt von der Antike auf den Beginn der Neuzeit schweifen ließ (z. B. Aertsen 1998, XI–XII; Dünne/Günzel 2006) und dem mittelalterlichen Verständnis von Raum bisher relativ wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. So wurde im Hinblick auf den Raum vom Mittelalter gar von einer »Art Lücke oder Niemandsland« (Gurjewitsch 1997, 36) gesprochen. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass ›das Mittelalter‹ sich sehr wohl mit Fragen des Raums beschäftigte. Während in der griechischen Antike mit Platon und Aristoteles das systematische Nachdenken über den Raum begann (Störmer-Caysa 2007, 22–26; Dünne/Günzel 2006, 19), findet das Nachdenken über den Raum im Mittelalter vor allem unter den Stichworten *ubi* (das Wo), *locus* (Ort) und *situs* (Lage) statt. Mit der Frage nach dem *ubi* wird einerseits die Tradition der Rhetorik aufgerufen, ist *ubi* doch eine der Fragen, »die sich der Redner vergegenwärtigen solle, um einen Sachverhalt wirkungsvoll, angemessen und vollständig wiederzugeben« (Störmer-Caysa 2007, 26). Andererseits wird mit *ubi* jedoch auch die aristotelische Kategorie des Wo aufgegriffen, sodass im mittelalterlichen *ubi* eine rhetorische und eine logisch-metaphysische Tradition zusammenfallen. Mit *locus* hingegen wird nicht nur ein Schnittpunkt in einem mehrdimensionalen Koordinatensystem bezeichnet, sondern dieser ist selbst räumlich gedacht: »Zum Begriff *locus* gehört nicht nur das Kriterium der Auffindbarkeit, sondern auch die Vorstellung der Erstreckung, also des Raumgreifens und Raumbesetzens, was zusammen die Bedeutung ›endlicher Raumausschnitt‹ für *locus* ergibt« (ebd., 27). Mit *situs* wird zuletzt die Lagebeziehung bezeichnet, wobei schon seit Aristoteles' Kategorien-schrift zu beobachtende terminologische Verwirrungen in der Bezeichnung der Lagebeziehung dazu führten, dass seit Boethius versucht wurde, eine stärkere Eindeutigkeit herzustellen und *situs* für die »innere räumliche Organisation eines Objektes, sein Liegen oder Stehen« (ebd., 28) zu verwenden.

Eine Besonderheit des mittelalterlichen Denkens über den Raum ist vor allem die Vermengung des philosophischen mit einem theologischen Diskurs, weshalb Aspekte des Raumes oft weniger diskursiv (oder gar experimentell) als dogmatisch behandelt wurden (vgl. Jammer 1980, 27–28). Diese Vermischung führt letztlich auch dazu, dass das Nachdenken über den

Raum unmittelbar mit theologischen Fragen wie der nach der (räumlichen und zeitlichen) Unendlichkeit (Gottes) und dem Schöpfungsakt, der Frage nach der Leere oder jener nach dem Aufbau von Himmel und Erde bzw. dem Weltbild und den Planeten verbunden ist (Störmer-Caysa 2007, 29–34). Dass die Frage nach dem Raum dennoch kein zentraler Gegenstand mittelalterlicher Theologie war, zeigt exemplarisch ein Blick in den von Ulrich Köpf herausgegebenen Sammelband *Theologen des Mittelalters*, der die zwölf wichtigsten mittelalterlichen Theologen von Anselm von Canterbury bis zu Jan Hus vereint, und der in seinem Register weder ein Lemma Raum noch Ort enthält. Mit der »Befreiung von der aristotelischen Raumlehre« (Gosztonyi 1976, 191) beginnt ab dem 14. Jahrhundert letztlich eine langsame Emanzipierung von der Theologie und öffnet damit den Weg zu einem neuen Denken über den Raum, dessen radikalste Konsequenz wohl Nikolaus Kopernikus' heliozentrisches Weltbild ist.

Dieser kurze Überblick über den Raum im Mittelalter soll genügen, um einen Eindruck davon zu vermitteln, wie Raum jenseits von mittelalterlicher Literatur gedacht wurde, denn: »Die zentralen Begriffe Figur, Raum, Zeit und Handlungsverknüpfung konstituieren zwar Untersuchungsgegenstände; ohne den Rekurs auf historische Konzepte von Mensch, Raum, Zeit und Handeln, mithin auf kulturelle Wissensordnungen, lassen sich Sinnzuweisungen an Erzählungen jedoch offenkundig nicht begründen« (Hübner 2015, 15).

Raum in der mittelalterlichen Literatur

Während es jenseits der Literatur Räume gibt, die abhängig von der Perspektive immer schon da sind (absolutistische Raumvorstellung) oder sich aus der Lage der Dinge zueinander ergeben (relativistische Raumvorstellung), haben erzählte Geschichten immer eine artifizielle Umgebung. Zur Darstellung dieser konnten die mittelalterlichen Autoren auf bekannte Erzählmuster und rhetorisches Lehrbuchwissen, wie es von Cicero, Horaz oder Quintilian überliefert ist, zurückgreifen (Störmer-Caysa 2007, 34), sodass sich die antike Poetik und Rhetorik als »wissensgeschichtliche[] Vorgänger[] der modernen narratologischen Kategoriensysteme« (Hübner 2015, 17) bezeichnen lassen.

Dass der Raum in mittelalterlichen Texten dennoch lange nicht als Erzählkategorie beachtet wurde, lag auch an Untersuchungen zur bildenden Kunst im Mittelalter, der eine räumliche Tiefe abgesprochen

wurde. Dies wurde, gewissermaßen in einer Art »epochaler Sippenhaft«, auf die Literatur übertragen. So verfügten Erzähltexte über keinerlei räumliche Tiefe, und Raum fungierte vielmehr als Kulisse denn als Erzählkategorie (dazu z. B. Panofsky 1998 [erstmalig 1927], 125; Kellermann 1936, 150; Dinzelbacher 1993, 607). Vor allem jüngere Arbeiten aber bezeugen, dass der Raum in den Erzähltexten des Mittelalters durchaus eine prominente Rolle spielt und eben nicht nur Kulisse oder Szenerie ist. Publikationen wie der Sammelband *Projektion – Reflexion – Ferne* (Glauch/Köbele/Störmer-Caysa 2011), der Tagungsband *Literarische Räume der Herkunft* (Benz/Dennerlein 2016) oder auch Andrea Glasers Monographie *Der Held und sein Raum* (2004) zeugen davon, wie unterschiedlich Raum in verschiedenen Gattungen inszeniert und funktionalisiert wird (dazu auch Nünning 2009, 33).

Auch wenn es den Erzähltexten an einem theoretischen Hintergrund zum Raum mangeln mag, so zeigen doch diverse Analysen von konkreten Texten, dass Raum als basale Erzählkategorie allgegenwärtig ist. In den Erzähltexten gibt es – dies lässt sich wohl übergreifend für alle mittelalterlichen »Nationalphilologien« sagen – keinen Erzähltext, der nicht irgendwie räumlich organisiert ist und eine fiktive Welt entwirft (Schulz 2012, 292). Dies gilt für die Romane Chrétien de Troyes ebenso wie für den altenglischen *Beowulf*, das althochdeutsche *Hildebrandslied*, das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* oder die Romane Hartmanns von Aue, Gottfrieds von Straßburg oder Wolframs von Eschenbach. Aber nicht nur die großepischen Gattungen Epos und Roman, auch Mären, Fabeln und Legenden: Sie alle weisen wenigstens basale Kategorien der Raumorganisation wie »oben und unten«, »rechts und links«, »vorne und hinten« etc. auf. Verbunden ist mit dieser grundlegenden Ordnung der erzählten Welt häufig eine spezifische Semantik: »gut vs. böse«, »richtig vs. falsch«, »eigen vs. fremd«, »höfisch vs. nicht-höfisch« usw. (Schulz 2012, 293). Räumliche Relationen werden daher oft dazu verwendet, abstrakte Dinge konkret zu machen. So schlägt der Held den richtigen Weg ein, wenn er sich auf den rechten Weg macht. Das Eigene, Bekannte ist meist nah, das Fremde, Unbekannte fern. Die topographische Organisation der Texte geht also einher mit einer topologischen Ordnung, die teilweise schon auf biblische Bilder zurückgeht (vgl. z. B. »Ich wandle auf dem rechten Weg, auf der Straße des Rechts« [Sprichwörter 8,20] oder: »Er führet mich auf rechter Straße um seines Namens willen« [Psalm 23,3]; dazu Gerok-Reiter/Hammer 2015, 497).

Beschreibungsmodelle für den Raum in mittelalterlicher Literatur

Neben den bereits genannten Einzelstudien haben sich für die Analyse mittelalterlicher Erzähltexte vor allem Michel Foucaults ›Heterotopie‹, Michail M. Bachtins ›Chronotopos‹ und Jurij M. Lotmans raumsemantisches Beschreibungsmodell als überaus produktiv erwiesen. Mit Lotman sind Erzähltexte überhaupt nur dann sujethaft, wenn es eine Grenze (das »wichtigste[] topologische[] Merkmal des Raumes« [Lotman 1993, 327]) gibt, die zwei verschieden semantisierte »disjunkte Teilräume« (ebd.) voneinander trennt und die durch den Helden der Erzählung überschritten wird. Vor allem für den höfischen Roman wurde dieses Modell immer wieder fruchtbar gemacht, überschreite doch der Held mit dem Verlassen des Artushofes jene Sujetgrenze zwischen dem Innen und dem Außen, deren Transgression die Erzählung überhaupt erst in Gang setzt (z. B. Simon 1990; Hammer 2016; zur Anwendung des Lotmanschen Modells auf die aventiurehafte Dietrichepik Hey 2016, 136). Bei Bachtin dagegen ist es vor allem die enge Verbindung von Raum und Zeit, die in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zum Roman von der Antike bis in die Neuzeit rücken. Diese können nicht unabhängig voneinander gedacht werden, sondern »[d]ie Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert« (Bachtin 2008, 7). Foucaults Konzeption der Heterotopie, die ursprünglich zur Beschreibung soziologischer Beobachtungen entwickelt wurde, hat sich ebenfalls gerade für mittelalterliche Texte als ausgezeichnetes Analyseinstrument herausgestellt, lassen sich damit doch so unterschiedliche Räume wie die Einöde Soltane und die Gralsburg Munsalvaesche in Wolframs von Eschenbach *Parzival* (Streit 2018), die Minnegrotte in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (Hammer 2016) oder die Zwergenreiche im *Laurin* oder der *Virginal* (Zimmermann 2007) gleichermaßen gut als räumlich manifestierte »Gegenbild[er] zur Gesellschaft« (ebd., 199) beschreiben.

Exemplarische Analysen

Während es keinen Erzähltext gibt, der nicht zumindest irgendwie räumlich organisiert ist, dominiert in bestimmten Gattungen eine spezifische Raumstruktur die gesamte Erzählung. Das wohl prominenteste Beispiel sind die Brautwerbungserzählungen, die auf ei-

ner streng dichotomischen Gliederung der erzählten Welt beruhen. Auf der einen Seite steht der Machtbereich des Brautwerbers. Dies ist zumeist ein bekanntes europäisches Land, in dem der Werber ohne Frau lebt und wo er, den Regeln der Exogamie folgend, auch keine passende Braut finden kann.

So wird im *König Rother* der gleichnamige König bereits in den ersten Versen in eben jener gattungstypischen Situation vorgestellt: »An der Küste des Adriatischen Meeres residierte ein König, der hieß Rother. In der Stadt Bari lebte er wahrhaftig in großem öffentlichen Ansehen. [...] Rother war ein (wahrer) Fürst: seine Hofhaltung war angesehen und entsprach den gesellschaftlichen Vorstellungen – wenn nicht die Quelle Unwahres berichtet hat –, so daß es ihm an nichts Erstrebenswertem fehlte, außer, daß er keine Königin hatte« (V. 1–18; Übers. Stein/Bennett 2000).

Dem gegenüber steht der Herrschaftsbereich des Brautvaters (oder in seltenen Fällen auch der Braut selbst, wie beispielsweise Brünhilds Isenstein im *Nibelungenlied*). Dabei handelt es sich zumeist um ein weit entferntes Land, in dem eine potenzielle Braut lebt, die dem Werber angemessen ist und die in der Regel bis dahin nur einer wissenden Figur bekannt ist, wie im *König Rother* dem Fürsten Lupold, der von Braut und Land zu berichten weiß: »Bei Gott, ich weiß im Osten jenseits des Meeres von der vornehmen Tochter eines mächtigen Königs, dort in Konstantinopel, in der berühmten Stadt. Ihr Vater heißt Konstantin, seine Tochter ist schön« (V. 64–70).

Zwischen diesem ›Diesseits‹ (dem Machtbereich des Werbers) und dem ›Jenseits‹ (dem Machtbereich des Brautvaters/der Braut) befindet sich in der Regel ein Meer, das ebenfalls zu einem Ort des Abenteuers werden kann (Schmid-Cadalbert 1985; Schulz 2012, 193). Die räumliche Trennung markiert dabei zugleich auch eine unterschiedliche Semantisierung: Auf der einen Seite das Eigene und Bekannte, auf der anderen das Fremde und Unbekannte. In der Fremde aber ist die passende Braut zu finden, wobei die Fremde ebenso an einem ›realen‹ Ort (wie z. B. Konstantinopel im *König Rother*) wie auch in einer mythisch konnotierten Anderwelt (wie Isenstein im *Nibelungenlied*) lokalisiert sein kann. Die räumliche Struktur bleibt aber nicht auf dieser Makroebene stehen, sondern setzt sich bis in die Mikroebene hinein fort. So findet die eigentliche Werbung der Braut häufig in deren Kemenate statt, wobei dieser speziell markierte Raum den intimsten Innenraum darstellt, in den der Werber (bzw. sein Werbungshelfer) vordringen kann.

Dort, wo die Braut in der Regel ihr Einverständnis zur Werbung gibt (Entführungen sind die Ausnahme), beginnt der (gefährliche) Weg zurück ins »Diesseits«.

Auch diese räumliche Struktur findet sich im *König Rother* geradezu prototypisch. Nachdem die Brautwerbung durch Boten nicht erfolgreich war, macht Rother sich selbst auf den Weg von Bari übers Meer nach Konstantinopel, um dort unter dem Pseudonym Dietrich um die Königstochter zu werben und seine gefangenen Boten zu befreien. Seine Werbung kann er persönlich in der Kemenate vorbringen: »Als bald kam der jugendliche Held [Rother] über den Hof gegangen und wurde höflich empfangen. Mit zwei stattlichen Rittern war der Held Dietrich dorthin gekommen. Da wurde die Kemenate geöffnet, der prächtige Held begab sich hinein. Ihm bot die junge Königin persönlich den Willkomm und versicherte ihm, worum immer er bitte, daß sie das alles erfüllen würde, so wie es ihrer beiden Ansehen förderlich sei« (V. 2177–2189). Der Brautvater, der dies verhindern will, wird im »Übergangsraum Meer« (Schulz 2012, 200), der Grenze zum Diesseits, gestoppt und muss im »strukturellen oder tatsächlichen »Jenseits« bleiben« (ebd., 193). Die Fixpunkte des Brautwerbungsschemas, die durchlaufen werden müssen, und dies ist eben besonders unter dem Aspekt des Raums von Interesse, sind »überindividuelle[] Handlungselemente [...], [die] an bestimmte Orte der Raumstruktur [...] gebunden [sind]« (Schmid-Cadalbert 1985, 87).

Eine bemerkenswerte Variation des Brautwerbungsschemas stellt in mehrfacher Hinsicht – und gerade auch mit Blick auf die zugrundeliegende Raumstruktur – die *Kudrun* dar. Ausgangspunkt der Erzählung ist zwar auch hier zunächst ein junger Königssohn (Hagen), doch wird er im Kindesalter durch einen Greifen auf eine weit entlegene Insel entführt. Hagen gelingt es dank göttlicher Hilfe, sich und die drei Königstöchter, die der Greif vor ihm entführt hat, zu befreien. Die älteste der drei Prinzessinnen nimmt Hagen dann auch zur Frau und so ist die Brautwerbung letztlich vollständig ausgelagert in den mythisch markierten Raum der Greifeninsel, wo die christlich-zivilisierte Welt in der Figur Hagens über die mythisch-archaische Welt des Greifen siegt: Der Greif ist tot und Hagen kehrt mit seiner Braut (und ihren Begleiterinnen) zurück an den elterlichen Hof (Müller 2010). Fortgesetzt wird die Erzählung dann in eben jenem höfischen Innenraum, in dem Hagen mit seiner Frau und der Tochter Hilde lebt, aus deren Perspektive die Geschichte weiter erzählt wird. Um Hilde wirbt König Hetel von Hegelingen, der nun seinerseits von

außen kommt. Die Vorzeichen der räumlichen Struktur kehren sich im Verhältnis zum *König Rother* damit gewissermaßen um – Innen und Außen, Bekanntes und Fremdes werden neu definiert. Hetels Boten, die in seinem Auftrag werben, gelingt es jedoch auch in der *Kudrun* bis in die Kemenate der Königstochter vorzudringen, ihr Einverständnis zur Brautwerbung zu erlangen und sie (gegen den Willen des Vaters) über das Meer zum Werber zu führen. Unterbrochen von der Verfolgung durch den Brautvater und einem schweren Kampf gegen diesen im Übergangsraum zwischen dem Königreich Hagens und dem Hof Hetels, gelangt Hilde zuletzt in das Erbland Hetels und wird dort an seiner Seite gekrönt, womit die Brautwerbung ihr intendiertes Ziel erreicht hat: König Hetel hat in einem fremden Land eine ebenbürtige Braut erworben. Verdoppelt wird diese spezifisch räumliche Struktur, als die »Familiensaga« von der nächsten Generation erzählt: Hildes Tochter Kudrun. Auch hier wird wieder von der Braut her erzählt, die Werber kommen in das Königreich Hetels und Hildes, um die Tochter zu werben, von der es heißt, »[s]ie wurde so schön, dass Männer und Frauen sie bewundern mussten, weil sie außerhalb ihres Landes weithin berühmt war« (576,1–3; Übers. Störmer-Caysa 2010). Wieder also wird vom Innenraum her erzählt, jenem Raum, in dem die umworbene Königstochter lebt und deren Schönheit im Außerhalb weithin bekannt ist. Damit aber verkehren sich auch hier die Semantiken der Räume: Der bekannte Innenraum, von dem her erzählt wird, ist nicht mehr derjenige des Werbers, sondern der der Braut. Sie lebt im »Diesseits« und nicht im (noch) unbekannten »Jenseits«, im Machtbereich der Braut (bzw. der Brauteltern) werden geltende Normen und Regeln definiert. Umworben wird Kudrun dann von drei Werbern, deren räumliche Distanz zum Hof je unterschiedlich stark ausgeprägt ist. Dass die räumliche mit einer kulturell-sozialen Distanz einhergeht, zeigt schon die Vorstellung der beiden Werber: Siegfried ist König von Morlant. Als solcher ist er schwarz und Heide, die Differenz zum Hof wird damit deutlich markiert (Schmitt 2002, 134), wobei die Ablehnung seiner Werbung vor allem mit Hetels Hochmut (585,1) begründet wird. Hartmut dagegen, der zweite Werber Kudruns, wohnt in der Ferne und erfüllt so die Bedingung der räumlichen Trennung (beinahe schon karikativ bringt Hartmuts Vater Ludwig dies als Argument gegen die Werbung vor: »[S]ie wohnt uns nicht so nah, dass wir um sie werben könnten. Um ihretwillen könnten viele Boten unterwegs zu Tode kommen« [590,2–4]), doch wird sein untergeordneter Stand als

Argument gegen ihn verwendet, um die Ablehnung seiner Werbung zu begründen. Am Ende aber, und dies scheint in Hinblick auf die geltenden Regeln der Brautwerbung besonders bemerkenswert, setzt sich jener Werber durch, der gerade nicht aus der Fremde kommt, sondern im benachbarten Königreich Seeland residiert: »Er war ihr Nachbar und hatte Land in ihrer Nähe« (631,1), weiß der Erzähler zu berichten (dazu Dörrich 2011).

Fragen des Eigenen und des Fremden, des Bekannten und des Unbekannten und vor allem des Guten und des Bösen sind in der *Kudrun* aufs Engste an die räumliche Struktur gekoppelt und werden durch vielfältige Variationen immer neu verhandelt. Illustriert wird damit geradezu exemplarisch, wie Raum in mittelalterlichen Erzähltexten mit der Handlung und den handelnden Figuren verknüpft ist und wie diese drei (Handlung, Figur, Raum) in einem sich wechselseitig bedingenden Verhältnis zueinander stehen, denn: »Raum und Zeit sind keine vorgängigen Paradigmen, sondern funktional von den Erfordernissen der Handlung abhängig« (Schulz 2012, 200).

Die markante Raumstruktur der Brautwerbungserzählungen stellt in ihrer gattungskonstituierenden Dominanz sicherlich einen Sonderfall dar. Doch auch darüber hinaus gibt es zahlreiche mittelalterliche Erzähltexte, die sich durch je spezifische Räume und Raumstrukturen auszeichnen. Exemplarisch soll dies an Wolframs von Eschenbach *Parzival*, Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Hartmanns von Aue *Iwein* und dem *Nibelungenlied* gezeigt werden.

Im *Parzival* ist es zunächst die schiere Menge an Räumen und die damit einhergehende Komplexität der Raumstruktur, die das Interesse des literaturwissenschaftlichen Beobachters weckt. Dies betrifft sowohl die makroskopische als auch die mikroskopische Ebene. Auf der makroskopischen spannt Wolfram ein Netz von Orten und Räumen auf, das die gesamte bekannte Welt umfasst: Vom westlichen Ende Europas bis weit hinein in den Orient erstreckt sich der Handlungsraum des *Parzival*, die Schauplätze sind im fernen Orient (Zazamanc) ebenso lokalisiert wie im bekannten Okzident (Sevilla, Toledo, Waleis). Der Raum repräsentiert hier zugleich die Allverwandtschaft von Christen und Heiden, zeugt Gahmuret doch im fernen Orient mit der Heidenkönigin Belakane genauso einen Sohn (Feirefiz), wie in Waleis mit Königin Herzeloyde (Parzival). Und so hinterlässt die Reise in den Orient nicht nur kulturelle Spuren, sondern stiftet auch verwandtschaftliche Beziehungen. Ihren Höhepunkt findet diese weltumfassende Verwandtschaft

wohl darin, dass Parzival und Feirefiz, ohne sich zu (er)kennen, im Kampf gegeneinander antreten. Dabei handelt es sich jedoch nicht nur um einen Bruderkampf, in den Gott im letzten Moment eingreift und Parzivals Schwert zerspringen lässt, sondern auch um einen Kampf des Okzidents gegen den Orient, um einen Kampf eines Christen gegen einen Heiden. Bemerkenswert ist jedoch, dass dieser Kampf durch das Eingreifen Gottes eben gerade nicht entschieden wird und eine vermeintlich an genealogisch-räumliche und kulturell-religiöse Herkunft gekoppelte Differenzierung zugunsten einer Eingliederung des Exotisch-Fremden in das Bekannte aufgelöst wird. So folgt Feirefiz Parzival nicht nur an den Artushof und wird dort als Ritter in die Tafelrunde aufgenommen, sondern begleitet seinen Bruder auch auf die Gralsburg, wo er sich taufen lässt und die Schwester des Gralskönigs Anfortas, Repanse de Schoye, heiratet. Gemeinsam werden sie beide und ihr Sohn, der Priesterkönig Johannes – so stellt es der Erzähler am Ende des Romans in Aussicht – die Christianisierung des Orients maßgeblich voranbringen: »Später, in Indien, gebar sie [= Repanse] einen Sohn, der Johann hieß; den Priester Johann hieß man ihn. Nach ihm ließ man dort auch allen späteren Königen den Namen. Mit seinem Brief und Siegel machte Feirefiz im ganzen Land Indien bekannt, wie man in der Observanz der Christen lebt. Die war da vorher nicht sehr stark« (822,23–823,1; Übers. Knecht/Schirok 2003). Das westliche Europa dehnt sich so über die ganze bekannte Welt aus und substituiert gewissermaßen das Fremde (Heidnische) durch das Eigene und Bekannte (Christliche), sodass die Gralsburg zum (neuen) Zentrum dieser christlichen Welt wird.

Auch auf der mikrostrukturellen Ebene ist Wolframs deutsche Adaptation des *Conte du Graal* Chrétiens geprägt von zahlreichen Räumen, die in einem intrikaten Verhältnis zur Handlung stehen. Räume, die sich im Sinne Foucaults als Heterotopien beschreiben lassen (wie die Einöde Soltane, in der Parzival von seiner Mutter jenseits des Hofes und »um königliche Lebensart gebracht« (118,2) erzogen wird oder die Gralsburg Munsalvaesche, auf der der kranke Gralskönig Anfortas auf seine Erlösung wartet) stehen neben heiligen Räumen (die Klausen des Einsiedlers Trevrizent und von Parzivals Cousine Sigune), und beide Raumtypen prägen die Handlung nachhaltig. Dabei sind alle Räume ausgerichtet auf zwei gleichberechtigte Zentren der epischen Welt: den Artushof und das Gralsreich. Der Artushof ist das Zentrum der höfisch-arturischen Welt. Dorthin will Parzival, um

Ritter zu werden (»Des Artüs königliche Kraft soll mich in ritterliche Ehren und zum Schildamt bringen« [126,12–14]), dort wird er in die Tafelrunde aufgenommen, dorthin kehrt er mit seinem Halbbruder Feirefiz zurück. Und nachdem Parzival einmal auf der Gralsburg war (dort jedoch verpasst hat, seinen kranken Onkel von seinem Leiden zu erlösen), zieht er vom Artushof aus, um sich auf die Suche nach dem Gral zu machen: »Ich will von keinem Glück mehr wissen, ehe ich nicht den Gräl gesehen habe, mag das lange dauern oder kurz. Zu diesem Ziel hin jagen mich meine Gedanken, nie mehr in meinem ganzen Leben gehe ich davon ab« (329,25–30). Während jedoch der Artushof zwar grundsätzlich von jedem aufgefunden und erreicht werden kann, sich allerdings beständig auf Wanderschaft befindet (in Nantes, Brizljan, Löver und am Plimizoel), ist das Gralsreich zwar konkret lokalisiert, entzieht sich aber einer Verfügung weitestgehend. Nur wer vom Gral erwählt ist, kann die Gralsburg überhaupt auffinden und ihrer ansichtig werden. So erklärt sich auch Parzivals kreisende Bewegung um die Gralsburg. Von Soltane aus konnte er noch auf direktem Wege zu König Artus reiten und dort ritterliche Ehre erlangen. Die Gralsburg aber entzieht sich dieser immanenten Logik von weltlichem Ruhm und Anerkennung, wie sie an den Artushof geknüpft ist. Den Gral kann man eben nicht erkämpfen, man muss zu ihm berufen sein. Und so sind es letztlich auch nicht Parzivals Rittertaten, die ihn ein zweites Mal auf die Gralsburg kommen lassen, sondern göttliche Gnade. Verhandelt aber wird damit einmal mehr die Kopplung des Raumes an Figuren. Es zeigt sich, dass nicht jeder Raum für jede Figur gleichermaßen zugänglich und erreichbar ist. Manche Räume erweisen sich als exklusiv für bestimmte Figuren(gruppen), andere dagegen sind frei verfügbar und wieder andere bedürfen bestimmter Helferfiguren, die den Zutritt ermöglichen, oder sind nur durch die Bewältigung bestimmter Aufgaben erreichbar (so z. B. das Zauberschloss Schastel marveil, das für Gawan eine Reihe von Aufgaben bereit hält, bevor er dort bleiben und die gefangenen Damen befreien kann).

Die erzählte Welt aber spannt sich im *Parzival* zwischen diesen beiden Zentren (Artushof und Gralsburg) auf, ohne dass sich dadurch ein festes Raumgefüge ergäbe. Einzig Trevrizents Klausen kommt in dieser Hinsicht eine strukturierende Funktion zu. Sie fungiert als innertextlich definierter Merkort, der es ermöglicht, Orientierung in der unübersichtlichen Erzählwelt zu bieten (Störmer-Caysa 2007, 50–52; zu weiteren Beispielen solcher Merkorte ebd., 75). Dort-

hin nämlich gelangt Parzival auf seinem Weg von Soltane nach Munsalvaesche mehrfach, dort findet mehrfach zentrale Handlung statt und auch andere Figuren (der Graue Ritter, Herzog Orilus und Jeschute) können die Klausen des Einsiedlers mühelos erreichen. Und so wird Trevrizents Klausen zum Zentrum der epischen Welt, um das herum sich ein Netz von Schauplätzen entspinnt, das allein durch die Bewegung der Figuren im Raum zusammengehalten wird (Streit 2018, 251). Das Unterwegssein von Figuren im Raum erweist sich für den höfischen Roman aber auch darüber hinaus als konstitutiv (ausführlich dazu Störmer-Caysa 2007, 63–69, sowie Dinzelbacher 1993, 605, der davon spricht, dass »in der Epik der Raum nur dann erwähnt [ist], wenn er im Reiten oder Wandern vergewärtigt und erschlossen wird, wenn er er-ritten, er-wandert, er-fahren, wird«). So verlassen in den Romanen Hartmanns von Aue die Titelhelden Erec und Iwein beide gleichermaßen die Artusgesellschaft, um jenseits des Hofes Abenteuer zu bestehen. Der junge Parzival verlässt die Einöde Soltanes, um bei Artus Ritter zu werden. Auszug und Wiederkehr werden damit zum zentralen Strukturmoment des höfischen Romans, das »Unterwegssein [ist] eine Lebensform« (Störmer-Caysa 2007, 65), wenngleich die Rückkehr nicht zwingend in den Raum der Herkunft erfolgen muss. So zieht Parzival von Soltane aus, kehrt aber nie wieder dorthin zurück. Und Tristan reist zwar kurzzeitig zurück in sein Erbland nach Armenien, um dort die Herrschaftsnachfolge zu regeln, bleibt dauerhaft aber am Hofe seines Onkels Marke in Cornwall bzw. zieht von dort weiter in die Fremde.

Der Raum aber entwickelt sich entlang dieser Wege, Linearität wird zum zentralen Merkmal der Raumstruktur. Als Linearität wird die Bewegung des Helden durch den Raum – gewissermaßen auf einer Linie – bezeichnet. Der Raum jedoch, der jenseits dieser Linie liegt, wird nur dann überhaupt thematisiert, wenn er für diejenigen, die ihn durchquert, gefährlich wird. Verbunden werden durch diese Linie, auf der sich der Held bewegt, einzelne Orte bzw. Räume, die wie Inseln aus der ansonsten gestaltlosen Umgebung herausragen, sodass sich hier von »Insularität« sprechen lässt (dazu auch Dennerlein 2009, 191, die den Inselraum neben dem Fixpunktraum, dem elastischen und dem nicht-elastischen Wegeraum als einen von vier Grundtypen literarischer Räume identifiziert). Hierin gleichen sich dann auch die fiktiven Welten der Romane ebenso wie die (pseudo-)realistischen Angaben der Heldenepik (Lienert 1997, 107–108) mit mittelalterlichen Reisebeschreibungen (sog. »Itinerarien«), die

ebenfalls nicht von den Räumen zwischen einzelnen Kultur-Orten berichten und damit einen diskontinuierlichen Raum beschreiben (Schulz 2012, 300; Störmer-Caysa 2007, 76). Gleichwohl aber sollen »Linearität, Insularität und Diskontinuität der dargestellten Räume in mittelalterlichen Texten [...] nicht dazu verleiten, dem Raum bei der Interpretation nur eine untergeordnete Rolle zuzuweisen« (Schulz 2012, 303).

Auch der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg bietet aus der Perspektive des Raums eine Vielzahl von Besonderheiten (Gerok-Reiter/Hammer 2015, 499–511). Zum einen nämlich zeigt er, wie reale und fiktive Geographie in mittelalterlichen Romanen Hand in Hand gehen. So finden sich einerseits realweltlich referenzialisierbare und verifizierbare Ortsangaben wie Irland und Cornwall. Sie lassen sich vor dem Hintergrund der Stoffgeschichte der *matière de Bretagne* auch historisch erklären (Störmer-Caysa 2007, 44). Andererseits aber finden sich fiktive Angaben wie Tristans Heimatland Parmenien, das jeder historischen Grundlage entbehrt. So stellt sich die erzählte Welt insgesamt als ein Konglomerat dar, das der »fiktional-märchenhaften Topographie des Artusromans« (Lienert 1997, 104) nicht unähnlich ist. Darüber hinaus hat vor allem die Minnegrotte die Forschung immer wieder beschäftigt. So wurde die in ihrer Beschreibung dominante Semantik von oben und unten (Störmer-Caysa 2007, 60–61) ebenso intensiv diskutiert wie ihr Status als außerhöfischer Sonderraum (die Minnegrotte wurde gleichermaßen als *locus amoenus* wie als Heterotopie beschrieben; Schulz 2003). Einerseits nämlich liegt die Minnegrotte, in die Tristan und Isolde sich zurückziehen, weit entfernt von der Zivilisation des Hofes: »So zogen nun die drei Gefährten [= Tristan, Isolde und Kurneval] hin durch Wald und Heide, immer der Wildnis zu, fast zwei Tagesreisen weit. Dort kannte Tristan von früher her eine Höhle in einem Berg, fern von menschlichen Behausungen« (V. 16683–16688; Übers. Marold/Knecht 2004). Die räumliche Distanz zum Hof, gepaart mit dem Aspekt der Wildheit und der Exklusivität, mit dem dieser Raum dem verstoßenen Liebespaar zusteht, markiert ihren Status als Heterotopie. Dort, jenseits des Hofes, können Tristan und Isolde sich unbekümmert ihrer Liebe hingeben, deren öffentliches Ausleben unter den Augen König Markes und des Hofes niemals möglich gewesen wäre. Als Ort der Liebenden wird die Minnegrotte zugleich konsequent als *locus amoenus* inszeniert: »Wo man aus und ein ging, gab es eine Tür aus Bronze, und darüber standen drei dicht belaubte Linden, nur diese drei, sonst keine. Um

den Eingang herum und gegen das Tal hin standen jedoch zahllose Bäume, die dem Berg mit ihrem Laub und ihren Zweigen Schatten spendeten. Auf der einen Seite war eine weite Lichtung, da floss eine Quelle, frisches kühles Wasser, ganz hell und klar wie die Sonne. Darüber standen wieder drei Linden, schön und herrlich anzuschauen, die beschirmten die Quelle vor Regen und Sonne. Bunte Blumen, grünes Gras leuchteten auf dem freien Feld und stritten aufs schönste miteinander: Jedes wollte das andere mit Leuchten übertreffen. Auch hatte man da in der rechten Jahreszeit den schönen Gesang der Vögel. Der Gesang war so schön und noch schöner als irgendwo sonst. Auge und Ohr hatten da beide Weide und Wonne: das Auge seine Weide, das Ohr seine Wonne. Da gab es Schatten und Sonne, die Luft und die Winde waren sanft und wohlthuend. Von diesem Berg und dieser Höhle erstreckte sich eine gute Tagesreise weit unbebautes felsiges Land, wüste Wildnis. Es führten keine gebahnten Wege dorthin, kein Pfad und kein Steig, doch war das Gelände nicht so unwegsam, dass es Tristan abgeschreckt hätte: Er und seine Liebste durchquerten es und nahmen in dem Fels und in dem Berg Quartier« (V. 16732–16776). Gerade die Inszenierung des *locus amoenus* inmitten der Wildnis und Unwirtlichkeit betont hier besonders augenfällig nicht nur die räumliche, sondern auch die kulturell-soziale Distanz zwischen dem Hof und der Minnegrotte: Herrscht an diesem Neid, Zwietracht und Missgunst, leben die beiden Liebenden dort in perfekter Harmonie: »Alles, was nur irgendjemand irgendwo ersinnen und für nötig halten kann zum vollkommenen Leben, hatten die beiden dort« (V. 16875–16878).

Das Beispiel der Minnegrotte zeigt einmal mehr, dass Räume in mittelalterlichen Erzähltexten – wie Armin Schulz mit Blick auf den *Tristrant* Eilharts von Oberg formuliert hat – »funktional den Erfordernissen der Handlung unterworfen [sind]; innerhalb der dargestellten Welt sind sie offensichtlich nicht absolut bestimmbar, sondern nur relational: im Sinne der Distanz zum Hof, im Sinne der Distanz zwischen Natur und Kultur« (Schulz 2012, 315). Räumliche Distanz markiert damit zugleich auch soziale Distanz, räumliche Nähe zeigt soziale Nähe und Vertrautheit (zu diesem Phänomen im *Nibelungenlied* Lienert 1997, 111).

Raum erweist sich zudem als extrem volatile Größe. Er kann sich ebenso ausdehnen wie er zusammenschrumpfen kann. Besonders prominent zeigt sich dies im *Iwein* Hartmanns von Aue. Der Raum, in dem Iwein gefangen ist, als er erstmals auf Laudines Burg kommt, scheint zunächst minimal klein zu sein: Zwi-

schen zwei Fallgittern im Burgtor ist der Held gefangen und sieht keine Möglichkeit zu entkommen: »Dieser [= der Burgherr] floh noch ein Stück weiter durch ein anderes Fallgatter und ließ das hinter sich herunter. Da konnte der Eindringling weder vor noch zurück. Auf diese Weise war Herr Iwein zwischen den beiden Gattern eingeschlossen und gefangen« (V. 1123–1129; Übers. Cramer 2001). Explizit heißt es von dem Bereich zwischen den Fallgittern, dass es dort weder Fenster noch Tür gebe: »Nun suchte er allenthalben und fand weder Fenster noch Tür, daraus er hätte entkommen können« (V. 1145–1147). Plötzlich jedoch öffnet sich in seiner Nähe eine kleine Tür, durch die ein Mädchen zu ihm kommt: »Er überlegte, was zu tun sei. Als er sich mit solchen Sorgen quälte, wurde in seiner Nähe nach kurzer Zeit eine kleine Tür geöffnet, aus der sah er ein Mädchen herauskommen« (V. 1148–1153). Kurz darauf dann heißt es, dass ein Bett in ihrer Nähe stehe, auf dem Iwein sich von den Strapazen seiner Aventure ausruhen könne (V. 1212–1214). Der Raum also verändert sich fortlaufend. Wenn es darum geht, dass Iwein nicht entfliehen kann, verfügt dieser über andere Merkmale, als wenn die Rede davon ist, dass das Mädchen Lunete zu ihm kommt, um ihn aus seiner Situation zu befreien. Der Raum wird hier auf mikrostruktureller Ebene ständig den Erfordernissen der Handlung angepasst. Wenn eine Tür benötigt wird »schnellen Raumelemente bei Bedarf plötzlich aus dem Text« (Störmer-Caysa 2007, 71), unabhängig davon, ob dies nun erzähllogisch konsistent ist oder nicht.

Auf der makroskopischen Ebene basieren die höfischen Romane alle auf der Dichotomie von Höfischem und Unhöfischem, wobei die Grenze zwischen diesen beiden Teilräumen immer wieder bedroht ist. Sie muss stets neu definiert werden und jede Transgression führt zur unmittelbaren Gefährdung des labilen Systems. Diese Dichotomie aber wird oftmals auch konkret räumlich, d. h. topographisch markiert. Ein Fluss (wie vor Schastel marveil im *Parzival*) oder eine unüberwindbare Mauer (wie im *Lanzelet* Ulrichs vonatzikhoven) können die Grenze ebenso kennzeichnen wie ein seidener Faden. Ein solcher umgibt beispielsweise den Rosengarten des Zwergenkönigs Laurin und markiert so die Grenze zwischen dem Tiroler Wald, über den Dietrich von Bern herrscht, und dem Rosengarten, der zum anderweitlich konnotierten Machtbereich des Zwerges gehört. Die Aufgabe des Helden aber ist es, die gestörte Ordnung zu restituieren. Und daher sind »Raum und Landschaft [...] im mittelalterlichen Roman nicht on-

tologisch früher als der Held, nicht schon als vorhanden gedacht, ehe der Protagonist überhaupt auftaucht, sondern gleichrangig mit ihm und mit seiner Bewegung verwandlungsfähig« (Störmer-Caysa 2007, 238).

»Es wuchs im Burgundenland ein junges Edelfräulein heran, so schön wie keine andere auf der Welt, Kriemhild hieß sie« (1,1–3; Übers. Schulze/Grosse 2010) stellt der Erzähler des *Nibelungenlied* die burgundische Königstochter vor und situiert damit nicht nur die Erzählung in einem historisch greifbaren Raum (das Burgunderreich mit der Hauptstadt Worms), sondern stellt mit der Vorstellung Siegfrieds unmittelbar einen zweiten Herrschaftsbereich entgegen: »Damals wuchs im Niederland der Sohn eines sehr edlen Königs heran, dessen Eltern Siegmund und Sieglinde hießen, in einer mächtigen, weithin bekannten Stadt am Niederrhein: die war Xanten genannt« (18,1–4). Aufgerufen wird damit zugleich die räumliche Konstellation der Brautwerbungsepik, wenngleich auch in veritabler Abweichung vom oben dargestellten Grundtypus: Sowohl das Burgundenland als auch Niederland sind bekannte europäische Länder und getrennt werden sie auch nicht von einem Meer, sondern vielmehr von den Fluten des Rheins. Doch erzählt das *Nibelungenlied* die Werbung Siegfrieds um Kriemhild eben doch auch nach jenem basalen Schema der gefährlichen Brautwerbung (Strohschneider 1997). Anders als für die höfischen Romane lassen sich für das *Nibelungenlied* auch genaue Landkarten anfertigen, die den Weg Kriemhilds nach Ungarn an den Hof Etzels im zweiten Teil des *Nibelungenlied* ebenso nachverfolgbar machen wie Siegfrieds Reise nach Worms. Nur das mythisch überformte Isenstein und Siegfrieds Nibelungenland mögen sich in diese (pseudo-)realistische Geographie nicht recht einfügen (Lienert 1997, 106). Und doch gilt auch für die Heldenepik, was für den höfischen Roman gilt: »Die Raumdarstellung fügt sich der Handlungslogik« (ebd., 108), und die geschilderte Landschaft ist, wo sie überhaupt erwähnt wird, »funktional und/oder zeichenhaft-symbolisch« (ebd., 109). Dies mag nicht zuletzt mit der literarhistorischen Stellung des *Nibelungenlied* zu tun haben, denn: »[M]ittelhochdeutsche Heldenepik ist von Anfang an romanhaft beeinflusste Heldenepik – dies gilt auch für die Raumstrukturen« (ebd., 121).

Neben diesen Spezifika mittelalterlichen Erzählens kommen freilich auch beim Raum noch Motive und Strukturen hinzu, die bereits in der Antike bekannt waren. Das prominenteste Beispiel ist wohl der *locus amoenus*. Während dieser jedoch in der antiken Lite-

ratur überwiegend als Ort der Freude inszeniert wird, gehen mittelalterliche Erzähler mit diesem Topos deutlich freier, phantasievoller und kreativer um (Klein 2011, 63). So finden sich nicht nur Darstellungen, die den *locus amoenus* als Inbegriff höfischer Freude nutzen (so z. B. in Gottfrieds *Tristan* oder Hartmanns *Iwein*; ebd., 65–74), sondern auch solche, die ihn geradezu kontrastiv gegen die Handlung stellen, die an ihm stattfindet. Prominent lässt sich dies beispielsweise an der Ermordung Siegfrieds im *Nibelungenlied* beobachten. Auf der (inszenierten) Suche nach frischem Quellwasser kommen Siegfried und Kriemhilds Bruder Gunther an eine Quelle: »Den gewaltigen Speer lehnte er an einen Ast der Linde. Der herrliche Gast stand neben der sprudelnden Quelle« (974,3–4) leitet der Erzähler die Ermordung ein und kontrastiert damit die klassischen Merkmale des *locus amoenus* (Linde, Quelle) mit der brutalen Ermordung. Mit einem Pfeil erschießt Gunthers Lehnsmann Hagen den Helden aus Niederland hinterrücks: »Als Herr Siegfried über die Quelle gebeugt trank, schoss Hagen durch das Kreuz hindurch, so dass aus der Wunde viel Blut vom Herzen bis an Hagens Kleidung sprang. Eine so folgenschwere Untat wird nie wieder ein Held begehen« (978,1–4).

Auch Dietrich von Bern und seine Gefährten müssen im *Rosengarten zu Worms* ausgerechnet im lieblichen Garten die schweren, teilweise todbringenden Kämpfe gegen die Wormser Helden bestehen. Und auch im *Iwein* Hartmanns von Aue gibt es nicht nur den klassisch funktionalisierten *locus amoenus*, der höfische Freude vermittelt, sondern auch einen solchen, der nicht nur die Erwartungshaltung des Publikums durchkreuzt: »Der amoene Ort erweist sich als ein Ort der Täuschung und des Betrugs: Getäuscht werden die Rezipienten, die sich ein amouröses Abenteuer erwartet haben, betrogen wird aber auch der Protagonist, der auf das Gastrecht vertraut hat« (ebd., 74). So deutet zu Beginn des *Iwein* schon Kalogrenant in seiner Erzählung der Brunnenaventüre die sich widersprechende Inszenierung der Quelle und der darauf folgenden Handlung an. Er berichtet, wie ihm ein Wilder im Wald den Weg zu einer Aventüre an einer Quelle gewiesen hat und über diese Folgendes sagte: »Höre noch etwas von der Beschaffenheit der Quelle. Eine Kapelle steht in der Nähe, die zwar klein aber schön ist, kalt und klar ist die erwähnte Quelle: weder Regen noch Sonne treffen sie, noch rühren sie die Winde auf. Eine Linde schützt sie davor, schön wie keine andere: sie bietet ihr Schatten und Dach. Sie ist mächtig, hoch und so dicht, daß weder Regen noch

ein Sonnenstrahl sie je durchdringen. Der Winter hat nicht den mindesten Einfluß auf ihre Schönheit, so daß sie das ganze Jahr hindurch im Laub steht. Oberhalb der Quelle steht ein überaus zierlich behauener Stein auf einem Sockel von vier marmornen Tieren. [...] Wenn du keine Angst hast, so mache mit dem Becken nichts weiter, als daß du auf den Stein, der dort steht, etwas von dem Quellwasser gießt. Wirklich, das Glück ist mit dir, wenn du mit Ehren wieder von dort scheidest« (V. 565–597). Als Kalogrenant dann der Wegbeschreibung des Wilden folgt und an die Quelle gelangt, benetzt er, wie von diesem gefordert, den Stein mit Quellwasser: »Da verfinsterte sich die Sonne, die eben noch hell geschienen hatte, und der Gesang der Vögel verstummte vor einem schweren Ungewitter: Die Wolken zogen gleichzeitig von vier Himmelsrichtungen her auf. Der helle Tag wurde so verwandelt, daß ich die Linde gar nicht mehr sehen konnte. Ein schrecklicher Aufruhr erhob sich. Da sah ich alsbald um mich her auf allen Seiten tausend und abertausend Blitze. Danach dröhne ebensooft ein so gewaltiger Donnerschlag, daß ich auf die Erde stürzte. Es fing an zu hageln und zu regnen, und hätte mich nicht Gottes Gnade vor Wettersnot behütet, so wäre ich dabei umgekommen« (V. 638–656). Im Anschluss an diese Beschreibung kommt der Herr des Brunnens an die Quelle, von dessen Herangaloppieren Kalogrenant berichtet, dass es so grimmig und furchtbar war, dass er deshalb glaubte, es sei ein ganzes Heer (V. 695–697). Gegen diese Gegner aber kann selbst der erfahrene Artusritter Kalogrenant nicht im Kampf bestehen und erleidet just an jenem *locus amoenus* seine schmachvollste Niederlage, deren Wiedergutmachung Iweins Beweggrund ist, den Artushof zu verlassen und Rache zu üben.

Grundsätzlich lässt sich für mittelalterliche Texte festhalten, dass sie, wo Raum überhaupt erwähnt wird, anders als moderne Erzähltexte, diesen in der Regel weniger beschreiben als von ihm berichten (Frank 2014, 40). Räumliche Gegebenheiten werden häufig nur genannt und nur dort, wo Raum funktionalisiert wird, rückt er überhaupt in den Fokus des Erzählers. Insgesamt lässt sich für die Darstellung des Raums in mittelalterlichen Erzähltexten festhalten, dass sich »die Raumkonstruktion mittelalterlicher Texte mit einer bemerkenswerten Bandbreite in jenem Spannungsfeld von substantialistischer und relativistischer Raumvorstellung [verortet], welches den gesamten theoretischen Diskurs charakterisiert. Gerade die auffallend unterschiedlichen Raumentwürfe und Darstellungstechniken der mittelalterlichen Texte

zeigen, dass diese das divergente Potenzial der Raumdarstellung in besonderem Maße nutzen, kombinieren und in seinen je spezifischen Deutungsoptionen erproben« (Gerok-Reiter/Hammer 2015, 499).

Aktuelle Forschungsperspektiven

War der Raum in der älteren mediävistischen Forschung häufig nur Begleiterscheinung bei der Analyse literarischer Texte (Forschungsüberblick u. a. bei Gerok-Reiter/Hammer 2015, 495–497), und mussten Ansgar und Vera Nünning noch 2002 feststellen, »dass die Raumdarstellung [...] noch weitgehend unerforscht bzw. ›undertheorized‹ [ist]« (Nünning/Nünning 2002, 29), so ist der Raum in jüngerer Zeit zunehmend in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Davon zeugen nicht nur die Monographien von Glaser 2004 oder Simon 1990, sondern auch die Sammelbände von Glauch/Köbele/Störmer-Caysa 2011, Benz/Dennerlein 2016, von Contzen/Kragl 2018 und anderen. Sie alle versuchen, das Phänomen Raum in mittelalterlichen Erzähltexten aus je unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten, wobei sich die konkrete Verwendung des Raumbegriffs nicht immer trennscharf von einer metaphorischen unterscheiden lässt. Perspektivisch wird es darum gehen, eine allgemeine Narratologie des Raumes um eine historische Dimension zu erweitern. Hier wird stets zu überprüfen sein, ob bzw. wie die bereits vorhandenen Beschreibungs- und Analyseinstrumente, die an modernen Texten erarbeitet wurden (z. B. Dennerlein 2009), auf vormoderne Texte übertragen werden können. Dabei sind gattungsspezifische Unterschiede ebenso zu beachten wie synchrone und diachrone Spezifika mittelalterlicher literarischer Raumdarstellung. Denn ein althochdeutsches Heldenlied des 9. Jahrhunderts erzählt letztlich auch im Hinblick auf den Raum ganz anders als Wolfram in seinem um 1210 entstanden ›Parzival‹ oder die anonymen Verfasser der aventiurehaften Dietrichepik im 13. und 14. Jahrhundert. Um es mit den Worten Caroline Franks zusammenzufassen: »Die Liste an Desiderata ist prinzipiell unerschöpflich, weil jeder Aspekt literarischer Raumdarstellung, der bisher Gegenstand synchroner Arbeiten war, um eine diachrone Untersuchungsdimension erweitert werden kann« (Frank 2014, 25). Der Weg zu einer historischen Raumnarratologie ist damit vorgezeichnet. Nun muss er nur noch beschritten werden.

Literatur

- Aertsens, Johannes A.: Zur Einleitung. In: Ders./Andreas Speer (Hg.): Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter. Berlin 1998, XI–XVI.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a. M. 2008 (russ. 1975).
- Benz, Maximilian/Dennerlein, Katrin: Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Berlin 2016.
- Contzen, Eva von/Kragl, Florian (Hg.): Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Berlin 2018.
- Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin 2009.
- Dinzelbacher, Peter: Raum. Mittelalter. In: Ders. (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1993, 604–615.
- Dörrich, Corinna: Die Schönste dem Nachbarn. Die Verabschiedung des Brautwerbungsschemas in der ›Kudrun‹. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 133 (2011), 32–55.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006.
- Forschner, Maximilian: Thomas von Aquin. München 2006.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, 317–329.
- Frank, Caroline: Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie am Beispiel von drei autodiegetisch erzählten Romanen. In: Diegesis 3/2 (2014), 22–49.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn 32010 (frz. 1972/1983).
- Gerok-Reiter, Annette/Hammer, Franziska: *Spatial Turn/* Raumforschung. In: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie in der germanistischen Mediävistik. Berlin 2015, 481–516.
- Glaser, Andrea: Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 2004.
- Glauch, Sonja/Köbele, Susanne/Störmer-Caysa, Uta: Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter. Berlin 2011.
- Gosztonyi, Alexander: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. 2 Bde. Freiburg 1976.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. 2 Bde. Hg. von Karl Marold und Peter Knecht. Berlin 2004.
- Gurjewitsch, Aaron J.: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. München 1997.
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias: Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Berlin 2010.
- Hammer, Franziska: ›wer oder wannen ist diz kint, des site sô rechte schoene sint?‹ Die räumliche Multiplikation der Herkunft im höfischen Roman am Beispiel von Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ und Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹. In: Maximilian Benz/Katrin Dennerlein (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Berlin 2016, 147–185.
- Hartmann von Aue: Iwein. Hg. von Thomas Cramer [1968]. Berlin 42001.

- Hey, Dominik: Dietrichs Bern. Überlegungen zur mittelhochdeutschen Dietrichepik. In: Maximilian Benz/Katrin Dennerlein (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Berlin 2016, 121–146.
- Hübner, Gert: Historische Narratologie und mittelalterlich-frühneuzeitliches Erzählen. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 56 (2015), 11–54.
- Jammer, Max: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. Darmstadt 1980.
- Kellermann, Wilhelm: Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman. Halle 1936.
- Klein, Dorothea: Amoene Orte. Zum produktiven Umgang mit einem Topos in mittelhochdeutscher Dichtung. In: Sonja Glauch/Susanne Köbele/Uta Störmer-Caysa (Hg.): Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter. Berlin 2011, 61–83.
- König Rother. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg. von Peter K. Stein und Ingrid Bennewitz. Stuttgart 2000.
- Köpf, Ulrich (Hg.): Theologen des Mittelalters. Eine Einführung. Darmstadt 2002.
- Kudrun. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg. von Uta Störmer-Caysa. Stuttgart 2010.
- Lienert, Elisabeth: Raumstrukturen im »Nibelungenlied«. In: Klaus Zatloukal (Hg.): 4. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Heldendichtung in Österreich – Österreich in der Heldendichtung. Wien 1997, 103–122.
- Lotman, Jurji M.: Die Struktur literarischer Texte [1972]. München ⁴1993 (russ. 1970).
- Müller, Jan-Dirk: Verabschiedung des Mythos. Zur Hagen-Episode der »Kudrun«. In: Udo Friedrich/Bruno Quast (Hg.): Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform im Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin 2004, 197–217.
- Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg. von Ursula Schulze und Siegfried Grosse. Stuttgart 2010.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, 33–52.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: Von der strukturalistischen Narratologie zur »postklassischen« Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Dies. (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier 2002, 1–33.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als »symbolische Form«. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1998, 99–167.
- Ritter, Alexander: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin 2005 (russ. 2003).
- Schmid-Cadalbert, Christian: Der »Ortnit AW« als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur. Bern 1985.
- Schmitt, Kerstin: Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der »Kudrun«. Berlin 2002.
- Schulz, Armin: »in dem wilden wald«. Außerhöfische Sonderräume, Liminalität und mythisierendes Erzählen in den Tristan-Dichtungen: Eilhart – Béroul – Gottfried. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), 515–547.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Berlin 2012.
- Simon, Ralf: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*. Würzburg 1990.
- Schwarz, Gerhard: Raum und Zeit als naturphilosophisches Problem. Wien 1972.
- Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin 2007.
- Streit, Dominik: Von Soltane nach Munsalvaesche. Raum und Zeit im »Parzival« Wolframs von Eschenbach. In: Eva von Contzen/Florian Kragl (Hg.): Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Berlin 2018, 233–266.
- Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum »Nibelungenlied«. In: Wolfgang Harms/Jan-Dirk Müller (Hg.): Mediävistische Komparatistik. Stuttgart 1997, 43–75.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Hg. von Peter Knecht und Bernd Schirok [1998]. Berlin ²2003.
- Zimmermann, Julia: Anderwelt – mythischer Raum – Heterotopie. Zum Raum des Zwerges in der mittelhochdeutschen Heldenepik. In: Johannes Keller/Florian Kragl (Hg.): 9. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Heldenzeiten – Heldenräume. Wann und wo spielen Heldendichtung und Heldensage? Wien 2007, 195–219.

Dominik Streit

21 Raum – Frühe Neuzeit

Theorien und Konzepte

Im Laufe des hier als ›Frühe Neuzeit‹ benannten Zeitraums verändern sich das Verständnis vom Raum und die räumliche Wahrnehmung ganz grundlegend: »Der Raum wandelt sich vom 14. bis zum 17. Jahrhundert von einem endlichen und gegliederten zu einem unendlichen, gleichförmigen und rationalen Gebilde« (Beuttler/Pulte/Gierl 2009, 656). Eine Kombination alter und neuer Wissensbestände, wie sie diese Zeit in vielen Bereichen prägt, ist auch signifikant für die historisch spezifischen Denkweisen den Raum betreffend. Es sind für das Erzählen drei Aspekte zeitgenössischer Konzeptualisierung von Raum bedeutsam, die im Folgenden in ihren kulturhistorischen Kontexten ausgeführt werden: Neben einer ›Verwissenschaftlichung‹ und ›Objektivierung‹ des Raumes zum Ersten, ist zum Zweiten eine auf der rhetorischen Tradition gründende ›Virtualisierung‹ desselben zu beobachten, sodass dem Raum für das frühneuzeitliche Erzählen ein besonderes imaginatives – und damit auch narratives – Potenzial zukommt. Zum Dritten eine Tendenz zur ›Verortung‹, will heißen, ein körper- oder objektbezogenes Raumdenken, das von konkreten räumlichen Gegebenheiten ausgeht, diese zugleich aber zu Trägern pluraler Bedeutungsschichten werden lassen kann.

Die Entdeckungen und Eroberungen des 15. Jahrhunderts, allen voran die Entdeckung der ›Neuen Welt‹ Amerika oder die Wiederentdeckung des ptolemäischen Weltbildes, sind nur einige Wegmarken eines wissenschaftlichen Zugriffs auf den Raum der Welt, der noch immer potenzieller Wirkungsort für die Wunder Gottes ist, den man nun aber bestrebt ist in seinen Gegebenheiten zu erforschen, auszumessen und zu verbuchen (Edgerton 1987). Die Entwicklung der Zentralperspektive und weitere technische Errungenschaften tragen bei zur Verbreitung des Bildes von einer »unendlich genau vermessbaren Welt und damit auch [...] eines mathematisch-geometrisch vorgegebenen Raumes« (Michalsky 2005, 300). Es ist der Anspruch der frühneuzeitlichen Kartographen, ein objektives Bild der Welt zu zeigen, der »die Vorstellung von einem objektiv gegebenen, der Wahrnehmung vorgängigen Raum maßgeblich geprägt« hat (ebd., 301). Die Verschiebung der konkret räumlichen Wissensgrenzen generiert zugleich »Weltaneignungsstrategien« in Form von Reiseberichten und Reisesammlungen, Bildern und Karten (Rau 2013, 139), die im Zeitalter des

Buchdrucks und des aufkommenden Buchmarktes weite Verbreitung finden. Diese »mimetische Maschinerie« (Greenblatt 1994, 40) wird ein »nicht nur für die Besitzergreifung, sondern auch für die simple Begegnung mit dem Anderen unverzichtbares Vermittlungsinstrument« (ebd.). Denn von Anfang an, mit Columbus' ersten Briefen, vollzieht sich die Beschreibung des neuen Raumes und seiner Gegebenheiten im Modus von Übereinstimmung oder Abweichung von der eigenen Tradition, wobei die Suche nach dem Eigenen im Fremden motiviert ist durch das Ziel der Aneignung und Ausbeutung. Die Rezeption der Columbusbriefe oder auch der Reiseberichte Marco Polos in Deutschland lässt dann eine fortschreitende Überblendung des Unbekannten mit dem Vertrauten erkennen, indem etwa die Routenangaben oder Beschreibungen von Landschaft und Einwohnern ergänzt oder ersetzt werden durch traditionelles Wissen kosmographischer und naturgeschichtlicher *auctoritates* (Opitz 1981, 214–223). Eine besondere Rolle bei der Formung der neuen Welt-Bilder spielt die Karte, die man als »Operations- und Imaginationsmatrix« der Raumkonstitution charakterisiert hat (Dünne 2008; vgl. auch Dünne 2011). Bereits hier wird ersichtlich, dass eine erzähltheoretische Beschäftigung mit ›Raum‹ für die Frühe Neuzeit die intermedialen Relationen von Karte, Bild und Text, mithin das semiotische, im weiteren Sinne narrative Potenzial unterschiedlicher Medien zu berücksichtigen hat (Baumgärtner 2006; Behringer 2006; Glauser/Kiening 2007).

Diese in wenigen Strichen skizzierten kulturellen Kontexte sind für ein Verständnis von Raum als erzähltheoretischer Kategorie in der Frühen Neuzeit relevant, da sie den größeren Bezugsrahmen und Vorstellungshintergrund für die zeitgenössische Literatur bilden. Fragt man im engeren Sinne nach theoretischen Konzeptionen von Raum im Bereich einer ›historischen Poetologie‹ (Kragl/Schneider 2013, 11–12) der Frühen Neuzeit, so ist zuerst an die Rhetorik als Grundlagendisziplin der Dichtungslehre (Poetik) zu denken. Für eine theoretische Reflexion über erzählten Raum wie über das Erzählen von Raum wird man fündig bei den schulrhetorischen Termini des *topos/locus*, die ursprünglich einen konkreten Ort, eine Stelle, einen Platz bezeichnen, und der *topographia*, der Beschreibung eines Ortes bzw. einer örtlichen Lage (Ostheeren/Kalivoda/Ranieri 2009; Rupp 2009). Damit erweist sich in erster Linie das Konzept des ›Ortes‹ und nicht das des ›Raumes‹ als für die frühneuzeitliche Dichtung relevante Kategorie. Im Bereich der Rhetorik nutzte das topische Verfahren der antiken

Mnemotechnik »solche Orte und die Vorstellung von ihnen wegen ihrer leichteren Merkbarkeit als Ausgangspunkte von gezielten Denkbewegungen auf schwerer merkbare Gedächtnisinhalte als Zielpunkte und insbesondere Reihungen von Orten als Verweismittel auf komplexere Gedankenreihen« (Ostheeren/Kalivoda/Ranieri 2009, 631). Festzuhalten ist die elementare Operation einer »Virtualisierung« räumlicher Konkreta und Begriffe, hier des Ortes, der sowohl konkret als auch metaphorisch zu verstehen ist, sowie die daran anschließende metonymische Dynamisierung von Ausgangspunkt (konkretem Ort) und Zielpunkt (Gedächtnisinhalt). Diese Technik einer »Verortung«, also einer räumlichen, vom »Ort« her gedachten Organisation von Wissen (Filatkina/Przybiski 2011) hat in der Frühen Neuzeit Konjunktur: Die Humanisten verwenden die von Erasmus von Rotterdam explizierte *loci*-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem (Leu 2007). Nicht zufällig ist die Frühe Neuzeit die Epoche der »Kunstkammern«, also der ersten Museen, die als Wissensräume die Grenzüberschreitung der Europäer nach Übersee genauso dokumentieren wie Reiseberichte, Itinerare und Karten, wobei das Spannungsverhältnis zwischen der physischen Präsentation des gesammelten Wissens am konkreten Ort, dem virtuellen Raumbild, das daraus generiert wird (die Kunstkammer als »Kleine Welt«, die Erzählung als imaginäre Reisemöglichkeit für den Daheimgebliebenen), und der realen Topographie grundlegend ist und nur die mediale Inszenierung jeweils wechselt (vgl. Collet 2012). Die ursprünglich als Unterart der schulrhetorischen *descriptio* dem Bereich der *amplificatio* zugeordnete *topographia* schließlich avanciert zur eigenen literarischen Gattung zwischen Poesie und Geographie: Die Beispiele reichen von dem an mittelalterliche Weltchroniken anschließenden humanistischen Städtelob (z. B. Konrad Celtis, *Norimberga*, 1502) bis hin zu Thomas Morus' *Utopia* (1516) als erzähltem Entwurf eines Idealstaates auf der imaginierten Insel Utopia (Rupp 2009, 628).

Manifestationen und Funktionen

Wie manifestiert sich nun »Raum« in den Literaturen der Frühen Neuzeit? Wie wird Raum erzählt, wie erzählerisch funktionalisiert (etwa werk- oder gattungsspezifisch)? Im Zuge der Beantwortung dieser Fragen wird eine kritische Sichtung des Forschungsstandes zu »Raum« als erzähltheoretischer Kategorie vorgenommen.

Vor dem skizzierten kulturhistorischen Hintergrund mit seinen spezifischen Dynamiken von Alt und Neu sind die Ansprüche an ein narratologisches Instrumentarium, das eine tatsächliche Historisierung der Kategorie »Raum« ermöglichen soll, durchaus hoch. Es sollte idealiter dem Systematisierungsanspruch der »klassischen Narratologie« genügen, dabei aber die Historisierung systemisch sowohl auf der terminologischen Metaebene wie auf der Objektebene integrieren, was z. B. den Aspekt der Semantisierung von Raum betrifft. Bei alldem sollte jedoch die Komplexität des terminologischen Apparates nicht diejenige der zu erschließenden Texte übersteigen. Eine historische Raumnarratologie in diesem Sinne existiert noch nicht, gleichwohl gibt es Anschlussfähiges. So hat etwa Dennerlein 2009 in ihrer verdienstvollen Grundlagenarbeit ein Beschreibungsinstrumentarium für die raumnarratologische Arbeit erstellt. Angesichts ihres kognitionswissenschaftlichen Ansatzpunktes, der den kulturellen Aspekt menschlicher Raumvorstellung zugunsten anthropologischer Konstanten ausklammert, ist jedoch im Einzelfall erst zu prüfen, ob sich für die Analyse vormoderner Texte mit dem Einsatz dieser Kategorien ein Erkenntnisgewinn einstellt. So sprechen, kulturhistorisch betrachtet, frühneuzeitliche Raumkonzepte wie das aus der antiken Rhetorik tradierte topische Denken vom Ort her eher gegen die universelle Gültigkeit einer Vorstellung vom Raum als »Container« (Dennerlein 2009, 60). Weiterhin blendet Dennerlein jegliche Arten von Metaphorisierung des konkreten Raumes aus (Dennerlein 2009, 14) und nimmt damit eine strikte Separierung zweier Dimensionen vor, die, man denke wiederum an die Topik, doch grundsätzlich in menschlichen Raumvorstellungen interagieren können. Gerade die Literatur nutzt solche Bedeutungskomplexionen, deren Analyse und historisches Verständnis zu den wesentlichen hermeneutischen Herausforderungen gehören. So sieht Frank eine historische Narratologie des Raumes »vor die große Aufgabe gestellt, viele verschiedene Diskurszusammenhänge zu untersuchen« (Frank 2014, 44), was sie allerdings im Rahmen ihrer »Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie« erst andeutungsweise einlösen kann. Ihr narratologisches Modell der Raumanalyse demonstriert sie anhand von Gegenwartsliteratur, nämlich Uwe Tellkamps *Der Turm* (Frank 2016). Auch hier müssen vor der Anwendung auf vormoderne Literatur die anhand moderner Texte entwickelten Kategorien kritisch geprüft werden, wobei zunächst der Komplexitätsaufbau von Franks Modell selbst zu bewältigen ist.

Dem Stellenwert kulturhistorischer Semantisierungen für eine narratologische Untersuchung frühneuzeitlicher Texte wird Werner 2018 gerecht, der jüngst einen beachtenswerten Ansatz für eine ›historische Narratologie der Zeit‹ vorgelegt hat: Der Brückenschlag gelingt ihm sowohl in Hinsicht auf den Untersuchungsgegenstand, weil er mit frühneuzeitlichen Texten ein Korpus wählt, das von der ›klassischen‹ Narratologie kaum berücksichtigt wird, als auch in Bezug auf die Theoriebildung, weil er sich um eine systematische Integration der Notwendigkeit zur Historisierung in die aktuelle narratologische Theorie bemüht. Sein Ansatz einer historischen Narratologie als ›relationaler Narratologie‹ (Werner 2018, 54–59), die Systematik und historische Fundierung in einem dreifach dimensionierten Modell aus Erzählen, erzählter Welt und Semantik vermittelt, ist auch für die Kategorie des Raumes anschlussfähig. Hinzu kommt, wie Werner richtig feststellt, dass Konstellationen der Verschränkung von Raum und Zeit trotz der breiten Bachtin-Rezeption (Stichwort ›Chronotopos‹) in der Erzähltheorie bisher »weder einen systematischen noch einen historischen Ort« haben (Werner 2018, 154). Aufgrund des Stellenwerts solcher Phänomene für vormodernes Erzählen (Köbele/Rippl 2015; Rippl 2016) zeichnet sich hier ein Desiderat historischer Raumnarratologie ab, für dessen Bearbeitung Werner wichtige Schritte geht, wenn er die Kategorie der ›Räumlichkeit‹ in der Reihe seiner ›Parameter‹ zur terminologischen Erfassung der Eigenheiten von Zeit einführt (Werner 2018, 152–160).

Es ist gerade die Semantisierung des Raumes, seine Verweiskfunktion auf nicht-räumliche Sinnebenen – wie etwa die Indienstnahme zur Charakterisierung von Figuren –, die ein weiteres hervorstechendes Wesensmerkmal frühneuzeitlicher Texte darstellt. Dies bildet eine Kontinuität zu mittelalterlichem Erzählen, weshalb sich auch die Arbeiten zur narrativen Erschließung frühneuzeitlicher Räumlichkeit mit Vorliebe auf Lotmans räumliche Kultursemiotik (Lotman 1993) oder Bachtins Konzept des ›Chronotopos‹ (Bachtin 2008) stützen (für die Anwendung auf frühneuzeitliches Erzählen exemplarisch Cordie 2001; Ramin 1994; Lay Brander 2011; vgl. Krug 2004). Im Zeichen einer besonderen Gemengelage tradierten und neuerworbenen Wissens, von Kontinuität und Umbruch, und damit einer Spannung alter und neuer ›Welt-Bilder‹, muss es dabei für die Frühe Neuzeit aber generell um Differenzierung gehen, um das behutsame Herausarbeiten spezifischer Akzentverschiebungen. Einschlägig ist hier die Studie von Jahn 1993:

Obwohl nicht dezidiert unter dem Label ›Erzähltheorie‹ entstanden, ist sie für eine Historisierung des Raumes im Sinne einer historisch verstandenen Narratologie höchst relevant. Das Untersuchungskorpus setzt sich zusammen aus spätmittelalterlichen Reiseberichten aus dem Heiligen Land, deutschen Amerika-Beschreibungen des 16. Jahrhunderts sowie frühen Prosaerzählungen, somit aus nichtfiktionalen wie fiktionalen Texten. Daran erarbeitet Jahn unter Benutzung des Ansatzes der kognitiven Kartographie (*mental map*) spezifische ›Raumkonzepte‹, wobei er zeigen kann, dass die Erzählliteratur des 16. Jahrhunderts die Raumvorstellungen aus der Reiseberichterstattung, der zeitgenössischen Kartographie und Kosmographie teilweise aufgreift – jedoch stets funktionalisiert für die jeweiligen Erzählzwecke (ebd., 353). Drei deutlich sich abzeichnende ›Tendenzen‹ können für die Raumstrukturen in Texten der Frühen Neuzeit formuliert werden (ebd., 346–350): (1) Der Makroraum wandelt seine im Spätmittelalter noch vorherrschende diskontinuierliche Struktur im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts, er wird zunehmend homogener und zugleich differenzierter strukturiert. (2) Damit einher geht ein Bedeutungsgewinn des Mikroräum in Form gesteigerter Ausdifferenzierung kleiner und kleinster Einheiten. (3) Generell gilt, dass Raum durch die Darstellung sozialer Interaktion erzeugt wird: Wo Landschaftsbeschreibungen begegnen, sind sie topischer, damit allegorischer Natur (*locus amoenus/terribilis*). Es ist die menschliche Kultur, die diese ›sozialen Räume‹ konstituiert.

In Armin Schulz' Handbuch *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive* (2012) erscheinen Jahns Ergebnisse etwas verflacht, v. a. das in Punkt (1) implizierte Merkmal der ›Diskontinuität‹ erzählter Räume in mittelalterlichen Texten wird selektiv auf »mittelalterliche Romane« hin ausgewertet (Schulz 2012, 302). Angesichts der weitreichenden Rezeption dieses Handbuchs sind deshalb im Blick auf die Besonderheiten frühneuzeitlichen Erzählens wesentliche Differenzierungen hervorzuheben: Wir haben es durchaus mit Aspekten zu tun, die bereits aus mittelalterlichem Raumerzählen bekannt sind. Wie Jahns Ergebnisse zeigen, treten diese jedoch in neue Dynamiken ein, welche kurz skizziert werden sollen.

Die homogenere Struktur des Makroräum schlägt sich nieder als »Kartierbarkeit« der Literatur in der Frühen Neuzeit, das meint »die Umlegbarkeit von fiktionalen Handlungen auf eine referentialisierbare Geographie« (Dünne 2010, 8). So lassen sich die Wege pikaresker Romanhelden abbilden, Don Quijo-

tes Weg in Cervantes' Roman kann man auf der Iberischen Halbinsel der Frühen Neuzeit ebenso nachzeichnen (ebd.) wie Simplicius' weit über den europäischen Raum hinaus ausgreifende Reiseroute in Grimmelshausens *Simplicissimus* (Cordie 2001, 350). Dieser Gewinn an ›Realismus‹ ändert jedoch nichts an dem Umstand, dass die Darstellung des Raumes auf die Figuren hin funktionalisiert bleibt, was, im Vergleich zum mittelalterlichen Erzählen, zu einer Steigerung des spannungsvollen Nebeneinanders von Konkretisierung (im Sinne eines ›wissenschaftlichen‹ Zugriffs auf den Raum) und Virtualisierung (Metaphorisierung, Allegorisierung etc.) räumlicher Gegebenheiten führt. Dabei rücken Aspekte wie das Erleben des Einzelnen, subjektive Erfahrung und Wahrnehmung zunehmend ins Zentrum. So gibt es im *Fortunatus* genauso wie im *Faustbuch* (*Historia von D. Johann Fausten*) Reiserouten in Form bloßer Aufzählungen von Ortsnamen mit Meilenangaben (*Fortunatus*), allenfalls erweitert durch kursorische Nennung von Sehenswürdigkeiten (*Faustbuch*), die in ihrer Gestalt wenig narrativ, vielmehr enzyklopädisch erscheinen – und in der Tat sind sie aus zeitgenössischen Itineraren genommen (zum *Fortunatus* Jahn 1993, 305–306). Gleichwohl erfüllt diese Darstellung narrative Funktionen, indem etwa die gelisteten Orte durch ihre Verknüpfung einen systematischen Raum erzeugen, in ihrer schieren Masse außerdem Ausweis der subjektiven ›Welt-Erfahrung‹ des aus Neugier reisenden Protagonisten sind: »ich hab das halb tayl der welt gesehen. so will ich das ander tayl auch besehen«, sagt Fortunatus (*Fortunatus*, Edition Müller 1990, 482, 28–29; Huschenbett 1991, 11–12). Die *curiositas*, die Motivation einer reisenden Erkundung der Welt, ist nicht als Verführung zur hochmütigen Versündigung gegen Gott vorgestellt, wie etwa der mittelalterliche Alexanderroman den Versuch des großen Eroberers, mit einem von Greifen gezogenen Fluggerät zum Paradies zu gelangen, scheitern lässt und als Exempel der *superbia* markiert (vgl. Kugler 1987). Schon in der Formulierung des jungen Fortunatus birgt das Wagnis des Reisens in die Fremde die Chance auf persönliches Glück: »ich will gan in frembde land vnnd dienen. es ist noch vil glüks in diser welt / ich hoffen zu got mir werd sein auch ain tail« (*Fortunatus*, 391). Damit geht Fortunatus zum Meeresstrand, wo gerade ein Schiff im Hafen anlegt – mit diesem wird er seine Heimat Zypern verlassen (vgl. ebd., 391–392). Das Meer ist klassischer Wirkungsraum der *fortuna* und die Seefahrt ihr Sinnbild (vgl. Friedrich 2011, 130). Vor dem Hintergrund der ent-

deckungsfreudigen Praxis frühneuzeitlicher Seefahrt im Zeichen technischen Fortschritts etabliert sich für den nautischen wie den ökonomischen Bereich – trotz allen Vorbehalts gegen die verschwisterte *curiositas* – *fortuna* bereits früh »als autonome Instanz« (ebd.), wird zur ›Gelegenheit‹, die es nicht zu verpassen, sondern zu nutzen gilt. Die Potenziale der Kontingenz-Instanzen *curiositas* und *fortuna* für den Einzelnen gewinnen also an Bedeutung, während ihre Rückbindung an göttliche Providenz sich zu lockern beginnt, was eigene, neue Dynamiken ausbildet. In der ambivalenten Bewertung des Reisens und der *curiositas* im *Fortunatus* deutet sich die im Vergleich zum klassischen und mittelalterlichen Topos positive Umbesetzung der Schifffahrt als Daseinsmetapher, die eine Entscheidung für die Sicherheit des Hafens und gegen das Wagnis der Ausfahrt als »Verfehlen der Lebenschance des Glücks« konnotiert (Blumenberg 1979, 39), bereits an. Zwar führen seine Reisen – von Zypern nach Flandern und von dort nach London – den jugendlichen Fortunatus zunächst in persönliche, lebensbedrohliche Krisen, dann aber zur Begegnung mit der personifizierten *fortuna*, der »iunckfraw des glücks«, aus deren Gaben er sich den unerschöpflichen Reichtum wählt (*Fortunatus*, 430). Dieser ermöglicht in der Folge ein durchaus positiv dargestelltes Reisen im Zeichen der Neugier, das durch das ›touristische‹ Interesse an Sehenswürdigkeiten motiviert ist, den Kunstgeschmack ausbildet, das Erfahrungswissen akkumuliert, Welt- und Lebensklugheit fördert, und das für alle Völker, etwa auch die fernen Inder, in Anspruch genommen wird – diese wollten nur nicht ›zu uns‹ kommen, weil sie, nach allem, was sie über Europa gehört hätten, der Meinung seien, in Indien sei es besser (ebd., 491; vgl. Jahn 1993, 313–314). Damit steht der Weisheitsdixie des Romans, in deren Zeichen Fortunatus' Vorzug des Geldes vor dem Glücksgut der *sapientia* mehrfach verurteilt wird (Pro- und Epilog, Figurenkommentare) die narrative Vermittlung einer biographischen Strategie von Wissens- und Weisheitserwerb als Prozess der praktischen Erfahrung gegenüber, mit der Fortunatus trotzdem erfolgreich durchs Leben kommt: Die räumliche Erkundung der Welt, das Reisen als »aktuelle Form der Erfahrungsbildung« (Friedrich 2011, 151) ist Basis dieser Strategie.

Neben solchen frühen Beispielen wird die Verschiebung des Fokus auf subjektive Erfahrung und Wahrnehmung natürlich dort besonders deutlich, wo sie durch Autodiegese (Ich-Erzähler als Hauptfigur) die narrative Form programmatisch konstituiert. Den

Räumen der erzählten Welt des *Simplicissimus*, wie der Inselhöhle im Indischen Ozean oder dem Mumelsee, kommt eine »symbolische Funktion« im Sinne von Erkenntnisorten für den Protagonisten zu (Frank 2014, 32). Selbst Simplicius' panoramatische Beschreibung seines Einsiedlerblicks auf die Täler des Schwarzwalds, für den er Hilfsmittel objektiv-wissenschaftlicher Raumperzeption (»Perspektiv«, *Simplicissimus*, Edition Breuer 1989, 565,32) benutzt, wird auf den menschlichen Leib und das Herz als Sitz des Glaubens zurückbezogen: »hatte ich ein schönes Aussehen gegen Aufgang in das Oppenauer Thal und dessen Neben-Zincken [...] gegen Nidergang kondte ich das Ober und UnterElsaß übersehen / und gegen Mitternacht der Nidern Marggraffschaft Baaden zu / den Rheinstrom hinunter; in welcher Gegend die Statt Straßburg mit ihrem hohen Münster-Thurn gleichsamb wie das Hertz mitten mit einem Leib beschloßen hervor pranget« (ebd., 565, 19–29; das Zitat auch bei Frank 2014, 32).

Damit ist ein vielschichtiger intertextueller Horizont aufgespannt, der das mittelalterliche Analogiedenken von Mensch und Natur als Mikro- und Makrokosmos (vgl. die Darstellung der Welt als Leib Christi auf der Ebstorfer Weltkarte, dazu Kugler 2007) genauso aufruft wie Petrarcas Brief über seine Besteigung des Mont Ventoux und sein »Gepäck« der Augustinischen *Confessiones*. Hier wird ein Spektrum erzeugt, in dem sich der subjektive, »ästhetische« Blick vom erhöhten Beobachterstandpunkt des Berges aus auf die Landschaft mit dem Blick auf Gottes Schöpfung kreuzt und die Betrachtung des Außen eigentlich ins Innere führt. Die »Einheit von Raum und Figur« (vgl. Jahn 1993, 350) sowie der Raum als soziales Konstrukt sind auch noch für den *Simplicissimus* gültige Befunde (Cordie 2001, 351 zum Aspekt der »Geschichte als Geschichte«), jedoch unter geänderten Vorzeichen. Bedenkt man, dass »Landschaft« bis zum Ende des 15. Jahrhunderts »Bevölkerung eines Raumes« bedeutet und sich erst danach ästhetische Implikationen einstellen, die auf einen menschenleeren Naturraum deuten (Gruenter 1953, Hinweis bei Jahn 1993, 350), so wird am Beispiel von Simplicius' Blick evident, wie wichtig für frühneuzeitliches Erzählen Fragen der Ordnung des Raumes und der Perspektivierung sind. Hier dürfte, etwa im Rahmen interdisziplinärer Ansätze zur Narration in Bild und Text, eine Historisierung der erzähltheoretischen Kategorien wie »Erzählperspektive«, »Stimme«, »Modus« oder »Fokalisierung« mittels Einbeziehung kunstgeschichtlicher Forschungen zur epochemachenden Neuerung

der Zentralperspektive fruchtbar sein (vgl. die – allerdings nicht narratologisch orientierten – Ansätze von Cramer 1988; Laude 2002; Michalsky 2005). Denn erst durch die erzählte Anordnung der räumlichen Gegebenheiten sowie durch die Verwendung des Vergleichs zum menschlichen Leib wird der eingefangene Raum zum Systemraum, wird er mittels der im Sprachbild eingespielten Analogiebeziehungen in Vorder- und Hintergrund gegliedert. Das sprachlich inszenierte, zunächst vermeintliche Schweifen des Blicks erhält eine Richtung und ein Ziel, es führt vom Naturraum zum Kulturraum (Straßburg) mit dem Zentrum des Gotteshauses (Straßburger Münster). Im Anschluss an Panofskys Terminologie eines durch die Relation der Körper und Dinge konstituierten »Aggregatraums« und eines durch die Zentralperspektive strukturierten »Systemraums«, der dem Subjekt vorgängig, gleichwohl ganz durch dessen Beobachterposition bestimmt ist (Panofsky 1998; Störmer-Caysa 2007, 35–37; Schulz 2012, 300), könnten sich etwa solche Dynamiken und ihre narrativen Funktionalisierungen beschreiben lassen. Es sind die den Roman grundlegend konstituierenden Spannungen von Weltzugewandtheit und Weltabkehr, die hier auf die Raumwahrnehmung des Protagonisten projiziert werden. Dieser kommt damit eine den Lebensweg des Protagonisten allegorisch ins Bild setzende Dimension zu, ohne dass Simplicius selbst dies reflektierte.

Dass Raum schließlich in der frühneuzeitlichen Dichtung in besonderer, die *res fictae* und *factae* amalgamierender Weise thematisch werden kann, zeigen die *Amores* des Conrad Celtis, ein Hauptwerk des deutschen Renaissance-Humanismus. In den *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae* (Vier Bücher Liebesgedichte, gemäß den vier Himmelsgegenden Deutschlands) gehen Liebesdichtung und Topographie eine spannungsvolle Verbindung ein (Wiener 2000). Die in Distichen abgefassten Elegien sind nach vier Regionen Deutschlands organisiert, denen vier Geliebte des Dichters zugeordnet werden. Basierend auf der Metapher von der Reise als Lebensweg entsteht eine eigene Form der Narration, welche die Vorbilder der römischen Liebeselegie wie z. B. Ovids *Amores* an den biographisch bedeutsamen Orten des Ich, so etwa der unterfränkischen Heimat des Dichters, aktualisiert. Die Dynamiken von Konkretisierung und Virtualisierung des Raumes werden hier besonders deutlich, denn es erscheint nicht nur die räumliche Organisation des Werks an die rhetorische *loci*-Methode angelehnt, es sind darüber hinaus die konkreten Orte mit vielschichtigen, meist die

Vierheit der Himmelsrichtungen systematisch fortsetzenden Semantisierungen wie den Jahreszeiten, Lebensaltern, Temperamenten, Elementen oder der Astrologie verknüpft. Der Anspruch des biographischen Erzählrasters lässt den Eindruck eines subjektgebundenen, am historischen Ort geographisch konkretisierten Raums entstehen, der aber zugleich durch den bis ins Formale explizierten Rekurs auf Topisches in der Allgültigkeit harmonischer Weltordnung aufgeht.

Ausgewählte Analysen

An die von Jahn formulierte Auffälligkeit einer differenzierten Darstellung des Mikrorums in frühneuzeitlicher Literatur ist in der Forschung bisher kaum angeschlossen worden. Gerade für den Innenraum als signifikantes Beispiel mikroräumlicher Strukturen ist dies jedoch lohnenswert, weil dessen Inszenierung kulturhistorisch spezifische Vorstellungen (nicht nur in räumlicher und zeitlicher, sondern auch in sozialer Hinsicht) erkennen lässt. Es sollen deshalb im Folgenden anhand ausgewählter Textanalysen die Bedeutungsdimensionen des Innenraums für das frühneuzeitliche Erzählen herausgestellt werden.

Im Zuge einer Differenzierung von Außen- und Innenraum ist in Texten des 15. und 16. Jahrhunderts eine »intensivierte Erfahrung des Außen« zu bemerken, »die ihrerseits zu einem geschärften Bewußtsein des Innen führt« (Stolz 2008, 430). Diese Dynamisierung von Innen- und Außenverhältnissen in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten bringt eine wesentliche Verschiebung in der Darstellung und Wahrnehmung von Raum mit sich. Eine narrative Entdeckung des Innenraums nämlich, der zunehmend darstellungswürdig und sogar zum Schauplatz wird für Ereignisse, die für die Existenz und Identität der Figuren entscheidend sind. So offenbart der Blick nach innen in der *Melusine* Thürings von Ringoltingen immer den prekären Ursprung (Rippl 2016): Heimlich durch ein Loch in die Kammer blickend, in die seine Frau Melusine sich immer samstags zurückzieht, erkennt Reymund beim Anblick ihrer nackten Schlangengestalt im Bad, dass er die Verbindung, auf der sein ganzes Geschlecht gründet, mit einem Anderweltwesen eingegangen ist. Räumliche und zeitliche Situierung dieser zentralen Szene sind symptomatisch für eine Um- und Neucodierung des häuslichen Raumes: Gerade die Badekammer und das samstägliches Bad, Prototypen »bürgerlicher« Heimeligkeit, sind Ort und Gelegenheit zur Inszenierung des Unheimli-

chen. Das »Unheimliche« im Sinne des Fremden, Bedrohlichen, ist im Zentrum des Heimes selbst situiert, das sich damit als nur vermeintlich kontrollierbar erweist.

Im *Fortunatus* ließe sich etwa die Hieronymus Roberti-Episode anführen, in dessen Haus der Mörder Andrian die Leiche seines Opfers ins »prifet« (Abtritt) wirft (Edition Müller 1990, 415). Es ist genauso unappetitlich wie makaber: Der Abort als abgelegener, als heimlicher Ort wird zum Schauplatz der Handlung, als das schreckliche Geheimnis tief im Inneren des Hauses entdeckt wird (ebd., 419), das die ganze Hausgemeinschaft das Leben kostet. Paradigmatisch zeigt diese Episode, dass das Geld im *Fortunatus* alle Lebensbereiche unterwandert. Es ist in Form des Geldsäckels die ständig durch Verlust gefährdete Grundlage von Fortunatus' Identität. Dabei kommt er auf seinen Reisen unbehelligt durch die fernsten Länder, so etwa bis »Constantinopel das ain grosse stat ist« (ebd., 450). Die Gefahr für Fortunatus lauert nicht etwa in den Weiten der fremden Stadt. Generell ist die Fremde nicht von wundersamen Wesen bevölkert, wie etwa auf mittelalterlichen Weltkarten oder im *Herzog Ernst*, sondern von Menschen mit anderer Sprache und anderen Sitten (Jahn 1993, 316). Aber selbst diese »realistische« Fremdheit des Ortes ist kaum Thema und wird nicht zum Ereignis, dafür erleben wir eine Art »Kammerspiel«, bei dem der Innenraum des Gastzimmers von Fortunatus' Reisegruppe im narrativen Fokus steht: Der Gastwirt hat einen geheimen Zugang zur Kammer und stiehlt den Geldsäckel – als nichts darin ist, wirft er ihn achtlos unter ein Bett, wo man ihn nach einigem Hin und Her auch wieder findet. Durch dieses kleine Bubenstück in den »eigenen vier Wänden« aber wird Fortunatus' gesamte Existenz in ihren Grundfesten erschüttert: Er wird ohnmächtig »vnd lag glich sam er tod wår« (Edition Müller 1990, 452). In der Folge braucht er noch den ganzen restlichen Tag, um sich von dem Schrecken zu erholen, und bereut an dieser Stelle seine Wahl bei der Glücksfee: »Fortunatus redett gar onmechtigklich vnd sprach / wer das güt verlürt / der verlürt die vernunft / Weißhait wår zu erwölen für reichertumb / stercke / gesunthait / schöne / langes leben / das mag man kaim stelen / vnd darmit swig er« (ebd., 453).

Schon im Spätmittelalter differenziert sich das Verhältnis von Einzelnem und Gesellschaft, öffentlichem und privatem Raum in diese Richtung hin aus. Für das hochmittelalterliche höfische Erzählen werden Innenräume und das Konzept des »Privaten«

vor allem in Verbindung mit dem Thema der ›Hohen Minne‹ und ihrem diffizilen gesellschaftlichen Status bedeutsam (man denke an Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, zum *Parzival* Stock 2008). Auch die kleinen Erzählformen wie Exempel, Fabliau, Märe und Novelle nutzen in Kombination mit Figurentypik verstärkt eine räumliche Nahsicht, um daraus Komik zu schlagen: Sie verorten die *ménage à trois* konkret in einem einzigen Raum, wenn etwa listenreiches Arrangement den betrogenen Ehemann während des Ehebruchs anwesend sein lässt, in maximaler Nähe beispielsweise unter dem Bett, auf dem die Frau sich mit ihrem Liebhaber vergnügt – solche Motive begegnen in allen stofflichen Variationen quer durch die europäische Novellistik. Gerade hier aber zeigen sich auch andere Tendenzen: In den Erzählungen Heinrich Kaufringers (um 1400) findet man unter explizitem Ausschluss einer als in ihrer Urteilsfähigkeit defizitär gezeichneten Öffentlichkeit (vgl. Laude 2006) eine ›Privatsphäre‹ entworfen, deren dunkle Geheimnisse im Inneren des Hauses verborgen werden müssen. In der *Suche nach dem glücklichen Ehepaar* trifft der Protagonist gerade nicht auf sein Idealbild vollkommen einiger Eheleute. Als er diese nach langer Reise endlich in seinen Wirtsleuten gefunden zu haben glaubt, wird er tief in den Keller des Hauses geführt, wo ein »unheimlich« anzusehender, riesiger »baur« (Edition Grubmüller 1996, 788, 365 und 372) angekettet ist. Dieser sei, so erfährt der Protagonist vom Ehemann, seit zehn Jahren der Lustsklave seiner nymphomanisch veranlagten Frau, den er aus einem fremden Land entführt und »heimlich« (ebd., 790, 409) in sein Haus gebracht habe, damit sie ihn mit ihren Affären in der Stadt nicht mehr ins Gerede bringe. Die Komik dieser abstrusen Kasuistik kippt ins existenziell Bedrohliche, wenn der Ehemann mitteilt, auch alle seine Kinder seien vom Bauern gezeugt (Rippl 2012).

Anhand dieses Beispiels lässt sich bereits beobachten, was dann symptomatisch zu sein scheint für die Raumwahrnehmung, die der deutschsprachige Roman der Frühen Neuzeit vermittelt: Es hat eine semantische Umbesetzung von Innen- und Außenraum stattgefunden, nicht mehr im Außen liegt die Bedrohung, das Unbekannte, das Unkontrollierbare (Stichwort ›aventure‹), sondern im Inneren, sogar im Innersten. Eine Außenwelt, deren Entgrenzung das Problem der Erschließ- und Benennbarkeit als historische Herausforderung mit sich bringt, wird in den Texten wenig thematisch und mit auffallend geringem narrativen Aufwand bedacht: Ihre Fremdheit

und Feindlichkeit wird spielend gemeistert wie die Serialität der Heiden- und Riesenkämpfe in der *Melusine* zeigt, welche das Bild von Melusines Söhnen als siegreiche Verbreiter christlicher Glaubensherrschaft befestigt. Das türkisch besetzte Konstantinopel wird in der *Historia von D. Johann Fausten* nur als Kulisse genutzt für »ein Affenspiel vnd Abenthewr« Fausts (Edition Müller 1990, 912). Dessen Auftritt vor dem türkischen Kaiser in päpstlichem Ornat und seine Behauptung, er sei »der Gott Mahomet« (ebd., 914), als welcher er des Kaisers gesamten Harem beschläft, verbindet die Verspottung der realhistorisch bedrohlichen Türken und ihrer Religion zu gleichen Teilen mit Papstkritik und dem Beweis von Fausts Verworfenheit. Die räumliche Ausdehnung und ›Erfahrbarkeit‹ der Außenwelt findet einen Reflex etwa in den Weltreisen des *Fortunatus* oder des Doktor Faust, ist aber mit den magischen Mitteln des Wunschhütleins oder des Mephistopheles leicht zu bewältigen, weswegen die Reisen an sich auch weniger sujethaft erzählt, als eher summarisch berichtet werden.

Dagegen werden Mikrokosmen wie das Haus, das eigene Heim narrativ ausdifferenziert, wobei Innenräume nicht selten zu Chiffren für die Problematik von Nahbeziehungen (Familie, Hausgemeinschaft, Freundschaft) und damit für Identitätsproblematiken werden. Man denke schließlich an Jörg Wickrams Roman *Von guten und bösen Nachbarn*, der, obwohl situiert im Kaufmanns- und Fernhandelsmilieu, gerade nicht von der ›großen weiten Welt‹ erzählt, sondern im Kontext protestantischer Hausväter-Literatur eine »Utopie der Privatheit« (Jahn 1993, 345) als Ideal freundschaftlicher und nachbarschaftlicher Beziehungen über drei Generationen einer Familie hinweg entwirft. Zentraler Schauplatz dieser Utopie ist das Haus und seine ›oeconomia‹, deren Stellenwert paradigmatisch eine eingeflochtene ›Robinsonade‹, nämlich die sogenannte ›Inselepisode‹ veranschaulicht: Als die beiden befreundeten Protagonisten Richard und Lazarus im Laufe einer Kaufmannsfahrt auf eine einsame Insel verschlagen werden, deren idyllische Naturgegebenheiten der gesamten Schiffsbesatzung ein sorgloses Leben ermöglichen, wird dieser paradisiische Ort und mit ihm die Möglichkeit einer alternativen Existenz fernab der Hausgemeinschaft schlicht abgewiesen. Für Lazarus und Richard gilt, mit Zustimmung des Erzählers: »sie weren lieber daheim in iren heusern gewesen« (zit. nach von der Lühe 1981, 206; vgl. auch Jahn 1993, 343–345).

Status Quo und Ausblick

Vieles von dem, was unser heutiges Raumdenken ausmacht, ist in der langen Spanne der Frühen Neuzeit aufgekomen. Zugleich verliert das Alteritätsparadigma nicht seine Gültigkeit. Denn die Gemengelage von tradierten Vorstellungen und neuem Wissen konstituieren spezifische mentale Konzepte. Diese wiederum sind in der zeitgenössischen Literatur, im Erzählen sedimentiert, und es könnte ein Einsatzgebiet der Narratologie sein, solche historischen Diskursformationen zu detektieren sowie methodisch kontrolliert zu beschreiben (vgl. den Ansatz von Hübner, zuletzt 2015, für eine ›praxeologische Narratologie‹ zur Rekonstruktion eines historischen ›Sinns erzählten Handelns‹). Es wäre dies ein weiteres Argument für die Notwendigkeit der Historisierung narratologischer Instrumentarien durch eine Kontextualisierung mit kulturellen Wissensordnungen – ein zwingender Schritt, stellt man sich auf den Standpunkt, dass jede Narratologie letztlich historisch ist, insofern sie in ihrer je eigenen ›Geschichtlichkeit des Verstehens‹ verankert ist (vgl. Hübner 2015, 16).

Für den Raum als erzähltheoretische Kategorie heißt das konkret, dass moderne Raumtheorien, vor allem die damit arbeitenden narratologischen Ansätze, ihre vorausgesetzten mentalen Vorstellungen auf historische Adäquatheit hin kritisch prüfen müssen (z. B. die Annahme vom ›Container-Raum‹). Bedenkenswert wären hier differenzierte Ansätze aus den Kunstwissenschaften zur Sicht auf »Raum als Kategorie einer Kommunikationsgeschichte« (Michalsky 2005, 299) genauso wie die Berücksichtigung kulturwissenschaftlicher Raumforschung (etwa der wichtigen Arbeiten von Dünne zur Frühen Neuzeit). Ein damit impliziertes ›weites‹ Verständnis von Narratologie als nicht auf Texte beschränkt und nicht nur auf im klassischen Sinne verstandenes (episches) ›Erzählen‹ scheint unumgänglich, wenn das Attribut ›historisch‹ nicht nur eine plane Anwendung der an modernen Texten erarbeiteten Kategorien auf historisches Material etikettieren soll, sondern Ausweis einer reflektierten Adjustierung an den Gegenständen ist. Insbesondere für die universal lebensweltliche Kategorie des Raumes muss dies gelten. Eine konsequent historische Raumnarratologie hätte daher für die Frühe Neuzeit wie für das Mittelalter die Spezifiken vormodernen Erzählens wie etwa die starke Semantisierung des Raumes oder die Verschränkungen von Zeit und Raum systematisch zu berücksichtigen. Offen bleibt dabei auf lange Sicht noch, wie der Spagat zwischen

Narratologie und literaturwissenschaftlicher Interpretation, zudem die Positionierung dem kulturwissenschaftlichen Zugriff gegenüber zu bewältigen sein wird. Daher scheint es aktuell der gangbarste Weg, sich vormodernen Idiosynkrasien des Raum-Erzählens vorsichtig zu nähern, indem die Heuristik dichter Beschreibung das narratologische Instrumentarium, wo nötig, flexibilisieren hilft.

Literatur

- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a. M. 2008 (russ. 1975).
- Baumgärtner, Ingrid: Reiseberichte und Karten. Wechselseitige Einflüsse im späten Mittelalter? In: Gisela Ecker/Susanne Röhl (Hg.): In Spuren reisen. Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur. Münster 2006, 89–124.
- Behringer, Wolfgang: Mit der Karte auf Grand Tour. Infrastrukturbildung und Mental Mapping in der Frühen Neuzeit. In: Christof Dipper/Ute Schneider (Hg.): Kartenwelten. Der Raum und seine Repräsentation in der Neuzeit. Darmstadt 2006, 77–93.
- Benz, Maximilian/Dennerlein, Katrin (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Berlin 2016.
- Beuttler, Ulrich/Pulte, Helmut/Gierl, Martin: Raum. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Hg. von Friedrich Jaeger. Bd. 10. Stuttgart 2009, 656–666.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M. 1979.
- Collet, Dominik: Inklusion durch Exklusion. Die Kammer als Wissensraum kolonialer Topographien. In: Dorit Müller/Sebastian Scholz (Hg.): Raum Wissen Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs. Bielefeld 2012, 157–180.
- Cordie, Ansgar M.: Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts. Berlin 2001.
- Cramer, Thomas: Über Perspektive in Texten des 13. Jahrhunderts. Oder: wann beginnt die Literatur der Neuzeit? In: Ders. (Hg.): Wege in die Neuzeit. München 1988, 100–121.
- Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin 2009.
- Dennerlein, Katrin: Raum. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011, 158–165.
- Dünne, Jörg: Die Karte als Operations- und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums. In: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008, 49–69.
- Dünne, Jörg: Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum? In: Albrecht Buschmann/Gesine Müller (Hg.): Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen. Potsdam 2010, 5–26.
- Dünne, Jörg: Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit. München 2011.

- Egerton, Samuel Y.: From Mental Matrix to »Mappamundi« to Christian Empire. The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance. In: David Woodward (Hg.): Art and Cartography. Chicago 1987, 10–50.
- Filatkina, Natalia/Przybiski, Martin: Orte – Ordnungen – Oszillationen. Raumerschaffung durch Wissen und räumliche Struktur von Wissen. Wiesbaden 2011.
- Fortunatus. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. von Jan-Dirk Müller. Frankfurt a. M. 1990, 383–585.
- Frank, Caroline: Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie am Beispiel von drei autodiegetisch erzählten Romanen. In: Diegesis 3/2 (2014), 22–49.
- Frank, Caroline: Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps »Der Turm«. Würzburg 2016.
- Friedrich, Udo: Providenz – Kontingenz – Erfahrung. Der *Fortunatus* im Spannungsfeld von Episteme und Schicksal in der Frühen Neuzeit. In: Beate Kellner/Jan-Dirk Müller/Peter Strohschneider (Hg.): Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert. Berlin 2011, 125–156.
- Glauch, Sonja/Köbele, Susanne/Störmer-Caysa, Uta (Hg.): Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter. Berlin 2011.
- Glauser, Jürg/Kiening, Christian (Hg.): Text – Bild – Karte. Kartographien der Vormoderne. Freiburg i. Br. 2007.
- Greenblatt, Stephen: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker. Berlin 1994 (engl. 1991).
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Werke. Bd. 1,1: Simplicissimus Teutsch. Hg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989.
- Gruenter, Rainer: »Landschaft«. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 3 (1953), 110–120.
- Hübner, Gert: Historische Narratologie und mittelalterlich-frühneuzeitliches Erzählen. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 56 (2015), 11–54.
- Huschenbett, Dietrich: Reisen und Welterfahrung in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Ders./John Margetts (Hg.): Reisen und Welterfahrung in der deutschen Literatur des Mittelalters. Würzburg 1991, 1–13.
- Jahn, Bernhard: Raumkonzepte in der Frühen Neuzeit. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Amerikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen. Frankfurt a. M. 1993.
- Kaufringer, Heinrich: Die Suche nach dem glücklichen Ehepaar. In: Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Hg. von Klaus Grubmüller. Frankfurt a. M. 1996, 768–797.
- Köbele, Susanne/Rippl, Coralie (Hg.): Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Würzburg 2015.
- Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Heidelberg 2013.
- Krug, Michaela: Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800. Würzburg 2004.
- Kugler, Hartmut: Alexanders Greifenflug. Eine Episode des Alexanderromans im deutschen Mittelalter. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 12 (1987), 1–25.
- Kugler, Hartmut (Hg.): Die Ebtorfer Weltkarte. 2 Bde. Berlin 2007.
- Laude, Corinna: »Daz in swindelt in den sinnen ...«. Die Poetik der Perspektive bei Heinrich Wittenwiler und Giovanni Boccaccio. Berlin 2002.
- Laude, Corinna: »das fremd volk das plib alts herauß«. Überlegungen zum Wandel der Öffentlichkeitsdarstellung in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kurzerzählung. In: Euphorion 100 (2006), 303–331.
- Lay Brander, Miriam: Raum-Zeiten im Umbruch. Erzählen und Zeigen im Sevilla der Frühen Neuzeit. Bielefeld 2011.
- Leu, Urs B.: Die Loci-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem. In: Paul Michel/Madeleine Herren/Martin Rüsch (Hg.): Allgemeinwissen und Gesellschaft. Aachen 2007, 337–358.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte [1972]. München 1993 (russ. 1970).
- Michalsky, Tanja: Raum visualisieren. Zur Genese des modernen Raumverständnisses in Medien der Frühen Neuzeit. In: Alexander C. T. Geppert/Uffa Jensen/Jörn Weinhold (Hg.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld 2005, 287–310.
- Opitz, Heidrun: Reiseliteratur. In: Winfried Frey/Walter Raitz/Dieter Seitz (Hg.): Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts. Bd. 3: Bürgertum und Fürstenstaat – 15./16. Jahrhundert. Opladen 1981, 211–235.
- Ostheeren, Klaus/Kalivoda, Gregor/Ranieri, Filippo u. a.: Topos. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 9, Tübingen 2009, 630–724.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als »symbolische Form«. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1998, 99–167.
- Ramin, Andreas: Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählten Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit. München 1994.
- Rau, Susanne: Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen. Frankfurt a. M. 2013.
- Rippl, Coralie: Geld und äventiure. Narrative Aspekte der Zeit-Raum-Erfahrung bei Heinrich Kaufringer. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134 (2012), 540–569.
- Rippl, Coralie: Raum der Herkunft, Ort des Erzählens. Zum Phänomen der anderweltlichen Herkunft im Roman der Frühen Neuzeit. In: Benz/Dennerlein 2016, 205–233.
- Rupp, Michael: Topographie. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 9. Tübingen 2009, 626–630.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Berlin 2012.
- Stock, Markus: Das Zelt als Zeichen und Handlungsraum in der hochhöfischen deutschen Epik. Mit einer Studie zu Isenhalts Zelt in Wolframs »Parzival«. In: Burkhard Hasebrink/Hans-Jochen Schiewer/Almut Suerbaum u. a. (Hg.): Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. Tübingen 2008, 67–85.

- Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin 2007.
- Stolz, Michael: Weltinnenräume. Literarische Erkundungen zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit (am Beispiel des ›Fortunatus‹-Romans und der ›Geschichtklitterung‹ von Johann Fischart). In: Burkhard Hasebrink/Hans-Jochen Schiewer/Almut Suerbaum u. a. (Hg.): Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. Tübingen 2008, 427–445.
- Von der Lüh, Irmela: Jörg Wickram, Von guten und bösen Nachbarn. In: Winfried Frey/Walter Raitz/Dieter Seitz (Hg.): Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts. Bd. 3: Bürgertum und Fürstenstaat – 15./16. Jahrhundert. Opladen 1981, 190–210.
- Werner, Lukas: Erzählte Zeiten im Roman der Frühen Neuzeit. Eine historische Narratologie der Zeit. Berlin 2018.
- Wiener, Claudia (Hg.): Amor als Topograph. 500 Jahre ›Amores‹ des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus. Schweinfurt 2000.

Coralie Rippl

22 Handlung und Handlungslogik – Antike

Theorien und Konzepte

Die wichtigsten antiken Überlegungen zur Kategorie der Handlung finden sich in der *Poetik* des Aristoteles und in Horaz' *Ars poetica*; hinzu kommen Diskussionen verlorener Abhandlungen literaturkritischer Schriften aus hellenistischer Zeit (v. a. Neoptolemos), Kapitel in Rhetorikhandbüchern, einzelne Passagen aus Pseudo-Longins Schrift *Über das Erhabene* (Innes 1995) sowie Hinweise in Scholien (kurzen Erläuterungen in Handschriften) bzw. »Hypomnemata« (Kommentaren). Implizite Äußerungen etwa in Proömien, »Ekphraseis« (detaillierten literarischen Beschreibungen, oft von Kunstwerken) oder poetologischen Metaphern, die sich seit der homerischen Epik in einer Vielzahl von Gattungen finden, lassen Rückschlüsse auf Handlungskonzepte erkennen, die zum Teil auf verlorene Poetiken (Rösler 2003, 1307–1314) zurückgehen.

In Aristoteles' *Poetik* (zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.; grundlegend Schmitt 2008) wird Handlung unter dem Begriff *mýthos* als zentrale Kategorie für die Gestaltung, Bestimmung und Bewertung von Literatur eingeführt: »Über die Dichtkunst selbst und ihre Gattungen, welche Wirkung jede hat und wie man die *Handlung* (*mýthos*) komponieren muss, wenn die Dichtung gut sein soll [...], wollen wir hier sprechen« (Kap. 1, 1447a8–12). Als *mýthos* bezeichnet Aristoteles das Grundelement einer über die Mimesis (*mímesis*) definierten Dichtung (*poíesis*), unter der alle literarischen Werke verstanden werden, in denen Menschen bzw. Figuren (*éthe*) und deren Handlungen »nachahmend« dargestellt werden. Im Unterschied zu einzelnen (dargestellten) Handlungen (*práxeis*) der Figuren oder der Summe von Geschehnissen (*prágmata*), die in einer Dichtung erzählt werden, ist unter *mýthos* – der modernen *fabula-sujet*-Unterscheidung nicht unähnlich – der vom Autor kunstvoll gestaltete Handlungsverlauf zu verstehen, der, wie Aristoteles am Beispiel der Tragödie betont, »das Fundament und gewissermaßen die Seele« (»arché mén oún kai hoíon psyché«; Kap. 6, 1450a38), ja das eigentliche »Ziel« (*télos*) der Dichtung ist. Der *mýthos* stellt Kohärenz her, waltet als ordnende Instanz über das Geschehen und gibt dem dichterischen Werk durch die »Verknüpfung von Geschehnissen« (»sýnthesis« bzw. »sýstasis tón pragmatón«, Kap. 6, 1450a3–4; Bottai/Schironi 1998)

die ihm eigentümliche Struktur. Mit dieser Ausrichtung der Dichtung auf die Kunstfertigkeit ihrer Handlungsgestaltung begründet Aristoteles einen ästhetischen Handlungsbegriff, wobei drei Parameter die Betrachtung, Bewertung und die generische Unterscheidung von Dichtungen/*mýthoi* bestimmen:

1. Einheit (*tó hén*; vgl. Heath 1989, 38–55; Ford 1991). Der *mýthos* soll eine Einheit, ein Ganzes bilden, was einen Anfang, eine Mitte und ein Ende erfordert (Kap. 7, 1450b26–27; Büttner 2017). Es ist Aufgabe des Dichters, aus der unendlichen Kette von (tatsächlichen oder möglichen) Geschehnissen bzw. Ereignisfolgen eine bestimmte, in sich geschlossene Handlung (*práxis*) zur nachahmenden Darstellung zu bringen, beispielsweise die Rache der Medea an Jason (vgl. Schmitt 2008, 362–363). Der Einheit der Handlung nachgeordnet ist dabei die Handlungszeit, die selbst kein einheitsstiftendes Kriterium ist. Die Konvention, dass die Tragödien versuchen, »innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu verbleiben oder diesen nur wenig zu überschreiten« (Kap. 5, 1449b13), ist ihrem Aufführungskontext sowie der Darstellungsweise geschuldet, die Zeitsprünge und Nebenhandlungen erschwert (s. u.). Selbiges gilt für die in der späteren klassizistischen Poetik betonte »Einheit des Ortes«, die in der aristotelischen *Poetik* keine wichtige Rolle spielt.
2. Größe (*mégethos*). Je nach Umfang der ausgewählten Handlung kann die Länge der Darstellung variieren, wobei Gattungskonventionen oder Aufführungskontexte einen äußeren (zeitlichen) Rahmen bilden können. Ein Gradmesser für die richtige Größe ist das Kriterium der Erfassbarkeit, sodass laut Aristoteles mit der Handlung auch ihre Schönheit wächst, solange sie als ganze »überschaubar« (*sunorásthai*, Kap. 24, 1459b19) bleibt. Die stark generische Ausrichtung dieses Kriteriums wird aus der Aussage ersichtlich, dass sich das Epos von der Tragödie durch die »Größe der Handlungskomposition und durch das Versmaß« (Kap. 24, 1459b17–18) unterscheide.
3. Kohärenz und Plausibilität. Der *mýthos*, der die Darstellung der Handlung im Medium der Dichtkunst organisiert, orientiert sich an den Regeln der Notwendigkeit bzw. der Wahrscheinlichkeit (»katá tó eikós é tó anankaíon«, Kap. 9, 1451a38) und verleiht dadurch dem Ablauf der Handlungen/Geschehnisse zwischen Anfang und Ende eine innere Logik, eine plausible Abfolge (*táxis*. Kap. 7, 1450b37) der einzelnen Handlungstei-

le (*mére, epeisódia*; Nickau 1966; Friedrich 1993), die im besten Fall so gestaltet ist, dass weder etwas umgestellt noch weggelassen werden kann, ohne dass die Einheit des Ganzen gestört wird. Aristoteles nimmt hier einen Gedanken auf, den Platon im *Phaidros* (264b–c) mit Blick auf die Komposition verschiedener Teile zur organischen Einheit eines *lógos* (schriftlich niedergelegte Rede) formuliert hatte: »Aber ich glaube, dass du doch wohl zugeben wirst, dass jede Rede wie ein Lebewesen zusammengefügt sein muss, das einen eigenen Körper hat, sodass sie weder ohne Kopf noch ohne Füße ist, sondern eine Mitte und Extremitäten hat, die so verfasst sind, dass sie zueinander und zum Ganzen passen.« Betont wird bei Aristoteles die Forderung nach einer Lösung des Handlungsknotens durch die Handlung selbst (Kap. 15, 1454a37–b1), sodass unvermittelte Eingriffe in die Handlungsfolge (etwa durch einen *deus ex machina*) oder »Unlogisches« (*álogon*, Kap. 15, 1454b6) ausgeschlossen wird.

Neben diesen für jede Form von Dichtung gültigen Prinzipien des *mýthos* gibt es für alle drei in der *Poetik* besprochenen Gattungen (Tragödie, Epos, Komödie) spezifische handlungsrelevante Elemente. Bei ihrer Bestimmung widmet sich Aristoteles vor allem der Tragödie, die für ihn die komplexeste Dichtungsform darstellt: »Was die Epik enthält, gibt es auch in der Tragödie, aber was die Tragödie enthält, findet sich nicht alles in der Epik« (Kap. 5, 1449b18–20). So teilen sich Epos und Tragödie die Elemente der Peripetie (Handlungsumschlag) und der Anagnorisis (Wiedererkennung; Kap. 24, 1459b10–11), wogegen speziell für die Tragödie die durch eine ernsthafte Handlung erzeugte kathartische Wirkung charakteristisch ist (Kap. 6, 1449b24–28). Zudem hat die gewählte mimetische Darstellungsart Einfluss auf die Gestaltung der Handlung: Während die Tragödie (und analog die Komödie) als Mimesis »von Handelnden (*drónton*) und nicht durch Bericht« keine gleichzeitig ablaufenden Handlungen darstellen kann, ist genau dies im Epos möglich, da es sich um eine »erzählende Darstellung« (»diegematiké mimesis«, Kap. 24, 1459b33 und b36–37) handelt (Zieliński 1899–1901; Rengakos 1995).

Aristoteles' Überlegungen zum *mýthos* erweisen sich – ungeachtet der spärlichen direkten Rezeptionszeugnisse der *Poetik* in der Antike – als besonders wirkmächtig, weil sie in ein Dichtungsverständnis eingebunden sind, das sich nicht auf metrisch gebundene Rede beschränkt, sondern eine Übertragung auch auf prosaische Gattungen wie den Dialog oder

den Roman ermöglicht. »Dichtung« verstanden als Handlungsnachahmung ist nicht durch die Form bestimmt, sondern durch ihren Inhalt. Hinzu kommt die Anlage eines weiten Handlungsbegriffes, der neben den äußeren, sichtbaren Handlungsaktivitäten einer Figur auch auf deren innere Disposition, auf deren »Charakter« verweist. Letzterer ist zwar der Handlung nachgeordnet – »Figuren handeln nicht, um Charaktere nachzuahmen, sondern sie umfassen diese durch ihre Handlungen« (Kap. 6, 1450a20) –, aber die Überlegungen und Empfindungen von Figuren können entscheidende Handlungsimpulse geben und Handlungen als Umsetzung von inneren Willensbildungen erscheinen lassen. Daher gehört etwa das Ringen einer Figur mit sich selbst, wie es Hekabe in ihrem Klagegesang in Euripides' *Troerinnen* tut (Verse 98–152, vgl. Schmitt 2008, 239–241), zu einem *mýthos*.

Die Unterscheidung in einen *ordo naturalis* (Orientierung der Handlung an einer natürlichen bzw. etablierten, erwartbaren Ereignisfolge) und einen *ordo artificialis* (Handlungskonstruktion ohne eine solche Orientierung), wie sie die Rhetoriktheorie unter der Kategorie der *dispositio* entwickelt (s. Kap. 17 und 23), macht Aristoteles für den *mýthos* in der *Poetik* nicht; sie ist aber in dem Parameter der – durch Anfang, Mitte und Schluss gebildeten – Einheit des *mýthos* und in seinem Konzept von Dichtung angelegt, die im Unterschied zur Geschichtsschreibung nicht das darstellt, was wirklich geschehen ist, sondern das, »was geschehen könnte, d. h. was gemäß der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich ist« (Kap. 9, 1451a36–37): Das Mögliche (*tá dynatá*) kann sich im *mýthos* sowohl auf eine analog zu den Gesetzen der Wirklichkeit ablaufende Handlung beziehen (woraus ein *ordo naturalis* abzuleiten wäre) als auch in Relation zu den Handelnden selbst und ihrer charakterlichen Disposition gesetzt werden, die sich nicht notwendig an stereotypen Verhaltensmustern orientiert, sondern eine »künstliche« Handlungsgestaltung im Sinne des *ordo artificiosus* zumindest in Ansätzen ermöglicht. In jedem Fall wird das von Aristoteles eingeführte Wahrscheinlichkeitskriterium (*tó eikós*) in der *Poetik* des Horaz und in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Dichtungstheorien bei der Diskussion über *verisimilitudo* als Handlungsprinzip aufgegriffen und weitergeführt (s. Kap. 23 und 24).

Das als *Ars Poetica* bezeichnete Lehrgedicht des Horaz ist die zweite zusammenhängende *Poetik*, die aus der Antike überliefert ist. Wie Aristoteles setzt sie die Tragödie an zentrale Stelle (*Ars Poetica* 179–274), folgt aber inhaltlich stark hellenistischen *Poetiken*,

besonders den verlorenen Werken des Neoptolemos von Parion (3. Jh. v. Chr.; Porter 1995). Dieser benennt im Unterschied zu Aristoteles drei Aspekte der Dichtung: *poiēma* (formale Gestaltung, *synthesis tēs léxeos*), *poiēsis* (inhaltliche Gestaltung) und *poietēs* (Dichter). Damit wird eine stärkere Trennung von Inhalt und Form vertreten, was die Bedeutung des aristotelischen *mýthos* (und damit der Handlungsfokussierung) für die Bestimmung von Dichtung abschwächt. Gleichwohl ist für Neoptolemos die Handlung, die er mit dem Terminus *hypóthesis* beschreibt, der einzige und damit der zentrale Teil der *poiēsis*. Aus Fragmenten einer Poetik des Philodemos (1. Jh. v. Chr.; grundlegend Janko 2000), der sich kritisch mit Neoptolemos' Poetik auseinandersetzt, wird deutlich, dass Neoptolemos (und daran anschließend Horaz) bei den Überlegungen zur Dichtkunst stark von der Rhetorik beeinflusst ist, vor allem bei den Bemerkungen zur formalen Ausgestaltung und den Wirkungsweisen von Dichtung, die Neoptolemos – wie Horaz (*aut prodesse volunt aut delectare poetae*, »Die Dichter wollen entweder nützen oder erfreuen«; *Ars Poetica* 333) – über eine Verbindung von Vergnügen (*psychagogía*) und Nutzen (*ophéleia*) zu bestimmen sucht.

Horaz selbst geht wie Aristoteles (vgl. zu dessen Einfluss auf die *Ars Poetica* Brink 1971) von der Einheit (*unum = tó hén*) der Handlung aus, die »Kopf und Fuß« (V. 8) haben und in der alle Teile so miteinander harmonisieren müssen, »dass die Mitte nicht vom Anfang und das Ende nicht von der Mitte abweicht« (V. 152). Dabei gilt, dass man entweder (bei der Wahl eines bekannten Inhalts) der nicht zu verändernden Tradition folgen (vgl. die Beispiele mythischer Figuren in V. 120–124) oder bei Erfindung eines neuen Stoffes (*materia*) darauf achten muss, dass dieser »in sich übereinstimmt« (*sibi convenientia*, V. 119) und beispielsweise die Charakterzeichnung, der Horaz einen viel höheren Stellenwert einräumt als Aristoteles, vom Anfang bis zum Ende konstant bleibt (V. 126–127). Horaz erhebt wie Aristoteles die Forderung nach Darstellung eines beherrschbaren Gegenstands (V. 38–41), die Handlungsfolge bleibt an die aristotelischen Prinzipien der Notwendigkeit (*debutia*, V. 43) oder Wahrscheinlichkeit gebunden. Allerdings gesteht Horaz stärker als Aristoteles der Stoff- bzw. Handlungsgestaltung »Variationen« (*variare*, V. 29) im Sinne von Abweichungen von dem Erwarteten zu, die jedoch von der Kunst (*ars*) des Dichters so eingesetzt und kontrolliert werden müssen, dass die Einheit des Stoffes (*res una*, V. 29) bzw. der Handlung nicht gefährdet ist. Diesbezüglich ist es interessant, dass Horaz

bei großen Werken wie den homerischen Epen kleinere Abweichungen (Widersprüche) verzeiht – niemand ist perfekt, und selbst ein Homer kann ab und zu »einnicken« (V. 359).

Ut pictura poesis (V. 361) – mehrfach nimmt Horaz auf die bildende Kunst Bezug, und er nutzt den seit dem Lyriker Simonides (6./5. Jh. v. Chr.) etablierten Vergleich von Dichtkunst und Malerei, um sein Anliegen zu betonen, dass der Blick auf das Ganze (*totum*) gerichtet werden muss, dass bei der Beurteilung der Dichtung (analog zur Malerei) die kleinsten Bestandteile (Wörter), das Thema/der Stoff und die Anordnung desselben (*ordo*) im Sinne der Handlungsfolge betrachtet werden müssen. So gesehen fragt die *Ars Poetica* mehr nach der Ausgestaltung von Dichtung als nach ihrem (durch Handlung bestimmten) Wesen. Zugleich wird unterstrichen, dass sich die Perfektion, die Einheit, die *poiēsis* einer Dichtkunst nicht unbedingt auf den ersten Blick/beim ersten Lesen zeigt, sondern sich nach und nach erschließen kann. Überträgt man diese Überlegung beispielsweise auf die Handlungsfolge, dann ist deutlich, dass Horaz – bei aller Orientierung an Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit – die zu Beginn der *Ars Poetica* angesprochene »kühne Gestaltungsfreiheit« (*audendi potestas*, V. 10) solange schätzt, wie sich hinter ihr die Kunstfertigkeit (*ars*) des Dichters erkennen lässt.

Innerhalb der antiken Rhetoriktheorien spielen Handlung und Handlungslogik insofern eine wichtige Rolle, als es das Ziel einiger Redegattungen (*genera dicendi*) ist, die Zuhörer zu bestimmten Handlungen zu »überreden« (*peithēin*). Dadurch ergibt sich ein Überschneidungsbereich mit der Dichtung, in der seit Homer Handlungen und Handlungsumbrüche durch Reden motiviert werden können oder sollen wie etwa im Fall der Reden der Gesandtschaft des Agamemnon an Achilleus in *Ilias* 9, der Bittrede des Priamos an Achilleus um die Herausgabe des toten Hektor (*Ilias* 24, 486–506; hierzu Quintilian 10,1,50) oder der zahlreichen Trugreden des Odysseus (Fuchs 1993). Mit Blick auf die Handlungslogik teilen sich Rhetorik und Poetik zudem die aristotelische Forderung nach der Wahrscheinlichkeit (s. o.), der Platon seine Forderung nach wahrheitsgemäßer Rede entgegenstellt (vgl. *Phaidros* 66d1–267d). Das Wahrscheinlichkeits- oder auch Glaubwürdigkeitskriterium (*probabilitas*) wird in den Rhetorikhandbüchern besonders im Zusammenhang mit der *narratio*, d. h. dem Teil einer (Gerichts-)Rede verwendet, in dem der Sachverhalt bzw. die Handlung dargelegt wird, über die gesprochen wird. So schreibt Cicero in *De inventione* (ca. 80

v. Chr.), dass »die Handlung dann glaubwürdig sein wird, wenn in ihr das enthalten ist, was sich in der Wirklichkeit zu zeigen pflegt« (*Probabilis erit narratio, si in ea videbuntur inesse ea, quae solent apparere in veritate*, 1,21,29), und Quintilian formuliert in der *Institutio oratoria* (Ende 1. Jh. n. Chr.) als Anforderungen an die *narratio* Klarheit, Kürze und Wahrscheinlichkeit (»*lucidam, brevem, veri similem*«, 4,2,31). Quintilian greift zuweilen auf dichterische Handlungsdarstellungen, u. a. auf das Drama (4,2,13) als Muster für die Gestaltung einer *narratio* zurück. Ganz ähnlich wie in den Poetiken wird der Umgang mit Exkursen (*excursus*) beurteilt: Als Weiterführung oder zum Zweck der Illustration des Sachverhaltes sind sie gut, solange der Handlungszusammenhang sichtbar ist und der Exkurs nicht zu lang gerät. Sonst besteht die Gefahr, »dass die Darstellung selbst verblasst und die Aufmerksamkeit auf anderes abgelenkt wird« (4,3,8).

Im Unterschied zu den (erhaltenen) Poetiken und einzelnen Kapiteln in rhetorischen Handbüchern liefern die Scholien keine zusammenhängenden, geschweige denn vom Einzelfall im Sinne einer Theorie absehbenden systematischen Darstellungen zu literaturtheoretischen Fragestellungen. Sie sind gleichwohl eine wichtige Ergänzung und Erweiterung zu den Poetiken, da sich an der Kommentierung von ganz unterschiedlichen Texten bzw. Gattungen aus allen Epochen der antiken Literaturgeschichte Rückgriffe auf (verlorene) Poetiken ebenso zeigen wie etablierte Deutungs- und Analyseverfahren jenseits von Poetiken erkennbar werden (grundlegend Meijering 1987 und Nünlist 2009). Vor diesem Hintergrund kann es nicht erstaunen, dass sich in den Scholien keine einheitliche Terminologie zu narratologischen Fragestellungen findet (vgl. für eine nützliche Fallstudie aber Kap. 16); zudem gibt es keine verbindliche Art der Kommentierung, sodass Scholien oft ganz unterschiedliche Schwerpunkte setzen, und wegen ihrer Tendenz, besonders »schwierige« Stellen zu besprechen, gibt es mehr Kommentare zu Ausnahmen als zu Regelfällen.

Mit Blick auf Handlung und Handlungslogik helfen die Scholien, die in den erhaltenen Poetiken gemachten generellen Überlegungen zu konkretisieren, indem sie exemplarisch (gattungstypische) Elemente der Handlungsverknüpfung wie Prolepsen, Epilepsen, Peripetie etc. in den Blick nehmen. Die Handlungskomposition im Sinne der Anordnung von Handlungen in einem Werk wird in vielen Scholien mit dem Terminus *oikonomia* bezeichnet. Hierbei äußert sich ein deutliches Bewusstsein des *ordo artificialis* vieler

Dichtungen. So kommentiert ein Scholion (schol. E. Ph. 1710) zu Euripides' Tragödie *Phönissen*: »So wie sie [Euripides und Sophokles] es wollen, gestalten (*oikonomoúsi*) sie ihre Stücke«, und zur Reise des Tyndareos (des Vaters der Klytaimnestra) nach Argos, wo er Menelaos und Orest treffen wird, heißt es: »Auf gute Weise hat er [Euripides] es gestaltet (*euoikonométos*), dass Tyndareos wegen der Trankspenden für seine Tochter von Sparta kommt, damit er zur richtigen Zeit mit Menelaos und Orest sprechen kann.« Der Scholiast drückt damit das Bemühen um Handlungslogik aus, das der besonderen Gestaltung oder Einführung von bestimmten Handlungen zugrunde liegt. Ähnliche Versuche werden in Scholien zu Passagen diskutiert, in denen eigentlich zufällig geschehene Handlungen durch das Eingreifen von Göttern plausibilisiert werden sollen.

Hinweise auf die bereits in der Antike diskutierte, für die moderne Erzähltheorie wichtige Unterscheidung in *sujet* als erzählte, künstlich geschaffene Ordnung der Geschehnisse und *fabula* als ihre eigentliche, chronologische Ordnung finden sich in Kommentaren zu externen Prolepsen, beispielsweise bei der Erklärung eines *Ilias*-Scholions zum Hinweis auf den Fall Trojas in der Klage des Flusses Skamander (schol. bT Il. 21,376): »Der Dichter nimmt das Ende der Geschichte zur rechten Zeit vorweg, weil Homers Erzählung nicht bis zu diesen Ereignissen gelangen wird.« Die Dichtung selbst verweist auf die bekannte chronologische Geschehensfolge, die sie nicht bis zum Schluss erzählt, sondern durch eine Prolepse andeutet. Eine zentrale Rolle spielt die (interne) Prolepse (*proanaphónesis*, seltener *prólepsis*) bei der Verknüpfung von Handlungen (Duckworth 1931). Die Gründe für eine solche »Vorwegankündigung kommender Geschehnisse« (Tryphon, *Über rhetorische Figuren*, Bd. 3, 203 Spengel) sind vielfältig (Beispiele bei Nünlist 2009, 34–42), oft werden eine stärkere emotionale Bindung des Rezipienten (schol. bT Il. 15,610–4b ex.) und der Spannungsaufbau (schol. bT Il. 11,604c ex.) genannt. Demgegenüber wird die Analepse deutlich seltener besprochen und dabei zumeist als »Rekapitulation« oder »Zusammenfassung« (*anakephalaíosis*) bezeichnet. Während interne Analepsen als unnötig empfunden und athetiert werden konnten, wird externen Analepsen – etwa in epischen Proömien oder dramatischen Prologen eine wichtige Funktion zugesprochen, weil sie das erzählte Geschehen in den größeren Rahmen der außerhalb der Dichtung liegenden Erzählung – beispielsweise den mythischen Kontext – stellen konnten. Diesbezüglich ist es interessant, dass

Pro- und Analepsen in der antiken Homerkritik im Zusammenhang mit der Frage der Autorschaft diskutiert werden konnten. So hat etwa der alexandrinische Philologe Aristarch (3.–2. Jh. v. Chr.) die Autorschaft Homers sowohl der *Ilias* als auch der *Odyssee* durch den Verweis auf eine Prolepse in der *Ilias* (auf Handlungen in der *Odyssee*) zu begründen versucht (Nünlist 2009, 33–34). Im Hintergrund dieser Diskussion steht das Problem der Handlungseinheit bei Dichtungen, die einen bestimmten Abschnitt aus einer längeren Erzählung bieten: *Ilias* und *Odyssee* wurden in der Antike (beispielsweise von Aristoteles) als eigenständige, geschlossene Dichtungen betrachtet, sie waren aber zugleich Teile des sogenannten Epischen Kyklos, einer Reihe von Dichtungen, die den trojanischen Mythos vom Anfang bis zum Ende erzählten, und damit Teile einer größer zu denkenden narrativen ›Einheit‹. Analog war eine Tragödie wie die *Eumeniden* des Aischylos trotz ihrer abgeschlossenen dramatischen Struktur Teil einer Trilogie (der *Orestie*), die die Ereignisse von der Heimkehr des Agamemnon aus dem Trojanischen Krieg und seine Ermordung durch seine Frau Klytämnestra (im *Agamemnon*), der Heimkehr und Rache ihres gemeinsamen Sohnes Orestes an seiner Mutter (der *Choephoren*) bis zu seiner Entsöhnung durch die Erinyen (*Eumeniden*) gestaltete. Hier konnten Scholien ansetzen, wenn es um die Bewertung der Funktion bestimmter Episoden ging (vgl. Aristoteles, *Poetik* Kap. 17, 1455b15–23). Kontrovers wurden etwa Handlungen in den homerischen Epen besprochen, die keinen direkten Bezug zur eigentlichen Handlung – entweder innerhalb einer bestimmten Episode oder mit Blick auf die Haupthandlung/das Thema der Dichtung – aufwiesen. Positiv gewertet wurden solche ›Exkurse‹ (*parekbáseis*) als Möglichkeiten des Innehaltens im Sinne einer emotionalen Pause (schol. bT Il. 14,114b ex.) oder eines Reflektierens gesehen, negativ betrachtet konnten sie als störend empfunden oder als unecht verächtlich werden.

Ein häufig besprochenes narratives Element sind Übergänge von einzelnen Handlungen/Parallelhandlungen/neuen Szenen (*epeisódia kainá*) im Sinne der aristotelischen Episoden. Die Kommentare arbeiten oft mit dem Wortfeld *metabainein* »hinübergehen«, »wechseln« und betonen dabei die Kunst der Zusammenfügung ebenso wie sie die mit vielen Handlungsübergängen verbundene Kunst der Variation (*poikilía*) herausstellen: »Überzeugend wechselt er [Homer] die Szene von dem Getümmel auf Erden hin zum Himmel und macht sie feierlicher; zugleich variiert er

seine Dichtung durch [verschiedene] Orte, Charaktere und Reden.« (schol. bT. Il. 4 Ia ex.). Ein Signal für einen Handlungsübergang ist die *paragraphé*, eine kurze, sprachlich stark normierte Zusammenfassung der gerade zuvor erzählten Geschehnisse als Gegenstück oder Hintergrund für das Folgende.

Manifestationen und Funktionen

Während die Beobachtungen zur Handlung in den vorgestellten Poetiken, Rhetorikhandbüchern und Scholien stark von Kanonisierungsprozessen und tradierten Gattungs- bzw. Redekonventionen geprägt sind, finden sich in vielen literarischen Werken autopoetische Reflexionen über das eigene ›Gemachtsein‹, die zum Teil stark von den etablierten Traditionen abweichen und Ausdruck einer anderen Ästhetik oder auch gegenläufigen Poetik sein können. Hier ist vor allem die alexandrinische Dichtung und ihre lateinische Rezeption durch die Neoteriker zu nennen, allen voran Kallimachos von Kyrene (ca. 320–245 v. Chr.). In deutlicher Abgrenzung von einer als übermächtig und nicht mehr zeitgemäß empfundenen, zugleich aber in ihrer Bedeutung hochgeschätzten literarischen Tradition werden neue poetische Maximen formuliert, die auch die Funktion der Handlung für und innerhalb der Dichtung neu bestimmen (Lynn 1995). So wendet sich Kallimachos im Prolog seiner Sammlung von Ursprungslegenden *Aitia* gegen die Forderung nach »einer zusammenhängenden Dichtung« (*»hén áeisma dienekés«*, V. 3), der eine Kleindichtung entgegengesetzt wird, die nicht einem einzigen Thema (Könige, Heroen der Vorzeit) folgt, sondern aus vielen eigenständigen Teilen (eben den ca. 45 Aitien) besteht. Die programmatische Abkehr von der Großdichtung, die für Kallimachos mit dem Ausspruch »ein großes Buch ist ein großes Übel« (fr. 511 Asper) bezeugt ist, geht einher mit einer Neubetrachtung des Paradigmas der Einheit eines Werkes und der möglichen Handlungskohärenz. »Unberührte, enge Wege zu befahren« (Aitienprolog, V. 27–28), bedeutet, Dichtung jenseits von ausgetretenen Traditionen neu zu denken: So wie in langen Werken die »eine« Handlung zurücktritt, so können eigentlich kleine, autonome Dichtungen zu neuer Einheit finden, wie es beispielsweise im Epigrammbuch des Poseidippos passiert, wo sich einzelne Epigramme einer Sektion zu längeren zusammenhängenden Darstellungen verbinden und aus der Vielheit eine Einheit bilden (vgl. besonders die *Oionoskopiká* und die *Trópoi*). Eine solche Einheit charakterisiert auch die *Metamorphosen* Ovids, die in

sprachlicher Anlehnung an Kallimachos' »áeisma die-nekés« ein *carmen perpetuum* (V. 4) bilden, in dem die Geschichte vom Ursprung der Welt bis in die eigene Zeit des Dichters erzählt wird. Durch das Leitthema »Metamorphose« und den steten Wechsel von Erzählern befindet sich die erzählte Welt jedoch im Status ständiger Um- bzw. Neugestaltung, eine Handlungseinheit gibt es nicht. An ihre Stelle tritt eine chronologische Anordnung von verketteten Epyllien, die strukturell in drei Pentaden gegliedert ist (zur Verbindung von »homerischer« mit kallimacheischer Poetik in den *Metamorphosen* Spahlinger 2012, 323–332).

Das Beispiel der homerischen Epen und der *Posthomerica* des Quintus von Smyrna

Zwar ist aus der Antike keine zusammenhängende Epostheorie überliefert (für Ansätze Koster 1970), aber da das Epos für die älteste literarische Gattung gehalten wurde und speziell die beiden homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee* sowohl innerhalb der epischen Tradition höchste Autorität genossen als auch mit Blick auf die Herausbildung anderer Gattungen wie Roman, Historiographie, Bukolik und Drama (Pseudo-Longin, *Über das Erhabene* 9,15) wichtige Referenztexte darstellten, ist die Betrachtung von Handlung und Handlungslogik in diesen Werken naheliegend. Der Vergleich mit einem kreativen Rezeptionszeugnis der homerischen Epen, Quintus von Smyrnas Epos *Posthomerica* aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. (Baumbach/Bär 2007), soll schließlich noch exemplarisch neuartige, möglicherweise konkurrierende und zum Teil epochenspezifische Konzepte von Handlungsgestaltungen erkennen lassen.

Sowohl *Ilias* als auch *Odyssee* beginnen mit einem Proömium, in dem die Handlung der Epen thematisiert wird. Ein formalisiertes Ende – etwa einen Epilog oder einen Dank an die Musen und ihre Verabschiedung, wie sie der Hymnos kennt – fehlt hingegen. Dies wurde als Hinweis auf die mündliche Tradition der Komposition und Präsentation epischer Dichtung gesehen, bei der ein Rhapsode jederzeit vom Gastgeber unterbrochen werden konnte, wie es beim Lied des Demodokos (*Odyssee* 8,536–543) auf der Erzählebene der *Odyssee* in möglicher autopoetischer Reflexion auch geschieht. Zugleich ist ein Bewusstsein für das Ende der Dichtung durch Wiederaufnahme von Motiven im Sinn einer Ringkomposition erkennbar: Die Handlung der *Ilias* beginnt und endet mit einem Vater, der sein Kind auslösen möchte, zudem finden im

ersten und letzten Buch Götterversammlungen statt; in der *Odyssee* bilden Götterversammlungen sowie Beratungen auf Ithaka einen motivischen Rahmen.

Betrachtet man den Zorn (*ménis*) des Achilleus als *mýthos* der *Ilias*, dann bildet sich mit den Büchern 1–2, 8, 11, 16–17 sowie 19–23 ein Handlungsgerüst, das die Gründe des Zorns (Gesänge 1–2), die negativen Auswirkungen von Achilleus' Kampfhaltung für die Achaier und ihre Bittgesandtschaft an ihn (Bücher 8 und 11), Patroklos' Aristie und Tod in den Waffen des Achilleus (Buch 16–17) sowie Achilleus' Wiedereintritt in den Kampf und die Tötung des Hektor (Buch 19–23) in chronologischer Abfolge umfasst. Die Rückgabe von Hektors Leichnam an Priamos im letzten Buch (24) ließe sich als eine Katharsis des Zorns lesen, durch die die Menishandlung an ihr Ende geführt wird. Hinzu treten retardierende Elemente wie die Klage von Achilleus' Mutter, der Meernymphe Thetis, um Patroklos und die Herstellung neuer Waffen für Achilleus in Buch 18 oder die – zuweilen als späterer Einschub deklarierte – »Dolonie« im 10. Buch, die jedoch direkt oder mittelbar mit Achilleus und auf diese Weise mit der Handlung verknüpft ist; Letzteres gilt auch für die Bücher 3–7, in denen regelmäßig an den Zorn des Achilleus erinnert wird. Daher kann Aristoteles die *Ilias* auch als vorbildliches Epos bezeichnen (*Poetik* 1462b10–11), dessen Teile vom Dichter perfekt »zusammengestellt« wurden. Hierbei lässt sich auch eine gewisse Einheitlichkeit von erzählter Zeit und Erzählzeit feststellen, da der Großteil der *Ilias* sich – bei insgesamt 51 beschriebenen Tagen – einer nur sechs Tage umfassenden Handlung widmet (13.444 von 15.682 Versen). Ein weiteres, für die Handlungskomposition der *Ilias* charakteristisches Element, das sich aus der »überparteilichen« Darstellung von zwei gegnerischen Lagern (Griechen und Trojaner) ergibt, sind parallele Handlungsstrukturen auf beiden Seiten, aus denen sich strukturelle Symmetrien (Heiden 2000) ergeben: Nach einer Aristie eines griechischen Helden gibt es eine parallel geschilderte Aristie eines Trojaners, eine Versammlung in Troja wird von einer Versammlung im Lager der Griechen gespiegelt etc.

Die Handlungsgestaltung der *Odyssee* ist demgegenüber komplexer, was nicht zuletzt an der stärkeren Abtretung der Erzählung an Figuren liegt. Zwar findet sich diese Technik auch in der *Ilias* – vgl. etwa die Erzählung des Nestor (*Ilias* 7,132–156 und 11,671–761) –, sie sind dort jedoch deutlich kürzer als in der *Odyssee*, wo (in der modernen Erzähltheorie als intradiegetisch oder sekundär bezeichnete) Erzählungen eine eigene Handlungslogik aufweisen können, zumal

diese Erzähler nur ein begrenztes Wissen von der Handlung haben, in die sie mit ihren Erzählungen eingebunden sind. Dies ist besonders gut an Odysseus' langer Ich-Erzählung am Hof des Königs der Phaiaken in den Büchern 9–12 (»Apologoi«), zu sehen, an deren Beginn Odysseus zunächst darüber reflektiert, wie er die Geschichte von seinen Irrfahrten strukturieren soll: »Was soll ich euch zuerst erzählen und was am Ende«? (9,14). Zwar konstruiert Odysseus seine Erlebnisse in der Folge analog zum allwissenden Erzähler der *Odyssee* aus der ordnenden Rückschau in kunstvoller Weise – vgl. die parallel gestaltete Gruppierung der Abenteuer um die zentrale Episode von Odysseus' Besuch in der Unterwelt (»Nekyia«; Most 1989) –, aber sein erzähltes Handeln unterscheidet sich beispielsweise durch das Befolgen einer Chronologie der Ereignisse von dem *mythos* der *Odyssee* (im aristotelischen Sinn). Der Erzähler der *Odyssee* arbeitet mit Parallelhandlungen (vgl. die während der Irrfahrten des Odysseus stattfindende Erzählung der Abenteuer von Odysseus' Sohn Telemachos, die sog. »Telemachie«), Rückblenden, retardierenden Elementen und dem erwähnten Einsatz von verschiedenen Erzählern, was Odysseus weitgehend vermeidet. Er erzählt eher wie der Sänger Demodokos, dessen Gesang vom Schicksal der Griechen er kurz zuvor gepriesen hatte, da dieser alles so dargestellt hatte, »als ob er selbst anwesend gewesen oder es von einem [Anwesenden] gehört habe« (8,491). Damit wird die Dichtung als Spiegel der (fiktiven) Realität gesehen, ihre Erzählung folgt streng den Ereignissen, die die Handlungslogik des Gesanges bestimmen. Zugleich wirft jedoch die Charakterisierung des Odysseus als Lügner, die in den Apologoi durch seine Täuschung des Kyklopen angedeutet und durch die fünf Lügengeschichten, die er nach seiner Heimkehr nach Ithaka erzählt, erhärtet wird, die Frage auf, welche erzählte Handlung wahr bzw. falsch ist, sodass sowohl einzelne Episoden der Apologoi als lügnerisch erscheinen können – vgl. etwa die Begegnung mit den Sirenen, für deren Gesang es keine Ohrenzeugen außer Odysseus gibt –, als auch die ganze Episode auf der Insel der Phaiaken selbst ein Moment des phantastischen Erzählens gelesen werden kann, da ihr Land (anders als die übrigen Orte des Handlungsgeschehens außerhalb der Apologoi) von Poseidon durch ein unüberbrückbares Gebirge aus der »realen« Welt der *Odyssee* entrückt wird (13,146–183). Während sich die Handlung der *Ilias* an einem einzigen Ort abspielt, reisen wir in den ersten zwölf Büchern der *Odyssee* mit Telemachos von Ithaka nach Pylos und mit Odysseus von Troja nach Ithaka (und in

seinen *Apologoi* von Insel zu Insel), ehe sich in der zweiten Werkhälfte der Handlungsraum (Ithaka) und die erzählte Zeit (ca. 7 Tage) der *Ilias* angleichen. Da sich mit jedem Handlungsraum zumindest potenziell eine eigene, neue Handlungslogik verbindet, ist die *Odyssee* in diesem Sinn »spannender«. Sie ist in ihrem Ablauf unvorhersagbarer als die *Ilias* und als Erzählung und in ihrem Handlungsverlauf – wie ihr Protagonist – »vielgestaltig« (*polytropos*, V. 1).

Handlung findet im homerischen Epos stets auf zwei Ebenen statt: auf der göttlichen und auf der menschlichen – ein in der Folge immer wieder aufgenommenes Charakteristikum epischen Erzählens (mit der prominenten Ausnahme von Lucans unter Kaiser Nero entstandenem Epos über den römischen Bürgerkrieg, dem *Bellum civile*). Dabei scheint das Handlungsgeschehen im Grundsatz von den Göttern bestimmt zu sein: Die Handlung der *Ilias* beginnt mit der Frage (V. 7), »wer von den Göttern beide [Achilleus und Agamemnon] zusammengebracht hat, um im Streit gegeneinander zu kämpfen?«, und Zeus' Pläne werden in beiden Epen wiederholt als Grund für den Ablauf des Geschehens genannt. Zugleich lassen sich viele Szenen, in denen Götter in die Handlung eingreifen oder sie beeinflussen, allegorisch, metaphorisch bzw. als Externalisierungen oder Personalisierungen menschlicher Fähigkeiten lesen. So wurde Athenes Verhindern, dass Achilleus im Streit mit Agamemnon sein Schwert zieht und ihn tötet (*Ilias* 1,188–222), nicht als externes göttliches Eingreifen nach Art eines *deus ex machina* gelesen, sondern als Illustration von Achilleus' innerem Ringen und rationalem Abwägen. Ähnlich kann etwa das Erscheinen Aphrodites bei Helena in *Ilias* 3,383–420 als Externalisierung ihrer Gefühle gedeutet werden. Durch solche Deutungen wird die Logik des Handlungsgeschehens wieder stärker mit den menschlichen Pro- und Antagonisten verbunden und scheinbar von ihren Entscheidungen für oder gegen eine Handlungsoption abhängig gemacht. Doch auch wenn man den *mythos* eines Epos von den Entscheidungen der Götter abhängig macht, so bleibt er – wie die Götter selbst – wandelbar. In der *Odyssee* (4,450–470) wird diese Wandelbarkeit am Beispiel der Begegnung von Menelaos mit dem Meerergott Proteus autopoesitisch reflektiert (Baumbach 2013): So wie sich Proteus als Erzähler von Heimkehrergeschichten unter dem Zugriff des Menelaos immer wieder neue Gestalten gibt, so verleiht der Erzähler – oder genauer: so verleihen die Erzähler der *Odyssee* (einer Heimkehrergeschichte) – ihren Erzählungen immer neue (Handlungs-)Gestaltungen.

Homers Epen blieben für spätere epische und romanhafte Erzähltexte, aber auch für die Erzählungen des Dramas und anderer Gattungen ein zentraler Referenzpunkt. Eine ungewöhnlich enge, aber gerade dadurch für einen Vergleich der Handlungsgestaltung auch besonders interessante Homer-Nachfolge begegnet uns mit den im 3. Jahrhundert n. Chr. entstandenen *Posthomerica* des Quintus von Smyrna: Wie geht ein Epos, das inhaltlich die Lücke zwischen *Ilias* und *Odyssee* schließen und dabei möglichst ›homerisch‹ erzählen will, mit den unterschiedlichen Handlungsgestaltungen der homerischen Werke um? Wie viel inhaltliche und erzähltechnische Innovation darf sich ein Homeride erlauben, um sein Werk in eine bestehende Erzähltradition einschreiben zu können? Welchen Einfluss haben die zwischen Homer und der Zeit des Quintus entstandenen Epen und ihre Techniken der Handlungsgestaltung?

Eine Besonderheit der *Posthomerica* im Vergleich zu anderen, gerade auch früher entstandenen epischen Darstellungen der auf die *Ilias* folgenden Ereignisse ist, dass die Handlungsgestaltung nicht allein dem trojanischen Mythos und damit einer notwendig offenen und ursprünglich mündlichen Erzähltradition verpflichtet ist, die im Sinne der ›Arbeit am Mythos‹ (Blumenberg) mit jeder (epischen) Gestaltung wieder neu akzentuiert, ergänzt und abgewandelt werden kann, sondern dass ihrer Handlung und Handlungslogik aufgrund des Bezuges auf die spezifischen Umsetzung des trojanischen Mythos bei Homer enge Grenzen gesetzt sind: Die Handlung der *Posthomerica* basiert auf der *Ilias* und lenkt ihrerseits auf die Handlung der *Odyssee* hin. Damit sind die *Posthomerica* inhaltlich und erzähltechnisch notwendig janusköpfig, ihre Handlung ist immer zugleich pro- und analeptisch auf die beiden homerischen Epen und ihren jeweiligen *mythos* im aristotelischen Sinne bezogen (Schmitz 2007); das Programm des Brückenschlags macht die *Posthomerica* zur Mitte einer Handlungseinheit, die sich anders als bei Aristoteles nicht mehr auf ein einzelnes Epos bezieht, sondern auf eine Epenfolge, an deren Anfang die *Ilias* und an deren Ende die *Odyssee* steht (Gärtner 2017). Damit muss – aus Sicht der *Posthomerica* – Handlung neu gedacht werden, denn die Kunst des Quintus von Smyrna besteht in der Komposition einer epischen Trias, die analog zur Trilogie im Drama (der einheitlichen Handlungsgestaltung in drei aufeinander abgestimmten Tragödien) ein Geschehen in drei Epen darstellt. Das hat zur Konsequenz, dass etwa Horaz' Lob der homerischen Epen als Erzählungen, deren Handlung *in medias res*

(*Ars poetica* 148) beginnt und »rasch zum Ausgang strebt« (ebd.), nicht auf die *Posthomerica* zutrifft, die direkt an den letzten Vers der *Ilias* anschließen und ohne Proömium mit der Beschreibung der nach der Bestattung Hektors verzweifelten Trojaner beginnen. Verloren geht die Einheit der Handlung im aristotelischen Sinn, die in der *Ilias* und der *Odyssee* durch die Fokussierung auf jeweils einen überschaubaren Aspekt aus der Vielzahl an darstellbaren Geschehnissen erreicht wurde: Während die *Ilias* den »Zorn« (*ménis*) des Achilleus thematisiert und die *Odyssee* den »vieligewandten Odysseus« bei seiner Heimkehr (*nóstos*) besingt, fehlt den *Posthomerica* eine vergleichbare Handlungsfokussierung. Sie stellen die Ereignisse nach dem Tod Hektors dar, mit dem die *Ilias* endete: Achills Zweikämpfe gegen Memnon und Penthesileia, seinen Tod, den Bau des trojanischen Pferdes, die Eroberung Trojas und den Abzug der Griechen nach der Zerstörung der Stadt – zu viel für ein ›gutes‹ Epos nach Ansicht eines Aristoteles und Horaz und aus ihrer Sicht klar unhomerisch. Ohne diesen Befund werten zu wollen, wird deutlich, dass Quintus sich außerhalb der in den beiden Poetiken formulierten Anforderungen an die Handlungsgestaltung eines Epos stellt – eine Handlungsgestaltung, die epische *sequels* nicht vorsieht.

Fazit und Ausblick

Handlung ist ein zentraler Baustein der *poiesis* im aristotelischen Sinne des ›Machens‹ (*poiéin*) von Dichtung (Kitto 1966): *Poiesis* verbindet Theorie und Praxis und nimmt das Organisieren des Inhalts einer (narrativen) Dichtung und damit die Komposition der Handlung (*mýthos*) in den Blick. Vor diesem Hintergrund ist die Analyse der Handlungsorganisation und -logik zentral für das Verständnis der *poiesis* eines Textes. Hier ließe sich jenseits von formalen Kriterien (Metrum, Dialekt, Mimesis) für eine historische und diachrone Narratologie fragen, welche Handlungen/Handlungsmuster/Handlungslogiken wann als ›klassisch‹ (vorbildlich, nachahmenswert) wahrgenommen wurden bzw. über Gattungsgrenzen hinweg Verwendung fanden (vgl. auf Basis kognitiver Literaturtheorie Lowe 2000). Innovation und Tradition könnten gerade bei mythischen Inhalten schärfer über das ›Wie?‹ der Komposition unterschieden werden, und anstatt Werke nach bestimmten Gattungsvorstellungen zu schubladisieren, könnte der Fokus auf die Logiken und Techniken der Handlungsgestaltung helfen,

die ›Arbeit am Mythos‹ als Arbeit an der Handlung zu verstehen und zum Agens des antiken Erzählens zu machen. So wäre beispielsweise die Thematisierung der Dolonie-Episode (*Ilias* 10) in der pseudo-euripideischen Tragödie *Rhesos* weniger als ›generic enrichment‹ im Sinne der Episierung des Dramas zu erklären als eine konkurrierende agonale Gestaltung des *mýthos* (= der Handlung der Dolonie), die schon in der *Ilias* als ›tragisch‹ konzipiert war. Jede Handlung kann grundsätzlich in verschiedenen Genres gestaltet werden. Der Gattungsgrenzen überschreitende Vergleich von Handlungen bringt das Innovative oder das Traditionelle zum Vorschein, wobei gilt, dass nicht die Gattung (als formal bestimmter Rahmen) die Gestaltung der Handlung bestimmt, sondern die Handlung die Gattungen gestaltet: So ist beispielsweise der *Rhesos* deshalb ein Nachtstück, weil der *mýthos* vom nächtlichen Überfall auf das Lager der Trojaner eben dies gegen die Konventionen der Tragödie als Darstellung einer Handlung, die *ideáliter* innerhalb eines Tages stattfindet, erfordert. Die Betrachtung der *poíesis* narrativer Texte sollte stets über Gattungsgrenzen hinaus erfolgen, um ihre Handlungen/*mýthoi* verstehen zu können.

Literatur

- Baumbach, Manuel: Proteus and Protean Epic. From Homer to Nonnos. In: Ingo Gildenhard/Andrew Zissos (Hg.): Transformative Change in Western Thought. A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood. Oxford 2013, 153–162.
- Baumbach, Manuel/Bär, Silvio (Hg.): Quintus Smyrnaeus. Transforming Homer in Second Sophistic Epic. Berlin 2007.
- Belfiore, Elizabeth: Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion. Princeton 1992.
- Belfiore, Elizabeth: Narratological Plots and Aristotle's ›Mythos‹. In: *Arethusa* 33 (2000), 37–70.
- Bottai, Francesca/Schironi, Francesca: Sull'uso di ›synthesis‹ nella critica letteraria antica. In: *Studi classici e orientali* 46 (1997), 1049–1077.
- Brink, Charles O.: Horace on Poetry. Bd. 2: The ›Ars Poetica‹. Cambridge 1971.
- Büttner, Stefan: Was meint die Formel »Anfang – Mitte – Ende« in der ›Poetik‹ des Aristoteles? In: Cristine Schmitz/Jan Telg genannt Kortmann/Angela Jöne (Hg.): Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos. Heidelberg 2017, 61–78.
- Duckworth, George E.: Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil. Diss. Princeton 1933.
- Ford, Andrew: Unity in Greek Criticism and Poetry. In: *Arion* 1 (1991), 125–154.
- Ford, Andrew: The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece. Princeton 2002.
- Friedrich, Rainer: ›Epeisodion‹ in Drama and Epic. A Neglected and Misunderstood Term of Aristotle's ›Poetics‹. In: *Hermes* 111 (1983), 34–52.
- Fuchs, Elfriede: Pseudologia. Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike. Heidelberg 1993.
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ›Longin‹. Düsseldorf 2003.
- Gärtner, Ursula: Ohne Anfang und Ende? Die ›Posthomerica‹ des Quintus Smyrnaeus als ›Intertext‹. In: Cristine Schmitz/Jan Telg genannt Kortmann/Angela Jöne (Hg.): Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos. Heidelberg 2017, 313–338.
- Goward, Barbara: Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides. London 1999.
- Hägg, Tomas: Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius. Stockholm 1971.
- Halliwell, Stephen: Aristotle's ›Poetics‹. London 1986.
- Heath, Malcolm: Unity in Greek Poetics. Oxford 1989.
- Heiden, Bruce: Major Systems of Thematic Resonances in the *Iliad*. In: *Symbolae Osloenses* 75 (2000), 34–55.
- Innes, Doreen C.: Longinus. Structure and Unity. In: Jelle G. J. Abbenes/Simon R. Slings/Ineke Sluiter (Hg.): Greek Literary Theory after Aristotle. Amsterdam 1995, 111–124.
- Janko, Richard: Philodemos. On Poems. Book 1. Oxford 2000.
- Jong, Irene J. F. de: Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the ›Iliad‹. Amsterdam 1987.
- Jong, Irene J. F. de: A Narratological Commentary on the ›Odyssey‹. Cambridge 2001.
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René/Bowie, Angus (Hg.): Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative I. Leiden 2004.
- Kennedy, George A. (Hg.): The Cambridge History of Literary Criticism. Bd. 1: Classical Criticism. Cambridge 1989.
- Kitto, Humphrey D. F.: Poiesis. Structure and Thought. Berkeley 1966.
- Koster, S.: Antike Epostheorien, Wiesbaden 1970.
- Lowe, Nicholas J.: The Classical Plot and the Invention of Western Literature. Cambridge 2000.
- Lynn, Jennifer K.: Narrators and Narration in Callimachus. Diss. New York 1995.
- Meijering, Roos: Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia. Groningen 1987.
- Most, Glenn W.: The Structure and Function of Odysseus' ›Apologoi‹. In: Transactions of the American Philological Association 119 (1989), 15–30.
- Nesselrath, Heinz-Günther: Ungeschehenes Geschehen. ›Beinahe-Episoden‹ im griechischen und römischen Epos. Stuttgart 1992.
- Nickau, Klaus: Epeisodion und Episode. Zu einem Begriff der aristotelischen ›Poetik‹. In: *Museum Helveticum* 23 (1966), 155–171.
- Nünlist, René: The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia. Cambridge 2009.
- Nünlist, René: Poetics and Literary Criticism in the Frame-

- work of Ancient Greek Scholarship. In: Franco Montanari/Stephanos Matthaios/Antonios Rengakos (Hg.): *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*. Bd. 2. Leiden 2015, 706–755.
- Olson, S. Douglas: *Blood and Iron. Stories and Storytelling in Homer's ›Odyssey‹*. Leiden 1995.
- Porter, James: *Content and Form in Philodemus. The History of an Evasion*. In: Dirk Obbink (Hg.): *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. New York 1995, 97–147.
- Rengakos, Antonios: *Zeit und Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen*. In: *Antike und Abendland* 41 (1995), 1–33.
- Rösler, Wolfgang: *Poetik. B. Geschichte. I. Antike*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen 2003, 1307–1314.
- Russell, Donald A.: *Criticism in Antiquity*. London 1981.
- Schmitt, Arbogast (Üs.): *Aristoteles. Poetik*. Berlin 2008.
- Schmitz, Thomas: *The Use of Analepses and Prolepses in Quintus Smyrnaeus' ›Posthomerica‹*. In: Manuel Baumbach/Silvio Bär (Hg.): *Quintus Smyrnaeus. Transforming Homer in Second Sophistic Epic*. Berlin 2007, 65–84.
- Spahlinger, Lothar: *›Ars latet arte sua‹. Untersuchungen zur Poetologie in den ›Metamorphosen‹ Ovids*. Stuttgart 1996.
- Zieliński, Tadeusz: *Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos*. In: *Philologus Supplementband* 8 (1899–1901), 405–449.

Manuel Baumbach

23 Handlung und Handlungslogik – Mittelalter

Das mittelalterliche Nachdenken über Handlungs-gestaltung und Handlungslogik in narrativen Texten knüpft an die Antike an. Die *Rhetorica ad Herennium*, Ciceros *De inventione* und die Poetik des Horaz, die dem Mittelalter früher bekannt wurde als die aristotelische Poetik – das waren die wichtigsten Referenztexte, auf die die mittelalterlichen Gelehrten sich bezogen, wenn sie sich zu Fragen der Stoffdarstellung, des Aufbaus und der Anordnung einer dichterischen Handlung sowie der Verknüpfung ihrer einzelnen Teile äußerten.

Zum Gegenstand wurden solche Fragen im Mittelalter vor allem in zwei Texttraditionen: in der antiken Literaturkommentierung – der sogenannten *lectio auctorum* und der *Accessus*-Literatur – und in den antik-mittelalterlichen Poetiken und Lehren der Rhetorik, den neuen *Artes poeticae*, die im 12. und 13. Jahrhundert vor allem in Nordfrankreich im Umfeld der Schulen von Chartres, Paris, Orléans und Tours entstanden. In den Vordergrund stellten die lateinisch schreibenden Poetiker und Rhetoriker dabei die motivationalen Beziehungen zwischen den Teilen einer Dichtung; es ging ihnen insbesondere um die temporale Anordnung und kausale Verknüpfung der einzelnen Teile einer dargestellten Handlung.

Die Lehre von den *ordines narrandi*

Die temporale Organisation der Handlungsdarstellung war in der mittelalterlichen Poetik Gegenstand der Lehre von den beiden ›Ordnungen des Erzählens‹ (*ordines narrandi*; Knapp 2000; vgl. hier Kap. 17): der ›natürlichen‹ (*naturalis*) und der ›künstlichen‹ (*artificialis*). Das Mittelalter hat diese, in der Rhetorik schon bei Cicero und in der *Rhetorica ad Herennium* angelegte, Lehre von der gedanklichen oder zeitlichen Abfolge der Teile einer Rede in die poetologische Terminologie übernommen. In der Poetik bezieht sie sich nicht auf die Abfolge der Teile einer Rede, sondern auf die Darstellung der Ereignisfolge in der *narratio*: entweder eine der historischen, faktischen Ereignisfolge entsprechende Darstellung (*ordo naturalis*) oder eine ihr nicht entsprechende epische oder dramatische Darstellung (*ordo artificialis* oder *artificiosus*). In diesem Sinne haben die mittelalterlichen Kommentatoren die rhetorischen Begriffe auf die narrative Stoff-

organisation übertragen und sich dafür vor allem auf Horaz als antiken Gewährsmann berufen. So formulieren etwa die anonymen *Glose in Poetrium Horatii* (Friis-Jensen 1990, 42,2–5):

Nota duos esse ordines narrandi: alter naturalis, alter artificialis dicitur. Naturalis ordo est quando res eo ordine quo gesta est narratur, et servit historiographis. Artificialis est qui in quodam artificio consistit et rapit auditorem in mediam materiam, et servit poetis ut Virgilio et Terentio et aliis.

(Merke, dass es zwei Ordnungen des Erzählens gibt: die eine nennt man die natürliche, die andere die künstliche. Die natürliche Ordnung liegt vor, wenn eine Sache in der Ordnung erzählt wird, in der sie sich zugegetragen hat; sie wird von den Geschichtsschreibern gebraucht. Künstlich ist diejenige, die auf einem gewissen Kunstgriff beruht und den Hörer in die Mitte des Stoffs reißt; sie wird von Dichtern wie Vergil, Terenz und anderen gebraucht.)

So oder ähnlich werden die beiden *ordines* des Erzählens in den mittelalterlichen *Accessus*, Kommentaren und Poetiken immer wieder bestimmt. Die Unterscheidung zwischen ›natürlicher‹ und ›künstlicher‹ Ereignisfolge, zwischen chronologischer und nicht-chronologischer Handlungsdarstellung ist bis in die neuzeitliche Poetik hinein verbindlich geblieben.

Freilich: Zu Fragen der logisch stimmigen Handlungsdarstellung äußern sich die mittelalterlichen Autoren im Rahmen der poetologischen Lehre von den beiden *ordines* kaum je. Das dürfte seinen Grund darin haben, dass Handlungslogik nicht so sehr eine Frage der Anordnung von Handlungssequenzen ist (was im Rahmen eines erzählten Geschehens also wann erzählt wird), sondern dass sie die Fugen des Textes betrifft, Fugen syntaktisch-grammatischer wie semantisch-inhaltlicher Art. Galfred von Vinsauf etwa kommt bei der Behandlung der *dispositio*-Lehre zwar ausführlich auf die Prinzipien des *ordo naturalis* und *artificialis* zu sprechen (anders als beispielsweise Matthäus von Vendôme); und er sagt in diesem Zusammenhang auch, dass beim *ordo artificialis*, richtig gehandhabt, alle Teile des Werks – der Anfang, die Mitte, das Ende – ohne Konflikt ihre Plätze einnehmen und auf elegante Weise, wie von selbst ineinander übergangen (»immo sine lite licenter / Alternas sedes capiunt et more faceto / Sponte sibi cedunt«; Edition Gallo 1971, V. 95–97). Was das aber genau bedeutet und was die Kriterien für den Eindruck eines solchen anmuti-

gen, gefälligen, spontanen ›Ineinandergreifens‹ sind, darüber schweigt auch er sich aus.

Hinweise darauf gibt allerdings die Verknüpfung des *ordo artificialis* in der mittelalterlichen Theoriebildung mit dem poetischen Darstellungsanliegen, dem Autortyp des *poeta* und dem Konzept des *verisimile*. Der *ordo naturalis* »dient« (*servit*) dem Geschichtsschreiber, der *ordo artificialis* dem Dichter, wie es an der zitierten Stelle aus den *Glose in Poetrium Horatii* heißt. Anselm von Laon fügt in seinem im 12. Jahrhundert entstandenen Lucan-Kommentar hinzu – und hat dabei insbesondere das fingierende Erzählen des Dichters im Auge: »Omnis, qui narrat, verisimiliter saltem debet narrare« (›Jeder, der erzählt, sollte wenigstens wahrscheinlich erzählen‹; Weber 1831, 323 zu Lucan 4,810). Mit dem Begriff des *verisimile* ist ein Konzept berührt, das sich in den poetologischen Äußerungen lateinischsprachiger Gelehrter des 12. und 13. Jahrhunderts weiterverfolgen lässt und auch in den *Artes poeticae* des Mittelalters Schule gemacht hat. Zweifellos ist es dasjenige Konzept, das für ein mittelalterliches, theoretisch reflektiertes Verständnis von Handlungslogik am bedeutsamsten geworden ist.

Das *verisimile* als handlungslogisches Grundprinzip in der mittelalterlichen Dichtungstheorie

Die Frage ist allerdings, was wahrscheinliches Erzählen bedeutet. Es geht dabei nicht um die verschiedenen gattungssystematischen Bestimmungsversuche innerhalb der mittelalterlichen Literaturtheorie, für die die Vorstellung des Wahrscheinlichen auch eine Rolle spielt, zumeist verknüpft mit dem etwas unscharfen Begriff des *argumentum*, manchmal auch des *integumentum* oder der *poesis* im Allgemeinen; sondern es geht darum, was die Forderung, wahrscheinlich zu erzählen, für die Handlungsdarstellung und die Herstellung narrativer Kohärenz bedeutet: Welche Kriterien werden für Wahrscheinlichkeit angegeben? Wann ist etwas ›wahrscheinlich‹? Das Konzept der *verisimilitudo* steht dabei in einem komplexen semantischen Feld, zu dem die Begriffe der *probabilitas* und *credulitas* ebenso gehören wie ein Natürlichkeitsbegriff, wie er in Isidors von Sevilla Definition der *fabula* als einer Erzählung von Dingen, die *contra naturam* seien, zum Ausdruck kommt. Ausgehend von den *Artes poeticae* des 12. und 13. Jahrhunderts, soll dieses Feld im Folgenden betrachtet werden.

Zunächst Matthäus von Vendôme, dessen *Ars versificatoria*, entstanden vor 1175, als die Gründungsschrift der hochmittelalterlichen *Artes poeticae* gelten kann. Im vierten Teil seines Werks, der mit »De executione materiae« überschrieben ist, widmet sich Matthäus der Behandlung von Stoffen, und zwar solchen, die von anderen Dichtern schon einmal gestaltet worden sind, ebenso wie solchen, die neu sind (»materia illibata aut ab aliquo poeta primitus executae«; Edition Munari 1988, 4,3). Wichtiger ist Matthäus aber die in den Schulen übliche Neugestaltung schon behandelter Stoffe. In Bezug auf sie formuliert Matthäus die Vorstellung einer »gewissen gewöhnlichen Abfolge in den menschlichen Handlungen«, an denen sich die Neugestaltung bei der *amplificatio* zu orientieren habe (ebd., 4,13):

Sequitur quomodo minus dicta debeant suppleri. Verbi gratia, in humanis actionibus quedam est ordinaria successio: quedam enim actiones aliarum sunt preambule, quedam aliarum sunt consecutive: verbi gratia, in actuali amoris exercitio precedit intuitus, sequitur concupiscentia, accessus, colloquium, blandimentum, ad ultimum votiva duorum congressio.

(Es folgt, auf welche Weise verkürzt Gesagtes ergänzt werden muss. Zum Beispiel gibt es in den menschlichen Handlungen eine gewisse ordnungsgemäße Abfolge. Einige Handlungen nämlich gehen anderen voran, einige folgen anderen nach. In der praktischen Ausübung der Liebe beispielsweise geht der Blick voran, es folgt die Begierde, die Annäherung, das Gespräch, die Schmeichelei, zuallerletzt die ersehnte Vereinigung der beiden.)

Dieser ›ordnungsgemäßen Abfolge‹ hat die Stoffbehandlung zu folgen, was sodann an einem Ovid-Beispiel exemplifiziert wird (ebd., 4,13):

Similiter in executione materie actionum gradus expresso debemus imitari vestigio, ut narrationis nulla sit intercisio sicut nec actionum. Predictarum siquidem actionum ordinem intercideret vel sincopare videtur Ovidius, ubi loquitur de Ynachide dicens: »Viderat a patrio redeuntem Iupiter Iovis / Flumine et ›O virgo Iove digna tuoque beatum / Nescio quem factura thoro, etc.«: etenim huius narrationis contextus intercideretur, pretermittuntur enim duo gradus, scilicet concupiscentia et accessus, intuitus autem et colloquium continuantur tanquam ordinariam habeant successionem.

(Nicht anders müssen wir bei der Behandlung des Stoffs die Stufen der Handlungen in anschaulichen Schritten nachahmen, so dass kein Bruch in der Erzählung ist, so wie er auch in den Handlungen nicht ist. Ovid freilich scheint die Ordnung der oben erwähnten Handlungen dort zu durchschneiden oder mittendrin zu verkürzen, wo er von Inachus' Tochter spricht und sagt: »Jupiter hatte Io erblickt, wie sie vom Vater, dem Strom, zurückkehrte, / und er sagte: ›O Jungfrau, die du einen Menschen mit deinem Bett / glücklich machen wirst, und bist doch Jupiters würdig, etc.«: Das Gefüge dieser Erzählung ist nämlich durchbrochen, denn zwei Stufen werden ausgelassen, und zwar Begegnung und Annäherung. Der Anblick und das Gespräch hingegen werden miteinander verknüpft, als ob sie eine gewöhnliche Folge hätten.)

Der Begriff des *narrationis contextus*, den Matthäus verwendet, lässt sich am ehesten mit »narrativer Kohärenz« wiedergeben. Wenn die narrative Kohärenz einer (Vers-)Dichtung nach Matthäus dadurch verbürgt wird, dass sie in ihrer Verknüpfung der Handlungselemente die »gewöhnliche Abfolge« der Dinge und Handlungen imitiert [*imitari*]), dann scheinen darin – wie im Folgenden gezeigt werden wird – sowohl Reflexe der horazischen Kunstlehre als auch der rhetorischen Schriften Ciceros und der *Rhetorica ad Herennium* auf.

So schließt das Postulat eines Erzählens nach der »ordnungsgemäßen Abfolge in den menschlichen Handlungen« an die Vorstellung eines Erzählens gemäß der Natur – *secundum naturam*, wie es im Vergil-Kommentar des Servius aus dem 4. Jahrhundert heißt (Edition Thilo 1881, 89 zu *Aeneis* 1,235) – und damit an das Wahrscheinlichkeitsgebot an, wie es die *Rhetorica ad Herennium* 1,9,14 für die *narratio* (hier freilich im Sinne der Sachverhaltsdarlegung im Rahmen der Gerichtsrede) formulierte: »Tres res conveniunt habere narrationem, ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit« (»Drei Eigenschaften soll die Darlegung des Sachverhalts haben, sie soll kurz, sie soll deutlich, sie soll wahrscheinlich sein«). In der Herennius-Rhetorik werden die Kriterien der Deutlichkeit (*dilucidus*) und Wahrscheinlichkeit (*veri similis*) weiter ausgeführt (1,9,15–16):

Rem dilucide narrabimus, si ut quicquid primum gestum erit, ita primum exponemus et rerum ac temporum ordinem conservabimus, ut gestae res erunt aut potuisse geri videbuntur. [...] Veri similis narratio erit, si, ut mos, ut opinio, ut natura postulat, dicemus, si spatia temporum, personarum dignitates, consiliorum rationes, locorum opportunitates constabunt.

(Den Sachverhalt legen wir deutlich dar, wenn wir das, was zuerst geschehen ist, auch zuerst behandeln und eine sachliche und zeitliche Reihenfolge einhalten, wie die Ereignisse eintreten oder wie sie dem Anschein nach eintreten konnten. [...] Wahrscheinlich ist die Darlegung des Sachverhalts, wenn wir sprechen, wie es die Sitte, wie es die allgemeine Meinung, wie es die Natur fordert, wenn Zeitraum, Rang und Charakter der Personen, die Motive für ihr Vorhaben, die günstige Lage des Ortes übereinstimmen.)

Was wahrscheinlich ist, bemisst sich also einerseits an den Gesetzen der Natur, andererseits an Sitte und Meinung, das heißt nach sozialen Konventionen. Die darin angelegte Differenzierung zwischen einer objektiven Wahrscheinlichkeit des Naturhaften und einer subjektiv-kollektiven Wahrscheinlichkeit dessen, was sozialer Übereinkunft entspricht, spielt für Matthäus aber keine Rolle. Sein Wahrscheinlichkeitsbegriff ist, auch wenn er die affektive Wirkung der poetischen Darstellungsweise durchaus kennt und einfordert, wesentlich objektiv geprägt, im Sinne eines Erzählens »gemäß der Natur«. Diesen Begriff des *verisimile* greift Matthäus in seiner Poetik auch an anderer Stelle auf. Im Rahmen der *descriptio*-Lehre im ersten Teil seines Werks etwa empfiehlt er – mit Bezug auf V. 119 der *Ars poetica* des Horaz –, bei der Beschreibung von Personen, Taten (*facta*) oder Vorgängen (*negotia*) ein Höchstmaß an Glaubwürdigkeit (*fides*) vorzugeben, »so dass entweder Wahres oder dem Wahren Gleiches gesagt wird, gemäß dem Wort des Horaz: ›Entweder folge der Sage oder erdichte, was in sich übereinstimmt« (»ut vera dicantur vel veri similia, iuxta illud Oratii: ›Aut famam sequere aut sibi convenientia fingere«; Edition Munari 1988, 1,73).

Der Begriff des *verisimile* hat in der mittelalterlichen Poetologie demgemäß zwei Seiten: eine ontologische und eine narratologische. Als ontologische Kategorie zielt er auf die Realitätshaltigkeit einer Aussage, fragt er nach der Möglichkeit des Eintretens eines Ereignisses in der (außersprachlichen) Wirklichkeit. Hier geht es darum, ob etwas an sich wahrscheinlich ist und geschehen kann. Wenn etwas, das erzählt wird, nicht historisch wahr ist, muss es sich zumindest den Anschein historischer Tatsächlichkeit geben. In diesem Sinne wird Wahrscheinlichkeit in der mittelalterlichen Gattungspoetik relevant.

Als narratologische Kategorie ist das Konzept des *verisimile* bei Matthäus demgegenüber rezipientenbezogen formuliert: Hier geht es nicht darum, ob, sondern wie etwas geschehen kann und wie dementspre-

chend erzählt werden muss, damit beim Rezipienten, dem *auditor* (Edition Munari 1988, 1,40), ein Eindruck des Wahren entsteht. In diesem Zusammenhang bemerkt Matthäus, dass Voraussetzung für den *contextus narrationis*, das heißt für eine narrativ kohärente Handlungsdarstellung, die linear fortschreitende Verknüpfung aller Einzelelemente eines Handlungs-komplexes ist. Ontologischer und narratologischer Aspekt des Wahrscheinlichkeitsbegriffs sind natürlich zwei Seiten derselben Medaille, aber systematisch doch voneinander zu trennen.

Das Prinzip linearer Progression, das Matthäus' Vorstellung von narrativer Kohärenz zugrunde liegt, orientiert sich dabei an Kausalitätskriterien, die von einem objektiven Weltwissen instruiert sind, einem Wissen von der *ordinaria successio* in den menschlichen Dingen – das Beispiel aus Ovids *Metamorphosen* veranschaulicht es, wenngleich die hier genannten Entwicklungsstufen der Liebe literarisch vorgeprägt sind (Friedman 1965). Der Begriff des *verisimile* wird zwar vom Rezipienten her formuliert, seine Kriterien sind aber die einer objektiven Wahrscheinlichkeit oder Naturgemäßheit, die auf die Psyche des Rezipienten wirkt, ohne der Psychologie des Publikums unterworfen zu sein (was bedeuten würde zu erzählen, was das Publikum für möglich hält).

Matthäus' von Vendôme Gedanken zu logischer Handlungsdarstellung in einem Werk der Dichtkunst kann man in den anderen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts, die in seinem Gefolge entstehen, weiterverfolgen. Galfred von Vinsauf, Gervasius von Melkley, Johannes von Garlandia – sie alle greifen den *verisimilitudo*-Gedanken in der ein oder anderen Weise auf.

Galfred etwa empfiehlt in seiner um 1210 entstandenen *Poetria nova* im Zusammenhang mit der Ausweitung (*amplificatio*) eines Stoffs ein »Muster subtiler Verknüpfung« (*»formula subtilis juncturae«*), »wo die miteinander verbundenen Dinge so zusammenlaufen und sich so berühren, als ob sie einander nicht lediglich berührten, sondern auseinander folgten, wie wenn sie nicht die Hand der Kunst, sondern vielmehr die der Natur verbunden hätte« (*»Sic coeunt et sic se contingunt, quasi non sint / Contiguae, sed continuae quasi non manus artis / Junxerit immo manus naturae«*; Edition Gallo 1971, V. 258–262). Auch hier begegnet ein Kohärenzideal, das – um Galfreds Begrifflichkeit aufzugreifen – nicht auf ›Kontiguität‹, sondern auf ›Kontinuität‹, das heißt auf eine lückenlose ›Auseinanderfolge‹ der Erzählelemente abstellt. Zum Kriterium dafür wird die »Hand der Natur«, also eine

an die Bedingungen der Naturgemäßheit gekoppelte, objektive Wahrscheinlichkeit.

Im Zusammenhang mit der Amplifikation des Stoffs stehen auch die Vorschriften, die Galfred im *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* zur richtigen Anordnung der Teile eines Stoffs gibt. Über die richtige Anordnung der Teile des Stoffs notiert Galfred:

Si vero diffuse tractare velimus et amplum tractatum construere, in primis consideremus universum corpus materiae, et omnia linamenta corporis illius prosequamur, vel directe secundum naturalem ordinem, vel indirecte secundum artificialem, ut in tractatu materiae diffusae omnes partes materiae sibi cohaereant, scilicet principium, medium et finis. Et ita vitabimus vitium illud quod appellatur incongrua partium positio.

(Wenn wir aber weitschweifig abhandeln und eine breite Erörterung aufbauen wollen, sollten wir als erstes das gesamte Stoffcorpus betrachten und alle Einzelzüge jenes Corpus verfolgen, sei es geradewegs gemäß dem natürlichen Ordo, sei es über Umwege gemäß dem künstlichen, damit bei der Behandlung der weitschweifigen Materie alle Teile des Stoffs miteinander verbunden sind, nämlich der Anfang, die Mitte und das Ende. Und so vermeiden wir jenen Fehler, der als unpassende Stellung der Teile bezeichnet wird; Edition Faral 1924, 2,154–155.)

Galfred will das als Kommentar zu den berühmten Eingangsversen der horazischen Dichtungslehre verstanden wissen, die das groteske Bild eines von überallher zusammengeklauten Mischwesens entwerfen und es einem Buch vergleichen, das Gebilde erdichtet, »ut nec pes nec caput uni / reddatur formae« (*»so daß nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören«*; V. 1–9, hier 8–9; Übersetzung Schäfer 2008).

Bei Horaz dienen die einprägsamen Bilder vom missgestalteten Fabelwesen und den Fieberträumen eines Kranken der Veranschaulichung eines übergreifenden poetologischen Ideals der Harmonie und Kohärenz von ihrem Gegenteil her. Kohärenz aber wird nicht durch die Wahrheit des Erzählten hergestellt (ob das Erzählte wahr ist oder nicht, ist für die Frage seiner handlungslogischen Plausibilität völlig unerheblich), sondern durch seine Wahrscheinlichkeit, die mit ›Natur‹ gleichzusetzen ist, mit dem, was der ›Normalfall‹ ist. Die Pointe des horazischen Eingangsbildes liegt insofern, wie Charles Oscar Brink in seinem Kommentar formuliert, nicht darin, »that the image is

untrue [...]. Rather the gratuitous collection of limbs lacks verisimilitude; it is merely grotesque» (Brink 1971, 85).

An Horaz schließt auch Johannes von Garlandia in seiner *Parisiana poetria* aus der Mitte des 13. Jahrhunderts (entstanden zwischen 1232 und 1249) an. Das berühmte Diktum des Horaz, wonach der Tragödienschreiber entweder der Sage folgen oder erdichten sollte, was in sich übereinstimme (»aut famam sequere aut sibi convenientia finge«; *Ars poetica* 119) nutzt Johannes für seine Definition der fiktiven *fabula*. Er zitiert zunächst die Bestimmung der *Rhetorica ad Herennium* (die die *fabula* neben *historia* und *argumentum* unter den drei Arten der *narratio* führt): »Fabula: ist diejenige Erzählung, die weder wahre noch wahrscheinliche Geschehnisse enthält« (»Fabula est que nec res veras nec verisimiles continet«; Edition Lawler 1974, 5,317), und fährt dann fort: »unde si contingit narrationem esse fabulosam, ne sit viciosa, mentiri debemus probabiliter, ut dicatur in Poetria: ›Aut famam sequere aut sibi convenientia finge‹« (»Daraus folgt, dass wir bei einer fabulösen Erzählung, damit sie nicht fehlerhaft sei, glaubwürdig lügen müssen, wie es in der *Ars poetica* heißt: ›Entweder folge der Sage oder erdichte, was in sich übereinstimmt‹«; ebd., 5,318–320).

Was bedeutet hier »glaubwürdig lügen«? Cicero, der neben Horaz und Galfred die Hauptquelle der *Parisiana poetria* ist, verwendet *probabilis* und *verisimilis* gleichbedeutend. »Kurz, klar und glaubwürdig« solle die *narratio* in der Gerichtsrede sein (»ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit«), schreibt er in *De inventione* und erläutert das Kriterium der Glaubwürdigkeit so (1,21,29):

Probabilis erit narratio, si in ea videbuntur inesse ea, quae solent apparere in veritate; si personarum dignitates servabuntur; si causae factorum exstabant; si fuisse facultates faciendi videbuntur; si tempus idoneum, si spatii satis, si locus opportunus ad eandem rem, qua de re narrabitur, fuisse ostendetur; si res et ad eorum, qui agent, naturam et ad vulgi morem et ad eorum, qui audient, opinionem accommodabitur. Ac veri quidem similis ex his rationibus esse poterit.

(Glaubwürdig ist die Darstellung des Sachverhalts, wenn sie das zu enthalten scheint, was in Wirklichkeit gewöhnlich zu sehen ist; wenn die Würde der Person gewahrt wird; wenn die Ursachen der Taten sichtbar hervortreten; wenn sich zeigt, daß es Möglichkeiten zur Tat gab; wenn man zeigt, daß der Zeitpunkt geeignet, der Zeitraum genügend, der Ort tauglich war für

das Geschehen, das dargelegt wird; wenn das Geschehen der Natur der handelnden Person, der Sitte der Menge und der Meinung der Zuhörer angepaßt wird. Wahrscheinlich kann sie also sein, wenn man dies berücksichtigt; Übersetzung Nüßlein 1998.)

Demgemäß dürfte Johannes' »glaubwürdig lügen« ein fingierendes Erzählen meinen, das zwar »widernatürliche«, unwahrscheinliche Elemente enthält – sprechende Tiere in der Tierfabel beispielsweise oder, um Ciceros Beispiel für *fabula* in *De inventione* 1,19,27 aufzugreifen: eine »ungeheure geflügelte Schlange, in das Joch gespannt« –, ein fingierendes Erzählen aber gleichwohl, das bei der erzähllogischen Kontextualisierung dieser unwahrscheinlichen oder unwahren Elemente bestimmte Plausibilitätserwartungen der Rezipienten einhält; also, Ciceros Erläuterung für die *probabilitas* der *narratio* paraphrasierend: kausale Plausibilität im Sinne einer klar hervortretenden Handlungsmotivation, raumzeitliche Stimmigkeit, Orientierung an allgemein geteilten Haltungen, Zuschreibungen oder Erwartungen (etwa bezüglich der handelnden Charaktere oder des Geschehensverlaufs).

Handlung und Handlungslogik in der volkssprachlichen Dichtungspraxis

Die in der mittelalterlichen Dichtungstheorie wieder und wieder formulierte Forderung nach einer Handlungsdarstellung und -logik, die dem *verisimile* genügt, hat in der zeitgenössischen Dichtungspraxis durchaus einen gewissen Widerhall gefunden. Zeugnisse dafür sind etwa Thomas von Britannien, der in seinem *Tristan* die von Béroul überlieferte Version des Todes Tristans aus Gründen der Unwahrscheinlichkeit und historischen Ungenauigkeit zurückweist (Edition Gregory 1991, V. 2121–2153); oder auch Gottfried von Straßburg, der in seinem *Tristanroman* die sogenannte Schwalben-Episode der Béroulschen Fassung, wonach eine Schwalbe aus Cornwall nach Irland geflogen sei, um dort ein Frauenhaar zum Nestbau zu nehmen, und es wieder zurück übers Meer getragen habe, als ganz unwahrscheinlich abtut; denn sei jemals eine Schwalbe für Baumaterial übers Meer in ferne Länder geflogen, wenn sie es doch auch vor Ort habe finden können (Edition Kartschoke 1980, V. 8601–8628)? Doch bleiben solche expliziten Referenzen einerseits vereinzelt, andererseits betreffen sie die Logik der Handlungsdarstellung in volkssprachlichen Texten vielfach nur punktuell. Die Gründe da-

für dürften nicht so sehr in einer grundsätzlichen Unkenntnis der dichtungstheoretischen Stellungnahmen liegen als in den besonderen poetologischen, medialen und pragmatischen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen, die für die vernakuläre Literaturproduktion und -rezeption galten. Aus heutiger Sicht fällt dabei vor allem der regelmäßig zu beobachtende Mangel an einer logisch stimmigen, kohärenten Handlungsgestaltung in den volkssprachlichen Erzähltexten auf. Dieser Befund ist selbstverständlich gattungs- bzw. textreihenabhängig zu differenzieren: In Texten, die unter dem Einfluss mündlicher Erzähltraditionen stehen und/oder die ästhetisch weniger durchgeformt sind, fällt er stärker ins Auge als in den ästhetisch durchgeformten. Aber auch in Letzteren sind handlungslogische Inkonsistenzen und Abweichungen von einer motivierten linearen Anordnung der Handlung immer wieder anzutreffen.

Wo mittelalterliche Texte nach heutigen Maßstäben an stimmiger narrativer Progression und handlungslogisch-linearer Verknüpfung zu wünschen übrig lassen, da stellen sie sich häufig als Nacheinander kleinerer, nur partiell miteinander verbundener Erzählteile dar. Diese »Tendenz zur kleinen Einheit« (Quadlbauer 1962, 71–72, 165) kennzeichnet schon das stiltheoretische Denken der Zeit und drückt sich hier unter anderem im eher mikrostrukturellen Fokus der gelehrten lateinischen Poetik aus. Die mediävistische Literaturwissenschaft hat dieselbe Tendenz auch für die weltlich-volkssprachliche Textualität des 12. und 13. Jahrhunderts beobachtet und auf unterschiedliche, im Großen und Ganzen aber doch vergleichbare Weise beschrieben.

Am Beispiel der Dietrichepik wies etwa Joachim Heinzle schon 1978 darauf hin, dass mittelhochdeutsche Epen und Romane dazu neigten, stärker punktuell zu erzählen, als heutige Leser es aus dem Erzählen in der Tradition der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts gewohnt sind. Heinzle wertet Unstimmigkeiten, offenkundige Lücken oder Widersprüche im Erzählen von Dietrich von Bern als »Stilphänomen im weiteren Sinne« (Heinzle 1978, 170): Sie sind Ausweis einer »Punktualität der Darstellungsweise« und »strukturellen Offenheit« der Texte, die sich zwar gattungsabhängig verdichtet beobachten lässt (z. B. in dem aus mündlicher Überlieferung kommenden, heldenepischen Erzählen), aber nicht gattungsspezifisch ist (ebd., 171, 231). »Wir kennen«, so Heinzle, »diese Punktualität der Darstellung aus der Episodenstruktur des höfischen Romans ebenso wie etwa aus der Bilderbogentechnik des »Nibelungenliedes«, in dem es

ganz offenbar auf die einzelne Szene, die einzelne Gebärde mehr ankommt als auf die logische Geschlossenheit der Handlungszusammenhänge« (ebd., 170).

In jüngerer Zeit hat Markus Stock in ähnlichem Zusammenhang von nur »partikularen Bindung[en]« in mittelalterlichen Erzähltexten gesprochen. Mit dem Begriff der »partikularen Bindung« weist er auf Formen der Szenengestaltung hin, bei denen immer nur partiell und nie so, dass es die Struktur des Textes zur Gänze prägen würde, die Anbindung an Plots oder Plotmuster aus der literarischen Tradition gesucht wird (Stock 2000, besonders 408). Wenn Stock dies an Ulrichs von Etzenbach Alexanderroman vorführt, so bestätigt das nur Heinzles Behauptung, dass Punktualität und Partikularität der Darstellung keineswegs vorneweg auf bestimmte Gattungen oder Textreihen beschränkt sind. In diesem Sinne hat unter anderem Jan-Dirk Müller Stocks Begriff aufgenommen und damit neuzeitliche Erwartungen an die Ganzheit und Geschlossenheit literarischer Texte einschließlich entsprechender Kohärenzerwartungen relativiert: »Ganzheit« sei keine Kategorie der mittelalterlichen Literatur, wobei Müller mit Recht anmerkt, dass es in dieser Hinsicht ein nicht unerhebliches ästhetisches Gefälle gebe, und zwar sowohl zwischen den Gattungen als auch gattungsintern: Im Bereich des höfischen Erzählens etwa stehen auf der einen Seite ästhetisch anspruchsvolle und durchgeformte Texte wie, am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts, diejenigen Hartmanns, Wolframs oder Gottfrieds; auf der anderen Seite weniger anspruchsvolle und weniger durchgestaltete wie etwa die *Gute Frau* oder *Mai und Beaflo* (Müller 2007, 39). Vor dem Hintergrund dieses Partikularitätsbefundes entwickelt Müller sein Konzept der »Erzählkerne«, worunter er narrative Verdichtungen bestimmter imaginärer Konstellationen, zeithistorischer Problemlagen und Faszinationstypen versteht, aus denen dann verschiedene erzählerische Konfigurationen entwickelt werden könnten. »Erzählkerne« in diesem Sinne sind Themen, die mit bestimmten narrativen Verläufen verknüpft werden, zum Beispiel das Thema »Name« mit »Namensuche« oder auch »Verweigerung des Namens«; sie führen zur Ausbildung narrativer Teilstrukturen, ohne dass die Texte dabei um eine vollständige Integration aller (Teil-)Elemente, »manchmal nicht einmal um Widerspruchsfreiheit [bemüht]« sein müssten (ebd., besonders 6–45, hier 39). Die Partikularität mittelalterlichen Erzählens wird also entweder als ein stilistisches Phänomen beschrieben (Heinzle); oder als ein weniger stilistisches, im Sinne eines intentional eingesetzten

Erzählverfahrens, denn formal-kompositorisches (Stock); oder auch als ein primär thematisches, wenn auch mit formhistorischen Auswirkungen (Müller).

Die Frage, die sich an diesen, wie auch immer zu beschreibenden, Befund einer Tendenz zur kleinen Einheit anschließt, lautet: Wie organisiert ein Erzählen, das nicht an Ganzheit, sondern an partikularen Bindungen und Teilstrukturen unterschiedlicher Reichweite ausgerichtet ist, Kohärenz inhaltlich-thematisch? Die historische Erzählforschung, besonders die germanistisch-mediävistische, hat in diesem Zusammenhang verschiedene Modelle entwickelt, die, indem sie alternative Verfahren der Kohärenzbildung postulieren, die Herausforderungen zu bewältigen versuchen, vor die vorneuzeitliches Erzählen moderne Schlüssigkeitserwartungen stellt. Die Ansätze sollen im Folgenden kurz vorgestellt und systematisiert werden.

Auf der einen Seite stehen Modelle, die *handlungslogisch* ausgerichtet sind. Dazu zählen insbesondere Ansätze, die auf unterschiedliche Arten der Motivierung abheben. Prominenz hat in diesem Zusammenhang das Konzept der retroaktiven Motivation erlangt. Zuerst formuliert hat es Clemens Lugowski in seiner 1932 erschienenen Studie *Die Form der Individualität im Roman*; bekannter wurde es aber erst mit Lugowskis Wiederentdeckung für die (mediävistische) Germanistik seit den 1980er und 1990er Jahren (Lugowski 1932; Müller 1987 und 1998, 46–47, 74–78; Martínez 1996). Mit seinem Begriff der ›Motivation von hinten‹ zielte Lugowski auf das Resultathafte des spätmittelalterlichen Prosaromans. Geschehensmotivation erfolge hier nicht als kausale oder ›vorbereitende Motivation‹, das heißt als Abfolge sich wechselseitig bedingender Geschehensabläufe, wobei das eine das jeweils nächste begründet; sondern ein Ereignis oder Erzählelement erhalte seine Rechtfertigung erst im Blick auf das gewissermaßen hinter ihm liegende Ergebnis (Lugowski 1970, 73–89). Dabei geht es Lugowski und der an ihn anschließenden Forschung nicht nur um die Beschreibung konkurrierender Motivationslogiken in mittelalterlich-frühneuzeitlichen Erzähltexten – einerseits kausal-proaktive, andererseits final-retroaktive Motivation –, sondern ebenso um die weitergehende Frage nach historisch anderen Formen der kognitiven Modellierung von Kausalität bzw. Ursache-Wirkung-Beziehungen.

Viel Beachtung hat in diesem Zusammenhang die Vorstellung eines metonymischen Erzählens gefunden. Angedeutet findet sie sich schon, und zwar am Beispiel des *Tristan*, in James A. Schultz' (1989, 79)

Bemerkungen zur Kohärenz mittelhochdeutscher Erzähltexte. Systematisch ausformuliert aber haben sie in mehreren, teilweise gemeinsam verfassten Aufsätzen vor allem Harald Haferland und Armin Schulz (Haferland 2005; 2008; 2009; Haferland/Schulz 2010; dazu Kropik 2012). Kurz gesagt geht es dabei um Formen der Verknüpfung zwischen Handlungselementen, die nicht auf motivationalen oder Ursache-Wirkung-Verhältnissen beruhen, sondern auf einer wie auch immer – sachlich, räumlich, zeitlich etc. – gearbeteten Berührung (›Kontiguität‹) oder Verschmelzung. Demgemäß zielt metonymisches Erzählen nicht auf die mimetische Darstellung potenzieller Geschehensverläufe in realen oder möglichen Welten, sondern auf »präsentative Symbolifikation« (Bertau 1983, 81–84): ein »narrative[s] Vor-Augen-Stellen[] von Sachverhalten in erzählerischen ›Verkörperungen‹, wobei die jeweiligen Szenen nicht notwendig durch Beziehungen von Ursache und Folge verbunden sein müssen, sondern durchaus auch rein assoziativ – genauer: metonymisch – miteinander verknüpft sein können« (Schulz 2012, 335).

Vor allem Haferland versteht das metonymische Erzählen dabei nicht nur als einen narrativen, sondern zugleich einen kognitiven Modus, als eine Denkform, die nicht spezifisch mittelalterlich sei, dort aber, und zwar auch außerhalb literarischer Diskurse, eine besondere Rolle gespielt habe. Metonymisches Erzählen entspricht in dieser Sicht einem affektlogischen Denken, in dem Gegenstände oder Personen für ein Ereignis verantwortlich gemacht werden können, wenn sie nur irgendwie – metonymisch, z. B. als *Pars pro toto* – mit der eigentlichen Wirkursache in Verbindung stehen (z. B. der Überbringer einer schlechten Nachricht mit deren Urheber, mit der Folge, dass der Zorn sich gegen den Boten richtet). Die einzelnen Relationsglieder wachsen oder fallen hier nach den Prinzipien der Konkreszenz oder Koinzidenz in einer Weise zusammen, wie sie Ernst Cassirer für das mythische Denken als charakteristisch ansah, wo »noch alles aus allem werden [kann], weil alles mit allem sich zeitlich oder räumlich berühren kann« (Cassirer 1953, 61; Herv. im Orig.).

Auf der anderen Seite stehen Modelle, die auf bestimmte Formen der Sinnkonstitution abheben; die also, anders gesagt, weniger handlungslogisch als vielmehr semantisch oder *bedeutungslogisch* ausgerichtet sind. Hierzu rechnet insbesondere das Konzept des paradigmatischen Erzählens. Es wird, zumindest im deutschsprachigen Raum, fast immer mit dem Namen Rainer Warnings verbunden. Der Sache nach findet es

sich schon früher in der angloamerikanischen Literatur (Evans 1986, 138), wurde aber von Warning in einem besonderen Sinne ausgearbeitet, und dies zunächst gar nicht einmal für mittelalterliche Erzähltexte, sondern für Romane des französischen Realismus (Balzac, Flaubert) und den Nouveau roman (Warning 2001; 2003). Spezifisch vorneuzeitlich ist ein ›Erzählen im Paradigma‹ – so die Begriffsprägung Warnings – demnach nicht. Im Gegenteil sieht er darin eine Form, die erst in der Moderne vorherrschend geworden sei (Warning 2001, 180), wenn auch die Bereitschaft, mit der das Konzept von der literaturwissenschaftlichen Mediävistik, angeregt durch Warnings *Tristan*-Aufsatz, aufgenommen wurde, den gegenteiligen Eindruck erwecken kann.

Als kleinster gemeinsamer Nenner paradigmatischer Erzählkonzepte lässt sich angeben, dass sie alleamt von der Beobachtung ausgehen, dass die Wahrnehmung narrativer Kohärenz auf Wiederholungsbeziehungen beruht. Entscheidend ist dann freilich, wie diese Beziehungen jeweils gestaltet sind. Als ›paradigmatisch‹ werden narrative Strukturen der Wiederholung beschrieben, bei denen Kohärenz, wenn überhaupt, dann nicht durch formal vorgegebene Äquivalenzbeziehungen (wie etwa Strophenstruktur, Reimschema oder Versmaß) hergestellt wird, sondern durch die Vergleichbarkeit oder »funktionale Äquivalenz« (Warning 2001, 186) verschiedener Abschnitte (oder Episoden) ein und derselben Erzählung, das heißt durch kata- und anaphorische Beziehungen zwischen den jeweiligen Erzählelementen. Dem syntagmatisch-teleologischen Erzählen soll ein ›Erzählen im Zeichen der Episodizität, der Reihung, der variierenden Wiederholung‹ entgegengesetzt werden, das mittels narrativer Sinnbildung auf eine »Synthese des Heterogenen« abzielt (Warning 2003, 179; Ricœur 1996, 174).

Sowohl gegen die handlungs- als auch gegen die bedeutungslogisch ausgerichteten Modelle der Beschreibung narrativer Verknüpftheit in mittelalterlichen Erzählungen lässt sich einwenden, dass sie in zumindest einer Hinsicht einem modernen Kohärenzparadigma verbunden bleiben: insofern nämlich, als sie den vogelperspektivischen Blick auf den Text nie ganz aufgeben können, und ›vogelperspektivisch‹ meint hier eine Sicht, die den Grad des narrativen Zusammenhalts eines Textes letztlich ›von oben‹, in einer Gesamtschau seiner einzelnen Elemente und der logischen Verhältnisse zwischen ihnen, zu bestimmen versucht. Es handelt sich, etwas neumodisch formuliert, um Top-Down-Ansätze, nicht um solche, die die

Frage der Kohärenz ›von unten‹, von der Partikularität mittelalterlichen Erzählens und ihren Bedingungen her entwickeln. Exemplarisch lässt sich diese Kritik an Armin Schulz' *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive* von 2012 untermauern. Schulz beschreibt darin das mittelalterliche Erzählen als ein solches, »das gerade vom Widerstreit unterschiedlicher Sinnbildungsmuster, Handlungsschemata, Themen, Interaktionsmuster und Anthropologien geprägt ist«, und sieht darin das Wesen seiner Alterität: »Grundsätzlich geht es darum, daß auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung in der narrativen Abfolge, im Syntagma also, massive Widersprüche erscheinen, wobei diese Widersprüche allerdings als konkurrierende Optionen innerhalb des gleichen übergeordneten Themas verstanden werden können, so daß die Textkohärenz zwar nicht syntagmatisch, jedoch paradigmatisch durchaus gegeben bleibt (v. a. im Blick auf Verfahren metonymischen Erzählens)« (Schulz 2012, 348–349).

Was Schulz und anderen offenbar vorschwebt, ist eine quasi programmatische, zumindest aber systematische Widersprüchlichkeit mittelalterlichen Erzählens. Wo Widersprüchlichkeit – und damit scheinbare oder tatsächliche Inkohärenz – jedoch als systematisches Proprium des vorneuzeitlichen Erzählens ausgegeben wird, da wird in der Regel zugleich von ästhetischer Intentionalität ausgegangen; es wird dann, zumeist stillschweigend, angenommen, dass die Texte absichtlich und planvoll auf Widersprüchlichkeit und eine Pluralität konkurrierender Sinnoptionen zusteueren, sodass von einer narrativen Prozessierung von Widersprüchen die Rede sein kann (ebd., 349). Aus dieser unausgesprochenen Vorannahme speist sich denn auch das Urteil besonderen ästhetischen Raffinements, zu dem die Beobachtung offenkundiger Widersprüche in den Texten bisweilen führt.

Als systematisch oder gar programmatisch kann Widersprüchlichkeit in einem Text aber nur begriffen werden, wenn man als Ausgangsgröße den Text als Ganzen ansetzt, also von einer Gesamtsicht des Artefakts herkommt. Das heißt selbstverständlich nicht, dass sie nicht prozessual entfaltet würde; doch als formale und semantische Struktur im Sinne Schulz' ergibt solche Widersprüchlichkeit nur vom Ende her Sinn, wenn man den ganzen Text und alle seine »konkurrierende[n] Optionen innerhalb des gleichen übergeordneten Themas« kennt. Unter den pragmatischen und medialen Bedingungen einer Schriftkultur, in der der Text in aller Regel in Buchform und damit schon materiell-physisch als Gesamtobjekt vorliegt und – was noch wichtiger erscheint – auch dement-

sprechend rezipiert wird, leuchtet eine solche Sichtweise auch ohne Weiteres ein.

Es fragt sich allerdings, ob man von einer solchen Gesamtsicht für die Rezeption mittelalterlicher Texte, besonders solche größeren Umfangs, ausgehen darf. Die Texte wurden überwiegend gehört, nicht gelesen; sie lagen dem Gros der Rezipienten materiell nicht vor. Wenn sie vorgetragen wurden, konnten sie nicht anders als in mehreren Sitzungen vorgetragen werden: welche zeitlichen Abstände mögen dazwischengelegen haben? Kann man davon ausgehen, dass jeder Hörer an allen Sitzungen teilnahm? Gingen die Autoren davon aus, dass alle alles mitbekamen? Texte wurden vorab und in noch unfertigem Zustand verbreitet und rezipiert; annehmen kann man das etwa für Wolframs *Parzival* (Bumke 2004, 247–249). Sie konnten auch – wie, wenigstens nach eigenem Bekunden, Veldekes Eneasroman – abhandenkommen, um erst Jahre später fertiggestellt werden zu können. Letzteres wird sicherlich die Ausnahme, aber doch vielleicht auch nicht der einzige Fall dieser Art gewesen sein. Auch die Tatsache alternativer Schlüsse, wie sie etwa für Hartmanns *Iwein*-Roman vorliegen, lässt sich so interpretieren, dass selbst bei Werken oder Werkgattungen, die, wie der mittelalterliche Artusroman, modernen Vorstellungen von Werkgeschlossenheit näher kommen, nicht nur ›Ganzheit‹ keine Kategorie, sondern auch ›Geschlossenheit‹ kein absoluter Begriff ist: Die Werkintegrität kann aufgebrochen werden – sei es vom Autor selbst oder einem Bearbeiter –, und genau genommen bedeutet das, dass von ›Werkintegrität‹ als einer festen Größe gar nicht gesprochen werden kann.

Ist es angesichts all dessen realistisch anzunehmen, die Texte zielten auf Widersprüchlichkeit als erzähl-systematisches Prinzip, wenn dies hermeneutisch doch nur Sinn ergibt, solange man voraussetzt, dass sie auf das Ganze des Textes berechnet war und von den Rezipienten auch in dieser Ganzheit wahrgenommen werden konnte? Dagegen sprechen, mit ihrer Tendenz zur kleinen Einheit, nicht nur die Konzeptionalisierung von narrativer Kohärenz und des *verisimile* der Handlungsdarstellung in der mittelalterlichen Poetik; auch die medial-pragmatischen Bedingungen des epischen Erzählens in der Volkssprache scheinen dagegen zu sprechen, jedenfalls dann, wenn man davon ausgeht, dass sie für die Autoren eine Rolle spielten und, wie auch immer bewusst, bei der Textkomposition (mit-)berücksichtigt wurden.

Die Frage, wie ein solches Erzählen Kohärenz inhaltlich-thematisch organisiert, sollte daher von seinen medialen und pragmatischen Bedingungen her

entwickelt werden. Anders formuliert: Wie stellte sich die Kohärenzfrage für die damaligen Rezipienten, wenn man zweierlei systematisch zu berücksichtigen versucht: zum einen die Bedingungen ihres praktischen Umgangs mit den Texten; zum anderen die kognitiven Rahmenbedingungen, die für die Textrezeption galten und die nicht nur literarische Vorerwartungen (z. B. gattungs- oder werkspezifischer Art) beinhaltet haben dürften, sondern ebenso bestimmte Textaufnahmestrategien und Kohärenzbildungsverfahren, die mit der primär aural-performativen Rezeption der Texte einhergingen?

Literaturgeschichtlich bedeutet das, die Partikularität des mittelalterlichen Erzählens als Ausgangsform zu verstehen, Kohärenz im Sinne eines Grades der Verknüpftheit, der das Werkganze umfasst, hingegen als eine Zielform. Selbstverständlich hatten die mittelalterlichen Autoren einen Begriff von ihren Werken als einer Ganzheit. Aber diese Ganzheit bedeutete zunächst einmal nicht mehr als einen übergreifenden Zusammenhalt der Texte im Sinne des aristotelischen Anfang-Mitte-Ende-Modells, keine durchkomponierte und bis ins Letzte aufeinander abgestimmte Werktotalität. Die Entwicklung hin zu einem dementsprechenden Kohärenzverständnis – kein Fortschritt, sondern eine Veränderung in eine bestimmte Richtung – scheint nicht unabhängig zu sein von der historischen Entwicklung der Schriftlichkeit und der Buchform, mit allen Folgen, die das in medialer und pragmatischer Hinsicht für die Produktion und Rezeption von Geschriebenem hatte (Glauch 2009, 65–76).

Selbst für Werke der klassischen höfischen Literatur, für die man gemeinhin ein höheres Maß an Kohärenz und ästhetischer Durchformung annimmt, gilt diese Partikularität und Punktualität des Erzählens immer wieder. Man denke nur an ›blinde‹ Motive, wie sie sich etwa auch in Hartmanns *Gregorius* finden: Die Verse 1939–1954 (Edition Mertens 2004) erzählen, wie Gregorius' Mutter den Seidenstoff, den der ihr gegenüberstehende Mann trägt, als denselben identifiziert, den sie seinerzeit ihrem Neugeborenen mit in das kleine Fass auf das Meer gegeben hatte. Aber die dann naheliegende und zu erwartende Frage, woher der Gast den Stoff denn habe, stellt sie nicht. Die Möglichkeit des Wiedererkennens von Mutter und Sohn schon an dieser Stelle wird durch das Kleidermotiv angespielt, dann aber abgebrochen und auch im Fortgang der Erzählung nicht wieder aufgenommen.

Kompositorisch entspricht der Tendenz des mittelalterlichen Erzählens zur kleinen Einheit – der oft eine

über längere oder kürzere Zeiträume sich erstreckende Rezeption in ›Happen‹ entsprochen haben wird –, dass wir es, wie man lange weiß, vielfach mit additiven Formen zu tun haben. Das gilt selbst für den Artusroman Chrétienischer Prägung, dessen Autoren sich um eine ästhetisch und kompositorisch anspruchsvolle, aber gleichwohl vom Prinzip der Addition ausgehende Zusammenfügung, eine – wie Chrétien im Prolog zum *Erec* sagt – *molt bele conjointure* (Edition Gier 1987, V. 14) der Episoden, die erzählt werden sollen, bemühen. Im Hinblick auf den Grad der Vernetzung zwischen den einzelnen Handlungs- und Erzählelementen wiederum entspricht dem, dass es kaum je ein einziges, übergeordnetes Kohärenzprinzip gibt, sondern dass wir es mit Kohärenzstrukturen mittlerer Reichweite zu tun haben, die zudem von verschiedenen Gravitationszentren aus regiert werden.

Gravitationszentren der Handlungslogik in mittelalterlichem Erzählen: Schema – Szene – Bedeutung

Mindestens drei solcher Gravitationszentren, die bestimmend für die Logik der Handlungsdarstellung sind und von denen aus Kohärenz inhaltlich-thematisch organisiert werden kann, lassen sich unterscheiden: Schema – Szene – (figurative) Bedeutung. Dabei liegt es vom heutigen Standpunkt aus nahe, als vierte auch noch an die Kategorie der Figur zu denken. Doch scheint mir die Kategorie der Figur eher ein für ›neues‹ Erzählen charakteristisches Zentrum der Organisation von Kohärenz zu sein: Figuren wirken vor allem über ihre erzählten Intentionen, Aktionen und Reaktionen kohärenzbildend (Glauch 2013, 306). Wenn der Roman des 19. Jahrhunderts unter den verschiedenen Formen der Handlungsmotivierung die psychologisch stimmige Kausalmotivation bevorzugt, so hat das vor allem damit zu tun, dass hier die Figur zum dominierenden Kohärenzzentrum geworden ist. Für mittelalterliches Erzählen gilt das weithin nicht: Mittelalterliche Figuren sind in der Regel psychologisch deutlich ›flacher‹ konzipiert. Auch deshalb spielen sie als kohärenzverbürgende Größen eine viel geringere Rolle als im nachgoethezeitlichen Erzählen.

Schema meint eine Gebundenheit an literarisch vorgeformte Handlungsmuster. Dass solche Handlungsmuster, im Sinne makrostruktureller Plotverläufe, das mittelalterliche Erzählen in weiten Teilen bestimmen, hat man schon lange gesehen und ist eingehend erforscht worden. Es handelt sich um spe-

zifisch literarische Handlungsmuster – und ›literarisch‹ umfasst hier auch mündlich gefasste und narrativ verdichtete Texte – unterschiedlicher Reichweite. Sie machen bestimmte Handlungsverläufe erwartbar und können die tatsächlich erzählte Handlung über kürzere oder längere Strecken bestimmen, um dann eben auch davon abweichen zu können. Beispiele für solche Handlungsschemata sind insbesondere das sogenannte Brautwerbungsschema – vielleicht das literarisch produktivste Muster der mittelalterlichen Adelsliteratur –, aber auch Erzählmuster kürzerer Reichweite, wie etwa das *rash boon*-Motiv oder auch die Abfolge der Entwicklungsstufen der Liebe, auf die Matthäus von Vendôme in seiner *Ars versificatoria* Bezug nimmt (einen Überblick über die wichtigsten mittelalterlichen Erzählschemata bietet Schulz 2012, 191–291).

Szenengebunden erscheinen die Kohärenzstrukturen mittelalterlicher Erzähltexte dort, wo man in der narrativen Gestaltung eine Fokussierung auf kleine Handlungsabschnitte – mit in der Regel gleichbleibendem Schauplatz und Personal – beobachtet. Die Forschung hat immer wieder festgestellt, dass mittelalterliche Autoren eine Vorliebe dafür haben, möglichst wirkungsvolle Einzelszenen zu gestalten (Kuhn 1952; Wenzel 1992; Mertens 2001); und auch, dass sie dazu neigten, über der Ausarbeitung solcher lokaler Elemente die (konsistente) Gesamtgestaltung – »the overall design« (Schultz 1989, 77) – zu vernachlässigen, wurde wiederholt bemerkt. Im Vordergrund stünden die Eindrücklichkeit und Wucht, die punktuell schlagende Evidenz einer in sich abgeschlossenen Szene, weniger eine zeitlich und/oder kausal konsistente Integration der einzelnen, szenisch angelegten Episoden (Glauch 2013, 307). An die Stelle kohärenter Integration trete in solchen Fällen kontinguiäre Aggregation (etwa Czerwinski 1989, 15). Gemeinsam ist diesen Einlassungen, dass sie die Orientierung an der einzelnen Szene auf die Intention der Autoren zurückführen, bestimmte Effekte zu erzielen – sei es im Sinne einer ›Überwältigungsästhetik‹ (wie man Kuhns Ausführungen zur Gestaltung mancher Szenen im *Nibelungenlied* zuspitzen könnte), sei es, dass sie, worauf insbesondere neuere Arbeiten zielen, im Sinne einer Visualitätsästhetik das szenenorientierte Erzählen mit der Herstellung visueller und akustischer Präsenzeffekte erklären, die dem Rezipienten die Immersion in eine Realitätsillusion erlauben sollen (so schon Wenzel 1992).

Weniger gesehen hat man dagegen, dass – gerade in ästhetisch weniger elaborierten Texten – zahlreiche

Inkohärenzen motivationaler und ontologischer Art im Verhältnis von Einzelszene einerseits und Gesamthandlung andererseits daraus resultieren, dass bei der einzelnen Szenengestaltung prototypische Muster eine wesentliche Rolle spielen. Wie Handlungsschemata beziehen sich auch protoszenische Muster auf die Handlungsseite von Erzählung, also auf die Ebene des Dargestellten oder der *histoire*. Anders als jene aber meinen sie nicht schon literarisch gefasste bzw. narrativ gebundene imaginäre Konstellationen (etwa im Sinne von Müllers ›Erzählkernen‹), sondern Scripts oder ›Drehbücher‹ für Situationen und Handlungs- bzw. Geschehensabläufe ganz kleiner Ordnung. Vor allem unterscheiden sie sich von den Erzählschemata der mittelalterlichen Literatur dadurch, dass sie nicht spezifisch literarisch sind. Sie beziehen sich auf allgemein kulturell und/oder alltagsweltlich geprägte Vorstellungen davon, wie bestimmte Situationen aussehen und wie sie ablaufen. Vorstellungen dieser Art bestehen insbesondere für irgendwie ›geregelte‹ Handlungen und Handlungsabläufe, solche also, die durch Rituale oder ritualhafte Formen (Gebärden, Gesten, Symbole, Zeremonielle etc.) bestimmt waren: zum Beispiel beim Überbringen einer Botschaft; bei der Beratung des Herrschers mit seinen Ratgebern und Gefolgsleuten; bei der agonalen Begegnung in Turnier und (freundlichem oder feindlichem) Zweikampf; bei gottesdienstlichen oder sonstigen liturgischen Handlungen usw. Auf solche präformierten Handlungsvollzüge – und ein entsprechendes Wissen des Publikums – beziehen sich die zahlreichen ›als man gezam-‹-Formulierungen (›wie man es zu tun pflegte‹) in den Texten (z. B. *Herzog Ernst B*, V. 5914, Edition Sowinski 1970: »als sie ze hōchgezīte tuont« [›wie man es bei hohen Festen zu tun pflegt‹]). Es handelt sich hier je nach Statik oder Dynamik um Frames oder Scripts, die als kognitive Muster den Rezipienten verfügbar sind und diesem verfügbaren Wissen gemäß einen bestimmten Ver- oder Ablauf einfordern und erwartbar machen. Inkonsistenzen im Hinblick auf die narrativen Informationen, die in einem Text gegeben werden, ergeben sich in solchen Fällen aus der Spannung zwischen einer starken Tendenz zum Erzählen prototypischer Verläufe, zu ›Protoszenen‹ und protoszenischer Gestaltung einerseits und dem über die einzelne Szene hinausreichenden motivationalen bzw. semantischen Gefüge.

Bedeutung: Viel stärker als in dem uns vertrauten ›neuen‹ Erzählen erscheint das ›alte‹ Erzählen, dem wir in mittelalterlichen Texten begegnen, in einzel-

nen, im Gesamtzusammenhang inkonsistent wirkenden narrativen Informationen durch die Orientierung hin auf eine ›Bezeichnung‹ (*bezeichnenunge*) geprägt, hinter der die literale Bedeutung der Proposition zurücktritt. Dieses Gravitationszentrum zur Organisation von Kohärenz bezieht sich, anders als (literarische) Schemata oder (alltagsweltliche) Protoszenen, also nicht auf Handlungs-, sondern auf Deutungsmuster. Textdaten, die sich widersprüchlich zu anderen verhalten, werden hier weder von bestimmten Erzählschemata noch prototypischen Szenenverläufen aus regiert, sondern sind funktional ausgerichtet auf das, wofür sie ›stehen‹, was sie also in und für die Erzählung ›bedeuten‹ sollen. Es geht mithin um einen Modus der Uneigentlichkeit. Erst im Hinblick auf die semantische Schicht, die sich an die narrativen Propositionen assoziativ anlagert, stellt sich dann ein Sinn ein, der die linear-syntagmatische Inkohärenz zwar nicht aufhebt, aber im Sinne einer gleichsam vertikalen Kohärenz erklärbar macht.

Sowohl aus dem Umstand, dass mittelalterliches Erzählen partikular verfährt und bestimmte konzeptionelle Vorgaben und Sinnbildungsmuster oft nur ein Stück weit verfolgt, als auch aus der – zum Teil dadurch bedingten – Pluralität der Gravitationszentren, von denen aus narrativer Zusammenhalt (potenziell) organisiert werden kann, ergibt sich, dass verschiedene Kohärenzformen auch miteinander in Konflikt geraten können und keineswegs immer sorgfältig aufeinander abgestimmt sein müssen. Auch in dieser Hinsicht lässt sich ein zum Teil erhebliches Gefälle ausmachen, in das Textreihen zugehörigkeit und Textgenese (einschließlich möglicherweise vorausliegender oraler Traditionen) mit hineinspielen. Solche Konkurrenzen können nicht nur linear-sukzessiv, also im Verlauf der narrativen Progression zutage treten, sondern unter Umständen schon punktuell, an Stellen, an denen man den Eindruck hat, dass verschiedene Kohärenzlogiken sich gewissermaßen übereinanderschichten. Es wirkt daher an einzelnen Stellen so (die der Geologie entlehene Metapher weiterführend), als ob Kohärenz hierarchisch aufgebaut würde.

Am nächsten kommt dieser Vorstellung hierarchischer Kohärenzstrukturen die Formulierung, die Schultz für die Kohärenz mittelhochdeutscher Erzähltexte gefunden hat: »MHG [Middle High German] narrative«, so Schultz bündig, »is more hierarchical. Its coherence depends less on the linear relation of parts than on the relation of each individual part to a given whole« (Schultz 1989, 84). Dem wird man zustimmen, mit der nicht unwesentlichen Einschränkung,

kung allerdings, dass die einzelnen Teile sich keineswegs notwendig auf ein gegebenes Ganzes beziehen müssen – das es oft in der Form, die wir uns darunter vorstellen, gar nicht gibt –, sondern vielfach nur auf ›Teilganzheiten‹. Vom Standpunkt einer Geschichte der historischen Narrativik scheint, in der *longue durée*, die ästhetische Ambition dahin zu gehen, die verschiedenen Gravitationszentren für narrative Kohärenz immer besser zu korrelieren und aufeinander abzustimmen – *molt bele*, wie Chrétien es an der berühmten Stelle seines *Erec*-Prologs nennt.

Literatur

- Bertau, Karl: Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200. München 1983.
- Brink, Charles O.: Horace on Poetry. Bd. 2: The ›Ars Poetica‹. Cambridge 1971.
- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach [1964]. Stuttgart 82004.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 2: Das mythische Denken [1925]. Darmstadt 21953.
- Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Altfranzösisch/Deutsch. Hg. von Albert Gier. Stuttgart 1987.
- Cicero, Marcus Tullius: De inventione/Über die Auffindung des Stoffs. De optimo genere oratorum/Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – deutsch. Hg. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf 1998.
- Czerwinski, Peter: Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Frankfurt a. M. 1989.
- Evans, Jonathan D.: Episodes in Analysis of Medieval Narrative. In: *Style* 20 (1986), 126–141.
- Friedman, Lionel J.: Gradus Amoris. In: *Romance Philology* 19 (1965), 167–177.
- Friis-Jensen, Karsten: The ›Ars Poetica‹ in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland. In: *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 60 (1990), 319–388.
- Galfred von Vinsauf: Documentum de modo et arte dictandi et versificandi. In: Edmond Faral (Hg.): *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris 1924, 263–320.
- Gallo, Ernest: The ›Poetria nova‹ and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine. Den Haag 1971.
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens. Heidelberg 2009.
- Glauch, Sonja: Epilog. In: Florian Kragl/Christian Schneider (Hg.): *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Heidelberg 2013, 303–308.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg. von Dieter Kartschoke. 3 Bde. Stuttgart 1980.
- Haferland, Harald: Metonymie und metonymische Handlungskonstruktion. Erläutert an der narrativen Konstruktion von Heiligkeit in zwei mittelalterlichen Legenden. In: *Euphorion* 99 (2005), 323–364.
- Haferland, Harald: Verschiebung, Verdichtung, Vertretung. Kultur und Kognition im Mittelalter. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2008), 52–101.
- Haferland, Harald: Kontiguität. Die Unterscheidung vor-modernen und modernen Denkens. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009), 61–104.
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84 (2010), 3–43.
- Hartmann von Aue: Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein. Hg. von Volker Mertens. Frankfurt a. M. 2004.
- Heinze, Joachim: Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung. München 1978.
- Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A. Hg. von Bernhard Sowinski. Stuttgart 1970.
- Horatius Flaccus, Quintus: Ars Poetica/Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch [1972]. Hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 2008.
- Johannes von Garlandia: The ›Parisiana Poetria‹. Hg. von Traugott Lawler. New Haven 1974.
- Knapp, Fritz Peter: Ordo artificialis/Ordo naturalis. In: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin 2000, 766–768.
- Kropik, Cordula: Metonymie und Vormoderne. Zur kulturgeschichtlichen Verortung einer Denkfigur. In: *Poetica* 44 (2012), 81–112.
- Kuhn, Hugo: Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung. In: Hermann Schneider (Hg.): *Edda, Skalden, Saga*. Heidelberg 1952, 279–306.
- Lucanus, Marcus Annaeus: Pharsalia. Hg. von Karl Friedrich Weber. Bd. 3: Scholiastae. Leipzig 1831.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung. Berlin 1932.
- Martínez, Matias (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Paderborn 1996.
- Matthäus von Vendôme: Opera. Hg. von Franco Munari. Bd. 3: Ars versificatoria. Rom 1988.
- Mertens, Volker: Szenisches Erzählen. Ulrich Fietter – Wolfram – ›Nibelungenlied‹. In: Klaus Zatloukal (Hg.): *800 Jahre ›Nibelungenlied‹. Rückblick – Einblick – Ausblick*. Wien 2001, 97–114.
- Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im ›Nibelungenlied‹. Zur Gattungsdiskussion um ›Epos‹ oder ›Roman‹. In: Fritz Peter Knapp (Hg.): *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung*. Heidelberg 1987, 221–256.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007.
- Quadlbauer, Franz: Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter. Graz 1962.
- Rhetorica ad Herennium. Lateinisch – deutsch. Hg. von Theodor Nüßlein. München 1994.
- Ricœur, Paul: Das Selbst als ein Anderer. München 1996.

- Schneider, Christian: *Narrationis contextus*. Erzähllogik, narrative Kohärenz und das Wahrscheinliche in der Sicht der hochmittelalterlichen Poetik. In: Florian Kragl/Christian Schneider (Hg.): *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Heidelberg 2013, 155–186.
- Schultz, James A.: The Coherence of Middle High German Narrative. In: Albrecht Classen (Hg.): *Medieval German Literature*. Göttingen 1989, 75–86.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Berlin 2012.
- Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii. Bd. 1: *Aeneidos librorum I–V commentarii*. Hg. von Georg Thilo. Leipzig 1881.
- Stock, Markus: Vielfache Erinnerung. Universaler Stoff und partikuläre Bindung in Ulrichs von Etzenbach ›Alexander‹. In: Jan Cölln/Susanne Friede/Hartmut Wulfram (Hg.): *Alexanderdichtungen im Mittelalter*. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen. Göttingen 2000, 407–448.
- Thomas von Britannien: *Tristan*. Hg. von Stewart Gregory. New York 1991.
- Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition. In: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), 176–209.
- Warning, Rainer: Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im ›Tristan‹. In: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg i. Br. 2003, 175–212.
- Wenzel, Horst: Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im ›Nibelungenlied‹. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 111 (1992), 321–343.

Christian Schneider

24 Handlung und Handlungslogik – Frühe Neuzeit

Die Poetiken der Frühen Neuzeit in Europa weisen der Handlung eine zentrale Stellung zu. Der Rückgriff auf Aristoteles' *Poetik* in Frankreich, Großbritannien und Deutschland im Zuge der neoklassischen Kritikbewegung steht hinter dieser Entwicklung, die, wie wir sehen werden, in einer Reihe erzähltheoretischer Konzepte dieser Epoche ihren Ausdruck finden. Betrachtet man die Handlung in der Frühen Neuzeit entlang der konzeptuellen Schlaglichter von *vraisemblance*, poetischer Gerechtigkeit und der Fabel, so zeigt sich schnell, dass die Diskussion in der Kritik Genre Grenzen überschreitet. Obschon Aristoteles' *Poetik* sich hauptsächlich mit dem Drama auseinandersetzt, und auch die neuzeitlichen Debatten sich oft an dramatischen Texten entzünden, so verhandeln diese kritischen Auseinandersetzungen gerade auch die neu konzeptualisierte Form des Romans. Die zentralen Handlungskonzepte werden im Dialog mit den alten und neuen Formen der Frühen Neuzeit verhandelt.

Das zweifellos wichtigste kritische Prinzip dieser Epoche, das sich im Laufe der 16. und 17. Jahrhunderte in Frankreich ausbildete, war das der *vraisemblance*. Ein Theaterstück oder ein Roman soll seinen Handlungsverlauf, die Motivationen der Charaktere, Zufälle in deren Zusammentreffen, etc. an einem Vorbild ausrichten, das vielleicht nicht direkt tatsächlichen Begebenheiten entspricht, aber Leser oder Zuschauer dazu einlädt, eine ideale Konstellation auszumachen. Die poetische Gerechtigkeit, die dazu führt, dass tugendhafte Protagonisten mit einem glücklichen Ende belohnt werden und dass böse Protagonisten mit einem schlechten Ausgang bestraft werden, entwächst neuzeitlichen Diskussionen um die Katharsis. Die Handlung selbst wird im 18. Jahrhundert als ›Fabel‹ neu durchdacht und von der ursprünglichen Gattung auch auf das Epos und den Roman übertragen. Aus neoklassischer und aufklärerischer Perspektive ist eine Fabel sowohl das Gerüst der Handlung als auch zugleich die erzieherische Botschaft, die der geeignete Leser (oder die Leserin) aus der Geschichte lernen soll.

Die neoklassische Kritik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts verhandelt die antike Poetik neu für eine moderne, landessprachliche und christliche Literatur. Aristoteles' *Poetik* und Horaz' *Ars Poetica* lösen hierbei die rhetorische Tradition als antike Verweisgründe der Poetik langsam ab (obwohl auch Aristoteles' *Rhe-*

torik, Cicero und Quintilian weiterhin gelesen werden). Diese antiken Poetiken werden dann für das moderne Theater und für ein christliches Verständnis des Epos neu geschrieben, oft im Dialog mit zeitgenössischen Kritikern und den antiken Quellen. Pierre Corneille in *Trois discours sur le poème dramatique* (1658) argumentiert für seine Entscheidungen als Autor mit und gegen seine/n Zeitgenossen und in Rückgriff auf Aristoteles. Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769) kommentiert die Vorstellungen am neuen Hamburger Theater und leitet aus der Kritik der Neuaufführungen klassischer französischer Stücke (wie der Corneilles) weitergehende Beobachtungen über Theater und Literatur her. Lessing entwickelt damit seine Poetik des Dramas durch einen vorgestellten Dialog zwischen Corneille und Aristoteles, in den er dann auch selbst als Kritiker und Dramatiker eingreift. Die Neoklassik versteht und präsentiert sich also als Debattenfeld, in dem Leitsätze und Forderungen an Erzähltexte aus verschiedenen Gattungen, darunter Theaterstücke, aber auch Roman und Fabel, ausgetauscht und verhandelt werden.

Neoklassik und *vraisemblance*

Vraisemblance, wie Anne Duprat (2010) anhand von italienischen und französischen Poetiken des 16. und 17. Jahrhunderts aufzeigt und Nathalie Kremer (2011) weiter ins 18. Jahrhundert verfolgt, entstammt einer Kombination von aristotelischen und platonischen Prinzipien der Mimesis. Der Schwerpunkt ist hier leicht anders gesetzt als beim mittelalterlichen *verisimile* (s. Kap. 23). Die neoklassische Diskussion hebt hervor, dass die *Poetik* des Aristoteles zwischen der Geschichte (die wahr, aber nicht wahrscheinlich sein muss) und der Literatur (die wahrscheinlich, aber nicht wahr sein muss) unterscheidet. Die Wahrscheinlichkeit der Literatur bei Aristoteles ist klar mit der Handlung und den diese bestimmenden Prinzipien von Wendepunkt (*peripéteia*) und Wiedererkennung (*anagnórisis*) verknüpft, da es die Kohärenz der Handlung ist, die ein Gefühl von Wahrscheinlichkeit aufkommen lässt. Diese Kohärenz des Handlungsentwurfs bei Aristoteles wird dann durch ein platonisches Element angereichert, da eine kohärente Handlungsstruktur eine ideale Konstellation wiedergibt, die so in der realen Welt nicht vorkommt. Die Literatur zeigt, wie die Welt funktionieren könnte (und sollte), nicht, wie sie tatsächlich funktioniert. Damit steht die *vrai-*

semblance des 17. und 18. Jahrhunderts weit entfernt von der *verisimilitude* und dem Realismus des 19. Jahrhunderts. Sie hängt nämlich zu einem deutlich größeren Teil von der Handlung und ihrer Handlungslogik ab als von detaillierten Beschreibungen und alltäglichen Charakteren, Schauplätzen und Szenarien, auf die der spätere Realismus im Roman basiert.

Besonders im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelt sich diese Vorstellung einer ideal entworfenen Handlungsfolge konzeptuell als Widerspiegelung einer göttlich entworfenen Welt. Der Verfasser ›spielt Gott‹ im Sinne, dass er alles darüber weiß, was in den Köpfen der Protagonisten vor sich geht und was in der Handlung passieren wird. Mit dieser Allwissenheit geht allerdings klar einher, dass man auch die Handlung einer idealen Konzeption entsprechend konstruieren muss. *Vraisemblance* ist eine Bringschuld des Verfassers und sie kann sich darauf einstellen, dass sie von Kritikern und dem Publikum entsprechend beurteilt wird.

Ein zentraler Diskussionsplatz, auf dem die Manifestationen und Funktionen der Handlung im 17. und 18. Jahrhundert verhandelt werden, ist das Drama, das ganz im Zeichen der Regelpoetik betrachtet wird. In der vielleicht wichtigsten einschlägigen Debatte der Zeit, der ›querelle du Cid‹ (1637–1638; Civardi 2004), wird darüber gestritten, ob Pierre Corneilles Stück *Le Cid* (1637) den Anforderungen der *vraisemblance* entspricht. Ist es glaubhaft, dass Chimène dem Cid ihre Hand zur Ehe gibt, gerade eine Szene nachdem der er ihren Vater getötet hat? Corneille verteidigt sich mit dem historischen Material, das er hier in seinem Drama verarbeitet. Die historische Chimène hat den historischen Cid geheiratet, und die Regel der dramatischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung erlaubt ihm leider keine Bedenkzeit für die Prinzessin. Nicolas Boileau-Despréaux und andere Kritiker der Zeit sehen allerdings in historischen Fakten kein Hindernis. Wenn sich mit den Fakten keine gute Handlungsführung ergibt, so müssen diese eben der *vraisemblance* angepasst werden. Wie Boileau in *L'Art Poétique* (1674) schreibt, »le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable« (»die Wahrheit ist manchmal nicht wahrscheinlich«), und mit der Autorität des Aristoteles, der ja auch die Literatur höher als die Historie einstufte, kann man bei den Fakten Abstriche machen. Ein Stück wie *Le Cid* soll daher keine Geschichtsstunde sein, sondern eher eine elegante Handlungskonstellation, in der alle Elemente zusammenpassen und zugleich den Anforderungen der Regelpoetik entsprechen.

Man kann die poetischen Debatten des 17. Jahrhunderts als Entwicklungslabor einer neuen Poetik verstehen, in der die Umrisse des frühneuzeitlichen Dramas (aber auch des Romans) verhandelt werden und die Theaterpraktiker, Romanautoren und Kritiker zusammenbringt. Für den Roman im 17. Jahrhundert nimmt die *querelle* um *La Princesse du Clèves* (1678) von Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, Comtesse de la Fayette (besonders als Autorin auch: Lafayette), diese Rolle ein (Esmein 2004). Auch bei *La Princesse du Clèves* steht die *vraisemblance* auf dem Spiel, sowohl mit Hinblick auf die Glaubwürdigkeit der Aktivitäten der Protagonisten, aber auch durchaus mit Hinblick auf die Rolle, die dem Zufall in der Handlung beigemessen wird. Als die Princesse ihrem Gatten gesteht, dass sie Gefühle für den Comte de Nemours hegt, ergibt es sich in Lafayettes Roman so, dass der Comte gerade zu dem Zeitpunkt an der Laube vorbeigeht, in der dieses Geständnis stattfindet. Viele Kommentatoren fänden, dass dies ein wenig zu viel des Zufalls sei. Wenngleich der Autorin das Recht zugesprochen wird, alle Handlungen in einer Erzählung selbst zu konfigurieren, so darf doch die Logik der Handlung nicht verletzt werden. Die *vraisemblance* einer Handlung kann Zufälle verkraften, aber nur, wenn sie im weiteren Handlungsverlauf als motiviert und notwendig erscheinen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird der Zufall weiter verhandelt und oft explizit im Roman, z. B. in Fieldings *Amelia* (1751), und im Theater, z. B. in Crébillons *Le nuit et le moment* (1755) oder in Marivaux' *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730), thematisiert. Der motivierte Zufall und das neoklassische Konzept der *vraisemblance* wurde im 19. Jahrhundert vom Realismus eingeholt, sodass *vraisemblance* seinen Wahrscheinlichkeitscharakter weitgehend verlor. In aktuellen kritischen Diskussionen taucht dieses Verständnis nur noch gelegentlich auf, wie z. B. wenn Genette in seinem Aufsatz »Vraisemblance et motivation« (1968) auf die Debatten um Corneilles *Cid* und Lafayettes *Princesse de Clèves* zurückgreift.

Poetische Gerechtigkeit

Eine Regel der neoklassischen Poetik, die fast so berührt ist wie die dramatischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung, ist die poetische Gerechtigkeit. Die Belohnung der Tugend und Bestrafung des Lasters ist ein Prinzip, das man so nicht bei Aristoteles findet, obschon es in der neoklassischen Kritik ge-

mein hin unter die ›aristotelischen Regeln‹ gerechnet wird. François Hédélin, abbé D'Aubignac, entwickelt das Konzept von literarischer Belohnung und Bestrafung in *Pratique du théâtre* (1657) und Thomas Rymer kreiert dann den Begriff ›poetische Gerechtigkeit‹ (*poetical justice*) in seinen *Tragedies of the Last Age Consider'd* (1678). Sowohl D'Aubignac als auch Rymer bringen mit diesem Konzept eine Modernisierung der Katharsis des Aristoteles in die Debatte. Zuschauer werden in ein Stück gefühlsmäßig eingebunden, wenn sie auf eine Belohnung der tugendhaften Identifikationsfigur ebenso wie auf eine Bestrafung des Schurkens, der immer für Probleme sorgt, hoffen können. Mitleid und Furcht ›explodieren‹ damit nicht gleichsam mit Gewalt in der Katharsis am Ende des Stückes, sondern werden sorgfältig in der Charakterisierung angelegt und mit dem Ausgang der Handlung verflochten. Die emotionale Wucht der antiken Katharsis wurde von Zeitgenossen als problematisch wahrgenommen. Antike Stücke wurden zwar u. a. in den Versionen von Racine, Corneille und Voltaire in Frankreich aufgeführt, französische Übersetzungen der Originale aber erst im Jahre 1735 mit Pierre Brumoy's *Le théâtre grec* zugänglich gemacht. Die poetische Gerechtigkeit findet sich dann im 18. Jahrhundert sowohl im Drama als auch im Roman, wo sie ein dominantes Prinzip der Handlungslogik darstellt (s. Zach 1986; Kukkonen 2017). Dies wird zum Beispiel im Untertitel von Samuel Richardsons *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) deutlich, aber auch in den Untertiteln der Gegenromane, wie zum Beispiel Eliza Haywoods *The Anti-Pamela, or Feign'd Innocence Detected* (1742).

Das vielleicht bemerkenswerteste Beispiel von poetischer Gerechtigkeit im 18. Jahrhundert ist aber Shakespeares *King Lear* (Erstaufführung 1606). In der Version von Nahum Tate, die zuerst 1681 auf die Bühne kam, feierte das Stück gewaltige Erfolge auf dem Theater im 18. Jahrhundert und war ein wichtiger Stein im Gebäude der Heldenverehrung Shakespeares, das gerade in den 1750ern und 1760ern in Großbritannien errichtet wurde. Tates *History of King Lear* ›berichtigt‹ den Handlungsverlauf des Stückes mit Hinblick auf die poetische Gerechtigkeit, da Cordelia nun wirklich nicht ihr trauriges Ende verdiene. Anstelle der Schlusszene, in der Lear den toten Körper der Cordelia auf die Bühne trägt, findet sich bei Tate eine Rettung in letzter Minute, die glückliche Wiedervereinigung mit Lear und eine Heirat zwischen Cordelia und Edgar. Tate schreibt in seinem Vorwort, dass er mit der Liebesgeschichte zwischen Cordelia und

Edgar die Absicht hatte »to rectifie what was wanting in the Regularity and Probability of the Tale« (»um das, was der Geschichte an Regelmäßigkeit und Wahrscheinlichkeit fehlte, richtigzustellen«; 1681, ohne Paginierung). Die Motivationen der Protagonisten werden klarer, sagt Tate, wenn man sie auf seine Art zueinander in Verbindung setzt, und die tugendhafte Protagonistin Cordelia kann nun mit einem glücklichen Handlungsausgang belohnt werden.

Shakespeare wird nicht zu Unrecht als Gegenbeispiel zur Regelpoetik des 17. und 18. Jahrhunderts hochgehalten. Während seine Befürworter Shakespeare als Genie preisen, das gegen die Regeln rebelliert, mokieren sich seine Kritiker über seine lasche Handlungsführung und fehlende Motivierung. Thomas Rymer schreibt in *A Short View of Tragedy* (1693) eine vernichtende Kritik zu *Othello*, in dem er an das Stück eine Reihe von neoklassischen Regeln als Qualitätsmaßstab anlegt. Das allgemeine Prozedere, dem Rymer hier folgt, nennt sich *examen* und ist eine beliebte Form der Kritik, vor allem im 17. Jahrhundert. Im Examen zum *Othello* ergibt sich, dass die Beweislage, die Othello dazu veranlasst, seine geliebte Frau Desdemona zu töten, völlig unzulänglich ist, um einen solchen Affektmord zu rechtfertigen. *Othello*, sagt Rymer, müsste eigentlich *The Tragedy of the Handkerchief* heißen, weil dieses Requisit der springende Moment sei. Rymer findet den Gedanken, dass ein Taschentuch genug sei, einen Eifersuchtsrausch hervorzurufen, absurd. In seinem *mock-epic Rape of the Lock* (1712/1723), beschwört dann auch Alexander Pope Othello als lächerliche Folie für Belindas wutentbrannte Reaktion auf den Verlust einer Locke. Am Ende scheitert für Rymer der tragische Ausgang der Handlung an ihrer Implausibilität. Shakespeare »against all Justice and Reason [...] in a barbarous arbitrary way, executes and makes havock of his subjects, *Habnab*, as they come to hand. *Desdemona* dropped her Handkerchief; therefore she must be stiff'd« (1693, 143–144). Die Handlungssymmetrie der poetischen Gerechtigkeit bleibt laut Rymer an der Oberfläche haften, und man hätte mit genauso viel Rechtfertigung das Taschentuch mit Feenstaub animieren können (»Fairey Napkin« 1693, 142), um Othellos Mund zu stopfen, während er wütet.

Tate justiert nun *King Lear* in seiner *History of King Lear* so neu, dass Rymer den neoklassischen Maßstab anlegen könnte und keine lächerlichen Fehler fände. Der Erfolg gab Tate recht. Obwohl Shakespeare im 18. Jahrhundert zum genialen britischen Gegenbeispiel für die regeltreuen französischen Dramatiker wie

Corneille oder Racine stilisiert wurde (in der Tat kann man die Anfänge hierzu bereits in John Drydens *Essay of Dramatick Poesie* [1666] sehen), so wird sein Stück *King Lear* das ganze Jahrhundert hindurch in der Version von Tate aufgeführt. Selbst Samuel Johnson, der für eine neue Ausgabe von Shakespeares Stücken in der Originalversion verantwortlich zeichnet, schreibt 1765 zu *King Lear* »In the present case the public has decided. Cordelia, from the time of Tate, has always retired with victory and felicity« (»hier hat das Publikum gesprochen und seit der Zeit Tates tritt Cordelia siegreich und glücklich ab«; Johnson 2008, 465). Auch der Schauspieler und Impresario David Garrick, der dafür verantwortlich zeichnet, dass mehr von Shakespeares Originalsprache und -dialogen in seine Aufführungen von *King Lear* kommen, behält Tates Lösung auf der Handlungsebene stets bei. Obgleich die Regelpoetik im Großbritannien des 18. Jahrhunderts vor allem in Verbindung mit Shakespeare unter massiven Beschuss kommt, so dauert es doch noch bis ins 19. Jahrhundert bevor *King Lear* konventionellerweise mit einem tragischen Ende aufgeführt wird. Für das Verständnis der Leserakzeptanz von Handlungsausgängen steht die poetische Gerechtigkeit bis heute im Zentrum kritischen Interesses (Flesch 2008).

Fabeln

Das Projekt der Neoklassik entwickelt eine Literaturtheorie für die Frühe Neuzeit, die klar auf den Modellen der Antike (insbesondere Aristoteles' *Poetik* und Horaz' *Ars Poetica*) basiert, aber diese Modelle zugleich mit modernen Gegebenheiten und Geschmäckern verhandelt. *Vraisemblance* fußt neben der aristotelischen Mimesis auch auf der Idee, dass es einen göttlichen Plan für die Welt gibt. Die poetische Gerechtigkeit ist ein Standardbeispiel für die Art und Weise, wie die Frühe Neuzeit mit »dem Schock der Antike« (Norman 2011) umgeht. Die antiken Texte wurden in den kulturellen Auseinandersetzungen des 17./18. Jahrhunderts nämlich nicht nur als klassische Autoritäten verstanden, sondern auch als wirkmächtige und schockierende Werke einer archaischen, vorchristlichen Zeit. Die poetische Gerechtigkeit greift zum Beispiel die antike Katharsis auf und entschärft sie oft, indem sie die Handlung in den Dienst einer klaren moralischen Botschaft nimmt. Im Zuge der Aufklärung wird dann auch besonders das erzieherische Potenzial der Handlung in den Poetiken diskutiert und hier tritt die Fabel in den Vordergrund der Debatte.

Die Fabel, aus der Antike hauptsächlich mit dem Corpus Aesopicum und Phaedrus überliefert, kommt in der Frühen Neuzeit vor allem mit Jean de La Fontaines *Fables choisies* (1668) zur Prominenz. La Fontaine gehörte zur Fraktion der *anciens* im Streit zwischen den Alten und den Modernen, der sich in einer Debatte über Charles Perraults *Le siècle de Louis le Grand* (1687) entzündete. Seine Fabeln sind allerdings ähnlich modern konzipierten Formen wie La Rochefoucaulds *Maximen* und Perraults Märchen, eine spielerische Gesellschaftskritik. La Fontaines Fabeln gehen satirisch mit dem Leben am französischen Hofe an und enden normalerweise mit einem Lehrsatz, der die Botschaft der Handlung ironisch untergräbt. In Deutschland imitiert z. B. Christian Fürchtegott Gellert den französischen Fabelstil La Fontaines und Houdar de la Mottes und bezieht sich auf de la Mottes *Discours sur la fable* (1719) für seine eigenen Schriften zur Fabel. Gotthold Ephraim Lessing übersetzt Samuel Richardsons Ausgabe der aesopischen Fabeln (in der französischen Übersetzung von Roger L'Estrange von 1687) mit dem Untertitel *Sittenlehre für die Jugend* (1757). In seinen eigenen Fabeln sucht Lessing das didaktische Potenzial der Fabel zu entwickeln. Die satirische Gesellschaftskritik der Fabeln des 17. Jahrhunderts wird im 18. Jahrhundert in größerem Maße zu einer erzieherischen Botschaft, die auf eine Verbesserung der Zustände abzielt. Die Fabel als erzieherisches Genre übernimmt dann auch in der beginnenden Kinderliteratur Ende des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle, zum Beispiel in Sarah Fieldings *The Governess, or Little Female Academy* (1749) oder in Jeanne-Marie Leprince de Beaumonts *Le magasin des enfants* (1756).

Das Genre der Fabel spielt eine besondere Rolle in den neoklassischen Poetiken, wenngleich ihm auf den ersten Blick oft wenig Beachtung geschenkt wird. Spricht Boileau in *L'Art Poétique* von der »fable«, meint er nämlich die Handlungsführung. René Le Bossu unterscheidet dann in seinem *Traité du poëme epique* (1657) einerseits zwischen der »fable« als Begriff für den Plot und andererseits der Fabel als eigenständigem Genre, unterstreicht aber gleichzeitig eine enge Verbindung von Fabel und Epos als Genres der »ancients« auf Grundlage der Handlung. Wenn Le Bossu dann Homers *Ilias* mit Aesops *Fabeln* vergleicht, so schreibt er, »que le nom de Fable donné à la Fable d'Iliade, et à celle d'Esope, n'est ni équivoque ni analogue, mais synonyme et également propre. Que toutes les conditions qui y mettent quelque difference, ne touche aucunement le fond, la nature« (»dass der

Name ›Fabel‹, wenn man ihn der Fabel der *Ilias* gibt und der des Äsop, nicht missverständlich oder zweideutig ist, sondern gleich bedeutend und gleich zutreffend und dass alle Bedingungen, die hier einen Unterschied herstellen, in keiner Weise den Grund, die Natur, berühren«; 55–56). Während das Epos noch weitere Merkmale hat, wie zum Beispiel Helden und nicht Tiere als Protagonisten, die Einmischung der Götter, die Gewichtigkeit der Handlung und die Versform, so gleichen sich das Epos und das Genre der Fabel laut Le Bossu, wenn es um die moralische Beschaffenheit der Handlung geht. Der französische Kunstrichter stellt beide antike Genres gleich und leitet ihren Wert von der Handlungsführung her, die er, verwirrenderweise, auch ›fable‹ nennt. Zum Beispiel übersetzt er die relevante Passage aus Aristoteles's *Poetik* wie folgt: »la Fable est ce qu'il y a de principal dans le Poëme et qu'elle en est comme l'âme« (»die Fabel [bei Aristoteles: *mýthos*] ist das Hauptelement des Werkes und ihre Seele«; 30; im Original kursiv).

Man schafft eine Fabel dann laut Le Bossu wie folgt: »Manière de faire une Fable – La première chose par où l'on doit commencer pour faire une Fable, est de choisir l'instruction et le point de Morale qui lui doit servir de fond, selon le dessein et la fin que l'on se propose« (»Wie man eine Fabel macht – Die erste Sache mit der man beginnen sollte, wenn man eine Fabel macht, ist die Wahl der Belehrung und den moralischen Punkt, der ihr zugrunde liegt, je nach Entwurf und Zweck, den man vor sich sieht«; 37). Bereits dem Epos liegt hier eine Belehrung des Lesers zugrunde, die dann Le Bossu zur folgenden Definition des Genres veranlasst: »L'épopée est une Fable agréablement imitée sur une action importante, qui est racontée en Vers d'une manière vrai-semblable et merveilleuse« (»Das Epos ist eine Fabel, die angenehm eine wichtige Handlung nachahmt und in Versform in einer wahrscheinlichen und wunderbaren Weise erzählt wird«; 17; im Original kursiv). Dieser Gedanke, dass auch die Handlung eines Epos dem erzieherischen Nutzen der Fabel entsprechen sollte, führte natürlich in der Besprechung der antiken Epen, vor allem Homers, zu allerhand Schwierigkeiten und ausgefeilten Konstruktionen, mit denen die neoklassische Kritik, den Definitionen Le Bossus folgend, für den Lehrwert dieser Texte argumentiert. Neben der Frage, welche Lehren man denn zum Beispiel aus den Aktivitäten des Achilles ziehen kann, kommt hier auch die Länge des Textes und der Handlung zur Diskussion. Lessing unterstreicht in seinen erstmals 1759 erschienenen *Abhandlungen über die Fabel* in Erwiderung auf Le Bos-

su, dass das Epos eben »viel zu weitläufig« sei als dass man es auf einen Lehrsatz reduzieren könnte (2013, 128).

Der Gedanke aber, dass ein literarisches Werk eine moralische Einsicht lehrt und kritische Modelle entlang des Genres der Tierfabel entwickelt werden können, unterliegt den Poetiken der Frühen Neuzeit über etliche Debattengrenzen hinweg. Johann Christoph Gottsched benutzt die ›Fabel‹ einerseits als Begriff für die Handlung einer Erzählung, die nicht unbedingt dem Genre der Tierfabel angehören muss, und andererseits als aufklärerisch-erziehende Botschaft dieser Handlung in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1729; Ausgabe letzter Hand 1751), wo sich in der 4. Auflage dann auch ein Abschnitt speziell zum Genre der Fabel findet. Johann Jakob Breitinger und Johann Jakob Bodmer, die mit ihren Abhandlungen eine scharfe Attacke gegen Gottscheds neoklassisches Programm fahren, nehmen die Fabel in den Dienst der ästhetischen Kategorie des ›Wunderbaren‹, die sie mit dem ›Wahrscheinlichen‹ zu verhandeln suchen. Breitinger definiert die Fabel als ›lehrreiches Wunderbares‹ in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740) und knüpft die Lehrwirkung der Fabel an die Ausgestaltung ihrer Handlung. In seinen *Abhandlungen über die Fabel* beginnt Lessing dann mit einer Unterscheidung zwischen ›einfachen Fabeln‹ und ›zusammengesetzten Fabeln‹, die einem Ausufern der Anwendbarkeit des Fabelbegriffs Einhalt gebieten sollte. Obschon jegliche Literatur lehrhaft sei, bedeute dies noch nicht, dass jede Erzählung als einfache, echte Fabel zu verstehen sei: »Einfach ist die Fabel, wenn ich aus der erdichteten Begebenheit derselben bloß irgendeine allgemeine Wahrheit folgern lasse« (Lessing 2013, 68). Für Lessing gilt nur die »einfache Fabel«, die er mit antiken Beispielen von Phaedrus und Aesop illustriert, als echte Fabel. Bei diesen Fabeln ist der Lehrsatz in die Handlung integriert. Als *Handlung* gilt ihm demgegenüber, »wenn das, was sie erzählt, eine Folge von Veränderungen ist und jede dieser Veränderungen dazu beiträgt, die einzeln Begriffe, aus welchen der moralische Lehrsatz bestehet, anschauend erkennen zu lassen« (2013, 81–82). Eine zusammengesetzte Fabel wendet die einfache Fabel auf einen speziellen, historischen Fall an, und hier ergeben sich dann die Verdopplungen in Allegorien, Emblemen und Gleichnissen, von denen Fabeltheoretiker oft auch als ›Fabeln‹ sprechen, wenn literarische Texte aus der Perspektive des Lehrstücks heraus gedacht werden.

Lessing reagiert hier auf etwa hundert Jahre Fabeltheorie, in der die Fabel als Verbindung von Lehrstück

und Handlungsführung allegorisch in viele andere Genres verlängert wurde. Auch in der literarischen Praxis waren die Übergänge fließend und ›Fabeln‹ und lehrhafte Erzählungen wurden oft als Binnenerzählung in einen längeren Text eingepflegt, um dessen moralische Botschaft herauszuarbeiten. Lessings ›Ringparabel‹ in *Nathan der Weise* (1779) wäre ein Beispiel dieser Praxis. (Wohlgemerkt ist dies für Lessing eine Parabel und keine Fabel.) Die zusammengesetzte Fabel findet sich aber auch in den Romanen der Epoche; teils in Binnenerzählungen, teils in Form der Fabel als dem idealen Modell für den Roman als moralisches Genre. Tom Keymer zeigt zum Beispiel auf, wie Richardsons *Pamela* sich in Anlehnung an die äsopische Fabel von der Ameise und der Heuschrecke als Ameise charakterisiert und wie *Clarissa* das Erlebnis der Vergewaltigung in der Sprache der Fabel zu greifen versucht (s. Keymer 1995). Elemente aus Gellerts *Fabeln und Erzählungen* (1746) finden sich auch in seinem Roman *Geschichte der schwedischen Gräfin von G**** (1748) wieder (s. Pechthold 2008), und wie schon bei LaFontaine, findet sich in Gellerts in der Sammlung oft keine scharfe Trennung zwischen unterhaltsamer Erzählung und lehrreicher Fabel.

Im der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird in Deutschland dann nach und nach eine Poetik des Romans ausgearbeitet, die sich von der Fabel abhebt. Nach Romanbestsellern wie Gellerts *Geschichte der schwedischen Gräfin von G****, Christoph Martin Wielands *Don Silvio von Rosalba* (1764), *Agathon* (1766) und Sophie von La Roches *Geschichte des Fräulein von Sternheim* (1771), entwickelt Christian Friedrich von Blanckenburg vor allem in Bezug auf Richardson, Fielding und Wieland seinen *Versuch über den Roman* (1774). Blanckenburg verschiebt die moralische Relevanz des Romans von der Beispielhaftigkeit der Handlung (wie man sie eben in der Fabel findet) zur vernünftigen und reflektierten inneren Erfahrung (wie sie nur der Roman bieten kann). »Wenn dort das anschauende Beyspiel nicht lehrreich werden konnte, weil man erst dem Beyspiele ähnlich seyn muss, wenn man es nachahmen will: so lassen sich hier die Moralen nicht so bestimmt aus der Begebenheit folgern, wie sie es müssen, wenn sie richtig und leicht, und nützlich angewandt werden sollen« (366). »So lehrt jede wahre Esopische Fabel«, schreibt Blanckenburg »die Sache bestimmter – und also besser« als Richardsons *Clarissa* (369), allerdings regt die Fabel, vor allem in ihrer einfachen, Lessingschen Gestalt, nicht in gleicher Weise das innere Erleben des Lesers an. Die komplexen und schattierten Charakterdarstellungen, die

Blanckenburg ins Zentrum seiner Poetik des Romans stellt, sind mit der Fabel nicht zu machen. Man erreicht allerdings auch im Roman Anfangspunkte einer moralischen Reflexion, die theoretisch wieder an die Handlungsführung gebunden ist, und damit muss Blanckenburg den Erziehungsgedanken für den Roman nicht komplett aufgeben, wenngleich er von der Fabel gelöst wird. Ende des Jahrhunderts schreibt Friedrich Bouterwerk dann in seiner *Philosophie der Romane* (1798): »[der moderne Roman ist das] was der Genius der neueren Zeit ausdrücklich forderte, um den reichen Schatz unserer erweiterten Menschenkenntniß zu benutzen, und der belehrenden Muse, der der kleine Kreis der Äsopischen Fabel viel zu enge war, im Reiche der Phantasie ein weites Feld zu eröffnen – Belehrung durch Darstellung in vollständig ausgeführten Seelengemälden« (78).

Handlungen der Schriftkultur

Wie wir gesehen haben, beziehen sich die Poetiken der Frühen Neuzeit eng auf das antike Erbe. Sie entwickeln auch Begriffe des Mittelalters, wie das *verisimile*, weiter, und führen alte Genres wie die Fabel in neue Kontexte ein. Eine Perspektive, welche die Frühe Neuzeit allerdings grundlegend von früheren Epochen unterscheiden dürfte, bieten die neuen technologischen Gegebenheiten mit dem Druckwesen und der Verschiebung von einer mündlichen zu einer Schrift- und Lesekultur. In der Tat ist die gewaltige Medienrevolution, die sich in dieser Epoche vollzieht, durchaus relevant für die Frage der Handlung. Walter Ong argumentiert in seinem Buch *Orality and Literacy* (1984), dass mit der Dominanz der Schriftlichkeit eine Linearität der Handlungsführung eintritt, die in der Druckkultur der Frühen Neuzeit, insbesondere des 18. Jahrhunderts, verstärkt wird.

Schriftlichkeit bedeutet nach Ong, dass Leser immer auf frühere Textstellen zurückgreifen können, ohne dass diese in der Erzählung selbst erwähnt werden müssen. Die erinnerungsfördernden Rhythmen und Rekursionen der oralen Erzählformen fallen in der Schriftkultur weg. Ong sieht den Beginn dieser Entwicklung im antiken Drama, also den Texten, auf denen Aristoteles seine Poetik aufbaut. Die Dramen von Sophokles, Aristophanes und Euripides folgten demnach einer ausgeprägt linearen Handlung mit einem Spannungsbogen zum Ende hin, weil diese bereits schriftlich entworfen wurden. Aristoteles' Betonung der Handlung und insbesondere des *endgames*

der Handlung in der Wendung, in seiner *Poetik* sei eine natürliche Folge dieser Art des Dramas. Als in der Frühen Neuzeit dann im 17. und 18. Jahrhundert der Roman kulturell prominent werde, entwickle diese auf Schrift basierte Form ebenfalls eine lineare Handlungsform, die sich von der Handlungsform des archaischen Epos bei Homer grundlegend unterscheide. »Print makes for more tightly closed verbal art forms, especially in narrative« (1984, 130). Die Handlung in geschriebenen und gedruckten Texten, argumentiert Ong, folgt einer pyramidischen Spannungsform und strebt auf ein geschlossenes Ende hin, während orale Literatur und das Epos (insofern es die mündlichen Strukturen, die bei Homer vorgeprägt sind, imitiert) zu Wiederholungen, Parallelstrukturen und offene oder zirkulären Handlungsstrukturen neigen.

Die Schriftkultur und das Druckwesen der Frühen Neuzeit waren zweifelsohne von zentraler Bedeutung, was die Entwicklung von Kulturformen zu dieser Zeit angeht. Elizabeth Eisenstein zeigt in ihrer klassischen Studie zu *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), wie Standardisierung (von Schreibweisen, Schriftstil, Ausgaben, etc.) und Diagramme zu einer neuen Form des Wissens führten. Sowohl Ong als auch Eisenstein stehen in Dialog mit Marshall McLuhans *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) und seinem Diktum »the medium is the message«. Das Medium des gedruckten Textes wird in der Literatur der Frühen Neuzeit dominant und prägt die narrativen Formen, sicherlich auch, was die Handlungsführung angeht.

Allerdings finden sich bei genauerem Hinsehen durchaus Komplikationen in Ongs Vorschlag, dass Handlungen in Schriftkulturen einseitig zur Linearität tendieren. Dies liegt zum Teil daran, dass Lesepraktiken oft weiterhin oral und performativ funktionieren (s. Williams 2017) und dass Literatur auch im Dialog mit diesen oralen Lesepraktiken geschrieben wurde (s. Jajdelska 2007 und 2016). Die Romane von Madeleine de Scudéry und Gauthier de Costes, *Signeur de la Calprenède*, verfolgen zum Beispiel keine linearen Handlungsstrukturen. Obgleich in Scudérys *Clélie* (1654–1661) eine Entführung im Mittelpunkt steht, so flacht die Spannungskurve ab, als über die zehn Bände der Erzählung hinweg immer neue Protagonisten ins Rampenlicht treten und ihre Lebensgeschichten erzählen. Ong spricht in diesen Fällen von einem Überbleibsel der früheren mündlichen Erzählkultur, die er noch im neunzehnten Jahrhundert in Charles Dickens' Erfolgen mit dem Vortragen seiner Romane auffindet (1984, 146). Diese Ausweichargumentation

bringt Ong dann aber in Schwierigkeiten, wenn er zugleich andeutet, dass der Erfolg des Romans mit enger Handlung mit dem Niedergang der Rhetorik und der Prominenz weiblicher Autorinnen, die nicht in Rhetorik trainiert sind, einhergeht. Es ist aber nicht nur die Rhetorik, in der sich Mündlichkeit findet. Mündlichkeit, wie sie in Scudéry erscheint, ist nicht die der traditionellen Rhetorik, sondern eher den Sprachspielen der Salons geschuldet. Die Prominenz weiblicher Autorinnen in diesem Kontext gründet in einer anderen kulturellen Art von Mündlichkeit, die Ong nicht beachtet, und die sowohl Langformen mit losen Handlungen (wie *Clélie*) als auch Kurzformen mit knappen Handlungen (wie das moderne Märchen) hervorgebracht hat.

Ein weiterer Text, der eine Zweiteilung zwischen linearer Schriftlichkeit und episodischer Mündlichkeit in Frage stellt, eben weil er generell als linear wahrgenommen wird, ist Henry Fieldings Roman *The History of Tom Jones* (1749). *Tom Jones* ist laut Samuel Coleridge eine der »perfekten Handlungen« der Literaturgeschichte (Crane 1952). Der Weg führt den Protagonisten von einem Dasein als Waisenkind, das sein Pflegeheim Paradise Hall verlassen muss, bis zur überraschenden Wende, die ihn als rechtmäßigen Erben von Squire Allworthy und Verlobten von Sophia einsetzt. Die episodenhaften Handlungsstrukturen der *Picaros*, wie sie Fieldings Zeitgenosse Tobias Smollett noch in *The Adventures of Roderick Random* (1748) weiterführt, erweisen sich im Gesamtzusammenhang in *Tom Jones* letztendlich als linear angelegte Handlung. Fielding feierte natürlich seine ersten Erfolge als Theaterautor, und die dramatische Handlungsführung beeinflusste sicherlich seine Arbeit an *Tom Jones*. Expliziterweise bezieht sich Fielding allerdings auf ein anderes Vorbild für diesen Roman, nämlich das Epos, und entwickelt seine Handlungsstrukturen entlang der neoklassischen Debatten zu diesem Genre, insbesondere Le Bossu (Crane 1952; Kukkonen 2017). Fielding erschließt also die lineare Plotführung in *Tom Jones*, die der Episodenhaftigkeit des *Picaros* entgegensteht, anhand der neoklassischen Konzeption eines bei Ong mündlich konzipierten Genres, was der Ongschen Idee einer linearen Entwicklung widerspricht.

Es ergibt sich ein komplexeres Bild für die Handlungen der Frühen Neuzeit als das von Ong mit schneller Feder gezeichnete. Wir haben es nicht mit einer simplen Verschiebung von oral dominierten zu schriftlich dominierten Erzählungshandlungen zu tun. Die Integration von linearen Elementen der

Handlung und iterativen, additiven Elementen, wie zum Beispiel Konversationen zwischen Charakteren und eingebetteten Erzählungen, wie wir sie bei Scudéry gesehen haben, entwickelt sich besonders im 18. Jahrhundert. Als weitere Beispiele mögen hier Christoph Martin Wielands *Die Abenteurer des Don Silvio von Rosalva* (1764) und Samuel Richardsons *Clarissa* (1747–1748) gelten. *Don Silvio* integriert französische Märchen des 17. Jahrhunderts und die Kurzgeschichten von Autoren des 18. Jahrhunderts wie Crébillon oder Marmontel in seine Handlung. Diese Märchen lösen bei Don Silvio eine Quijote-artige Störung aus, und er glaubt, sich in der Feenwelt wiederzufinden. Erst das Erzählen des Märchens »Prinz Biribinker«, das Wieland (wie Scudéry) in einer Konversationssituation einführt, heilt ihn. Das wiederholte Erzählen der Kurzform des Märchens (oder das Andeuten einer solchen Erzählung) begleitet den linearen Plot des *Don Silvio* und führt sowohl zu seiner Quijoterie als auch seiner Heilung davon. Samuel Richardsons *Clarissa* entwickelt seine lange Handlung über das fundamental schriftliche Medium des Briefwechsels, schließt sich dann aber letztendlich in einer kreisförmigen Handlungslogik, wenn die Briefe Clarissas nach ihrem Tode als Testament Lesern, also uns, die wir gerade lesen, zugänglich gemacht werden. Diese kreisförmige Logik, angelegt durch die Briefe, die sich über ein Jahr hinweg erstrecken, wurde von zeitgenössischen Lesern weiter geführt, die es sich zur Gewohnheit machten, den Roman einmal im Jahr zu lesen (Lynch 2009). Schriftlichkeit führt hier also nicht unbedingt zu Linearität, sondern ermöglicht im Gegenteil neue Arten der Iterativität (einer Qualität, die eigentlich der Mündlichkeit zugeschrieben wird).

Eine Analyse der Handlungsstrukturen in Erzähltexten des 17. und 18. Jahrhunderts, wie wir sie mit Scudéry, Fielding, Wieland und Richardson vorgenommen haben, weist darauf hin, dass lineare und episodische Handlungen oft bewusst ineinander verschränkt werden. Ein Blick auf die Lesepraktiken und Veröffentlichungsformen der Epoche reißt weitere Lücken in Ongs Hypothese, dass man in der Frühen Neuzeit lineare Handlungen auf ihr Ende hin sehen muss. Abigail Williams (2017) und Jan Fergus (2006) dokumentieren, dass Leser im Großbritannien des 18. Jahrhunderts selten einen Text von vorne bis hinten durchlasen. Die Ausleihverzeichnisse der Lesegesellschaften und *circulating libraries* zeigen zum Beispiel, dass Leser die verschiedenen Bände eines längeren Romans selten in der richtigen Reihenfolge lasen.

Leseprotokolle in Tagebüchern und *common-place books* erfassen, wie Leser zwischen unterschiedlichen Texten und Handlungsteilen hin- und herspringen. Es scheint nicht unüblich gewesen zu sein, Romane teilweise und in zufälliger Reihenfolge, ohne Hinblick auf eine stringente Handlungsführung, zu lesen. Besonders für die sozialen Lesepraktiken des Vortragens im Familienkreis boten sich Auszüge aus Romanen an, wo eher die Empfindsamkeit als die Handlungsstruktur im Vordergrund stand. Auch Binnennarrative von Romanen wie Fieldings *The Adventures of David Simple* (1742) oder Wielands *Don Silvio* (1764; s. o. zu »Prinz Biribinker«) wurden aus dem Romankontext hinausgenommen und separat publiziert und gelesen. Kurzformen und Sampler der bekannten Romane waren deutlich billiger zu haben als die Originaltexte, die noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein für Leser der mittleren Klassen unerschwinglich waren. Während diese Kurzformen sicher auf die »Vollständigkeit«, die Ong für einen gedruckten Text postuliert, verweisen, bringen sie zugleich die Möglichkeit multipler Versionen einer Erzählung in den Vordergrund und könnten, als Korpus gesehen, als eine schriftliche Inkarnation der multiplen Erzählschleifen des Epos mit seinen Wiederholungen und offenen Handlungsstrukturen verstanden werden.

Eine neue Form der Handlungsführung, die mit der Dominanz der Schriftlichkeit und Druckkultur einhergeht, ist die Serialität. Im Zuge der Veröffentlichungsformen von Zeitschriften und Miszellen, in denen nur Teile eines Textes veröffentlicht werden, findet sich bald die Praxis, Romane in kleinere Teile zu zerlegen, um eine andere Publikation aufzufüllen. Daniel Defoes Roman *Roxana, or the Fortunate Mistress* (1724) z. B. wurde in Zeitschriften in den 1740ern in Einzelfolgen gedruckt. Allerdings erfolgte die Aufteilung der Folgen nicht mit Hinblick auf den Handlungsverlauf, sondern darauf, wie viele Wörter noch auf die Seite passten (s. Seager 2009a und 2009b). Die Veröffentlichungsform in mehreren Bänden war wohl etabliert, allerdings wurden erst in den folgenden Jahrzehnten die ersten Romane in einem serialisierten Format geschrieben. Charlotte Lennox' *The History of Harriot and Sophia in The Lady's Museum* (1760) und Tobias Smolletts *The Adventures of Sir Launcelot Greaves in The British Magazine* (1760–1761) gelten als die ersten Beispiele im englischen Sprachraum. Wie bei der Veröffentlichung eines Romans in verschiedenen Bänden wird hier die Handlung strukturiert, allerdings folgen die Länge und der Rhythmus der Handlungsteile hier der Logik der Veröffentlichungsform in

einer Zeitschrift und nicht der des Romans. Die Handlung wird (idealerweise) als Ganzes konzipiert aber den Lesern nur Stück für Stück zugänglich gemacht und mit Wendepunkten und Cliffhangers am Ende der Fortsetzungsfolgen punktiert. In vielerlei Hinsicht kann man in der frühen Serialisierung eine Weiterführung der eingebetteten Erzählungen der Romane des siebzehnten Jahrhunderts, wie *Clélie*, und sentimentaler Romane wie *David Simple* sehen (Kukkonen 2019). Rekursive Handlungsstrukturen werden mit Konventionen der eingebetteten Erzählung und des Cliffhangers formalisiert und an neue Publikationsformen angeglichen. Die lineare Gesamthandlung wird zu einem gewissen Maße vorausgesetzt (und referiert), wird aber in der individuellen Folge nicht komplettiert.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Handlung nimmt in zeitgenössischen Diskussionen von künstlerischer und moralischer Qualität eine zentrale Stellung ein, und kritische Urteile werden oft mit einer unzureichenden Handlungsführung motiviert. Die zeitgenössische Version der Mimesis, *vraisemblance*, betont das Handlungsgefüge als die wichtigste Komponente des Verhältnisses zwischen literarischem Text und Wirklichkeit. Besonders in der poetischen Gerechtigkeit werden die Charakterisierung, die emotionalen Investitionen der Zuschauer und Leser und die Handlungsstruktur verknüpft. Im aufklärerischen Begriff der Fabel werden dann Handlung und moralische Botschaft zusammengeschlossen, bis diese im Licht der großen Romanerfolge Ende des achtzehnten Jahrhunderts neu verhandelt werden.

Die Schriftkultur und das Druckwesen der Frühen Neuzeit haben klar ihre Spuren in den Handlungen dieser Epoche hinterlassen. Allerdings führte die Dominanz von Schriftkultur und Druckwesen in der Frühen Neuzeit nicht direkt zu einer Verschiebung weg von iterativen und episodischen Handlungen, sondern zu neuen Kombinationen von episodischer und linearer Handlungsführung, die im Dialog mit zeitgenössischen Publikations- und Lesepraktiken standen. Die neoklassische Poetik privilegiert lineare Handlungen, da sie oft einem dramatischen Modell folgt und mit *vraisemblance*, poetischer Gerechtigkeit und der Fabel die Handlung immer in Hinblick auf ein motivierendes Verhältnis zwischen Teil und Ganzen versteht. Wie wir aber zum Beispiel für *Tom Jones* und *Clarissa* diskutiert haben, hat auch eine Handlung, die

nach neoklassischen Prinzipien konzipiert ist, oft iterative oder episodische Momente.

Eine Diskussion der Handlung in der historischen Narratologie sollte aus einem solchen Blickwinkel nicht nur auf die Poetiken bestimmter Epochen (und deren Neuverhandlungen früherer Begriffe), sondern auch auf die Erzähltexte selbst, ihre Publikationsformen und Gebrauchspraktiken zurückgreifen. Die historische Narratologie wird so, in anderen Worten, weiter in ihren historischen Kontext eingebettet.

Literatur

- Blanckenburg, Christian Friedrich von: Versuch über den Roman. Leipzig 1774.
- Bouterwerk, Friedrich: Philosophie der Romane. In: Dieter Kimpel/Conrad Wiedemann (Hg.): Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 2: Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik. Tübingen 1970, 77–78.
- Civardi, Jean-Marc: La querelle du Cid (1637–1638). Édition critique intégrale. Paris 2004.
- Crane, Ronald S.: The Concept of Plot and the Plot of 'Tom Jones'. In: Ders.: Critics and Criticism. Ancient and Modern. Chicago 1952, 616–648.
- Duprat, Anne: Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain. Paris 2010.
- Eisenstein, Elizabeth: The Printing Press as an Agent of Change. 2 Bde. Cambridge 1979.
- Esmein, Camille: Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque. Paris 2004.
- Fergus, Jan: Provincial Readers in Eighteenth Century England. Oxford 2006.
- Fielding, Sarah: The History of the Countess of Dellwyn. London 1759.
- Flesch, William: Comeuppance. Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction. Cambridge, Mass. 2007.
- Genette, Gérard: Vraisemblance et motivation. In: Communications 11 (1968), 5–21.
- Jajdelska, Elspeth: Silent Reading and the Birth of the Narrator. Toronto 2007.
- Jajdelska, Elspeth: Speech, Print and Decorum in Britain, 1600–1750. Studies in Social Rank and Communication. Abingdon 2016.
- Johnson, Samuel: The Plays of William Shakespeare. In: The Major Works. Hg. von Donald Greene. Oxford 2008, 419–466.
- Keymer, Thomas: Pamela's *Fables*. Aesopian Writing and Political Implication in Samuel Richardson and Sir Roger L'Estrange. In: XVII–XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles 51 (1995), 81–101.
- Kremer, Natalie: Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle. Paris 2011.
- Kukkonen, Karin: A Prehistory of Cognitive Poetics. Neoclassicism and the Novel. New York 2017.

- Kukkonen, Karin: *4e Cognition and Eighteenth-Century Fiction. How the Novel Found its Feet*. New York 2019.
- Le Bossu, René: *Traité du poème épique*. Paris 1675.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Fabeln. Abhandlungen über die Fabel*. Hg. von Heinz Rölleke [1967]. Stuttgart 2013.
- Lynch, Deirdre: *On Going Steady with Novels*. In: *The Eighteenth Century* 50 (2009), 207–219.
- Norman, Larry: *The Shock of the Ancient. Literature and History in Early Modern France*. Chicago 2011.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York 1964.
- Ong, Walter: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London 1984.
- Pechthold, Sandra: *Der ›Inkle und Yariko‹-Stoff in den Fabeln und Erzählungen und als strukturelles Moment in Gellerts Roman *Leben der schwedischen Gräfin von G*****. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 41 (2008), 205–218.
- Rymer, Thomas: *A Short View of Tragedy, Its Original, Excellency and Corruption*. London 1693.
- Seager, Nicholas: *Prudence and Plagiarism in the 1740 Continuation of Defoe's ›Roxana‹*. In: *The Library* 10 (2009), 357–371. (2009a)
- Seager, Nicholas: *The 1740 ›Roxana‹: Defoe, Haywood, Richardson, and Domestic Fiction*. In: *Philological Quarterly* 88 (2009), 103–126. (2009b)
- Tate, Nahum: *The History of King Lear, acted at the Duke's Theatre*. London 1681.
- Williams, Abigail: *The Social Life of Books. Reading Together in the Eighteenth-Century Home*. Yale 2017.
- Zach, Wolfgang: *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienrezeption*. Berlin 1986.

Karin Kukkonen

III Forschungsberichte

25 Klassische Philologie / Classics

Beginnings: Narratology and the classics of classical literature

The introduction of narratology into Classics occurred relatively late, just as more generally this discipline was slow to embrace modern literary theories (Schmitz 2002). This may be ascribed negatively to a certain conservatism or intellectual isolation, but positively to the simple fact that classical scholars were already equipped with an elaborate and refined theoretical apparatus, based largely on ancient rhetoric, with which to analyse narrative texts. Thus, the effective order for presenting the events of a story, which may involve a shuffling of chronology (*ex anastrophés*), was extensively discussed by ancient critics. Interestingly enough, as has been demonstrated by Nünlist 2009, many of these ancient literary critical concepts anticipate later narratological terminology, and thus classical scholars using them can actually be seen as narratologists *avant la lettre*. And it should be stressed at the outset that many excellent studies on the narrative art of ancient texts were (and still are) written *without* recourse to narratology.

The first pioneering narratological studies of classical texts (Hägg 1971; Effe 1975; Görler 1976; and van der Paardt 1978) were inspired mainly by Franz Stanzel's *Die typischen Erzählsituationen im Roman* from 1955, and accordingly focused on the figure of the narrator in texts like Chariton's *Chaereas and Callirhoe*, Homer's *Iliad* and *Odyssey*, Virgil's *Aeneid*, and Apuleius' *Metamorphoses*. It should not come as a surprise that it was the two quintessentially narrative genres of antiquity, the epic and the novel, which first attracted narratological interest. Thus the true birth of narratology, when within a short space of time a series of book-length studies appeared with a sustained narratological basis, also involved the narrative classics of antiquity: Homer (de Jong [1987] 2004; Richardson 1990), Apollonius of Rhodes' *Argonautica* (Fusillo 1985), the Greek novel (Fusillo 1989), and Apuleius (Winkler 1985). The narratological wheel seems to have been invented independently at the same time by different scholars in different places in the world since they do not refer to each other (except for Scott Rich-

ardson who mentions Jack Winkler) and perhaps were not even aware of each other. But what they do share was the inspiration of Gérard Genette's *Discours du récit* from 1972.

The successful adoption of Genette's model by classical scholars can be ascribed to at least two factors. The first is its comprehensiveness. Whereas earlier narratologists focused on *either* narrator, *or* point of view, *or* time, Genette offered for the first time a discussion which embraced *all* of these aspects. The second is the classical inspiration for many of his terms: 'prolepsis', 'analepsis', 'paralepsis', 'paralipsis', and 'metalepsis', for instance, are obviously Greek terms, often put to new critical uses. At least two of these terms ('prolepsis' and 'metalepsis') are found in ancient literary criticism (for 'prolepsis' Nünlist 2009, 35 n. 40; for 'metalepsis' e. g. de Jong 2009, 88 n. 4). Genette also took up Plato's discussion of *dihégésis haplé* and *mímésis* in *Republic* 3 and showed its narratological relevance: the crucial discussion between the levels of the narrative or narrator-text and speech or character-text. Large parts of Genette's model were taken up, expanded and refined in Mieke Bal's highly popular introduction *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* from 1985, and both models were introduced into Classics by myself, Bal's student.

The fact that one of the first texts to be analysed narratologically was the Homeric epic has also played an important role in the dissemination of this 'new' approach. Homer is the most canonical text of Classics, required reading for all Classics students and its scholarship is the basis from which most scholars work even when they deal with other texts. Narratological studies on Homer have thus attracted wide attention and inspired, for example, work on ancient historiography (see below). The rapid absorption of narratological studies in commentaries on the *Iliad* (e. g. Edwards 1991, Latacz/Nünlist/Stoevesandt 2000) has further helped the spread of narratology within Classics (on commentaries see further below).

For Homeric scholarship, narratology brought a return from the long genetic preoccupation, spawned by the Parry-Lord theory of the oral origins of the text, to the actual interpretation of what is contained in the text: a narrative. Thus it turned out that oral features such as epithets or verbatim repetitions of lines and

entire passages could also be looked at as effective narrative instruments. Paying attention to who speaks or focalizes, a basic principle of narratology, showed how the same words when voiced by different characters acquire a different tone. It could also be demonstrated that narrator and characters in Homer employ a different vocabulary, that of the characters being more evaluative and emotional.

Profoundly revolutionary (and relevant also for other texts) was the discussion of focalization in Homer. Most classical narrative, as indeed is the case with most pre-modern narrative, is told either by an external omniscient narrator, i. e. a narrator who does not play a role in his own story, or by an internal (first-person) narrator, i. e. a narrator who is a character in his own story. Figural narration, when events are filtered through the consciousness (focalization) of one of the characters, would seem to be an invention of more modern times, inspired by the rise of psychology. However, even within a narrative that is told by a Muse-assisted omniscient narrator such as in the Homeric epic there are moments (some 5 % of the text) when we look through the eyes of one of the characters, as I showed in my *Narrators and Focalizers* ([1987] 2004). This eye-opener led to a similar interest in the focalization of characters, e. g. in Virgil's *Aeneid*, Thucydides' *Peloponnesian War*, or Lucan's *Pharsalia* (see below).

Later narratological studies of Homer's *Iliad* focus on aspects of time, the interplay between the narrator's omniscient prolepses and a character's more restricted perspective on his own future (Grethlein 2006), or on secondary narrators and narratees in the *Odyssey* (Doherty 1995).

With regard to Latin literature, the two texts that have benefited most from the advent of narratology are Apuleius' *Metamorphoses* and Ovid's *Metamorphoses*. In his pioneering *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius' 'The Golden Ass'* (1985) Jack Winkler argues that its protagonist Lucius, who is changed into an ass, recounts his adventures from his perspective as an ass (*actor*) rather than that of the man he has become again at the moment of narration (*auctor*), and hence that the final denouement, his conversion into an Isis devotee, comes as a complete surprise for the first-time reader. The Groningen Apuleius commentaries have devoted systematic attention to narratological matters, thanks in part to the active involvement in the first volumes of Rudi van der Paardt, one of the narratological pioneers among classicists. (e. g. Zimmerman 2000; van Mal-Maeder 2001).

In the case of Ovid the attraction and challenge lies in the complex system of embeddings that characterizes his narrative. To give just one example: the primary external narrator tells how a Muse (acting as secondary internal narrator) tells Minerva about a song which Calliope once sang in the context of a contest between Muses and Pierides. Acting as tertiary external narrator, Calliope in her song introduces Arethusa who, as quaternary internal narrator, tells Ceres how she once came from Greece to Sicily (5.577–641). Here I am using Bal's terminology of 'primary' and 'secondary' narrators (1985, 125), which she introduced to surplant Genette's 'extradiégétique', 'intradiegétique', and 'metadiégétique' (1972, 238–239), and my own terminology of 'external' and 'internal' narrator, which replaces Bal's 'external' and 'character-bound' narrator (1985, 122; these latter terms themselves replaced Genette's 'heterodiégétique' and 'homodiégétique' (1972, 252). Narratology can help both to distinguish the different voices and focalizations in a complex narrative text such as the *Metamorphoses* and to demonstrate their crucial interconnections, as the studies of Wheeler 1999 and 2000; Barchiesi 2002; and Rosati 2002, for example, have shown.

It is perhaps surprising that a fascinating and central narrative text like Virgil's *Aeneid* so far has scarcely been studied with the help of narratology. After all, there was a flying start in the form of Richard Heinze's magisterial 'proto'-narratological *Virgils epische Technik* from 1915. In this study he himself formulates the distinction which Leo Spitzer ([1928] 1961, 448–449) would soon baptize 'erlebendes' (experiencing) and 'erzählendes' (narrating) 'Ich' (I):

Wenn im Laufe einer Handlung, die der Held selbst erzählt, Ereignisse eintreten, die er selbst nachträglich erfährt oder deren Bedeutung er erst nachträglich erkennt, so hat der Dichter zwei Möglichkeiten. Entweder, er lässt den Erzähler ganz streng dem Gange seiner Erlebnisse folgen [that is, lets him narrate as experiencing I] [...] Oder der Erzähler erzählt die Ereignisse in der Reihenfolge, wie sie faktisch eingetreten sind, greift also seiner späteren Erkenntnis vor [that is, narrates as narrating I]. (Heinze 1915, 22)

This distinction is of crucial importance when in the second Book of the *Aeneid*, Aeneas, recounting the fall of Troy, constantly alternates between 'narrating' and 'experiencing' focalization. A tantalizing foretaste of what the analysis of focalization in the *Aeneid* could bring is provided by Bonfanti 1985 and especially

Fowler 1990. One of Don Fowler's examples is the comparison of Dido to "hard flint or Marpeseian rock" at the dramatic moment when Aeneas in the underworld addresses his unfortunate former lover who committed suicide because of him (*Aeneid* 6.471). The comparison can represent both the focalization of Aeneas who realizes that she is still angry at him, and of Dido who has to 'steel' herself against Aeneas's attempts to pacify her.

Not surprisingly, epic, one of the most central genres of ancient literature on any account, remains one of the favourites of narratological research, and there is an encouraging recent development bringing into focus late Greek epics, such as Colluthus' *Rape of Helen* and Nonnus' *Dionysiaca*, both probably from the fifth century AD. (see Geisz 2018 and Verhelst 2017). An exhaustive analysis of focalization in Lucan's *Pharsalia*, a poem that recounts the civil war between Julius Caesar and Pompey in the second half of the first century BC, is made in Ludwig 2014. She shows how the device is employed as a forceful characterizing instrument: thus, Caesar shows no emotions when these would be morally appropriate (e. g. during the battle of *Pharsalia* when he inspects the weapons his men use to kill their compatriots: 7.560–567), and shows positive or negative emotions where these are ethically out of place (e. g. when he enjoys the sight of the fallen opponents after the battle in 7.789–798, or when he fears that his soldiers will refuse to kill their compatriots in 5.368–369).

Closely related to epic is the genre of the hymn, a text type that praises a god, usually in the form of a narrative of one of his deeds. A recent volume edited by Andrew Faulkner and Owen Hodkinson (2015) explores narratological aspects of Greek hymns, such as the ambiguity of the gender of the narrative voice in Callimachus' *Bath of Pallas* or the lack of direct speech by Zeus in the *Homeric Hymns*, which exemplifies the distance of the father of the gods.

Extending the scope: historiography, drama and other genres

Just as in narratology itself, the scope of narratological studies in Classics has gradually been extended from primarily narrative genres such as epic and the novel to what could be called an applied narrative genre like historiography, to a partially narrative genre like drama, and to quasi-narrative genres like didactic epic and elegy.

An early extension was the adoption of narratology for the analysis of *historiography*. This is hardly surprising since ancient historiography clearly has its roots in Homeric epic and was famously defined by Quintilian in his *Institutio oratoria* 10.1.31 as "very close to poetry" ("proxima poetis") and "some kind of prose poem" ("quodam modo carmen solutum"). Classics thus brought perhaps the fullest confirmation of Barthes' claim in 1967 that historiography belongs to the purview of narratology and a modification of the claims of Genette 1991 and Cohn 1991 that historical texts need a separate kind of narratology.

The first book-length narratological study of a historiographical text was Tim Rood's *Thucydides. Narrative and Explanation* (1998). A large part of this study is devoted to Thucydides' handling of time: "events are often narrated not in their chronological order, but where they best allow us to understand their psychological effect on contemporaries" (1998, 286). One example is the analepsis which the narrator inserts at the moment when the Athenian fleet departs for Sicily, an expedition which will end in total disaster: "in number of ships and hoplites, the expedition against Epidaurus under Pericles and then against Potidaea under Hagnon was not inferior [...]. But it set out for a short voyage with limited equipment, and this expedition sailed with expectations of a long campaign and furnished with both ships and men" (Thucydides 6.31.2–3). The analeptic recollection of the earlier expedition at exactly this point of the narrative serves as a prolepsis in that it shows how the present Sicilian expedition goes against Pericles' earlier defensive strategy.

Rood writes in his introduction that the idea of studying Thucydides' narrative technique was suggested to him by Simon Hornblower. Two years earlier, referring to my own work on Homer, this Ancient historian had strongly advocated the relevance of narratology for the study of historiography (Hornblower 1996a) and followed his own advice in volumes 2 and 3 of his commentary on Thucydides (1996b, 2008). In his Introduction to volume 2 he points out that "narratological insights can be arrived at without the language of narratology" but that the categories of narratological theory help "with the *systematic* identification" of narrative subtleties (1996b, 18–19). This, I think, hits the nail on the head: narratology is not a *replacement* of but an *addition* to other methods of interpretation.

Other historical texts have benefited from narratological attention, too. There is Livy's *Ab urbe condita*,

where Dennis Pausch (2011) discusses the way in which the narrator manages to engage his narratees by inserting multiple perspectives and by including what *might have* happened. And there are Herodotus' *Histories*: Marco Dorati has published a series of narratological studies on them concerning focalization (Dorati 2008, 2013a) and hypothetical narration (2013b), and I myself have offered a series of narratological close readings of individual passages (de Jong 2005; 2006; and 2012a).

A central figure in the field of narratology and historiography is Jonas Grethlein. In his study on *Experience and Teleology in Ancient Historiography* (2013) he continued his interest in the combination of the perspective of characters for whom the future is still open and the teleological *ex eventu* perspective of the narrator and his narratees (see above). Here he also discusses the vital narrative strategy of immersion, when the narratees are drawn into the story and 'experience' what happens themselves. Turning from prolepsis to analepsis, Grethlein also (co-)edited a volume on the 'plupast' in historiography, i. e. stories (or material objects with a biography) which, also for the characters themselves, belong to history (Grethlein/Krebs 2012).

Looking now at *drama*, we may start with the observation that this type of text too revolves around a plot, a series of events caused or experienced by characters that has a beginning, middle, and end, and makes use of the same devices that are found in narrative, such as analepses and prolepses, space, and characterization. This has led narratologists (e.g. Jahn 2001; Fludernik 2008) to collapse the distinction between narrative and drama, and classical scholars (e.g. Markantonatos 2002) to analyse Greek tragedies with the help of narratology. Others prefer to see the presence of a narrator as a mediator between events and recipients as the defining criterion of a narrative, and accordingly only analyse narratologically the narratives that are *embedded* in drama. Examples are a study on the messenger in Euripides (de Jong 1991) or the various chapters in the section "Narratology and the interpretation of tragedy" in the volume *Narratology and Interpretation*, edited by Jonas Grethlein and Antonios Rengakos in 2009.

Concerning *didactic epic*, Gale 2004 has offered a compelling argument for conceding texts like Lucretius' *De rerum natura* a certain degree of narrativity and hence justification for approaching aspects of them with the help of narratology. Firstly, ancient readers hardly distinguished between narrative epic, like Homer, and didactic epic. Secondly, Lucretius' poem

presents a narrative of the birth, growth, decline and death of both human individuals and the world, albeit a narrative that progresses in a non-linear fashion (featuring prolepses and analepses). Finally, the poem is a 'journey' towards the truth which the narrator makes together with his addressee and pupil. That very same year also saw the publication of a narratological study on Hesiod's *Theogony* by Kathryn Stoddard (2004), who discusses the narrator, embedded focalization, and speech.

Perhaps the most daring or innovative application of narratology to classical texts concerns the genre of Latin *elegy*, short poems in elegiac couplets on a variety of topics. The question as to whether the individual elegies of Propertius, Tibullus, and Ovid somehow together tell a coherent, quasi-autobiographical story has been much debated. In order to revive though of course not decide this issue, the volume *Latin Elegy and Narratology* from 2008, with the telling subtitle *Fragments of Story* (edited by Genevieve Liveley and Patricia Salzmann-Mitchell) enlists the help of narratology. To give only one example, Ovid's *Amores* 1.11 and 1.12 *together* tell the story of the narrator 'Ovid' sending Corinna via her hairdresser a letter in which he declares his love, and of his frustration when the letter does not have the desired result.

Towards a narratological history of Greek narrative

While the previous section has shown the gradual spread of narratological interest from straight narratives to more special cases, further progress may be seen in my initiation of a series of studies which attempt to chart the development of narrative devices in the *whole* of Greek narrative literature: in epic (both narrative and didactic), historiography, choral lyric, drama (only the narrative parts), oratory (again only the narrative parts), philosophy, biography, and the novel. This is the first extensive example of diachronic narratology, though on a larger and more truly historical scale than the concept first defined by Fludernik 2003 (see introduction to this volume).

Each volume consists of an introduction in which the devices to be discussed are defined and illustrated and then a series of chapters on individual authors and texts which investigate i) whether a specific device is found in a given text, ii) how the device is used, and iii) whether the device is used by an author in a new way vis-à-vis earlier texts. So far volumes have been pub-

lished about narrators and narratees (de Jong/Nünlist/Bowie 2004), time (de Jong/Nünlist 2007), space (de Jong 2012b), and characterization (van Emde Boas/de Temmerman 2018), and a fifth volume on speech is in preparation.

The volumes show how the same narrative device may have different functions and create different effects in different narratives. A beginning *in medias res* works differently in a narrative where the content is already largely known to the narratees (e. g. the *Odyssey*) than in a purely fictional text like Heliodorus' *Aethiopica*. Anticipating the death of a hero may have a tone which is tragic (*Iliad*: Patroclus), moralistic (*Odyssey*: the suitors) or vengeful (Herodotus' *Histories*: the traitor of Thermopylae, Ephialtes). The past evoked in the form of an external analepsis may have an informative function (*Iliad*: the previous ten years of the Trojan war) or serve as a warning paradigm (Herodotus' *Histories*: the behaviour of tyrants of preceding generations). When Plato, for a change, situates one of his philosophical dialogues in the countryside outside the city of Athens (the *Phaedrus*), this setting has all the characteristics of a *locus amoenus* (trees, water, a breeze). Such a setting is typically the place for love-making, and therefore, very aptly, now hosts a philosophical talk about love.

One of the outcomes of the series is the realization that in Greek literature the use of narrative devices is *not* genre-bound: historians use epic devices, tragedians use historiographical devices, orators use tragic devices, and so on. This phenomenon can be explained as the result of genres being only loosely defined in ancient Greek literature, but perhaps also suggests that some narrative devices are universal.

This last observation means that the project of writing a history of ancient Greek narrative raises interesting new questions which have only just started to be formulated, let alone answered (e. g. de Jong 2014b). The universality of narrative devices, which structuralist narratologists have always claimed, is one such question. Quite a few of the narrative devices found in ancient texts still, or again, or also – this is exactly the question – appear in modern novels. This becomes clear from my *Narratology and Classics. A Practical Guide* (2014), in which for each device discussed both a modern and an ancient example is given. But what do these paired examples signify? Are there genetical or historical ties between the examples or are they just parallels? The first option can be argued for in the case of the invocation of a Muse as a device to mark the start of a narrative. This clearly is a device which, once

memorably used by Homer, was later adopted by all epic (and even lyric) narrators. But what about more general devices like the prolepsis of disaster at the moment a character himself is still unaware of it, for instance when the narrator calls the moment when Patroclus, called by Achilles, leaves his barack “the beginning of his doom” (*Iliad* 11.604)? Such ominous prolepses are most likely to be qualified as universals and arguably are rooted in general cognitive processes: in order to keep up the interest of their narratees, every narrator will anticipate later events and thus whet their appetite for what is about to come.

Another example of such a potential universal is the typical structure of spontaneous storytelling, for example when reporting an accident one has seen. This structure (summary–orientation–complication–peak–resolution–coda), which the linguist William Labov observed in among urban Americans in the 1960s, is also found in the narratives of messengers on the Greek stage in fifth-century BC Athens who have to report the death of their master (Allan 2009, with reference to Labov). Again, the universality may be due to cognitive processes underlying the narrative structures.

At this point, two caveats have to be made. The first is that our notion of what constitutes a universal may well be Eurocentric, and be based on the history of European literature. Do other literatures employ the same basic devices, do they even define narrative in the same way as we do? This question still awaits discussion, and perhaps the recent re-emergence of interest in world literature, in the wake of the emergence of postcolonial literary studies, will stimulate narratologists to do so.

The second caveat was pointed out by Eva von Contzen (2015) in her review of my *Narratology and Classics*: an interest in diachrony, universals and continuities should not close our eyes for synchrony, differences and ruptures. Just as *geographically* other cultures have different conceptions of literature, unity, plot or suspense so also can *historically* other cultures have such differences. To mention just a few examples: above we saw that the ancient concept of historiography differs considerably from modern ideas, and is more open to the use of narrative devices when reconstructing the past. Another example concerns suspense, which in antiquity is mostly of the ‘how’ type, as against the modern taste for the ‘what’ type: since ancient stories are often traditional and their outcome is known in advance (e. g. Oedipus is going to kill his father and marry his mother), narrators must look for suspense in arriving at their denouement via all kind of detours and retardations.

The question of universality is not only relevant for the relationship between ancient and modern narrative but also within classical literature, and I will return to this in my concluding remarks.

Some special interests within Classics: *ecphrasis* and *metalepsis*

Two elements from the narratological toolkit have especially excited classical narratologists, perhaps because they both have ancient roots. *Ecphrasis*, in the restricted sense of the description in words of a work of art (the ancient definition was broader and also included set pieces like descriptions of a storm), was put on the classical agenda by Shadi Bartsch's study of the ancient novel (1989). While such long, descriptive and on the face of it digressive passages had never much interested critics, Bartsch showed how they anticipate or mirror important themes of the ensuing narrative. In this sense they can be considered a form of *mise en abyme*.

The presentation of ecphrases is a complex matter in which narratology can help to disentangle the various instances involved. It makes sense not only to distinguish between the work of art and the depicted world (Becker 1995), but also between (i) the narrator-focalizer who presents the ecphrasis to us as narratees, (ii) focalizing characters who look at the work of art, and (iii) the artist who made it (de Jong 2015). Their interaction may be complex but for that same reason effective. Thus, when Aeneas in *Aeneid* 8.617–618 looking at his new shield sees the famous scene of the she-wolf suckling the twins Romulus and Remus, the founding fathers of the city of Rome (630–634), we are led to believe that this is his focalization. Afterwards, however, it turns out that the hero gazes without understanding at what he is seeing since the events are still in the future for him (729–730). It is only the artist Vulcan, “not unversed in prophecy” (627), and the narrator and his narratees (for whom Aeneas' future is their historical past) who know what is being depicted.

It may also be difficult to decide whether we are dealing with the work of art or the depicted world. When Homer describes a dance that is depicted on the golden and silver shield that Hephaestus is making for Achilles and talks about “young men who carry golden knives that hung from sword-belts of silver” (*Iliad* 18.597–598), we cannot decide whether the knives and sword-belts are golden and silver in the depicted world or on the shield.

The bibliography on ancient ecphrasis is too extensive to fully list or summarize here, but some important collections are Elsner 2002 and Bartsch-Elsner 2007.

The problem just indicated, namely that of determining whether we are dealing with the work of art or with the depicted world, actually can also be looked at positively, not as a problem but as a conscious strategy. The Homeric narrator blurs the distinction between himself as narrator and Hephaestus as artist: describing what the god makes he actually takes over and turns the scenes into little narratives. In this way he blends the creative forces of himself as narrator on the level of narration and of the character Hephaestus on the level of the action.

This brings me to the second recent trend among classical narratologists: *metalepsis*. It was, once again, Gérard Genette (2004) who gave new narratological life to an ancient term (and mentions the Homeric Shield of Achilles as one of his examples!). *Metalepsis* means that the principal distinction between narrative levels or their hierarchy is broken down or violated: the narrator enters (‘shares’) the universe of the characters or, conversely, a character enters (‘shares’) the universe of the narrator. Put on the classical agenda in my study of 2009, *metalepsis* has since become the subject of two edited volumes in which a broad range of examples from Greek and Latin literature and figurative art is discussed (Eisen/von Möllendorff 2013 and Matzner/Trimble forthcoming). One example culled from the first volume is when the narrator of Lucan's *Pharsalia* apostrophizes his character Brutus (the future murderer of Julius Caesar on the Ides of March): “Do not rush too recklessly into the midst of the enemy [...] You achieve nothing now with an attempt on Caesar's throat: he has not yet reached the citadel, he has not yet gone beyond the summit of human law by which all is held down, and hence earned from fate a death at the ends of one so noble” (7.590–595). The narrator Lucan ‘enters’ his own story and directly addresses one of his characters and makes him change his mind.

A Dutch speciality: narratology and discourse linguistics

A recent development within Classics is the combination of narratological theory and linguistic discourse theory. Because linguistics gradually enlarged its scope from sentences to passages and because struc-

turalist narratology always had a strong linguistic underpinning, two Dutch classical scholars, Caroline Kroon and myself, realized that the two approaches share a great number of interests: narratological focalization finds its linguistic counterpart in deixis; the distinction between covert and overt narrator in diaphony; narratological time in tense; and the many forms of speech representation (direct speech, indirect speech, report of speech act, etc.) interest both parties at the same time.

We brought together a group of scholars under the banner of ‘narratologists and linguists joining forces’, and the cooperation so far has led to collective volumes (Allan/Buijs 2007; van Gils/de Jong/Kroon 2018), articles (e.g. Kroon 2002; Allan/de Jong/de Jonge 2017), and monographs (e.g. Schuren 2015; Adema 2017; Koopman 2018). In combining literary and linguistic methods the Dutch classical scholars follow the example of narratologists and linguists like Toolan 1988; Fludernik 1993; and Emmott 1997.

An example of what the combination of linguistic and narratological theory has to offer is the analysis of a passage from Thucydides’ *Histories* by Allan 2007. He shows how the narrator alternates between the ‘displaced’ mode and the ‘immediate’ mode when reporting a military encounter between the Athenians and the Syracusans. The first mode means that a narrator is recounting events from an omniscient perspective with a complete overview of events and employing all kinds of narrative manipulations (e.g. including analepses and prolepses); it is linguistically marked by the use of a connector like Greek *de* (which marks a new step in the story) and imperfect tenses. The second mode means that a narrator adopts an eyewitness perspective and by and large refrains from using his hindsight knowledge; it is linguistically marked by the connector *kai* (which suggests a continuity of acts) and the historic present.

The future: narratological commentaries and narratological intertextuality

What directions could narratology and Classics take in the future? For one thing, it is to be expected that the narratological close reading of individual passages and the collaboration of linguists and narratologists will continue. The recent emergence of cognitive narratology may also be relevant. As defined by one of its pioneers, David Herman, “approaches to narrative study that fall under the heading of cognitive narratology

share a focus on the mental states, capacities, and dispositions that provide grounds for – or, conversely, are grounded in – narrative experiences” (Herman 2014, 46). As suggested above, here may lie a key to understanding why certain narrative features occur time and again, in different genres, periods, and cultures.

What seems to be another particularly fruitful area for further development is the narratological commentary. Commentaries are a long-standing and efficient instrument of classical scholarship. They offer readers of classical texts a quick orientation on existent scholarship, in the form of efficient summaries per line or sentence. Just open your commentary at the (problematic) passage you are interested in to find your succinct discussion!

Commentaries traditionally are comprehensive, that is to say they deal with all possible aspects of a text, ranging from textual criticism, to metre and linguistics to historical background and literary interpretation. The last few decades have witnessed, however, the emergence of specialized commentaries, e.g. linguistic, historical, or philosophical ones. Narratological commentaries, for instance on the *Odyssey* (de Jong 2001), are yet another new type.

A narratological commentary is not comprehensive but concentrates on one – admittedly large – aspect of the text: its narrativity. Thus, it discusses the role of the narrator and narratees, methods of characterization, focalization, the handling of time (e.g. prolepses and analepses, retardations and summaries, *in medias res* technique), and the role of space and place (e.g. descriptions of scenery). Its lemmata are not lines or sentences but move from larger units to smaller ones: starting with books or scenes it gradually discusses themes or motifs within a scene and may end with an observation of one word, which for instance represents the focalization of a character. It aims at combining the paradigmatic and the syntagmatic, i.e. it shows both the general narrative techniques involved and their specific application in one passage. The Dutch publisher Brill has recently launched a series of narratological commentaries, which aims at covering well-known narrative texts from Greek and Latin literature but also texts for which there has as yet been hardly any commentary available, such as the novels or late epics, Byzantine narrative texts, medieval texts in Latin, and books from the Old and New Testament.

A last area which merits further exploration concerns, again, the diachronic and historical potential of narratology discussed above. When looking down from an Olympian point of view at Greek literature

(the standpoint adopted in the series *Studies in Ancient Greek Narrative*), we can observe the development of narratological categories like narrator, narratee, time, space, and character over time and across genres. But stepping down from the Olympus to the scenic standpoint of the authors who use these devices, we may ask ourselves how far they were aware of being part of a history. Are they using narrative devices in an intertextual way, the way they intertextually rework the myths or words of predecessors? I think this is hard to claim for the most basic and general of narrative devices, such as analepsis or prolepsis. These simply belong to the toolkit of every author and, perhaps, as I have suggested earlier, can even be considered narrative universals.

But when we look at more specific narrative motifs which have become *topoi*, there is more of a chance of finding – a form of – intertextual relationship, whereby the intertext is not just one text but a collective narrative tradition. One could think here of the *locus amoenus* as a specific form of the narratological category of ‘space’, the divine council as a special form of the narratological category of ‘speech’, or *ekphrasis* as a special form of the category of ‘description’. The investigation of such narrative *topoi*, which are located at an intermediate level between *Quellen* on the one hand and verbal *imitatio* and *aemulatio* on the other, seems a promising new area of intertextual research. A pioneering set of articles has been collected in Bär/Maravela forthcoming.

Perhaps we can – and should – go one step further. One scholar interested in the history of literary *topoi* was Ernst Robert Curtius, who in his monumental *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) investigated their continued use from ancient to medieval literature. It would be a challenging but extremely rewarding project to continue in his footsteps and chart the similarities and differences, the continuities and ruptures in narrative style between ancient and medieval literature. The present volume, which summarizes the results that a diachronic and historical narratology has brought to these fields *individually*, will perhaps form the auspicious starting point of such an ambitious *collaborative* endeavour!

References

- Adema, Suzanne M.: *Speech and Thought in Latin War Narratives. Words of Warriors*. Leiden 2017.
- Allan, Rutger J.: *Sense and Sentence Complexity. Sentence Structure, Sentence Connection, and Tense-Aspects as Indicators of Narrative Mode in Thucydides’ ‘Histories’*. In: Rutger J. Allan/Michel Buijs (eds.): *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*. Leiden 2007, 93–121.
- Allan, Rutger T.: *Towards a Typology of the Narrative Modes in Ancient Greek. Text Types and Narrative Structure in Euripidean Messenger Speeches*. In: Stephanie J. Bakker/Gerry C. Wakker (eds.): *Discourse Cohesion in Greek*. Leiden 2009, 171–203.
- Allan, Rutger J./Buijs, Michel (eds.): *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*. Leiden 2007.
- Allan, Rutger J./de Jong, Irene J. F./de Jonge, Casper C.: *From ‘Enargeia’ to Immersion. The Ancient Roots of a Modern Concept*. In: *Style* 51 (2017), 34–51.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 1985 (Dutch 1978).
- Bär, Silvio/Maravela, Anastasia (eds.): *Narratology and Intertextuality*. In: *Symbolae Osloenses: special issue*, forthcoming.
- Barchiesi, Alessandro: *Narrative Technique and Narratology in the ‘Metamorphoses’*. In: Philip Hardie (ed.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge 2002, 180–199.
- Barthes, Roland: *Le Discours de l’histoire*. In: *Social Science Information* 63 (1967), 65–75.
- Bartsch, Shadi: *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton 1989.
- Bartsch, Shadi/Elsner, Jas (eds.): *Classical Philology* 102/1: special issue on *ekphrasis* (2007).
- Becker, Andrew S.: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. London 1995.
- Bonfanti, Marzia: *Punto di vista e modi della narrazione nell’ ‘Eneide’*. Pisa 1985.
- Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore 1999.
- Contzen, Eva von: *Narratology and Classics. A Transhistorical Approach [Review of de Jong 2014a]*. In: *Diegesis* 4/2 (2015), 97–102.
- Curtius, Ernst R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.
- Doherty, Lillian E.: *Siren Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor 1995.
- Dorati, Marco: *Considerazioni sulla focalizzazione e sul narratore onnisciente nel racconto storico*. In: *Studi italiani di filologia classica* 101 (2008), 133–193.
- Dorati, Marco: *Der Zugang zu den Gedanken von Personen in Herodots ‘Historien’*. In: Klaus Geus/Elizabeth Irwin/Tomas Poiss (eds.): *Herodots Wege des Erzählens. Logos und Topos in den ‘Historien’*. Frankfurt a. M. 2013, 153–185. (2013a)
- Dorati, Marco: *Scenari virtuali, pensiero contrafattuale e non-pensiero nelle storie di Erodoto*. In: Klaus Geus/Elizabeth Irwin/Tomas Poiss (eds.): *Herodots Wege des Erzählens*. Frankfurt a. M. 2013, 123–152. (2013b)
- Edwards, Mark W.: *The ‘Iliad’. A Commentary. Vol. 5: Books 17–20*. Cambridge 1991.
- Effe, Bernd: *Entstehung und Funktion ‘personaler’ Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*. In: *Poetica* 7 (1975), 135–157.
- Eisen, Ute E./Möllendorff, Peter von (Hg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*. Berlin 2013.

- Elsner, Jas (ed.): *The Verbal and the Visual. Cultures of Ekphrasis in Antiquity*. In: *Ramus* 31/1–2: special issue (2002).
- Emmott, Catherine: *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*. Oxford 1997.
- Faulkner, Andrew/Hodkinson, Owen (eds.): *Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns*. Leiden 2015.
- Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London 1993.
- Fludernik, Monika: *The Diachronization of Narratology. Narrative* 11 (2003), 331–348.
- Fludernik, Monika: *Narrative and Drama*. In: John Pier/José Angel García Landa (eds.) *Theorizing Narrativity*, Berlin 2008, 355–383.
- Fowler, Don P.: *Deviant Focalisation in Virgil's 'Aeneid'*. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 36 (1990), 42–63.
- Fusillo, Massimo: *Il tempo delle 'Argonautiche'. Un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*. Rome 1985.
- Fusillo, Massimo: *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*. Venice 1989.
- Gale, Monica: *The Story of Us. A Narratological Analysis of Lucretius' 'De Rerum Natura'*. In: Ead. (ed.): *Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition, and Individuality*. Swansea 2004, 49–72.
- Geisz, Camille: *A Study of the Narrator in Nonnus of Panopolis' 'Dionysiaca'*. *Storytelling in Antiquity*. Leiden 2018.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: *Figures III*. Paris 1972, 65–282.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris 1991.
- Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris 2004.
- Gils, Lidewij van/de Jong, Irene J. F./Kroon, Caroline H. M. (eds.): *Textual Strategies in Ancient War Narrative: Thermopylae, Cannae and Beyond*. Leiden 2018.
- Görler, Waldemar: *Die Veränderung des Erzählerstandpunktes in Caesars 'Bellum Gallicum'*. In: *Poetica* 8 (1976), 95–119.
- Grethlein, Jonas: *Das Geschichtsbild der 'Ilias'. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive*. Göttingen 2006.
- Grethlein, Jonas: *Experience and Teleology in Ancient Historiography. 'Futures Past' from Herodotus to Augustine*. Cambridge 2013.
- Grethlein, Jonas/Krebs, Christopher B. (eds.): *Time and Narrative in Ancient Historiography. the 'Plupast' from Herodotus to Appian*. Cambridge 2012.
- Grethlein, Jonas/Rengakos, Antonios (eds.): *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin 2009.
- Hägg, Tomas: *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesian, and Achilles Tatius*. Stockholm 1971.
- Heinze, Richard: *Virgils epische Technik*. Leipzig 1915.
- Herman, David: *Cognitive Narratology*. In: Peter Hühn/Jan Christoph Meister/John Pier et al. (eds.): *Handbook of Narratology* [2009]. Berlin 2014.
- Hornblower, Simon: *Narratology and Narrative Technique in Thucydides*. In: Id. (ed.): *Greek Historiography*. Oxford 1996, 131–166. (1996a)
- Hornblower, Simon: *A Commentary on Thucydides. Vol. 2: Books 4–5.24*. Oxford 1996. (1996b)
- Hornblower, Simon: *A Commentary on Thucydides. Vol. 3: Books 5.25–8.109*. Oxford 2008.
- Jahn, Manfred: *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama*. In: *New Literary History* 32 (2001), 659–679.
- Jong, Irene J. F. de: *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden 1991.
- Jong, Irene J. F. de: *A Narratological Commentary on the 'Odyssey'*. Cambridge 2001.
- Jong, Irene J. F. de: *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the 'Iliad'* [1987]. London 2004.
- Jong, Irene J. F. de: *Narratologia e storiografia. Il racconto di Atys e Adrasto in Erodoto 1,34–45*. In: *Quaderni urbinati di cultura classica* 80 (2005), 87–96.
- Jong, Irene J. F. de: *Herodotus on the Dream of Cambyses ('Histories' 3.30,61–5)*. In: André Lardinois/Mark G. M. van der Poel/Vincent J. C. Hunink (eds.): *Land of Dreams. Greek and Latin Studies in Honour of A. H. M. Kessels*. Leiden 2006, 3–17.
- Jong, Irene J. F. de: *Metalepsis in Ancient Greek Literature*. In: Jonas Grethlein/Antonios Rengakos (eds.): *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin 2009, 87–115.
- Jong, Irene J. F. de: *The Helen 'logos' and Herodotus' Fingerprint*. In: Emily Baragwanath/Mathieu P. de Bakker (eds.): *Myth, Truth, and Narrative in Herodotus*. Oxford 2012, 127–142. (2012a)
- Jong, Irene J. F. de (ed.): *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative* 3. Leiden 2012. (2012b)
- Jong, Irene J. F. de: *Narratology and Classics. A Practical Guide*. Oxford 2014. (2014a)
- Jong, Irene J. F. de: *After Auerbach. Ancient Greek Literature as Test Case of European Literary Historiography*. In: *European Review* 22 (2014), 116–128. (2014b)
- Jong, Irene J. F. de: *Pluperfect and the Artist in Ekphrases: From the Shield of Achilles to the Shield of Aeneas (And Beyond)*. In: *Mnemosyne* 68 (2015), 889–916.
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René (eds.): *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative* 2. Leiden 2007.
- Jong, Irene J. F. de/Nünlist, René/Bowie, Angus (eds.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative* 1. Leiden 2004.
- Koopman, Niels: *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistic and Narratological Case Studies*. Leiden 2018.
- Kroon, Caroline H. M.: *How to Write a Ghost Story? A Linguistic View on Narrative Modes in Pliny Ep. 7.27*. In: Lea Sawicki/Donna Shalev (eds.): *Donum Grammaticum. Studies in Latin and Celtic Philology and Linguistics in Honour of Hannah Rosén*. Leuven 2002, 189–200.
- Latacz, Joachim/Nünlist, René/Stoevesandt, Magdalene: *Homers 'Ilias'. Gesamtkommentar*. Munich 2000.
- Liveley, Genevieve/Salzman-Mitchell, Patricia (eds.): *Latin*

- Elegy and Narratology. *Fragments of Story*. Columbus 2008.
- Ludwig, Kathrin: *Charakterfokalisation bei Lucan. Eine narratologische Analyse*. Berlin 2014.
- Mal-Maeder, Danielle van: *Apuleius Madaurensis. 'Metamorphoses', livre II. Texte, introduction et commentaire*. Groningen 2001.
- Markantonatos, Antonis: *Tragic Narrative. A Narratological Study of Sophocles' 'Oedipus at Colonus'*. Berlin 2002.
- Matzner, Sebastian/Trimble, Gail (eds.): *Breaking and Entering. Metalepsis in Classical Literature*. Forthcoming.
- Nünlist, René: *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge 2009.
- Paardt, Rudi T. van der: *Various Aspects of Narrative Technique in Apuleius' 'Metamorphoses'*. In: Ben L. Hijmans/Rudi T. van der Paardt (eds.): *Aspects of Apuleius' 'Golden Ass'*. Groningen 1978, 75–94.
- Pausch, Dennis: *Livius und der Leser. Narrative Strukturen in 'ab urbe condita'*. Munich 2011.
- Richardson, Scott: *The Homeric Narrator*. Nashville 1990.
- Rood, Tim: *Thucydides. Narrative and Explanation*. Oxford 1998.
- Rosati, Gianpiero: *Narrative Techniques and Narrative Structures in the 'Metamorphoses'*. In: Barbara W. Boyd (ed.): *Brill's Companion to Ovid*. Leiden 2002, 271–304.
- Schmitz, Thomas A.: *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*. Darmstadt 2002.
- Schuren, Liesbeth: *Shared Storytelling in Euripidean Stichomythia*. Leiden 2015.
- Spitzer, Leo: *Zum Stil Marcel Proust's [1928]*. In: Id.: *Stilstudien*. Vol. 2: *Stilsprachen*. Munich 1961, 365–497.
- Stanzel, Franz: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an 'Tom Jones', 'Moby-Dick', 'The Ambassadors', 'Ulysses' u. a.* Wien 1955.
- Stoddard, Kathryn: *The Narrative Voice in the 'Theogony' of Hesiod*. Leiden 2004.
- Temmerman, Koen de/Emde Boas, Evert van (eds.): *Characterization in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative 4*. Leiden 2018.
- Toolan, Michael J.: *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London 1988.
- Verhelst, Berenice: *Direct Speech in Nonnus' 'Dionysiaca'. Narrative and Rhetorical Functions of the Characters' "Varied" and "Many-faceted" Words*. Leiden 2017.
- Wheeler, Stephen M.: *A Discourse of Wonders. Audiences and Performances in Ovid's 'Metamorphoses'*. Philadelphia 1999.
- Wheeler, Stephen M.: *Narrative Dynamics in Ovid's 'Metamorphoses'*. Tübingen 2000.
- Winkler, Jack: *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius' 'The Golden Ass'*. Berkeley 1985.
- Zimmerman, Maaike: *Apuleius Madaurensis. 'Metamorphoses', Book X. Text, Introduction and Commentary*. Groningen 2000.

Irene J. F. de Jong

26 Anglistik / Medieval English Studies

On an international scale, narratology has had a rather unfortunate bias towards English literature as its main corpus of texts, especially the novel from the eighteenth century onwards. While scholarly publications on modern and contemporary texts are legion, medievalists and early modernists working on English material have been much less inclined to draw on narrative theory in their studies. The situation is slightly different when it comes to *Anglistik*, that is, English Studies in German-speaking academia. I will begin by sketching the developments and key contributions to historicising narratology within *Anglistik* before I turn to the Anglo-American tradition in more detail.

In the field of *Anglistik*, research on diachronic rather than historical narratology has been particularly strong, that is, the emphasis has been on the changes and continuity of narrative forms over time rather than on specific historical manifestations at a given point in time. This is partly due to changes in the internal structure of Departments of English in Germany since the 1980s, which has led to a steady decline in the specialization in medieval literature. Yet it was from within *Anglistik* that scholars have given important impulses to the serious study of diachronic narratology. Two papers have by now become 'classics' in this respect: Ansgar Nünning's article entitled »Towards a Cultural and Historical Narratology« (2000), and Monika Fludernik's 2003 call for »The Diachronization of Narratology«. Nünning surveys various diachronically oriented approaches and projects in the field of narratology and makes a strong case for combining narratology with culturally oriented approaches, suggesting "a kind of integrated approach that focuses on the cultural analysis of narrative fictions and the ubiquity of narratives in cultures, both past and present" (357). The oldest text explicitly mentioned is *Tristram Shandy* (1759–1767), and the transitions in perspective structures "between the late Victorian period and Modernism" (364) are singled out to illustrate the point.

Overall, Nünning's understanding of a diachronic narratology is more focused on the cultural context than Fludernik's. Fludernik frames narrative forms and functions more narrowly, following her interest in the history of narrative which she already dealt with in detail in her study *Towards a 'Natural' Narratology* (1996; see below in more detail). In her 2003 article,

Fludernik rightly notes that the only sub-field within narrative theory in general that had broadened its scope to include earlier examples was feminist narratology. She identifies two trends she believes would "put diachrony back on the agenda" (332): the study of genres other than and outside the novel, and "the research into the origins of the novel" (ibid.). The remainder of her essay is "to provide some guidelines for the prospectors keen to participate in this paradigm shift", and she proposes "a programme for diachronic narratological study" (ibid.), using as a case study the changes in scene shifts and chapter beginnings. She concludes that "[m]uch work is to be done, particularly in determining which forms and functions prominent in medieval and early modern texts survive into the twentieth century, which survive in modified ways, and which become obliterated and are replaced by new forms and/or new functions" (333).

A couple of years before the emergence of a wider interest in the diachronization of narrative theory, Fludernik had already paved the way for a historical and diachronic narratology in her monograph *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). Her approach is post-classical, diachronic, and inclusive in that she takes into account pre-eighteenth-century texts and has a broad understanding of what constitutes narrative. Fludernik takes human everyday experiences and features of oral story-telling as the basis for her analysis, arguing that the spoken and the written mode of narrative are not separate but based on the same underlying premises. In thus arguing, Fludernik attempts to rewrite the history of narrative forms. Instead of "the analytic, non-organic approach to mainstream narratological studies (which some people call narratology's structuralist heritage)" (338), narrativization and narrativity are centralized. Focusing on the human agent who is necessary for the telling of any narrative, Fludernik proposes a four-level model of cognitive parameters ranging from the experiential basis of understanding and reacting to the dynamics of narrativization. Following these methodological assumptions, Fludernik provides an overview of the diachronic development of narrative forms. One section of the chapter entitled "From the Oral to the Written: Narrative Structure Before the Novel" (92–128) covers medieval prose and saints' lives in verse from the British Isles, medieval romance, including examples from Thomas Malory and Geoffrey Chaucer, as well as Renaissance prose.

One crucial insight to be gained from Fludernik's study concerns the liberation of narrative theory from

the constraints arising from taking the novel as its prime example. The parameters deduced from oral storytelling are not associated with a particular genre but are based on cognitive frames and concepts. This makes her model attractive for the analysis of premodern texts. However, Fludernik herself is mainly interested in the diachronic development of narrative forms and ultimately the emergence of the novel as a genre. This becomes obvious in her analysis of medieval saints' legends: applying her model, Fludernik argues that saints' lives are specifically written from the perspective of the audience, as a spectacle that does not need any "psychological interiority" (98) on the part of the saint: "If saints' lives never become 'novels' [...], this is precisely because they rigorously displace the experience of a human internal perspective" (ibid.). Medieval and early modern narratives become part of a genealogy – though by no means a straightforward one – of the novel. Apart from her monograph, Fludernik has turned to medieval and early modern texts in a number of articles as well, for instance on the episode structure of letters (2007) and the representation of mind(s) and characters (2011a; 2011b), always staying true to a diachronic perspective.

In recent years, a number of Fludernik's students have also engaged in diachronizing narratology. While the overall thrust is very similar – an interest in contemporary narrative forms and the development of the novel as a genre –, these studies have moved away from Fludernik's model. Jan Alber adopts a diachronic perspective in the trajectory of "unnatural narratology", that is, narratives that deal with scenarios that are physically or logically impossible (2011; 2016). Examples include speaking animals in the fable tradition, ghosts and other supernatural beings, and plots that are based on alternative time frames or an achronological order of events. Alber provides a number of examples from Old and Middle English literature in order to demonstrate both the ubiquity of the phenomena and their historical dependence (for a critique, see von Contzen 2017b).

More narrowly focused on the early forms of the novel are the studies by Dorothee Birke (2016) and Gerd Bayer (2016), both of which draw on narrative theory. Birke considers the shifting practices of and attitudes towards reading English novels from the eighteenth century onwards, and Bayer scrutinizes the emergence of a poetics of the novel from the mid-seventeenth to the early eighteenth centuries by means of paratextual material (see also Birke 2015 on the author

in the early novel). While both Birke and Bayer base their analyses on a wider corpus of texts, Rahel Orgis has shown the benefits of a close reading of one early modern text from a narratological angle: in her 2017 study *Narrative Structure and Reader Formation in Mary Wroth's Urania*, she analyses in detail the narrative structure of Wroth's prose (written in the early seventeenth century) against the backdrop of its historical and cultural context. Orgis's work falls within the current trend of making women's writing in the history of the novel more visible. This also applies to Karin Kukkonen's forthcoming monograph on *4e Cognition and Eighteenth-Century Fiction*. Kukkonen combines an in-depth introduction to so-called 4e (i. e. embodied, embedded, extended, enactive) cognition and cognitive approaches to literature with a close reading of novels by Eliza Haywood, Charlotte Lennox, Sarah Fielding, and Frances Burney. Similar to Kukkonen's 2017 study on neoclassicism and the fore-runners of cognitive poetics in the development of the novel, this work is strongly informed by narratological theory. But it goes well beyond it and demonstrates the chances of combining narrative theory with cognitive approaches based on recent developments in cognitive (literary) theory, thus offering an alternative to Fludernik's model of cognitive parameters.

Inspired by Fludernik's early work on medieval narratives but taking a decidedly synchronic approach, I myself have repeatedly made a case for historicizing narratology and argued for the benefits of a historical rather than a diachronic narratology, perhaps even a 'medieval' narratology in particular (2014; 2018b). In my 2016 study on the *Scottish Legendary*, a late fourteenth-century collection of saints' legends, I show how an in-depth narratological study on narrative features such as the narrator, perspective, and time and space can shed new light on the intricacies of medieval storytelling practices and, in the case of saints' legends, on the deliberate borrowing of narrative forms and elements from other genres such as the romance in order to lend more force to the didactic intention. More recently, I have argued for an experience-based approach to medieval narrative (2018c), against the narrator as a concept (2018a, 2018c), and scrutinized the representation of speech and consciousness in medieval literature using the example of Dido's words (2017a).

Turning to the Anglo-American tradition of medieval and early modern studies, to which *Anglistik* has always been indebted, we can say that narratological approaches have not only been scarce, but also by and

large restricted to classical narratological readings. Thus in the heyday of structuralist narratology, a number of studies were published that concentrated on the structure of medieval literature, in particular romance (Dorfman 1969; Ryding 1971; Wittig 1978). In addition, there are a handful of articles that address more specific narrative phenomena from a narratological perspective: Joan D. W. Crowther (1984) scrutinizes point of view and narrative design in the legend of Mary of Egypt, and Karen Bjelland (1988) turns to questions of voice and perspective in the *South English Legendary*, which she characterizes as a mixed-voice style. Ruth Waterhouse (1987) addresses the difficulties medievalists face as regards narratology when she compares the circumstances of the water miracle in different versions of the *Life of Saint Cuthbert*.

While the aforementioned studies are all synchronic, that is, interested in a specific historical moment and context, Rick Altman (2008) has suggested another diachronic take on narrative forms in which medieval and early modern narrative feature as a key example. In contrast to Fludernik, Altman returns to structural elements as the foundation of his study in that he regards both action and characters who act as the fundamental forces of narrative. He introduces the concept of 'following', which is a metaphor for the reading process as an activity in which the reader 'follows' the characters and their actions. Altman then distinguishes between three kinds of narrative according to the dominant system of 'following' or focus they employ: the dual-focus system, the single-focus system, and the multiple-focus system. Medieval epics and saints' legends are then given as an example of the dual-focus system, which alternates between two (opposed) groups or individuals.

Last but not least, the recent works by Anthony Spearing deserve mentioning. The renowned medievalist has in the last decade or so discovered narrative theory as a worthwhile approach and published two monographs in which he argues for the reconfiguration of our understanding of the narrator. In *Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics* (2005), Spearing criticizes medievalists' silent acceptance of the narrator as a concept, which he regards as a distortion of medieval narrative practices. In particular, the pronoun 'I' is more often than not an empty, impersonal slot for the bard or reader of a text rather than an individualized first person. Drawing on a range of genres, from Middle English romances to lyrics, Spearing shows that what modern readers may perceive as subjectivity is in fact

a narrative strategy linked to premodern performance practices and pointing to a different understanding of 'text' and textual authority. In his second study entitled *Medieval Autographies. The 'I' of the Text* (2015), Spearing carries his argument further and scrutinizes medieval texts that feature a strong first-person narrator, such as Geoffrey Chaucer's prologues, Thomas Hoccleve's works, and Osborn Bokenham's saints' legends. Introducing the term 'autographies' for their writings, Spearing argues for the convergence of author, narrator, and textual expression in a playful, experimental way. Autographic writing, then, is a kind of self-writing which is devoid of post-Enlightenment notions of the self, yet it allows for experimentation and the author's creative expression. In both his studies, Spearing is critical of fundamental assumptions of what constitutes narrative and narration in medieval studies and repeatedly invites his readers to engage with (post-classical) narrative theory.

In lieu of a conclusion, I wish to reiterate Spearing's plea here: Anglo-American medieval studies in general could profit immensely from narrative theory, especially from the groundwork that has been done in German medieval studies. Within the German-speaking disciplines of premodern literatures, too, more interdisciplinary exchange on questions of narrative theory could lead to new impulses on the level of both theory and the analysis of narrative texts. In particular, the tension between diachronic and historical approaches needs addressing, as well as the question to what extent narratological tools can help us understand the complex transmission histories of medieval texts.

References

- Alber, Jan: The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre. In: Jan Alber/Rüdiger Heinze (Hg.): *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*. Berlin 2011, 41–76.
- Alber, Jan: *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln 2016.
- Altman, Rick: *A Theory of Narrative*. New York 2008.
- Bayer, Gerd: *Novel Horizons. The Genre Making of Restoration Fiction*. Manchester 2016.
- Birke, Dorothee: Author, Authority and 'Authorial Narration'. The Eighteenth-Century English Novel as a Test Case. In: Dorothee Birke/Tilmann Köppe (Hg.): *Author and Narrator*. Berlin 2015, 99–111.
- Birke, Dorothee: *Writing the Reader. Configurations of a Cultural Practice in the English Novel*. Berlin 2016.
- Bjelland, Karen: Defining the *South English Legendary* as a Form of Drama. The Relationship between Theory and Praxis. In: *Comparative Drama* 22 (1988), 227–243.
- Contzen, Eva von: Why We Need a Medieval Narratology. A Manifesto. In: *Diegesis* 3/2 (2014), 1–21.

- Contzen, Eva von: The 'Scottish Legendary'. Towards a Poetics of Hagiographic Narration. Manchester 2016.
- Contzen, Eva von: Dido's Words. Representing Speech and Consciousness in Ancient and Medieval Narrative. In: Jan Alber/Greta Olson (Hg.): How to Do Things with Narrative. Cognitive and Diachronic Perspectives. Berlin 2017, 79–92. (2017a)
- Contzen, Eva von: Unnatural Narratology and Premodern Narratives. Historicizing a Form. In: *Journal of Literary Semantics* 146 (2017), 1–23. (2017b)
- Contzen, Eva von: Wer bin 'Ich' und wenn ja, wie viele? Narrative Inszenierungen des Ichs in England und Schottland. In: Sonja Glauch/Katharina Philipowski (Hg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens. Berlin 2018, 63–97. (2018a)
- Contzen, Eva von: Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung. Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer. In: *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1 (2018), 18–38. (2018b)
- Contzen, Eva von: Narrative and Experience in Medieval Literature: Author, Narrator, and Character Revisited. In: Eva von Contzen/Florian Kragl (Hg.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Berlin 2018, 61–80. (2018c)
- Crowther, Joan D. W.: Narrative Technique in the Legend of Saint Mary of Egypt. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 85 (1984), 76–91.
- Dorfman, Eugene: The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures. Manchester 1969.
- Fludernik, Monika: Towards a 'Natural' Narratology. London 1996.
- Fludernik, Monika: The Diachronization of Narratology. In: *Narrative* 11 (2003), 331–348.
- Fludernik, Monika: Letters as Narrative. Narrative Patterns and Episode Structure in Early Letters, 1400 to 1650. In: Susan Fitzmaurice/Irma Taavitsainen (Hg.): *Methods in Historical Pragmatics*. Berlin 2007, 241–266.
- Fludernik, Monika: 1050–1500. Through a Glass Darkly; or, the Emergence of Mind in Medieval Narrative. In: David Herman (Hg.): *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln 2011, 69–100 (German 2010). (2011a)
- Fludernik, Monika: The Representation of Mind from Chaucer to Aphra Behn. In: Gerd Bayer/Ebbe Klitgård (Hg.): *Narrative Developments from Chaucer to Defoe*. New York 2011, 40–59. (2011b)
- Kukkonen, Karin: A Prehistory of Cognitive Poetics. Neoclassicism and the Novel. New York 2017.
- Kukkonen, Karin: 4e Cognition and Eighteenth-Century Fiction: How the Novel Found its Feet. Forthcoming 2019.
- Nünning, Ansgar: Towards a Cultural and Historical Narratology. A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects. In: Bernhard Reitz/Sigrid Rieuwerts (Hg.): *Anglistentag 1999, Mainz. Proceedings*. Trier 2000, 345–373.
- Orgis, Rahel: Narrative Structure and Reader Formation in Lady Mary Wroth's 'Urania'. London 2017.
- Ryding, William: Structure in Medieval Narrative. The Hague 1971.
- Spearing, Anthony C.: Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics. Oxford 2005.
- Spearing, Anthony C.: Medieval Autographies. The 'I' of the Text. Notre Dame 2012.
- Waterhouse, Ruth: 'Waiter Aiddre Asprang': How Cuthbert's Miracle Pours Cold Water on Source Study. In: *Parergon* 5 (1987), 1–27.
- Wittig, Susan: Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances. Austin 1978.

Eva von Contzen

27 Germanistik

Begriff und Probleme einer historischen Narratologie

Innerhalb der germanistischen Mediävistik hat sich das Bemühen um eine historische Narratologie in den letzten beiden Jahrzehnten verstetigt. Dabei wird der Zeitpunkt des zunächst allgemeinen Begriffs ›historisch‹ meist konkret als ›mediävistisch‹ definiert. Die Mediävistik aber umfasst natürlich wiederum eine relativ breite Zeitspanne vom Beginn mittelalterlicher volkssprachlicher Überlieferung bis in die Übergangszeit zum Barock. Aufgrund des Fokus der rezenten Debatte liegt der Schwerpunkt dieses Überblicks auf der deutschsprachigen Germanistik (was eigentlich eine Tautologie sein sollte) und im Wesentlichen auf der Zeit vor 1350. Die Abgrenzung der historischen Narratologie von der klassischen gründet dabei auf der Postulierung einer Epochenschwelle, die kategorisch eine (oft eher schlecht definierte) Moderne von einer (ebenso wenig definierten) Vormoderne trennt. Dies ist auch der Grunddissens zwischen Harald Haferland und Matthias Meyer im ›Streitgespräch‹, das die Basis für eine Konferenz in Osnabrück und für den anschließenden Sammelband *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven* war (Haferland/Meyer 2010a). Jüngst hat Jan-Dirk Müller auf dieses Streitgespräch noch einmal verwiesen und die hegelianischen Periodisierungskonzepte problematisiert (2017, 49 mit Anm. 83).

Mit einer solchen Konstruktion wird aber die Idee einer Diachronie heruntergebrochen auf einen Gegensatz zwischen Einst und Jetzt. Ausbrüche aus dieser Dichotomie sind vergleichsweise selten und wirken oft marginal. Die Debatte um eine historische Narratologie in der Germanistik ist somit auch eine Debatte um die alte Jaufische Frage nach Alterität und Modernität mittelalterlicher Literatur, die im Wesentlichen auf das Herausarbeiten von Alteritäten konzentriert wird. Damit soll nicht (unbedingt) unterstellt werden, dass eine mögliche Modernität mittelalterlicher Literatur von den Verfechtern der Position der Alterität vollständig ignoriert wird, sie wird aber meist ausdrücklich nicht in die Untersuchungen einbezogen. Komplexer stellt sich die Frage bei Müller (2017), der mit dem ›epischen‹ Erzählen einen Erzähltypus analysiert und dabei zunächst von einem Beispiel der amerikanischen Moderne (Faulkner) und dem archaischen Gilgamesch-Epos ausgeht – ausdrücklich um die Überzeitlichkeit des von ihm untersuchten Phäno-

mens zu betonen. Gleichzeitig aber weist Müller darauf hin, dass in der frühmittelhochdeutschen Literatur eine Hochzeit dieses ›epischen Erzählens‹ anzutreffen ist (vgl. unten).

Hier zeigt sich paradigmatisch das Problem einer bislang nur ungenauen Perspektivierung von Diachronie, Diachronisierung auf der einen und überzeitlichen, gegebenenfalls universellen Aspekten auf der anderen Seite, dem sich eine historische Narratologie stellen muss; es hat verschiedene Gründe, von denen zumindest einige zu Beginn dieser Übersicht explizit gemacht werden sollen:

Als erstes ist ein Unbehagen angesichts einer Narratologie festzustellen, die in aller Regel ihre grundlegenden Fragestellungen wie auch ihr Begriffsinventar und Analyseinstrumentarium aus Texten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Für eine Narratologie als Methode ist natürlich festzuhalten, dass diese Begriffe Fragestellungen und Erkenntnisbrillen generieren, die auch Untersuchungsergebnisse prägen. Ein mittlerweile klassisch zu nennendes Beispiel ist die in der Narratologie ubiquitäre Trennung zwischen Autor und Erzähler (oder weiteren Instanzen wie etwa dem impliziten Erzähler), die von Teilen der germanistischen historischen Narratologie als für das Mittelalter nicht sinnvoll angesehen wird (s. u. zu Glauch 2009). Grundlegend wird also bezweifelt, dass ein Analyseinstrumentarium, das an einem anderen Textcorpus entwickelt wurde, sinnvolle Aussagen für ›vormoderne‹ Texte erlaubt.

Ein anderer Grund ist eher institutioneller Natur: Die Herausbildung einer eigenen, vormodernen Narratologie trägt gerade innerhalb der Germanistik zur Rechtfertigung der Weiterexistenz einer germanistischen Mediävistik bei, eines Faches, das nicht nur, aber auch, über die katastrophale Marginalisierung in den Lehrplänen einer weitgehend ahistorisch werdenden Schulpraxis (um nur einen Faktor zu nennen) selbst im Bereich der muttersprachlichen Philologie immer wieder in seiner Existenz bedroht wird. Dies führt zu einer weitgehenden Abschottung qua Betonung der Eigengesetzlichkeit.

Schließlich zeigt sich auch so etwas wie eine Schulbildung, in der ein die Alterität des Mittelalters stark betonenden Zugriff gefördert wird, der sich auch verstärkt um die Rekonstruktion mittelalterlicher Denkmodelle und ihre Korrelation mit literarischen Texten bemüht, wobei ein deutlicher Fokus auf der Heldenepik, Texten einer vermeintlich mündlichen Tradition und ausgewählten spätmittelalterlichen Texten liegt.

Aus dem Konzept der historischen Narratologie ergeben sich also zwei grundlegende Problemfelder: Zum einen die Frage, was genau eigentlich ›historisch‹ bedeuten soll und wo die Chancen und Herausforderungen einer solchen Historisierung liegen, und zum andern, was eigentlich genau der Gegenstand der Narratologie ist. (Ein terminologisches Problem ist dabei: Wie bezeichnet man jene Narratologie, von der sich die historische Narratologie absetzt? Klassische Narratologie? Allgemeine Narratologie?) Die ersten germanistischen Untersuchungen aus dem Bereich der historischen Narratologie schlossen sich noch direkt an die klassische Narratologie Genettes an. Beispielhaft ist Hübner 2003 zu nennen, der das Konzept der Fokalisierung anwendet und gegenstandsadäquat modifiziert. Es stellt sich letztlich die Frage, was genau der Gegenstandsbereich einer germanistisch-mediävistischen Narratologie ist, und ein zumindest Teilkonsens scheint zu sein: Es geht in einer historischen Narratologie weniger um klassische Bereiche der auf Ebene des *discours* angesiedelten Phänomene, sondern primär um Bereiche, die auf der Ebene der *histoire* und der Sujet-Fügung anzusiedeln sind. Hierzu gehören z. B. Überlegungen zum metonymischen Erzählen, Fragen der Sujetfügung sowie der Erzähllogik (s. Kap. 23). Schließlich stellt sich auch in der historischen Narratologie eine Frage, für die die Narratologie insgesamt bislang eher wenige oder oft unterkomplexe Antworten gefunden hat: die nach der Figur (s. Kap. 11). Hier scheint einzig sicher zu sein, dass sie eine zentrale Kategorie des Erzählens ist, ohne dass man auf ein allgemein akzeptiertes Analyseinstrumentarium zurückgreifen könnte. Das mit der Frage nach Figuren verbundene ebenfalls virulente Problem der Rolle von Nebenfiguren ist noch weniger in den Griff zu bekommen. Hier gibt es – neben der strukturalistischen, in jedem Falle ungenügenden Kategorienbildung nach Propp zu Helferfiguren – kaum Ansätze (vgl. jedoch Dimpel 2011).

Ansichts der zahlreichen (und zahlreicher werdenden) Arbeiten im Bereich der historischen Narratologie in der Germanistik möchte ich im Folgenden einige grundsätzliche Positionen (Glauch, Schulz, Müller) exemplarisch vorstellen und zumindest ansatzweise diskutieren. Im weiteren Verlauf gehe ich dann auf exemplarische Fragestellungen ein, wie sie sich vor allem in Sammelbänden niedergeschlagen haben. Generell aber gilt: Das Gebiet ist auch deswegen unübersichtlich, weil sich viele Ergebnisse sehr verstreut in Einzeluntersuchungen verstecken. In der folgenden Darstellung wird daher kein systematischer

Überblick nach Fragestellungen versucht, sondern vielmehr die Forschungsdiskussion, die sich aus einer Reihe von wichtigen Veröffentlichungen und den Reaktionen darauf konstituiert, nachgezeichnet.

Schulz' Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive (2012)

Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, die postume Veröffentlichung von Armin Schulz, hat seit der Erstveröffentlichung 2012 so etwas wie den Rang eines Standardwerks erhalten. Sie ist ein aktueller Versuch einer systematischen Gesamtdarstellung und soll daher auch hier (achronologisch) an erster Stelle stehen. Hervorgegangen aus einem Vorlesungszyklus, richtet sie sich vornehmlich (aber natürlich nicht nur) an Studierende. Die wichtigste Leistung des Buchs liegt in der Fokussierung auf Aspekte der *histoire* sowie auf Fragen der Erzählmodelle (dies auch, aber auf keinen Fall beschränkt darauf, in Auseinandersetzung mit strukturalistischen Erzählmodellen). Kerngebiete der Narratologie wie Fragen des Erzählers und der Perspektive werden eher an den Rand der Darstellung verlegt. Schulz beginnt seine Überlegungen programmatisch mit einer Auseinandersetzung mit dem Konzept der Figur. Generell folgt Schulz einem erweiterten Aktantenkonzept: Figuren sind »in erster Linie Handlungsträger« (Schulz 2015, 12), erfüllen eine »narrative Funktion«. Hierbei sind sie weniger komplex als moderne Charaktere; wenn sie nicht auf Handlungskonzepte reduziert werden können, bildet ihre Folie die mittelalterliche Anthropologie. Deren Rekonstruktion kann bis zu einem gewissen Maße durch Rekurs auf die gelehrten Diskurse der Zeit geleistet werden, jedoch ist erzählende Literatur bisweilen deutlich unabhängig von solchen Diskursen; sie konstruiert zudem ihre eigenen Erwartungshorizonte, etwa durch die Existenz von grundlegenden Erzählschemata (wie etwa dem Brautwerbungsschema), vor denen literarische Figuren genauso agieren wie vor den allgemeinen anthropologischen Voraussetzungen. Kritisch anmerken könnte man in diesem Zusammenhang die Dichotomie (einfache) Figur – (komplexer) Charakter, die zum einen von einem sehr eingeschränkten Konzept von ›modernem‹ Charakter ausgeht (ist James Bond wirklich ein komplexer Charakter?), zum andern ist das zumindest in der Narratologie geläufige Konzept einer dreigliedrigen Figurenkonzeption (Phelan 1989; vgl. Meyer 1999 und 2001) nicht berücksichtigt, das diese Scheindichoto-

mie durch ein sinnvollerer Skalierungsmodell dreier Komponenten (thematische, mimetische und artifizielle Komponenten jeder literarischen Figur) unterläuft. Zudem kann man darauf verweisen, dass manche – wichtigen! – Voraussetzungen, die Schulz diskutiert (wie z. B. die Viersäftelehre als Basis einer mittelalterlichen Anthropologie – ich würde sagen: auch Psychologie), bei Weitem nicht auf das Mittelalter beschränkt sind, sondern bis weit in das 18., vielleicht auch in das frühe 19. Jahrhundert hinein verbindlich bleiben. Gleiches gilt auch für vermeintlich spezifisch mittelalterliche Phänomene wie die Epiphanie des adligen Körpers; im viktorianischen Roman eines Wilkie Collins ist es genau diese sich körperlich manifestierende moralische Qualität, die bis in die Namensgebung der Figuren hineinwirkt. Natürlich sind es im Rahmen einer literarischen Wertung nicht die Spitzenprodukte des generischen Systems Roman des 19. Jahrhunderts, in denen sich dem mittelalterlichen Roman vergleichbare Konstruktionen finden, sondern eher der Mainstream. Dennoch gibt es Berührungspunkte, in denen die historische Narratologie auch sinnvoll Einfluss auf die allgemeine Narratologie nehmen kann.

Wenn Schulz über ›feudale Identität‹ (ebd., 43–53) spricht, verweist er auf die Dissertation von Harald Haferland (1988), die mit ihren Konzepten des Agon und der Reziprozität wesentliche Grundlagen der höfischen Literatur fasst (und die so etwas wie ein Gründungsmanifest der germanistischen historischen Narratologie *avant la lettre* ist, jedenfalls soweit diese sich als Methode, in der es auch um Inhalte der Texte geht, begreift). Weitere zentrale Stichworte für Schulz sind die Zeichenlastigkeit höfischer Repräsentation (und damit auch höfischer Literatur, die am selben System partizipiert), wie auch damit verbunden die Bedeutung von Ritualen und das metonymische Verhältnis zur Welt (Haferland/Schulz 2010; Althoff 1997). Besonders das von Haferland und Schulz stark gemachte Phänomen der metonymischen Verknüpfung in Texten hat sich als ein zentrales Werkzeug herausgestellt, mit dem das Problem der alteritären Kausalität mittelalterlicher Literatur angegangen werden kann. Als Gegenmodell zu einer psychologischen Handlungsbeurteilung hat es sich zumindest für den Bereich heldenepischen Erzählens etabliert. Rituale haben besonders im Zusammenhang der Schlussbildung erzählender Texte eine zentrale Funktion als Modus der Kohärenzstiftung, Schulz' schlagendes Beispiel ist der Schluss des *Herzog Ernst B* (ebd., 67–72). (Schlussbildung erzählender Texte ist ein vergleichsweise we-

nig untersuchter Bereich, vgl. jedoch Kragl 2010 und Meyer 2013, Letzterer anhand alternativer Schlüsse und des sich in diesen Alternativen äußernden Kohärenzproblems).

Die Frage nach der (mangelnden? überhaupt relevanten?) Kohärenz erweist sich dabei als zentraler Punkt und evidente Widersprüche in der Figurenzeichnung werden immer wieder zum Problem. Als Beispiel mag Partonopier (in *Partonopier und Meliur* Konrads von Würzburg) dienen, der zu Romanbeginn als Knabe, aber auch als perfekter Krieger, als Angsthase und als Liebhaber vorgestellt wird. Schulz erklärt dies damit, »dass Partonopier Merkmale der tatsächlichen und bereits auch der nächsthöheren Altersstufe in sich vereint; eben deshalb lässt sich der eben noch so ängstliche Dreizehnjährige kalkuliert auf ein erotisches Abenteuer mit einer unsichtbaren Frau ein, die er für eine Fee halten muß« (ebd., 88–89). Einige Anmerkungen zu dieser Argumentation: Als ›mittelalteradäquate‹ Interpretation der Partonopier-Figur dient sie als Beispiel dafür, dass ›moderne‹ Psychologie einen unangemessenen Zugriff auf mittelalterliche Texte darstellt. Schulz geht nun aber von einer mittelalterlichen Psychologie der Altersstufen aus, wodurch seine Argumentation eine psychologische Interpretation wird, die nicht – wie etwa die Weiterführungen des Akantenmodells – davon ausgeht, dass Figuren Konstrukte sind, die auf unpsychologischen Voraussetzungen beruhen, sondern eben nur auf einer anderen Art der Psychologie. Innerhalb dieser Psychologie ist nun Partonopier alles andere als widersprüchlich, sondern vielmehr kohärent. Er lässt sich aber nicht kalkuliert auf ein erotisches Abenteuer ein, sondern handelt unüberlegt und impulsiv, was wiederum einer mittelalterlichen Psychologie, nämlich der Vorstellung von typisch kindlichem Verhalten, entspricht (wie es z. B. Gottfried von Straßburg für Tristans jugendlichen Vater Riwalin im Bild der Bärenfalle illustriert, die dem honigsuchenden Bären so lange Hammerverschläge verpasst, bis er ohnmächtig wird; so wenig wie der Bär lernt Riwalin). Unter diesen Voraussetzungen ist Partonopier ein kohärenter und (psycho-)logisch konstruierter Charakter – nicht aber nach modernen Vorstellungen von Psychologie. (Der Frage, ob sich Partonopier in der Eingangssequenz wirklich deutlich anders verhält als moderne männliche Teenager im Testosteronüberschwang, kann hier nicht nachgegangen werden; mögliche Parallelen bleiben.)

Brüchige Identitäten gelten als Spezifikum mittelalterlichen Erzählens, wie sich überhaupt Schulz der Identitätsproblematik als Grundproblem mittelalterli-

cher Figurendarstellung stellt (vgl. hierzu u. a. Sosna 2003; Gerok-Reiter 2006). Der Zusammenhang von literarischen Figuren und »wirklichen« Menschen ist eine Herausforderung der Narratologie. Genette hat nicht zuletzt wegen der daraus resultierenden Unschärfe Figuren aus seinen Überlegungen weitgehend ausgeklammert (Genette 1998, 283). Es gibt Positionen in der Narratologie, die jeden relevanten Zusammenhang zwischen literarischen Figuren und wirklichen Personen leugnen – eine Position, die in ihrer Radikalität das Funktionieren literarischer Texte nicht fassen kann, denn ohne diesen engen Zusammenhang würde kein Text rezipiert werden (vgl. jedoch Philipowski 2013; Haferland 2013, der über den Widerspruch zwischen dem Gebot, nicht unzulässig zu psychologisieren und dem unbedingten Vorhandensein einer Psychologie der Figur nachdenkt).

Sehr unterschiedlich wird in der (historischen) Narratologie die Bedeutung von Gattungen eingeschätzt. Einerseits sollten Phänomene des Erzählens und die verwendeten Analyseinstrumente gattungsübergreifend sein, andererseits sind deutliche Schwerpunktbildungen zu erkennen: Die Frage nach der Fiktionalität (und wie man sie bestimmt) geht nicht zuletzt auf die *Literaturtheorie* Walter Haugs (1992) und die sich an ihr entzündende Debatte um die Fiktionalität des Artusromans zurück. Fritz Peter Knapp (z. B. 1997) hat immer wieder darauf hingewiesen, dass er nur dem Artusroman Chrétien'scher Prägung fiktionalen Status zuspricht, alle andere Texte versucht er, eher auf der Seite der *historia* zu verorten. Hübners (2003) schon zitierte Untersuchungen zur Fokalisierung sind auf den höfischen Roman zentriert. Neuere Ansätze (z. B. Greulich 2018 zur Kategorie der Stimme und zum literarischen Feld; Zudrell 2017 zur Figur) sind ebenfalls auf den höfischen Roman konzentriert. Fragen nach Kausalität und Kohärenz werden an Heldenepik oder Texten einer eher mündlichen Tradition (Brautwerbungsepen) exemplifiziert (z. B. Müller 1998; Schulz 2010).

Schulz debattiert die Rolle von Gattungen nicht im Sinne einer mehr oder weniger normativen Gattungspoetik (das ist eine Frage, von der die Mediävistik sich glücklicherweise verabschiedet hat), sondern als Traditionslinien, in denen sich widersprechende (Motiv-) Logiken im Sinne eines im Erzählen realisierten höfisch-narrativen Agons ausformuliert werden. Schließlich aber ist für ihn wichtiger als eine ausführliche Diskussion der Gattungsfrage das umfangreiche Kapitel zum Thema »Erzählen nach Mustern« (Schulz 2012, 159–291). Für Schulz ist die Auseinandersetzung mit

narrativen Schemata wohl der Königsweg der Interpretation mittelalterlicher Texte (ebd., 166), eine Aussage, der nicht nur in der Wolle gefärbte Strukturalisten zustimmen werden, denn auch das in den letzten Jahren fest etablierte Interpretationsmodell der abgewiesenen Alternative (s. Kap. 23) benötigt als Voraussetzung das Erkennen solcher Muster (Schulz 2012, 350–359; Strohschneider 2005). Im Umgang mit solchen Mustern zeigt sich wohl auch am deutlichsten Schulz' Credo vom immer schon interpretierenden Zugriff auf Texte auch in der Narratologie: »Erzähltheorie ist nicht die »Magd« der eigentlichen Interpretation, im Sinne einer lediglich zählenden und messenden Hilfswissenschaft, sondern immer schon ein interpretierender Zugang auf Texte« (Schulz 2012, 180–181). Schulz diskutiert dann einzelne Schemata (Brautwerbungsschema, gestörte Mahrtehe, Doppelwegstruktur, Minne- und Aventiureroman) ausführlich und greift dabei nicht nur auf eigene ältere Arbeiten zurück, sondern auch auf die Ergebnisse Ralf Simons (Simon 1999; es ist wahrscheinlich dem Status als Grundlagenwerk bzw. Einführung geschuldet, dass Schulz – neben sicher immer gern gelesenen und äußerst zuverlässigen Darstellungen narratologischer Grundbegriffe – der leidigen Debatte um die Doppelwegstruktur, die nur als strukturalistischer Irrweg der Germanistik bezeichnet werden kann, Raum gibt; vgl. Schmid 1999).

Die nächsten Schritte in Schulz' Darstellung betreffen Raum und Zeit. Hier kann er zum einen der konzisen Darstellung von Uta Störmer-Caysa (2007) folgen und befindet sich für die germanistische Mediävistik auf sehr abgestecktem Boden, denn Michail Bachtins Konzept des Chronotopos kann (wenn auch in manchmal sehr individuellen Interpretationen) als allgemein akzeptierte Grundlage gelten. Hinzu kommen die Differenzierung von Aggregat- und Systemräumen sowie die Stichworte »Linearität, Insularität, Diskontinuität: (ebd., 303; zu den Begriffen s. Kap. 20).

Es folgt ein zwar vom Umfang her vergleichsweise knappes, inhaltlich aber zentrales Kapitel, weil darin wohl die Grundsätze einer die Alterität betonenden Narratologie zusammengefasst werden, denn Schulz geht es hier vor allem um die Frage der Kohärenz, die ausdrücklich vom Konzept linearer Kausalität abgekoppelt wird. Hier werden Konzepte wie das der abgewiesenen Alternative, Formen metonymischen Erzählens sowie das (auf Warning 2001) zurückgehende Erzählen im Paradigma wichtig (s. Kap. 23). Schließlich verweist Schulz auch auf das Konzept der Hybridisierung (vgl. Fuchs 1997). – Viele der Überlegungen der historischen Narratologie zu Formen

der Kohärenz jenseits strikter Kausalität sind einleuchtend, andererseits scheint mir die These, dass damit eine Spezifik vormodernen Erzählens getroffen wird, schwer haltbar zu sein, da eher romanhafte Traditionslinien (um nicht von Gattungen zu sprechen) andere, zum Teil auch auf Figuren ausgerichtete, Erzählstrategien und damit Kohärenzbildungsmodelle, die sich auch in modernen Texten finden, verfolgen. Außerdem fällt auf, dass Texte, die den nie explizit gemachten streng kausalen Kohärenzvorstellungen entsprechen, die der ›Moderne‹ zugeschrieben werden, hauptsächlich langweilig und schlecht erzählt zu sein scheinen. Diese fiktiven Kohärenzregeln gelten weder für die Postmoderne noch für die Romantik, sondern nur für einen sehr eingeschränkten Teil des realistischen Romans und sind eher ein Popanz als ein reales Faktum der Literaturgeschichte.

Das letzte Kapitel behandelt Erzähler und Erzählperspektive und greift damit auch die Gretchenfrage auf, wie es die historische Narratologie mit der Scheidung von Autor und Erzähler hält. Schulz diskutiert dann die Unterschiede zwischen heldenepischen und romanhaften Erzähl(er)positionen. Beim Thema der Fokalisierung (das man ja als genuin narratologisch begreifen kann), greift Schulz auf Hübner 2003 zurück und referiert zum einen Hübners These vom ›leeren kognitiven Zentrum‹ (dem ›man sach‹ [›man sah‹] der höfischen Literatur), zum andern den zumindest zeitweisen Zusammenfall von Figuren- und Erzählperspektive. Schließlich – und das führt zurück auf die Argumentation von Glauch 2009 – werden etliche Phänomene mittelalterlichen Erzählens auf die mündliche Rezeption der Texte zurückgeführt.

Glauchs *An der Schwelle zur Literatur* (2009)

Den umfangreichen ersten Teil ihrer Habilitationsschrift widmet Sonja Glauch (2009) im Wesentlichen zwei Aspekten, der Kategorie der Stimme vor dem Horizont mittelalterlicher Rezeption, damit verbunden auch der Frage nach Autor und Erzähler, sowie der Frage nach der spezifisch mittelalterlichen Bedeutung von Fiktionalität. Auch ihr geht es um »historisch adäquate Konzepte«, und besonders richtet sie sich gegen die Trennung von Autor und Erzähler bzw. gegen die »These einer Erzählerfiktion« (ebd., 25). Wie in anderen Arbeiten argumentiert Glauch differenziert und in detaillierter Auseinandersetzung mit narratologischen Positionen, immer wieder unter Ein-

beziehung kritischer Fragen zur Anwendung narratologischer Kategorien auch in modernen Texten.

Ihr Ausgangspunkt ist, dass die »Medialität der literarischen Kommunikation [...] den Texten nicht äußerlich« ist (ebd., 28). Glauch wendet sich zunächst gegen das Kriterium der subjektiven Erzählinstanz als Beleg für ein romanhaftes Erzählen, dies auch mit Verweis auf Knapp 2002, der Beispiele der Einmischung des Autors im Bereich der Historiographie diskutiert. Sie entwickelt dann eine differenzierte (und in Kürze nicht nachzeichenbare) Argumentation, die um den Status der Semioralität höfischer Literatur und deren Auswirkung auf die Frage nach Erzählerfigur und Autor kreist (inklusive eines detaillierten und wohlabgewogenen Forschungsberichts). Nach Glauchs Analyse befindet sich die Germanistik in einer ›literalen‹ Gegenreaktion auf eine um 1990 gegebene zu starke Fokussierung auf die mündliche Verfasstheit mittelalterlicher Literatur (eine Analyse, die heute, zehn Jahre später, nur mehr eingeschränkt gilt). Das zeige sich nicht nur an der überdifferenzierten und künstlichen Analyse der Erzählerfigur, sondern auch an solchen ›Erfindungen‹ wie der Kategorie der fingierten Mündlichkeit, der Spuren eines mündlichen Vortrags im Text zugerechnet werden. Glauchs Alternativvorschlag, von virtueller Mündlichkeit zu sprechen, geht von einer gesicherten Vortragssituation der Texte aus – eine Aussage, die man vielleicht nach Gattungen (oder Traditionslinien) differenzieren muss: Die Vortragssituation des Minnesangs ist den Texten eingeschrieben, das Publikum als Kategorie des Minnesangs etabliert. Viel schlechter ist es um das Vorlesen von Romanen in Romanen bestellt. Inszenierungen der Einreden des Publikums wie in Hartmanns *Erec* sind die Ausnahme und da es sich ja nicht um ›echte‹ Einreden handelt, sind sie ein nur schwach belastbarer Hinweis für die wirkliche Rezeptionssituation. Auf Festen wird auch in Romanen gesungen, werden Lieder und *lais* rezipiert. Im *Iwein* wird zwar aus einem Buch – vielleicht einem Roman (Kern 2002) – vorgelesen, allerdings in einer privaten Situation, einer familiären Dreiergruppe. Ansonsten aber sind die Vorlese- und Rezeptionssituationen nicht sehr vielfältig, was zumindest die These von der überwiegend mündlichen Rezeption höfischer, romanhafter Literatur bis weit ins 13. Jahrhundert hinein unterminieren kann. Dies gilt nicht für strophische Texte und nicht für Kurztexte. Außerdem rechnet Glauch die sich angesichts der fehlenden Artikulations- und Redezeichen ergebenden Probleme bei der Lektüre in meinen Augen zu hoch an, da sie von der heutigen Lesepraxis

ausgeht, bei der ein völlig ohne Auszeichnungen vorliegender Text zunächst (aber auch nur zunächst; man gewöhnt sich schnell daran) sehr wohl stärkere Probleme hervorruft. Schließlich ist die Fiktion aufzugeben, dass das Vorlesen respektive die vokale Rezeption von Literatur ein spezifisch mittelalterliches Phänomen ist. Es bestimmte die literarische Rezeption bis ins 19. Jahrhundert hinein – zuletzt wohl nur in elitären Zirkeln, bis kurz nach 1800 allerdings war es weit verbreitet (Schnell 2013, 89).

Überzeugend liest Glauch Prologe und Epiloge gegenüber Äußerungen des Erzählers im Text als Effekt der Literarisierung und vergleicht sie mit ›echten‹ Paratexten (Klappentexten, Schutzumschlagtexten) und dem Erzähler im Text moderner Literatur. In diesen Schwellentexten finden sich auch vermehrt Anzeichen von Schriftlichkeit (immer ausuferndere und selbstbewusstere Akrosticha – dies auch in Binnenprologen), wie die Inszenierung des sprechenden Buchs (im *Wigalois*). Allerdings haben diese Verfahren für Glauch nichts mit der Konstitution eines Erzählers (der eben dem ›Binnen‹ vorbehalten ist) zu tun (Glauch 2009, 53). Der aber ist letztlich ein vortragender Rhapsode (der auch die fehlenden Hinweise, die heute u. a. Satzzeichen und Anführungsstriche geben, hinzufügt) – und aufgrund dieser notwendigen Kompetenz zumindest semi-professionell ist. Der von Glauch eingeforderte präsenste Rhapsode ist aber eine – nicht notwendige – Fiktion, denn für die semiprivater Lektüre in einer semioralen Kultur kann man sich als Argument nicht auf die heutige Kompetenzlosigkeit in virtueller Mündlichkeit berufen – eine virtuelle Mündlichkeit kann leicht im Kopf oder in der privaten lauten Lektüre realisiert werden, die Übergänge zu einer literalen Situation und Praxis werden fließend. Hier steht Glauchs Argument auf eher schwachen Füßen, weist aber gleichzeitig auf die weit unterschätzte Dimension der Vokalität der Texte hin (zur ›Vokalität‹ als Kategorie vgl. auch Däumer 2013; Ackermann/Bleumer 2013). Ebenfalls wichtig ist Glauchs Hinweis auf die permanente Relektüre von Texten (Glauch 2009, 67), die sich im privaten Besitz befanden.

Der Vokalitätsstatus wirkt sich nach Glauchs Analyse auch auf den Erzähler aus, der zumindest in Texten des 13. Jahrhunderts nicht zu einer eigenständigen Figur wird (und sich in seinen weitreichenden Kompetenzen von einem Binnenerzähler, wie ihn der *Iwein* in der Kalligrenant-Erzählung präsentiert, deutlich unterscheidet: ebd., 90 im Rückgriff auf Hübner 2003, 161).

Glauchs Analyse enthält eine detaillierte und vehemente Auseinandersetzung mit der Trennung von Au-

tor und Erzähler (auch mit dem problematisierten Konzept des *implied author*). Während sie deutlich zwischen historischer Person und Autor, wie er sich im Text zeigt, scheidet, negiert sie die Trennung von Autor und Erzähler sowie die Rede von einer Autorrolle (und spricht stattdessen von Haltungen, die zu Markenzeichen wurden: ebd., 105). Wichtig an Glauchs Ansatz – und auch ein wichtiges Beispiel für die Reichweite der historischen Narratologie – scheint mir die Frage zu sein, ob eine solche Aufhebung der Grenze (oder zumindest systematische Permeabilisierung) zwischen Autor und Erzähler nicht auch von der modernen Narratologie angesichts der Entwicklung der Literatur der letzten zehn bis zwanzig Jahre, die einen Zuwachs nicht nur von Autobiographien, sondern auch von autobiographischen Romanen gebracht hat, zu berücksichtigen wäre. Glauch leitet ihre Überlegungen zum Autor im Text auch aus der Analyse des Ichs im Minnesang her, da sie von einer Nähe der beiden Phänomene ausgeht (ihre Beschreibung des Minnesang-Ichs verdankt viel der groß angelegten Studie von Haferland 2000, die gegen den Mainstream der Minnesangforschung stark biographisch argumentiert hat. Ich bin mir nicht sicher, ob Glauchs Überlegungen auch dann halten, wenn, wie die Überlieferung zeigt, Minnesang den Ursprungsort verlässt, der zwar mitgedacht werden kann, aber nicht mitgewusst werden muss.)

Glauchs zweite große Überlegung gilt der Debatte um die mittelalterliche Fiktionalität (eine Debatte, die in ihrer Schärfe und die Forschung bestimmenden Dauer wohl ein weitgehend germanistisches Phänomen ist). Glauch scheidet strikt zwischen Fiktion (als Erfundenem – eine Universalie) und Fiktionalität (›einer als solchen gewußten literarischen Praxis‹; ebd., 137). Die Grenze zwischen *fiction* und *non-fiction* wird dabei für die Moderne (mit Ausnahme von Grenz- und Übergangsfällen) als feste Größe angenommen, vor deren Folie das Mittelalterlich-Fiktionale schwierig zu bestimmen ist, da z. B. unklar ist, wie das Auftreten von Drachen in einer höfischen Umgebung einzuordnen ist (ihre Existenz galt wohl als sicher, auch wenn sie in der höfischen Realität des Mittelalters niemand gesehen hat). Historizität wird für die Vormoderne als »graduelle pragmatische Texteigenschaft« (ebd., 188) bestimmt. In Aufarbeitung auch der antiken und mittelalterlichen Debatte um *fabula*, *argumentum* und *historia*, in Auseinandersetzung mit der mündlichen Existenz von *fabulae* und dem rhetorischen Know-how von gebildeten *litterati* kommt Glauch am Schluss ihrer theoretischen Über-

legungen zu einer geradezu hymnischen Beschreibung des Mittelalterlich-Fiktionalen: »Eher ist es so, daß die Schriftmacht der *litterati* sich den fiktionalen Freiraum keltischer Märgen und Mythen urbar machte. Diese Bemächtigung resultierte in dem einmaligen Äquilibrium fiktionaler *matière* und litteratem *artificium*, das bis heute ästhetisch überzeugen kann« (ebd., 197).

Müllers »Episches« Erzählen (2017)

Jan-Dirk Müllers Beiträge zur historischen Narratologie sind größtenteils (wie ihre Rezeption bei Schulz zeigt) auf der Seite der *histoire* zu verorten. Dies gilt besonders für seine Studien zum *Nibelungenlied* (Müller 1998), die zwar immer wieder auch auf der *discours*-Ebene anzusiedelnde Phänomene betreffen, aber ihr Argumentationszentrum auf den inhaltlichen Alteritäten nibelungischen Erzählens haben. Seine Überlegungen zur höfischen Literatur setzen sich mit der narrativen Prozessierung von Widersprüchen der höfischen Kultur auseinander (Müller 2007). In seinem neuesten Buch (Müller 2017) geht es Müller dagegen um eine spezifische Erzählhaltung, deren Überzeitlichkeit sie zu einer narrativen Universalie macht (seine einführenden Beispiele nimmt Müller, wie oben bemerkt, aus dem Gilgamesch-Epos und von William Faulkner). Dennoch geht es Müller um historische Narratologie, denn den Zeitpunkt, zu dem dieses epische Erzählen zur Dominante wird, verortet Müller im Frühmittelalter respektive im Übergang von Mündlichkeit zur Schriftlichkeit. Historische Narratologie heißt dann aber: Ein überzeitliches Phänomen der Narratologie wird zu einem historischen Zeitpunkt zu einer gattungsübergreifenden Dominante.

Müllers Bestimmung von epischem Erzählen hat inhaltliche wie formale Aspekte: Es ist ein Wiedererzählen einer kollektiven *memoria* (bzw. konstituiert diese), bezieht sich also auf Vergangenes. Es ist ein genuin mündliches Erzählen, das aber, damit es überliefert ist, in die Schriftlichkeit, die »der Rede nachträglich« ist (ebd., 20) eingeht. Diese generelle Einordnung aus den Eingangsbeispielen präzisiert Müller im Gang der Untersuchung, die sich verschiedenen Anfängen volkssprachlicher Schriftlichkeit im Mittelalter und dem Zusammenfließen der herausgearbeiteten Merkmale in gattungshafte Strukturen widmet (ebd., 31). Hierbei ergeben sich interessante Komplementärsätze etwa zu Glauch, die, von einem modernen Au-

tor-Erzählerkonzept kommend, den Erzähler destruiert, während Müller die Verschiebung von einer der *materia* und der *memoria* verhafteten Erzählersposition hin zum *auctor* nachzeichnet. Die Zwischenstellung des epischen Erzählens konfiguriert Müller eher über die Unterscheidung der medialen Bedingungen der Produktion, der Rezeption und der Überlieferung eines Textes als durch das bloße Verhältnis von Mündlichkeit zur Schriftlichkeit (ebd., 31) (die dann auch zu Interferenzen zwischen Kleriker- und volkssprachlicher Literatur führen, wie sie auch Glauch als konstitutiv für mittelalterliches Erzählen festhält). Ausgehend von Formeln wie »singen und sagen« und dem Terminus »liet« diskutiert Müller die Frage der mündlichen Existenz dieser Literatur, ist aber (richtigerweise) vorsichtig, da die Vortragssituation der Texte kaum rekonstruierbar ist. Anders als klassische Konzeptionen, die etwa Epos und Roman als teleologisch angeordnete oder mit weltanschaulichen Kategorien verbundene Begriffe konstruieren, geht es Müller um die Analyse einer Erzählhaltung, die sich in unterschiedlichen Texten findet (weswegen er auch Texte verschiedener Gattungen behandelt) und dementsprechend trennt er auch – in der Frage der Alteritätsdebatte – zwischen alteritären Inhalten und alteritären literarischen Verfahren. Memoriales Erzählen und episches Erzählen haben nach Müller ein besonders enges Naheverhältnis. Müllers Argumentation ist an narrativen Verfahren orientiert: Typisch für memoriales Erzählen sind z. B. Listen und Kataloge, die im höfischen Roman zu Klangorgien umfunktioniert werden und keinerlei memoriale Funktion mehr haben (ebd., 58–59). Müllers Buch versteht sich als Versuch, die in gewisser Weise einzementierten Positionen in Bezug auf die Alteritätsfrage durch Detailuntersuchungen aufzubrechen, wobei diese Details eben als überzeitlich gedacht werden und nur in spezifischen (zeitlichen und systematischen) Zusammenhängen zu einer konkreten Figuration gerinnen.

Verstreute Arbeiten und Sammelbände

Es gehört zu den (u. a. bei Schulz 2015) beklagten Phänomenen, dass die germanistische Forschung zur historischen Narratologie über viele Veröffentlichungs-orte verstreut ist, oft in Aufsätzen Einzelaspekte behandelt und systematische Darstellungen fehlen (Schulz' Buch ist die erste umfassende systematische Darstellung). Andererseits sind in der Folge des Ban-

des von Haferland/Meyer 2010a einige Bände zu spezifischen Fragestellungen erschienen. Einer der zentralen ist der von Kragl/Schneider (2013) herausgegebene Band zu Erzähllogiken des Mittelalters und der Frühen Neuzeit – zentral, weil die Frage nach Erzähllogiken einer der Kernpunkte der Diskussion um Alteritäten ist. Christian Schneiders Grundlegung aus den lateinischen Poetiken umreißt einen zeitgenössischen Argumentationsrahmen (2013), Störmer-Caysa 2013 und Kragl 2013b untersuchen (nicht nur) für mittelalterliches Erzählen typische Erscheinungen, die zu einer Störung eines einsträngigen kausalen Zusammenhangs führen. Immer wieder arbeiten sich die Beiträge an den Kronzeugen akausalen (oder einer alteritären Logik folgenden) Erzählens wie dem *Nibelungenlied* ab. Aus systematischen Beiträgen wie aus Fallstudien des Bandes wird deutlich, dass sich vor allem konkrete Aussagen zu Problemen der Narratologie immer wieder zu gattungsspezifischen Feldern ordnen: Kausalitätsstörungen im Roman scheinen auf anderen Wirkmechanismen zu beruhen als jene im epischen Erzählen. Und es zeigt sich auch, dass zu den ungeklärten oder zumindest umstrittenen Fragen gehört, wie stark man den Einfluss der lateinischen Poetiken und der klerikal-lateinischen Tradition im Allgemeinen bewertet: Liefert er einen eher allgemeinen Hintergrund oder definiert er die Rahmenbedingungen, unter denen eine historische Narratologie des Mittelalters zu arbeiten hat? Neben Schneider und Knapp ist das eine Frage, der besonders Gert Hübner immer wieder seine Aufmerksamkeit geschenkt hat (Hübner 2003 und 2010). Von Schneiders Habilitationsschrift (im Erscheinen) ist eine Ausweitung und weitere Grundlegung seines Standpunkts zu erwarten.

Der von Manuel Braun herausgegebene Sammelband *Wie anders war das Mittelalter?* (2013a) repräsentiert wohl immer noch den aktuellen Stand der Debatte um die Alterität und damit auch um wichtige Positionen der historischen Narratologie. In seiner programmatischen Einleitung votiert Braun für ein Überdenken des Alteritätsparadigmas – nicht im Sinne einer Abschaffung, aber doch einer Korrektur der momentanen Verabsolutierung (2013b). Das wesentlichste Argument ist dabei vielleicht ein prinzipielles: Erst die apriorische Setzung einer Alteritätsschwelle konstruiert ein Anderes, das von vornherein als ›Fremdes‹ angesehen wird, wobei nicht nur Kontinuitäten aus dem Blick geraten, sondern geradezu unsichtbar werden, weil dieses Apriori sofort den Blick auf Besonderheiten fallen lässt. Ein alteritäres Mittelalter konstruiert, nachdem man diese Schwelle einmal

gesetzt hat, sich selbst. Glauch hat festgehalten, dass man ein Instrumentarium braucht, um Erzähltexte zu analysieren, dass das in der Narratologie etablierte Instrumentarium aber Phänomene erst konstruiert, die es im Mittelalter (so) nicht gegeben hat (Glauch 2009). Sie findet daher aus ihrer detaillierten Analyse heraus zu Möglichkeiten, die Autor-Erzähler-Trennung in dem Material angemessener Weise aufzuheben und zu modifizieren. Ob dies wirklich ein Spezifikum mittelalterlichen Erzählens generell oder nicht vielmehr eine Position ist, die im Wesentlichen für die Situation um 1200 gilt, die Glauch fokussiert, ist damit nicht gesagt (auch nicht, ob man diese Konfiguration nicht auch produktiv auf spätere Texte anwenden kann). Für mich legen Brauns Überlegungen nahe, dass die germanistische Faszination mit der Alteritätsschwelle auch eine Folge des an Distinktionspaare gewöhnten strukturalistischen Denkens ist. Schließlich ist für ihn das Alteritätskonzept »ein Etikett, dass sich an nahezu alles ankleben lässt« (Braun 2013b, 38), und daher, wenn es sinnvoll verwendet werden will, sehr konkret gefüllt werden muss (wobei man, als methodische Korrektur, die Konstantenfrage immer im Blick behalten muss; so kritisiert z. B. Braun ebd., 32–33 Haferlands Überlegungen zur Metonymie dahingehend, dass Haferlands moderne Beispiele eben gerade nicht notwendigerweise ein Alteritätskonzept stützen). In der konkreten Auseinandersetzung mit (wieder einmal) Analysen von Akausalitäts- und Präsenz(kultur)-Thesen stellt Kragl fest: »Was allgemein verfügbar scheint, wird durch Emphase (Präsenz, Kontiguität) bzw. Tilgung (Repräsentation, Kausalität) zum historisch Spezifizierenden – kann dies aber nur wegen seiner Ubiquität werden. Was selbstverständlich und unspektakulär scheint, wird im Modus einer solchen Historisierung zum Speziellen und Exorbitanten – kann es aber nur werden, weil es universal ist« (Kragl 2013c, 125).

Die Frage der Modernitätsschwelle steht auch im Zentrum eines dialogischen Texts (Haferland/Meyer 2010b), der, entstanden aus einer biographischen Kontiguität, eine Kausalkette ausgelöst hat, die in dem Band *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven* (Haferland/Meyer 2010a) zu einem vorläufigen Ende gekommen ist und glücklicherweise weitere Überlegungen angeregt hat. Der Band ist keine systematische Positionsbestimmung, sondern macht in seinem thematischen Umfang die verschiedenen Aspekte des Themas deutlich: Es geht sowohl um konkrete Analysen wie auch um systematische Fragestellungen, die eine mögliche Epochengrenze umkreisen.

Nine Miedema (2010) behandelt mit Dialogszenen ein Verfahren, das der Darstellung von Innenleben zugeordnet werden kann. Hübner fokussiert das ›Vor-Augen-Stellen‹ in mittelalterlichen Romanen, ein Verfahren, das in die Nähe von modernen Fokalisierungstechniken führt, das Hübner aber nicht mit diesen vergleicht, sondern aus der antiken Rhetorik, der *evidentia*-Lehre, ableitet (Hübner 2010). Glauch beschreibt die Veränderungen, die sich vom Mittelalter zur Neuzeit in Ich-Erzählungen abspielen, sie konstatiert die Schwierigkeiten der Vormoderne, ein erzählendes Ich zu konstruieren (Glauch 2010). Am Grenzbereich von Narratologie und Poetologie bewegen sich Untersuchungen zur Selbstreflexivität des Erzählens und zur Bedeutung von Erzählschemata (Mertens 2010; Kragl 2010). Die Frage der Kohärenzbildung und der Kausalität wird von Schulz 2010 und Störmer-Caysa 2010 anhand von *Nibelungenlied* und höfischem Roman behandelt (und von Störmer-Caysa, v. a. im Gegensatz von Mittelalter und Moderne, mit unterschiedlichen Zeitkonzeptionen und der Aufdeckbarkeit von Kausalität verknüpft).

Gattung, Anthropologie und Alterität

Dass die Gattungsfrage bei allen Untersuchungen zur historischen Narratologie eine (wenn auch meist implizite) Rolle spielt, ist evident: Oft gelten Heldenepen als besonders ›alteritär‹ und müssen die Kronzeugen für die Analyse mittelalterlichen Erzählens abgeben. Dass sich in ihnen befremdliche Phänomene häufen, steht dabei außer Frage. Zwar würden die ›Modernisten‹ vermutlich einige Phänomene des Heldenepos anders erklären, doch finden sie ihre Kronzeugen in den Romanen (und auch hier meist nur in der Zeit bis etwa Konrad von Würzburg). Gattungsmischung spielt ebenfalls eine zentrale Rolle, sei es bei der Analyse von Strukturen, Kausalitäten und/oder Figuren. So kann es nicht verwundern, dass wichtige Anstöße der Debatte aus Arbeiten kommen, die sich nicht vorrangig mit historischer Narratologie, sondern mit Gattungskorpora beschäftigen. Zu nennen sind etwa die Arbeiten Kragls zur Dietrichepik, die neben historischen, stoffgeschichtlichen und überlieferungsgeschichtlichen Fragestellungen auch die Poetik der Texte und narratologische Fragestellungen behandeln (Kragl 2013a). Zu nennen sind auch die Bände der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft, die themenzentriert immer wieder narratologische Fragestellungen in den Blick nehmen, es finden

sich hier vor allem wichtige Einzelanalysen von Artusromanen (nicht nur) der deutschsprachigen mittelalterlichen Literatur (Dietl/Schanze/Wolfzettel 2014 und 2017). Die Arbeit von Stefan Seeber (Seeber 2017) fokussiert Romane der Vormoderne (u. a. Veit Warbecks *Die schöne Magelone*). Seeber bewegt sich im Grenzbereich von Narratologie und Poetologie, wenn er das horazische *prodesse* und *delectare* in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellt; seine systematische Befragung der Paratexte in den verschiedenen Fassungen und seine Überlegungen zu Figuren aber sind narratologisch gestützte Interpretationen zur vor- und frühmodernen Romanpoetologie.

Viele Fragen, die die Mediävistik seit Jahrzehnten beschäftigen, hängen mit Fragen der Anthropologie mittelalterlicher Menschen zusammen. Spätestens über die Fragen der Figur, aber schon vorher über Fragen nach der Organisation des Erzählten und den Modi des Erzählens haben sie direkte Auswirkungen auf die Narratologie. Dies betrifft u. a. die historische Emotionsforschung, die nicht nur für Figuren im Text, sondern auch zum Problem der Positionierung des Erzählers seinem Text gegenüber und für Fragen nach dem mittelalterlichen Weltbild relevant ist. Es gibt als Folge der steigenden kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der philologischen Disziplinen ein gewachsenes Interesse an solchen Fragen – deren Beantwortung eben wieder an den Voreinstellungen gegenüber der Existenz einer grundlegenden Epochen-schwelle hängt. Sie alle betreffen auch Fragen der Narratologie, vor allem der Innendarstellung.

Es ist also kein Zufall, dass die historische Narratologie sich meist den Heldenepen und den Romanen widmet, da diese beiden Textreihen komplexe Figurenentwürfe haben und die Frage der logischen Handlungsführung angesichts längerer Handlungsketten an Relevanz gewinnt. Zwar gibt es auch einige wichtige Beiträge zur Legende (z. B. Bleumer 2010), doch ist besonders das Genre der Kurzerzählung (vielleicht auch wegen seines oft vergleichsweise apsychologischen Erzählens; Haferland 2013) eher stiefmütterlich behandelt (vgl. jedoch Kipf 2013; Müller 2010). Notorisch schwierig erweist sich auch die Frage nach der Komik (die erst bei der Untersuchung frühneuzeitlicher Texte zentraler wird; Dietl/Schanze/Wolfzettel 2014).

Während man – mit Müller 2017, 49–50 – Teile der Debatte um die Alterität als festgefahren bezeichnen kann, so ist doch der Weg, Phänomene des Erzählens diachron zu analysieren, ein richtiger. Das Instrumentarium wird man dabei, je nach Gegenstandsbereich, ändern und schärfen müssen, ein solches Schärfen

aber muss nicht epochenspezifisch ausgerichtet sein, sondern steht jeweils für alle Phänomene offen, die sich mit ihm am besten analysieren lassen. Dies ist Müllers Ausgangsbasis, und dies zeigen auch die Ansätze von Braun 2013b und Kragl 2013c. Ohne dem Phantasma eines postmodernen Mittelalters (das wie alle Phantasmen auch ein *fundamentum in re* haben mag) das Wort zu reden, sollten narratologische Fragen zum seriellen Erzählen und zum Erzählen im Paradigma nicht entweder anhand mittelalterlichen Erzählens oder aktueller Online-Serien entwickelt werden, sondern durchaus in Kombination beider. Denn wenn es wirklich um eine historische Narratologie geht, dann kann die Schärfung der historischen Position nicht über eine Konstruktion einer fiktiven bürgerlichen Moderne geleistet werden, und sie kann auch nicht geleistet werden, wenn sie *per definitionem* anders sein muss als das, was später kommt.

Literatur

- Ackermann, Christiane/Bleumer, Hartmut (Hg.): Gestimmte Texte. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 171 (2013).
- Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997.
- Bleumer, Hartmut: »Historische Narratologie«? Metalegendarisches Erzählen im »Silvester« Konrads von Würzburg. In: Haferland/Meyer 2010a, 231–261.
- Bleumer, Hartmut: Historische Narratologie. In: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie in der Germanistischen Mediävistik. Berlin 2015, 213–274.
- Braun, Manuel (Hg.): Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität. Göttingen 2013. (2013a)
- Braun, Manuel: Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie. Kritik und Korrektiv. In: Braun 2013a, 7–38. (2013b)
- Däumer, Matthias: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane. Bielefeld 2013.
- Dietl, Cora/Schanze, Christoph/Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Ironie, Polemik und Provokation. Berlin 2014.
- Dietl, Cora/Schanze, Christoph/Wolfzettel, Friedrich u. a. (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman. Berlin 2017.
- Dimpel, Friedrich M.: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidente in der höfischen Epik des hohen Mittelalters. Berlin 2011.
- Dimpel, Friedrich M./Velten, Hans R.: Sympathie zwischen narratologischer Analyse und Rhetorik – Einleitung. In: Dies. (Hg.): Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne. Heidelberg 2016, 9–29.
- Fuchs, Stephan: Hybride Helden. Gwigois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert. Heidelberg 1997.
- Genette, Gerard: Die Erzählung [1994]. München ²1998 (frz. 1972/1983).
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik. Tübingen 2006.
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens. Heidelberg 2009.
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte. In: Haferland/Meyer 2010a, 149–185.
- Greulich, Markus: Stimme und Ort. Narratologische Studien zu Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach. Berlin 2018.
- Haferland, Harald: Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200. München 1988.
- Haferland, Harald: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin 2000.
- Haferland, Harald: Psychologie und Psychologisierung. Thesen zur Konstitution und Rezeption von Figuren. Mit einem Blick auf ihre historische Differenz. In: Kragl/Schneider 2013, 91–117.
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Berlin 2010. (2010a)
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias: Streitgespräch. In: Haferland/Meyer 2010a, 429–444. (2010b).
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84 (2010), 3–43.
- Haug, Walter: Einführung in die Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts [1985]. Darmstadt ²1992.
- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im »Eneas«, im »Iwein« und im »Tristan«. Tübingen 2003.
- Hübner, Gert: »evidentia«. Erzählformen und ihre Funktion. In: Haferland/Meyer 2010a, 119–147.
- Kern, Manfred: Iwein liest Laudine. Literaturerlebnisse und die Schule der Rezeption im höfischen Roman. In: Matthias Meyer/Hans-Jochen Schiewer (Hg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Tübingen 2002, 385–414.
- Kipf, Klaus: Lachte das Mittelalter anders? Relative Alterität und kognitive Kontinuität komischer Strukturen in Schwankerzählungen des 13.–15. Jahrhunderts. In: Braun 2013a, 233–263.
- Knapp, Fritz P.: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Heidelberg 1997.
- Knapp, Fritz P.: Subjektivität des Erzählers und Fiktionalität der Erzählung bei Wolfram von Eschenbach und anderen Autoren des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Wolfram-Studien 17 (2002), 10–29.
- Kragl, Florian: Sind narrative Schemata »sinnlose« Strukturen? Oder: Warum bei höfischen Romanen Langeweile das letzte Wort hat und wieso Seifrit das bei seinem Alexander nicht wusste. In: Haferland/Meyer 2010a, 307–337.

- Kragl, Florian: Heldenzeit. Interpretationen zur Dietrichepik des 13. bis 16. Jahrhunderts. Heidelberg 2013. (2013a)
- Kragl, Florian: Bilder-Geschichten. Zur Interaktion von Erzähllogiken und Bildlogiken im mittelalterlichen Roman. Mit Beispielen aus ›Flore und Blanscheflur‹ und ›Parzival‹. In: Kragl/Schneider 2013, 119–151. (2013b)
- Kragl, Florian: Alterität als Methode. In: Braun 2013a, 95–126. (2013c)
- Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Heidelberg 2013.
- Mertens, Volker: Theoretische und narrativierte Narratologie von Chrétien bis Kafka. In: Haferland/Meyer 2010a, 17–34.
- Meyer, Matthias: Struktur und Person im Artusroman. In: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze. Tübingen 1999, 145–163.
- Meyer, Matthias: Der Weg des Individuums. Der epische Held und (s)ein Ich. In: Ursula Peters (Hg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. Stuttgart 2001, 529–545.
- Meyer, Matthias: Wenn Gattungsmischung scheitert. Oder: Warum finden manche Geschichten kein adäquates Ende. In: Kragl/Schneider 2013, 243–259.
- Miedema, Nine: Zur historischen Narratologie am Beispiel der Dialoganalyse. In: Haferland/Meyer 2010a, 35–67.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007.
- Müller, Jan-Dirk: »Episches« Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit. Berlin 2017.
- Müller, Maria E.: Vom Kipp-Phänomen überrollt. Komik als narratologische Leerstelle am Beispiel zyklischen Erzählens. In: Haferland/Meyer 2010a, 69–97.
- Phelan, James: Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago 1989.
- Philipowski, Katharina: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Erzählliteratur. Berlin 2013.
- Schmid, Elisabeth: Weg mit dem Doppelweg. In: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze. Tübingen 1999, 69–85.
- Schneider, Christian: »Narrationis contextus«. Erzähllogik, narrative Kohärenz und das Wahrscheinliche in der Sicht der hochmittelalterlichen Poetik. In: Kragl/Schneider (2013), 155–186.
- Schneider, Christian: Logiken des Erzählens. Kohärenz und Kognition in früher mittelhochdeutscher Epik. Berlin im Erscheinen.
- Schnell, Rüdiger: Alterität der Neuzeit. Versuch eines Perspektivenwechsels. In: Braun 2013a, 41–94.
- Schulz, Armin: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im ›Nibelungenlied‹ und in der ›Kaiserchronik‹. In: Haferland/Meyer 2010a, 339–360.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive [2012]. Berlin 2015.
- Seeber, Stefan: Diesseits der Epochenschwelle. Der Roman als vormoderne Gattung in der deutschen Literatur. Göttingen 2017.
- Simon, Ralf: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der ›matière de Bretagne‹. Würzburg 1999.
- Sosna, Anette: Fiktionale Identität im höfischen Roman um 1200. ›Erec‹, ›Iwein‹, ›Parzival‹, ›Tristan‹. Stuttgart 2003.
- Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin 2007.
- Störmer-Caysa, Uta: Kausalität, Wiederkehr und Wiederholung. Über die zyklische Raumzeitstruktur vormoderner Erzählungen mit biographischem Schema. In: Haferland/Meyer 2010a, 361–383.
- Störmer-Caysa, Uta: Ein Schatten aus möglichen Vergangenheiten. Effekte konfligierender und widersprüchlicher Begründungen in Wolframs ›Parzival‹. In: Kragl/Schneider 2013, 71–89.
- Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ›Nibelungenlied‹. In: Christoph Fasbender (Hg.): Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2005, 48–82.
- Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition. In: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), 176–209.
- Zudrell, Lena: Was fühlen Erzähler? Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und dem Pleier. In: Cora Dietl/Christoph Schanze/Friedrich Wolfzettel u. a. (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman. Berlin 2017, 47–62.

Matthias Meyer

28 Skandinavistik

Die Altskandinavistik beschäftigt sich mit altwestnordischer und altostnordischer Literatur. Der Schwerpunkt dieses Überblicks liegt auf Untersuchungen der altwestnordischen Literatur, d. h. der Literatur Norwegens und vor allem Islands zwischen dem Beginn der Schriftlichkeit und der Reformation. Dieser Schwerpunkt entspricht der Fachtradition in Deutschland und den englischsprachigen Ländern, die traditionell die altwestnordische Literatur als Teil ihrer nationalen Philologien betrachtet haben; die altostnordische Literatur, also die Literatur Dänemarks und Schwedens wird hingegen seltener unterrichtet und auch erforscht. Den größten Teil des altwestnordischen Korpus nehmen die sogenannten Sagas ein: lange Texte in Prosaform, in die je nach Gattung Verse eingelegt sein können. Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stehen dabei die sogenannten Isländersagas, ca. 35–40 Texte, die wegen ihrer Verschiedenheit zu anderen mittelalterlichen Literaturen besonderes Interesse fanden und noch heute finden. Wo die ältere Forschung zumindest teilweise ob dieser Verschiedenheit eine unverfälschte germanische Tradition zu finden hoffte, sieht man heute die Wichtigkeit der Gattung primär in der Entwicklung einer isländischen Identität, aber auch eine Verbundenheit mit der Literatur aus den europäischen Zentren. Isländersagas werden vor allem unter inhaltlichen Kriterien von anderen Sagagenres wie Königssagas, Heiligensagas, Bischofssagas, Rittersagas, Skaldensagas, originalen Rittersagas, zeitgenössischen Sagas und Vorzeitsagas unterschieden. Die Texte sind zum größten Teil anonym, nur für einige wenige Sagas (v. a. aus dem Bereich der Königssagas) können Autoren namhaft gemacht werden. Neben dieses Prosa corpus, zu dem auch die kürzeren *þættir* (Erzählungen) gehören, treten als wichtige poetische Textgenres die Skaldik und die eddische Dichtung. Die handschriftliche Überlieferung beginnt aufgrund der relativ späten Christianisierung eher spät. Früheste erhaltene Handschriften werden zwischen 1150–1200 datiert, jedoch handelt es sich dabei um kirchliche Gebrauchs- und Unterrichtsliteratur. Sagahandschriften setzen erst später ein, der Großteil der Handschriften ist neuzeitlich.

Der folgende Überblick wird im Wesentlichen die narratologische Sagaforschung skizzieren, angefangen mit frühen Studien, die zwar nicht explizit narratologisch waren, aber als formale Analysen durchaus ähnliche Interessen verfolgten. Es folgte eine längere strukturalistisch geprägte Phase. Erst in den letzten

Jahren finden neuere, postklassische narratologische Ansätze Beachtung.

In der Forschung dominierten lange Zeit Fragen der Historizität und konkurrierender Sagenstestungstheorien, die unter den Schlagworten ›Freiprosatheorie‹ vs. ›Buchprosatheorie‹ diskutiert werden. Während die Freiprosatheorie die Saga als ein Produkt mündlicher Erzähltradition sieht, sehen die Vertreter der Buchprosatheorie die Sagas als Werke mittelalterlicher Autoren an. Die erste formale Textanalyse stellt die Arbeit von Theodore Andersson, *The Icelandic Family Saga. An Analytic Reading* (1966) dar. Hierbei handelt es sich um eine durch den *New Criticism* beeinflusste textimmanente Analyse. Wesentlich ist die Herausarbeitung eines sechsteiligen Schemas, nach dem die Isländersaga nach Andersson aufgebaut ist: *introduction, conflict, climax, revenge, reconciliation* und *aftermath* (Andersson 1966, 5). Freilich passt das Schema nicht auf jede Saga. Bei längeren Sagas passt es unter Umständen nur auf einen Teil, manche Sagas sind eher episodisch und ermangeln einer Klimax, manchmal wird das Schema mehrfach durchgeführt. Das Kapitel »The Rhetoric of the Saga« bietet Konzepte zur Beschreibung der Sagas wie *scaffolding, escalation, retardation, symmetry, foreshadowing* und *staging* (Andersson 1966, 31–64). Anderssons Buch fand große Resonanz. Neben der nicht universellen Anwendbarkeit des sechsteiligen Schemas wurde kritisiert, dass der episch-weite Blickwinkel der Sagas, ihre Episodizität, der Reichtum an Informationen, die ihnen zugrundeliegende Ethik sowie der Einfluss lateinischer und französischsprachiger Literatur ohne Beachtung geblieben seien (Lönnroth 1968, 117–118).

Der von Andersson eröffnete Weg der formalen Analyse wird fortgesetzt durch seinen Schüler Joseph Harris (1972), der sich neben seinem Lehrer auch auf Vladimir Propp beruft, wodurch ein Jahrzehnt intensiver Propp-Rezeption in der Sagaforschung eingeläutet wird (u. a. Schottmann 1975; Aarseth 1976; Lönnroth 1976 und 1977; Simek 1981). Bei einfacheren narrativen Formen ist eine Übernahme Proppscher Ideen naheliegend und erfolgreich, wie sich bei Glausers Analyse der schematischen Märchensagas zeigt (Glauser 1983). Motive wie das Brautwerbungsschema in Rittersagas und Vorzeitsagas untersucht Marianne Kalinke (1990). Bei komplexeren Formen allerdings kommt es zu Schwierigkeiten bei der Analyse und zu Diskussionen über die Grenzen der Anwendbarkeit des Schemas.

Ein anderer Weg der formalen Analyse wird eingeschlagen von Richard F. Allen (1971), der sich in sei-

ner Analyse der *Njáls saga* explizit auf die *Oral-Poetry-Forschung* (Lord 1960) bezieht. Harris (1972) entwickelt in derselben Tradition stehend ein hierarchisches System von Bauelementen, aus denen die Saga zusammengesetzt sei: *minimal facts*, *motifs*, *scenes*, *chapters* (nicht unbedingt denen in der Handschrift entsprechend), *episodes* und *episode clusters*. Auf der siebten Ebene formen *episodes* und *episode clusters* schließlich den *plot*. Das Konzept der *scene* wird von Carol Clover (1974) weiterentwickelt und bildet bei ihr mit *preface*, *dramatic encounter* und *conclusion* die Grundeinheit der Sagaerzählung. Letztere sieht Clover in ihrer Monographie *The Medieval Saga* (1982) als offene Komposition und zieht Parallelen zum Prosaroman. Die Technik des *stranding*, d. h. die kunstvolle Verflechtung von Erzählsträngen, und die Darstellung gleichzeitiger Ereignisse an unterschiedlichen Orten (*simultaneity*) stehen im Mittelpunkt dieser Untersuchung. Ebenfalls anschließend an Lord, Allen und Clover versucht Lars Lönnroth in seiner Analyse der *Njáls saga* (1976, x), die »narrative grammar« dieses hochliterarischen Textes offenzulegen.

Jesse Byock (1982) sieht die Isländersaga durch das Rechtsinstitut der Fehde geformt, d. h. er sieht die Saga durch die Lebenswelt des mittelalterlichen Isländers bestimmt und entwickelt den Begriff des *feudeme*. Eine solche Analyse ist zwar strukturalistisch, aber nicht narratologisch, da sie nicht von der Erzählung ausgeht. Das wohl minutiöseste Produkt strukturalistischer Sagauntersuchung ist die Dissertation von Tommy Danielsson (1986). Auch Lévi-Strauss' Mythenanalyse (Kjær 1977; 1978) und die Weiterentwicklung der Proppschen Ideen unter Einfluss derselben durch Greimas finden Anwendung in der Analyse der Sagaliteratur (Fidjestøl 1977). Diese Richtung wird bis in die Gegenwart fortgesetzt vor allem – aber nicht nur – in der Analyse der Vorzeitsagas durch Torfi Tulinius (2002; 2014). Prinzipiell wird die strukturalistische Analyse als wichtiger Meilenstein in der Fachgeschichte wahrgenommen, daher gibt es auch einige Forschungsüberblicke (Clover/Lindow 1985; Glauser 1989; Lönnroth 2007).

Das besondere Verhältnis der Sagaliteratur zur Geschichtsschreibung warf schon früh die Frage nach dem Fiktionalitätsbewusstsein der Sagaverfasser und dem Verhältnis der verschiedenen Sagagattungen zur Fiktionalität auf. Die Spannweite der Meinungen reicht von der Leugnung der Existenz eines Fiktionsbegriffes (Steblin-Kamenskij 1967; 1973) zu differenzierteren Analysen von Texten und Begrifflichkeiten (Paul 1982; Wolf 2002; Mundal 2012a; Spurkland

2012). Die Bindung des Fiktionsbewusstseins an den Ursprung der Erzählung macht eine genaue Untersuchung von Konzepten von Autorschaft (Steblin-Kamenskij 1966; Barnes 1990; Mundal 2012b) und Erzähler notwendig. Ausgangspunkte können Fragen nach dem Bewusstsein des Schreibens (Glauser 2010) und nach dem Einfluss übersetzter Literatur (Pettersson 2009) bieten. Freilich muss bei Untersuchungen vom einzelnen Manuskript und seinem Überlieferungskontext ausgegangen werden, da die narrative Gestaltung eines »Werks« von Handschrift zu Handschrift beträchtlichen Veränderungen unterworfen sein kann (Johansson 2012).

Detaillierte Analysen zur Geschichte der Fiktion speziell in der Gattung der Vorzeitsagas unternimmt Ralph O'Connor (2005; 2009). Während andere, wie z. B. Tulinius (2002), den Anfang der Fiktionalität bei den Vorzeitsagas erkennen wollen und Zusammenhänge mit europäischen Literaturen betonen, zeigt sich O'Connor skeptisch. Er versteht gerade auch die Vorzeitsagas in einheimischer Tradition und glaubt, dass die Autoren ihr Material als historisch auffassten (2005). Wie in anderen mittelalterlichen Literaturen gibt es auch in der Sagaliteratur die Möglichkeit zur Fiktionalisierung innerhalb von Traumvisionen (O'Connor 2012) und in der Visionsliteratur (Wellendorf 2012).

Die Darstellung der Landschaft Islands, der Verbindung von Landnahme und Machtausübung sowie der Konstruktion mythologischer Räume wird in der Forschung seit einiger Zeit größere Beachtung geschenkt (zum Raum als erzähltheoretischer Kategorie s. Kap. 19–21). Viele Arbeiten zielen darauf ab, Erkenntnisse über Weltbild(er) und Identitätskonzepte der Isländer im Mittelalter zu abstrahieren (z. B. Vésteinn Ólason 1994; Barraclough 2012; Wyatt 2013; Lethbridge 2016). Zwei neue Dissertationen beleuchten expliziter die Raumnarrativik einerseits im Bereich der Sagaliteratur, andererseits in Lieder- und Prosaedda. Werner Schäfke (2013) untersucht drei Sagas aus den Genres der Märchen- und Abenteuersagas (*Bósa saga*, *Samsons saga* und *Ectors saga*) unter einem methodischen Ansatz der literatursemiotischen Erzähltextanalyse nach Lotman. Die genannten Sagas haben gemeinsam, dass der Held sich in der Fremde nicht entsprechend den Normen der Heimat verhält. Sagas dieser Gattungen wurde von der älteren Forschung als Schemaliteratur eine Einheitlichkeit unterstellt. Es zeigt sich jedoch, dass sich die drei untersuchten Texte durchaus unterschiedlich zu den aristokratischen Werten und Normen verhalten, die sie

vermitteln. Lukas Rösli (2015) untersucht ›Raumnarrative‹ und ›narrative Räume‹ sowohl in der Lieder- als auch in der Prosa-Edda. Die Dissertationen von Schäfke und Rösli stellen die oft statischen semiotischen Konstrukte älterer Forschung in Frage und betonen die Unterschiedlichkeit der Narrativierungen, denen jeweils unterschiedliche Intentionen zugrunde liegen.

Bachtins Chronotopos erweist sich in neuester Zeit als fruchtbares Konzept in der Sagaforschung. Carl Phelpstead (2009) gelingt eine Neudefinition der Gattung der Vorzeitsagas, die er durch ihr Handeln in der ›adventure-time‹ bestimmt sieht. Lena Rohrbach (2017) analysiert die Chronotopoi in der zu den Gegenwartssagas gehörenden *Íslendinga saga*. Neben dem biographischen Chronotopos, der hier auf Familien übertragen wird, treten zunächst die Chronotopoi Haus, Schwelle und Weg. Zwei weitere Chronotopoi reichen über die (familien-)biographische Sphäre hinaus: der Chronotopos der ›historical inversion‹, dessen Analyse intertextuelle Verbindungen aufdeckt und narrativ für eine tiefere zeitliche Verankerung sorgt sowie der Chronotopos der Heterotopie (Kirche und Allthing), der die Handlung in die lokale wie politische Umwelt einbindet.

Eine Monographie und ein Sammelband verdeutlichen, dass seit etwa 20 Jahren auch andere neuere narratologische Konzepte Eingang in die Sagaforschung gefunden haben. Vésteinn Ólason (1998) zeigt sich in seinem einführenden Überblickswerk *Dialogues with the Viking Age* inspiriert von Genette und Chatman. Sein zweites Kapitel »Narratives and Narrative Art« handelt von »Stories and Plots« und der »Narrative Structure«, das Unterkapitel »Telling the Tale« von »Time in the Saga«, »Rhythm«, »Narrator and Narrative« und »Point of View and Focalisation«. Diese Kapitel bieten jeweils Beispiele aus der Sagaliteratur für die genannten Konzepte, eine tiefergehende Diskussion der Konzepte und Probleme steht aber noch aus. Ein kürzlich erschienener Routledge Research Companion (Ármann Jakobsson/Sverrir Jakobsson 2017) gibt Forschungsüberblicke u. a. auch über narratologisch relevante Gebiete: die Artikel »History and Fiction« (Ralph O'Connor), »Style« (Daniel Sävborg), »Structure« (Ármann Jakobsson), »Space« (Sverrir Jakobsson) und »Time« (Carl Phelpstead) sind hier zu nennen.

Sowohl Vésteinn Ólasons Monographie als auch der Routledge Research Companion geben zahlreiche Hinweise auf Desiderata und zeigen, dass auf allen Gebieten der Narratologie noch Forschungsbedarf be-

steht. Das betrifft einerseits Sagagattungen, in denen die letzten formalen Analysen noch in die Tradition der Propp-Rezeption fallen, insbesondere aber betrifft es Sagagattungen, die überhaupt seltener untersucht werden wie z. B. übersetzte Sagagenres (Rittersagas, Heiligensagas). Auch der Bereich der Skaldik böte noch reiches Material für neue narratologische Entdeckungen. Vergleichende Studien zwischen verschiedenen Genres oder mit Vorlagen im Falle von übersetzten Sagas, aber auch mit außerskandinavischer Literatur könnten sicherlich neue Einblicke in die Erzählkunst der altwestnordischen Literatur ergeben.

Literatur

- Aarseth, Asbjørn: Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori. Bergen 1976.
- Allen, Richard F.: Fire and Iron. Critical Approaches to Njáls saga. Pittsburgh 1971.
- Andersson, Theodore M.: The Icelandic Family Saga. An Analytic Reading 1966.
- Ármann Jakobsson/Sverrir Jakobsson (Hg.): The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas. New York 2017.
- Barnes, Geraldine: Authors, Dead and Alive, in Old Norse Fiction. In: Parergon 8/2 (1990), 5–22.
- Barracough, Eleanor R.: Naming the Landscape in the Landnám Narratives of the Íslendingasögur and Landnámabók. In: Saga-Book 36 (2012), 79–101.
- Byock, Jesse L.: Feud in the Icelandic Saga. Berkeley 1982.
- Clover, Carol J.: Scene in Saga Composition. In: Arkiv för nordisk filologi 89 (1974), 57–83.
- Clover, Carol J.: The Medieval Saga. Ithaca, NY 1982.
- Clover, Carol J./Lindow, John (Hg.): Old Norse-Icelandic Literature. A Critical Guide. Toronto 1985.
- Danielsson, Tommy: Om den isländska släktsagens uppbyggnad. Uppsala 1986.
- Fidjestøl, Bjarne: Algirdas Julien Greimas og Ramnkjell Frøysgode. Nokre semiologiske modeller nytta på ein norrøn sog. In: Edda (1977), 192–203.
- Glauser, Jürg: Isländische Märchensagas. Studien zur Prosaliteratur im spätmittelalterlichen Island. Basel 1983.
- Glauser, Jürg: Narratologie und Sagaliteratur. Stand und Perspektiven der Forschung. In: Julia Zernack (Hg.): Aufbrüche. Uppbrott och uppbyggnad i skandinavisk metoddiskussion. Leverkusen 1989, 181–234.
- Glauser, Jürg: Staging the Text. On the Development of a Consciousness of Writing in the Norwegian and Icelandic Literature of the Middle Ages. In: Slavica Ranković/Leidulf Melve/Else Mundal (Hg.): Along the Oral-Written Continuum. Types of Texts, Relations, and their Implications. Turnhout 2010, 311–336.
- Harris, Joseph: Genre and Narrative Structure in Some Íslendinga þættir. In: Scandinavian Studies 44 (1972), 1–27.
- Johansson, Karl G.: Narratives and Narrators on the Move. Some Examples of Change and Continuity in the Tradition of Fantastic Fiction. In: Annette Lassen/Agneta Ney/

- Ármann Jakobsson (Hg.): *The Legendary Sagas. Origins and Development*. Reykjavík 2012, 351–370.
- Kalinke, Marianne E.: *Bridal-Quest Romance in Medieval Iceland*. Ithaca, NY 1990.
- Kjær, Jonna: *Mytologik. En gennemgang af Lévi-Strauss' myteanalytiske metode med henblik på en litterær applikation*. Odense 1977.
- Kjær, Jonna: *Mytemodel. Tristans forældres kærlighed som mise en abyme i Saga og hos Gottfried af Strassburg*. Odense 1978.
- Lethbridge, Emily: *The Icelandic Saga and Saga Landscapes. Writing, Reading and Retelling Íslendingasögur Narrative*. In: *Gripla* 27 (2016), 51–92.
- Lönnroth, Lars: [Rezension von] *The Icelandic Family Saga. An Analytical Reading by Theodore M. Andersson*. In: *Speculum* 43 (1968), 115–119.
- Lönnroth, Lars: *Njáls Saga. A Critical Introduction*. Berkeley 1976.
- Lönnroth, Lars: *Skírnismál och den fornisländska äktenskapsnormen*. In: Bent C. Jacobsen (Hg.): *Opuscula septentrionalia*. København 1977, 154–178.
- Lönnroth, Lars: *Structuralist Approaches to Saga Literature*. In: Judy Quinn/Kate Heslop/Tarrin Wills (Hg.): *Learning and Understanding in the Old Norse World*. Turnhout 2007, 63–73.
- Lord, Albert B.: *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass. 1960.
- Mundal, Else: *The Growth of Consciousness of Fiction in Old Norse Culture*. In: Panagiotis A. Agapitos/Lars Boje Mortensen (Hg.): *Medieval Narratives between History and Fiction. From the Centre to the Periphery of Europe, c. 1100–1400*. København 2012, 167–198. (2012a)
- Mundal, Else: *Modes of Authorship and Types of Text in Old Norse Culture*. In: Slavica Ranković (Hg.): *Modes of Authorship in the Middle Ages*. Toronto 2012, 211–226. (2012b)
- O'Connor, Ralph: *History or Fiction? Truth-Claims and Defensive Narrators in Icelandic Romance-Sagas*. In: *Mediaeval Scandinavia* 15 (2005), 101–169.
- O'Connor, Ralph: *Truth and Lies in the Fornaldarsögur: The Prologue to Göngu-Hrólfs saga*. In: Agneta Ney/Ármann Jakobsson/Annette Lassen (Hg.): *Fornaldarsagaerne. Myter og virkelighed*. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda. København 2009, 361–378.
- O'Connor, Ralph: *Astronomy and Dream Visions in Late Medieval Iceland. Stjörnu-Odda draumr and the Emergence of Norse Legendary Fiction*. In: *The Journal of English and German Philology* 111 (2012), 474.
- Paul, Fritz: *Das Fiktionalitätsproblem in der altnordischen Prosaliteratur*. In: *Arkiv för nordisk filologi* 97 (1982), 60–63.
- Pettersson, Jonatan: *Translators and Narrators. The Translation of Subjectivity in Old Norse Literature*. In: Dries de Crom (Hg.): *Translation and the (Trans)formation of Identities*. Löwen 2009, 1–17.
- Phelpstead, Carl: *Adventure-Time in Yngvars saga víðförla*. In: Agneta Ney/Ármann Jakobsson/Annette Lassen (Hg.): *Fornaldarsagaerne. Myter og virkelighed*. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda. København 2009, 331–346.
- Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale* [1958]. Austin 1968 (russ. 1928).
- Rohrbach, Lena: *The Chronotopes of Íslendinga saga. Narrativizations of History in Thirteenth-Century Iceland*. In: *Scandinavian Studies* 89 (2017), 351–374.
- Rösli, Lukas: *Topographien der eddischen Mythen. Eine Untersuchung zu den Raumnarrativen und den narrativen Räumen in der Lieder-Edda und der Prosa-Edda*. Tübingen 2015.
- Schäfer, Werner: *Wertesysteme und Raumsemantik in den isländischen Märchen- und Abenteuersagas*. Frankfurt a. M. 2013.
- Schottmann, Hans: *Gísli in der Acht*. In: *Skandinavistik* 5 (1975), 81–96.
- Simek, Rudolf: *Zur Egils Saga Einhenda*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 84 (1981), 154–162.
- Spurkland, Terje: *Lygisögur, Skróksögur and Stjúpmæðrasögur*. In: Annette Lassen/Agneta Ney/Ármann Jakobsson (Hg.): *The Legendary Sagas. Origins and Development*. Reykjavík 2012, 173–184.
- Steblin-Kamenskij, Michail I.: *An Attempt at a Semantic Approach to the Problem of Authorship in Old Icelandic Literature*. In: *Arkiv för nordisk filologi* 81 (1966), 24–34.
- Steblin-Kamenskij, Michail I.: *On the Nature of Fiction in the Sagas of Icelanders*. In: *Scandinavica* (1967), 77–84.
- Steblin-Kamenskij, Michail I.: *The Saga Mind*. Odense 1973.
- Tulinus, Torfi: *The Matter of the North. The Rise of Literary Fiction in Thirteenth-Century Iceland*. Odense 2002 (frz. 1995).
- Tulinus, Torfi: *Deconstructing Snorri. Narrative Structure and Heroism in Eyrbyggja saga*. In: Victor Millet/Heike Sahm (Hg.): *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*. Berlin 2014, 195–208.
- Vésteinn Ólason: *The Marvellous North and Authorial Presence in the Icelandic Fornaldarsaga*. In: Roy Eriksen (Hg.): *Contexts of Pre-Novel Narrative. The European Tradition*. Berlin 1994, 101–129.
- Vésteinn Ólason: *Dialogues with the Viking Age. Narration and Representation in the Sagas of the Icelanders*. Reykjavík 1998 (isl. 1998).
- Wellendorf, Jonas: *True Records and Events that Could Have Taken Place. Fictionality in Vision Literature*. In: Panagiotis A. Agapitos/Lars Boje Mortensen (Hg.): *Medieval Narratives between History and Fiction. From the Centre to the Periphery of Europe, c. 1100–1400*. København 2012.
- Wolf, Alois: *Zum Problem der literarischen Fiktion in Sagas*. In: Fritz P. Knapp/Manuela Niesner (Hg.): *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*. Berlin 2002, 73–89.
- Wyatt, Ian: *The Landscape of the Icelandic Sagas. Text, Place and National Identity*. In: *Landscapes* 5/1 (2004) 55–73.

Sabine H. Walther

29 Romanistik

Eine Diskussion darüber, ob die Kategorien der modernen Erzählforschung auf mittelalterliche Texte angewendet werden kann, wird in der romanistischen Forschung nicht geführt. Das narratologische Beschreibungsinventar, insbesondere das Genettescher Prägung, wird – auch in Kombination mit rhetorischen Ansätzen und älteren Theorien – auf vormoderne Texte angewendet und gelegentlich an die Bedürfnisse vormoderner Texte angepasst. Innerhalb der Forschung gibt es nur zur mittelalterlichen Literatur Frankreichs substanzielle narratologische Abhandlungen und weiterführende Forschung, für die italienische und die spanische Literatur liegen Studien zu einzelnen Werken vor (in beiden Sprachen gibt es erst seit dem 14. Jh. längere narrative Texte). Gelegentlich wird auch in den Vorworten neuerer Editionen auf den Erzähler und die Figuren eingegangen. Der folgende Forschungsüberblick informiert über Studien mit einem im engeren Sinn narratologischen Fokus.

Französische Literatur

Narratologische Fragestellungen zu vormodernen Texten werden in Einzelstudien zu verschiedenen Werken in der Forschung seit Langem und immer wieder angesprochen, etwa die Rolle von Vers und Prosa für das Erzählen, die Erzählstruktur oder die Figurenzeichnung. 1936 erschien Wilhelm Kellermanns große Studie zu Aufbaustil und Weltbild Chrétien de Troyes im *Percevalroman*, in der er die Struktur und Komposition des Romans, aber auch die Rolle der Zeit und die Konzeption der Figuren diskutiert. Er stellt auch die Frage nach dem Erzähler-Ich, das seither im Fokus vieler Arbeiten stand. Ein guter Überblick über die Untersuchungen der 1980er und 1990er Jahre findet sich in Sophie Marnettes *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale* (1998, 14–15).

Theoretische Konzepte, wie sie seit den 1970er Jahren formuliert wurden, fanden bald Eingang in die mediävistische Forschung. Evelyn Birge Vitz (1983) liest die Lais von Marie de France unter dem Blickwinkel von Tzvetan Todorovs »narrativer Grammatik«. Sie kommt allerdings zu dem Schluss, dass dieser Ansatz nicht ausreicht, um literarische Texte zu erklären – und zwar literarische Texte im Allgemeinen, nicht nur mittelalterliche (403–404).

1992 legte Douglas Kelly mit *The Art of Medieval French Romance* seine große Studie zur Kunst des mit-

telalterlichen Romans vor, in der er unter anderem den Aufbau der Romane und das Ich des Autors/Erzählers untersucht. Kelly geht vor allem von den antiken und zeitgenössischen Poetiken aus, hat aber auch die narrativen Theorien der frühen 1990er Jahre im Blick. Die mit Blick auf das Korpus wie auf die Methoden sehr breit angelegte Arbeit ist bis heute eine Grundlage der Forschung.

Eine erste große, systematische Abhandlung mit narratologischem Schwerpunkt legte Sophie Marnette 1998 vor. Auf der Basis korpuslinguistischer Untersuchungen zur Erzähler- und Figurenrede sowie zur Verwendung der Tempora in den wichtigsten Gattungen der französischen volkssprachigen Literatur (Chroniken, Heiligenlegenden, *chansons de geste*, Versromane, Lais und Prosaromane) analysiert sie die Fokalisierung in den verschiedenen Gattungen und adaptiert dabei Genettes Konzept der Fokalisierung für die mittelalterlichen Texte. Sie stellt signifikante Unterschiede in den Gattungen sowohl im Tempusgebrauch wie im Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede und in der Variabilität der Fokalisierung fest. 2005 erschien eine überarbeitete englische Version des Buchs, in der der Fokus stärker auf der Erzähler- und Figurenrede liegt und die die jeweiligen Aspekte theoretisch breit diskutiert. 2011 widmet die Zeitschrift *Cahiers des recherches médiévales et humanistes* ein Heft unter der Herausgeberschaft von Sophie Marnette und Helen Swift der Erzählstimme (Marnette/Swift 2011).

Die französischsprachige Mediävistik rezipiert Marnettes Ergebnisse, etwa für die Untersuchung der Erzählerfigur. Nathalie Bragantini-Maillards Studien (2010/2012) über die Erzählerinventionen und das Spiel des Erzählers mit dem Leser im Artusroman *Melyador* oder Evelyn Oppermanns Analyse (2003) der Erzählstimme im *Roman de Thèbes* sind ebenso Beispiele dafür wie mein eigenes Kapitel in diesem Handbuch (s. Kap. 14), das die erzähltheoretische Kategorie der Perspektive schwerpunktmäßig an Chrétien de Troyes untersucht.

Einen anderen Zugang wählt Danièle James-Raoul in ihrer großen Abhandlung über Chrétien de Troyes von 2007. Ausgehend von der Rhetorik analysiert sie Chrétien's Romane in allen ihren Facetten und verbindet dabei die rhetorische Analyse mit den narratologischen Kategorien von Genette. Die Konzeption von Figuren und Räumen, der Einsatz der Erzähler- und Figurenstimme und der Aufbau der Romane sind Bereiche der Narratologie, die zur Sprache kommen. Ich selbst habe eine kurze Studie zur Kunst des Erzählens

bei Chrétien de Troyes vorgelegt (2017), in der die verschiedenen Bereiche der Narratologie zur Sprache kommen.

Eigenständige Veröffentlichungen zur Konzeption des Raums gibt es nicht. Neben dem einschlägigen, sehr umfassenden Kapitel bei James-Raoul (»En terrain connu: Ancrage spatio-temporel«) sind hier besonders die Aufsätze von Evelyn Datta (2003; 2006) zum poetischen Raum in Maries de France Lai *Laüstic* und zu den wechselnden Räumen in ihrem Lai *Chaitivel* zu nennen. Susanne Friede (2005) hat die Raumkonzeption in einigen Chansons de geste untersucht.

Zur Literatur des 16. Jahrhunderts gibt es einzelne Untersuchungen mit narratologischen Aspekten, aber keine systematische Abhandlung. Anknüpfend an die Untersuchungen von Michail Bachtin zu Rabelais untersucht z. B. François Rigolot »Les Langages de Rabelais« (1972), Frédéric Tinguely die Polysemie im humanistischen Diskurs (2005). 2004 erschien unter dem Titel *Locus in fabula* ein Tagungsband zu den Räumen in unterschiedlichen Genres des 12.–16. Jahrhunderts, unter dessen Beiträgen vor allem der von Madeleine Jeay (2004) zu nennen ist, die Ansätze zu einer »narrativen Syntax« des Raumes entwirft. Zwei dezidiert narratologische Untersuchungen des französischen Amadis-Romans hat Veronique Duché (2000; 2006) vorgelegt, ihr Schwerpunkt liegt auf dem Erzähler und den Erzählperspektiven sowie der zeitlichen Struktur.

Italienische Literatur

Die ältere italienische Erzählforschung ist von der Semiotik geprägt. Cesare Segre und Umberto Eco sind die wichtigsten Vertreter. Die Narratologie wird wenig rezipiert, gelegentlich werden die Genetteschen Begriffe verwendet. Ein Beispiel die Verbindung der verschiedenen Ansätze ist Mariacristina Mastrototaro, die ein Kapitel ihrer Studie zu Bernardo Tassos *Amadigi* (2006) den »Tecnique compositive e tipologie narrative« widmet. Sie untersucht die Erzählerrollen, die Perspektive und den Aufbau der Erzählung und greift dabei auf die rhetorische Tradition, die italienische Erzählforschung und die französisch geprägte Narratologie zurück. Theoretisch ähnlich breit angelegt sind die Arbeiten von Marco Praloran zu Boiardo (1990) und Ariost (2009). Seine Schwerpunkte sind die Struktur der Erzählung und die Konzeption der Zeit, er bezieht aber auch Bachtins Konzept der Polyphonie mit ein. Christian Rivoletti verwendet in seiner Unter-

suchung der Ironie der Fiktion bei Ariost (2014) die Konzepte der Narratologie. Zu Boccaccios *Decamerone* veröffentlichte bereits Forni 1996 eine Monographie mit narratologischen Studien, 2015 ist ein Sammelband zu *Boccaccio e la nuova ars narrandi* erschienen, aus dessen Beiträgen insbesondere der von Piotr Salva narratologische Untersuchungen anstellt.

Spanische Literatur

Ganz ähnlich ist der Befund für die spanische Literatur, auch hier gibt es (teilweise) narratologisch ausgerichtete Studien zu Einzeltexten, aber keine kritische Auseinandersetzung mit der Narratologie. Hier sind es besonders die narrativ komplexen Erzählungen des *Cantar de mio Cid* (Ende 12. Jh.), des *Libro de buen amor* (ca. 1330/40) und des *Lazarillo de Tormes* (um 1552), die narratologische Untersuchungen angeregt haben. Zum *Cantar de mio Cid* liegen ältere Analysen des narrativen Aufbaus vor, etwa von Sofia Kantor (1984). 2014 hat José Luis Montiel Domínguez eine Studie zu einer »Problemstelle« des *Cid* publiziert, die (auch) narratologisch argumentiert.

Der *Libro de buen amor* vereint unterschiedliche Gattungen, eine fiktive Autobiographie, eingeschobene Exempel und Erzählungen, ein Streitgespräch und einen Kommentar sowie Lieder. Die Erzählstruktur ist 1999 von Juan Ignacio Ferreras analysiert worden, 2015 hat Holly Sims die »autobiographischen« Passagen unter vorwiegend narratologischen Aspekten untersucht.

Auch der *Lazarillo de Tormes* ist eine (fiktive) Autobiographie, für die der Status des Ich-Erzählers und die narrative Einheit des episodischen Erzählens diskutiert werden. Narratologische Gesichtspunkte werden z. B. von Katia Aparecida da Silva Oliveira in ihrer Studie zur Stimme des Autors (2008) und von José Antonio Calzón García in seiner Untersuchung zur Identitätskonstruktion (2015) miteinbezogen.

Die Erzählweise des Amadis-Romans hat Horst Weich 1989 ausgehend von Stanzels Kategorien als auktorial beschrieben, den Erzähler als einen, der um ein geschlossenes Weltbild bemüht ist, in dem es nur eine Wahrheit gibt. Ausführlicher beschreibt ihn Juan Manuel Cacho Blecua in der Einleitung zu seiner Ausgabe des *Amadís de Gaula* (1987, 91–107) in den verschiedenen Rollen, die er einnimmt.

Abschließend bleibt festzustellen, dass die Arbeiten zur französischen Literatur der Vormoderne in der Nachfolge von Genette dessen Ansätze übernehmen;

die Arbeit von Sophie Marnette hat insbesondere die Mediävistik angeregt. In der Forschung zur italienischen und spanischen Literatur werden narratologische Ansätze eher vereinzelt und meist im Zusammenhang mit anderen Ansätzen der Erzählforschung verwendet; eine theoretische Auseinandersetzung damit wird nicht geführt.

Literatur

- Bragantini-Maillard, Nathalie: L'écriture des interventions narrativas dans ›Melyador‹. In: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 19 (2010), 423–465.
- Bragantini-Maillard, Nathalie: Les jeux du narrateur dans ›Melyador‹. De l'écriture en trompe l'œil aux stratégies de l'identification ludique. In: Laurent Brun/Silvère Menegaldo (Hg.): Le Moyen Âge par le Moyen Âge même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles. Paris 2012, 141–161.
- Burrichter, Brigitte: Die Kunst des Erzählens bei Chrétien de Troyes. In: Michael Erler/Dorothea Klein (Hg.): Die Kunst des Erzählens. Würzburg 2017, 63–77.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (Hg.): Garcí Rodríguez de Montalvo. ›Amadís de Gaula‹. Madrid 1987.
- Calzón García, José Antonio: Construcciones difusas de la identidad. El caso del ›Lazarillo de Tormes‹ y la ›Velocidad de la luz‹ de Javier Cercas. In: 452° F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada 13 (2015), 134–147.
- Da Silva Oliveira, Katia Aparecida: A voz do autor no ›Lazarillo de Tormes‹. Diss. São Paulo 2008.
- Datta, Evelyn: Variations sur l'espace dans le lai du ›Chaitivel‹. In: Barbara K. Altmann/Carleton W. Carroll (Hg.): The Court Reconvenes. Courtly Literature across the Disciplines. Cambridge 2003, 215–221.
- Datta, Evelyn: Le lai du ›Laüstic‹. Espace poétique où forme et fond fusionnent. In: Keith Busby/Christopher Kleinhenz (Hg.): Courtly Arts and the Art of Courtliness. Cambridge 2006, 365–371.
- Duché, Véronique: Le narrateur dans le livre V. In: Centre V. L. Saulnier (Hg.): Les Amadis en France au XVI^e siècle. Paris 2000.
- Duché-Gavet, Véronique: ›Amadis de Gaule I–V‹. Étude de la temporalité narrative. In: Daniel Maher (Hg.): Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime. Québec 2006.
- Ferreras, Juan Ignacio: Las estructuras narrativas del ›Libro de buen amor‹. Madrid 1999.
- Forni, Pier Massimo: Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's ›Decameron‹. Philadelphia 1996.
- Friede, Susanne: La conception de l'espace dans la ›Chanson de Roland‹ et dans ›Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople‹. In: Carlos Alvar/Juan Paredes (Hg.): Les chansons de geste. Granada 2005, 231–244.
- James-Raoul, Danièle: Chrétien de Troyes, la griffe d'un style. Paris 2007.
- Jeay, Madeleine: L'Espace de la ville dans le roman d'aventures médiéval. Ébauche d'une syntaxe narrative. In: Nathalie Ferrand (Hg.): Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime. Löwen 2004, 145–156.
- Kantor, Sofía: Estructura narrativa del ›Cantar de Mio Cid‹. In: Anuario de Letras. Lingüística y filología 22 (1984), 79–110.
- Kellermann, Wilhelm: Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman. Halle/Saale 1936.
- Kelly, Douglas: The Art of Medieval French Romance. Madison. 1992.
- Marnette, Sophie: Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique. Bern 1998.
- Marnette, Sophie: Speech and Thought Representation in French. Amsterdam/Philadelphia 2005.
- Marnette, Sophie/Swift Helen: Les voix narratives du récit médiéval. Approches linguistiques et littéraires. In: Cahiers des recherches médiévales et humanistes 22 (2011) [Themenheft].
- Mastrototaro, Mariacristina: ›Per l'orme impresso‹ da Ariosto. Tecniche compositive e tipologia narrativa nell' ›Amadigi‹ di Bernardo Tasso. Roma 2006.
- Montiel Domínguez, José Luis: Presunciones narrativas en el preludio de Corpes (›Cantar de Mio Cid‹, vv. 2492–2688). In: Revista de literatura medieval 26 (2014), 299–310.
- Praloran, Marco: ›Maraviglioso artificio‹. Tecniche narrative e rappresentative nell' ›Orlando innamorato‹. Lucca 1990.
- Praloran, Marco: Le strutture narrative dell' ›Orlando Furioso‹. In: Strumenti critici 119 (2009), 1–24.
- Oppermann, Evelyn: L'inscription de la relation narrateur/narrataire dans le ›Roman de Thèbes‹. In: L'Information Grammaticale 96 (2003), 7–11.
- Rigolot, François: Les Langues de Rabelais. Genf 1972.
- Rivoletti, Christian: Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell' ›Orlando furioso‹ in Francia, Germania e Italia. Venedig 2014.
- Salwa, Piotr: Relazioni dialogiche nel ›Decameron‹ e oltre. In: Włodzimierz Olszaniec/Ders. (Hg.): Boccaccio e la nuova ars narrandi. Warschau 2015, 81–89.
- Sims, Holly: El ›yo‹ de Juan Ruiz. Autobiografía y estructura narrativa en el ›Libro de buen amor‹. In: eHumanista. Journal of Iberian Studies 29 (2015), 446–460.
- Tinguely, Frédéric: Polémique et polyphonie dans le discours humaniste. In: Modern Language Notes 120 (2005), 15–27.
- Vitz, Evelyn B.: The ›Lais‹ of Marie de France. ›Narrative Grammar‹ and the Literary Text. In: Romanic Review 74 (1983), 383–404.
- Weich, Horst: ›Don Quijote‹ im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von ›Amadis de Gaula‹ bis ›Jacques le Fataliste‹). Passau 1989.

Brigitte Burrichter

30 Byzantinistik / Byzantine Studies

In general, narratological analyses have not been carried out to any great degree with Byzantine texts. This is due to four partly related problems: first of all, it was only in the latter part of the 20th century that scholars began to recognize the literary value of Byzantine writing. In the past, Byzantine literature was often deemed to be a meagre imitation of its classical past, too dependent on rhetoric, and generally of very little originality. However, since the 1970s, several studies have led to a reappraisal of the literary merit of Byzantium. Secondly, the Byzantine empire lasted over a thousand years, and though there was much continuity, Byzantine literature is a highly varied corpus consisting of many periods, contexts, and genres (Mullett 2010). What binds the body of literature together is the Greek language, the strong link to the classical heritage, as well as a distinct influence from the Bible and early Christian literature. Thirdly, since Byzantine texts have from a philological perspective for many centuries stood in the shadow of classical literature, many texts exist only in poor editions or still await a critical edition, even though much has been done to remedy this dearth in recent years. Closely related to this lack of editions is the lack of translations into modern languages, which makes it difficult for historians and literary scholars not trained in Greek to access this literature. Fourthly, because there is still much work to do in providing new critical editions, Byzantine philology remains rather traditional in its methodological approaches. Even a very recent volume devoted to medieval Greek storytelling expresses some caution towards applying modern theory and method to the study of medieval texts (Roilos 2014, 9–11). These problems notwithstanding, several studies have emerged in the last thirty years that engage in analyses of Byzantine narratives across such diverse genres as novels, hagiography, political satire, letters, and hymnography. The first genres and texts analysed from a narratological perspective were texts with strong fictional elements, especially the medieval novels, due to their likenesses to modern novels and fiction.

From the 1980s onwards, some elements of classical narratology have been employed especially by Margaret Alexiou (1982, on the dialogue-catabasis *Timarion*; 1999, on the peculiar collection of four vernacular supplicatory poems known as *Ptochoprodromika*) and Roderick Beaton (1986, on *Ptochoprodromika*; 1996, on novels). A more systematic application of methods from classical narratology on Byzantine novels has

been pursued by Panagiotis Agapitos (1991) and Carolina Cupane (2014, with references to her earlier works) for the late Byzantine vernacular novels, and by Ingela Nilsson (2001) for the 12th-century novels. Noteworthy is also the narratological reading of Michael Glykas' *Poem from Prison* by Emmanouil Bourbouhakis, who abandons the traditional biographical readings and concentrates more on literary aspects of the poem (2007; see also the polemic by Lauxtermann 2014, 158–159).

Hagiography has become by far the most popular genre among scholars employing narratological methods and experimenting with them. A pioneering work profiting from methods of classical narratology applied to both Greek and Latin lives of saints came from Alison Elliott (1987). Somewhat later, both classical (Agapitos 2004; Kulhánková 2015; Ciolfi 2018) and postclassical narratology (Burrus 2008; Krueger 2011; Constantinou 2014, with references to her earlier works, Papavarnavas 2016) were successfully applied to saints' lives but also to other hagiographic genres, in both book-length and shorter studies. Narratological approaches have even made their way into some of the chapters of the recent research companion on Byzantine hagiography edited by Stephanos Efthymiadis (2014, see esp. the chapters by Charis Messis and Stavroula Constantinou).

Although one of the first discussions concerning the usefulness of literary theory for the study of Byzantine literature was related to historiography (Ljubarskij 1998), this genre still remains almost unexplored from a narratological perspective. Among the few exceptions, there is a successful application of classical narratology in the literary analysis of the *Chronicle of Morea* by Theresa Shawcross (2009). There are also two noteworthy edited volumes dealing with historiography as literature where some chapters occasionally use elements and insights from narratology (Burke 2006; Macrides 2010). Most recently, a number of younger Byzantinists have endeavoured to combine narratology with historiographical analysis systematically, see Vukašinović 2017 and Kinloch 2018. So far, the only monograph that applies narratology to a variety of genres, both poetry and prose, fiction and factography, is Nilsson 2014.

Hymnography might seem a less obvious object for narratological analysis. However, the two major genres of Byzantine hymnography, the *kontakion* and the *kanon*, are rich in storytelling. So far, the *kanon* has not been the object of a fuller narratological investigation, due to a serious lack of critical editions, whereas

the *kontakia* have long been recognized for their narrative and dramatic qualities. Especially the *kontakia* of the 6th-century poet Romanos the Melodist have received much attention in recent years. Proper narratological analyses have been carried out by Jan Barkhuizen (1986) and Uffe H. Eriksen (2013; 2018). In addition, Laura Borghetti (2018) offers an analysis of a minor hymn genre, the single stanza *troparion*, inspired by Propp's famous morphology of the folk tale.

In recent years, there have also been some successful attempts to employ narratology in the study of genres that are not primarily narrative (Pizzone 2014, on the Homeric commentaries by Eustathios of Thessalonike), or even in other disciplines than the study of literature (e.g. Veikou 2016: archaeology; Boeck 2009: visual arts; some of the chapters in Burke 2006).

Very recently, two larger research projects have focused on literary analysis and narratology in the study of Byzantine texts: the ERC-funded project *Novel Saints*, directed by Koen de Temmerman at Ghent University, and the project *Text and Narrative in Byzantium* directed by Ingela Nilsson at Uppsala University, funded by the Swedish Foundation for Humanities and Social Sciences. The *Novel Saints*-project (2014–2019) studied hagiography not only in Greek, but also in Latin, Syriac, and Arabic, covering a time period from Late Antiquity to the High Middle Ages. The project is an important contribution to the history of the novel, as the aim was to demonstrate how hagiography functioned in novelistic ways and was inspired by the early Greek and Latin novels, thus challenging the assumption that no novels were written in the period from the third and fourth centuries AD until the reemergence of the romance and novel in the 12th century. All researchers in the project took narratology as a point of departure (for Byzantine hagiography, see Van Pelt 2017). The project *Text and Narrative in Byzantium* (2015–2017) was also strongly focused on bringing narratology to the fore in Byzantine Studies. The project covered several periods, languages, and genres, and included topics such as spatiality in Greek hagiography, the concept of story worlds in Armenian diplomatic letter writing, metalepsis in hymns and liturgical texts, as well as the Byzantine novels, and narrative in rhetoric and epistolography. The edited volume Messis/Mullett/Nilsson 2018, which contains many articles of younger scholars and which is based on a workshop held in the framework of this project has already been published. A number of further results will follow soon.

For some extensive general accounts on Byzantine narratives, including the narratological analyses of

these texts, see Bourbouhakis/Nilsson 2010; Messis/Nilsson 2018; and Nilsson forthcoming.

References

- Agapitos, Panagiotis A.: Narrative Structure in Byzantine Vernacular Romances. Munich 1991.
- Agapitos, Panagiotis A.: Mortuary Typology in the Lives of Saints. Michael the Synkellos and Stephen the Younger. In: Paolo Odorico/Id. (eds.): *Les vies des saints à Byzance. Genre littéraire ou biographie historique?* Paris 2004, 103–135.
- Alexiou, Margaret: Literary Subversion and the Aristocracy in Twelfth-Century Byzantium. A Stylistic Analysis of the ›Timarion‹ (ch. 6–10). In: *Byzantine and Modern Greek Studies* 8 (1982), 29–45.
- Alexiou, Margaret: The Poverty of Écriture and the Craft of Writing: Towards a Reappraisal of the Prodomic Poems. In: *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986), 1–40.
- Alexiou, Margaret: Ploys of Performance. Games and Play in the Ptochoprodomic Poems. In: *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), 91–109.
- Barkhuizen, Jan H.: Romanos Melodos. Essay on the Poetics of his Kontakion ›Resurrection of Christ‹, (Maas–Trypanis 24). In: *Byzantinische Zeitschrift* (1986), 17–28, 268–281.
- Beaton, Roderick: The Rhetoric of Poverty. The Lives and Opinions of Theodore Prodromos. In: *Byzantine and Modern Greek Studies* 11 (1987), 1–28.
- Beaton, Roderick: *The Medieval Greek Romance* [1989]. London 2nd 1996.
- Boeck, Elena: Un-Orthodox Imagery. Voids and Visual Narrative in the Madrid Skylitzes Manuscript. In: *Byzantine and Modern Greek Studies* 33 (2009), 17–41.
- Borghetti, Laura: A ›Euchologic‹ Narrative in Byzantium? Towards a Narratological Approach to Cassia's Female Liturgical Poetry. In: Messis/Nilsson/Mullett 2018, 111–136.
- Bourbouhakis, Emmanouil C.: ›Political‹ Personae. The Poem from Prison of Michael Glykas. *Byzantine Literature between Fact and Fiction*. In: *Byzantine and Modern Greek Studies* 31 (2007), 53–75.
- Bourbouhakis, Emmanouil C./Nilsson, Ingela: Byzantine Narrative. The Form of Storytelling in Byzantium. In Liz James (ed.): *A Companion to Byzantium*. Chichester 2010, 263–274.
- Burke, John (ed.): *Byzantine Narrative*. Melbourne 2006.
- Burrus, Virginia: Saving Shame. Martyrs, Saints, and Other Abject Subjects. Philadelphia 2008.
- Ciolfi, Lorenzo M.: Changing the Rhythm to Change the Society. Narrative Time in ›The Life of John Vatatzes (BHG 933)‹. In: Messis/Nilsson/Mullett 2018, 159–176.
- Constantinou, Stavroula: Performing Gender in Lay Saints' Lives. In: *Byzantine and Modern Greek Studies* 38 (2014) 24–32.
- Cupane, Carolina: Other Worlds, Other Voices. Form and Function of the Marvelous in Late Byzantine Fiction. In: Panagiotis Roilos (ed.): *Medieval Greek Storytelling. Fictionality and Narrative in Byzantium*. Wiesbaden 2014, 183–202.

- Efthymiadis, Stephanos (ed.): *Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*. Vol. 2: Genres and Contexts. Farnham 2014.
- Elliott, Alison Goddard: *Roads to Paradise. Reading the Lives of the Early Saints*. Hanover 1987.
- Eriksen, Uffe H.: *Drama in the Kontakia of Romanos the Melodist. A Narratological Analysis of Four Kontakia*. Doctoral dissertation Aarhus University 2013.
- Eriksen, Uffe H.: *Dramatic Narratives and Recognition in the ›kontakia‹ of Romanos the Melodist*. In: Messis/Nilsson/Mullett 2018, 91–109.
- Kinloch, Matthew: *Rethinking Thirteenth-Century Byzantine Historiography. A Postmodern, Narrativist, and Narratological Approach*. Doctoral dissertation Oxford 2018.
- Krueger, Derek: *Between Monks. Tales of Monastic Companionship in Early Byzantium*. In: *Journal of the History of Sexuality* 20 (2011), 28–61.
- Kulhánková, Markéta: *Das gottgefällige Abenteuer. Eine narratologische Analyse der byzantinischen erbaulichen Erzählungen*. Červený Kostelec 2015.
- Lauxtermann, Marc: *Tomi, Mljet, Malta. Critical Notes on a Twelfth-Century Southern Italian Poem of Exile*. In: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 64 (2014), 155–176.
- Ljubarskij, Jakov (ed.): *SO Debate. ›Quellenforschung‹ and/or Literary Criticism. Narrative Structures in Byzantine Historical Writings*. In: *Symbolae Osloenses* 73 (1998), 5–73.
- Macrides, Ruth (ed.): *History as Literature in Byzantium*. Aldershot 2010.
- Messis, Charis/Mullett, Margaret/Nilsson, Ingela (eds.): *Storytelling in Byzantium. Narratological Approaches to Byzantine Texts and Images*. Uppsala 2018.
- Messis, Charis/Nilsson, Ingela: *Byzantine Storytelling and Modern Narratology. An Introduction*. In: Messis/Mullett/Nilsson 2018, 1–11.
- Mullett, Margaret: *No Drama, No Poetry, No Fiction, No Readership, No Literature*. In: Liz James (ed.): *A Companion to Byzantium*. Chichester 2010, 227–238.
- Nilsson, Ingela: *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' ›Hysmine and Hysminias‹*. Uppsala 2001.
- Nilsson, Ingela: *Raconter Byzance. La littérature au XIIe siècle*. Paris 2014.
- Nilsson, Ingela: *Narrative. Theory and Practice*. In: Stratis Papaioannou (ed.): *Oxford Handbook of Byzantine Literature*, forthcoming.
- Papavarnavas, Christodoulos: *The Role of the Audience in the Pre-Metaphrastic Passions*. In: *Analecta Bollandiana* 134 (2016), 66–82.
- Pizzone, Aglae: *Lady Phantasia's ›Epic‹: Scrolls and Fictional Creativity in Eustathios' ›Commentaries‹ on Homer*. In: *Medioevo Greco* 14 (2014), 177–198.
- Roiolos, Panagiotis: *Phantasia and the Ethics of Fictionality in Byzantium*. In: Id. (ed.): *Medieval Greek Storytelling. Fictionality and Narrative in Byzantium*. Wiesbaden 2014, 9–30.
- Shawcross, Theresa: *The Chronicle of Morea. Historiography in Crusader Greece*. Oxford 2009.
- Van Pelt, Julie: *The Life of Thais and The Life of Abraham and his Niece Mary. An Intertextual Connection*. In: *Vigilae Christianae* 71 (2017), 402–416.
- Veikou, Myrto: *Space in Texts and Space as Text. A New Approach to Byzantine Spatial Notions*. In: *Scandinavian Journal for Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (2016), 143–175.
- Vukašinović, Milan: *Great Is the Imperial Dignity. Voices, Adventus, and Power of the First Macedonian Empresses*. In: *Byzantinoslavica* 75 (2017), 99–115.

Uffe Holmsgaard Eriksen / Markéta Kulhánková

31 Islamische Welt

In den Disziplinen, die sich – unter anderem – mit Erzähltexten ›nicht-abendländischer‹ vormoderner Gesellschaften befassen (z. B. Sinologie, Koreanistik, Arabistik, Iranistik, Osmanistik, Altamerikanistik, Altorientalistik), hat die Narratologie bisher nur selten Eingang als Analyse- und Interpretationsmittel gefunden (für interessante Ansätze in der Japanologie und Ägyptologie s. Kap. 32 und 33). Das heißt nicht, dass man sich nicht mit narrativen Texten befasst hat, die es auch in sehr großer Zahl gibt, doch ist erzähltheoretisch kaum einmal ernsthaft der Blick über den disziplinären Tellerrand gewagt worden. Eine Ausnahme stellen vielleicht die Bemühungen des 2010 eingerichteten Bonner Zentrums für Transkulturelle Narratologie dar, das seine Erträge in der Reihe *Narratio Aliena?* der interessierten Öffentlichkeit präsentiert. Darin finden sich neben disziplinären Fallbeispielen (Kollatz 2016; El Hawary 2016; Heep 2017) interdisziplinär angelegte Studien zu Fragen der Genrebestimmung (Conermann/El Hawary 2011), der Modi des Erzählens (Conermann 2009), des Innovationsgrades von Kompilationen (Conermann 2015a) oder der spezifischen Erzählstrukturen in Reiseberichten, Lebensdarstellungen und Hagiographien (Conermann/Agai 2013; Conermann/Rheingans 2014; Conermann 2015b).

Diese Vorbemerkung erklärt allerdings, warum es im Folgenden nicht um einen Forschungsbericht im engeren Sinne gehen kann. Vielmehr werden einige generelle Möglichkeiten ausgelotet, wie eine sinnvolle Übernahme der für ›abendländische‹ Erzähltexte etablierten methodischen und theoretischen Verfahrensweisen aussehen könnte. Unter ›nicht-abendländisch‹ ist dabei kein hartes Abgrenzungskriterium zu verstehen, sondern es wird allein betont, dass diese Texte in vielfältiger Hinsicht bezüglich der in ihnen zum Tragen kommenden Darstellungsverfahren nicht den Konventionen des bisher in der Regel in der Narratologie als Bezugsfolie benutzten ›abendländischen‹ Textkanon entsprechen.

›Nicht-abendländische‹ vormoderne Erzähltexte

Fast alle Kulturen haben Texte hervorgebracht, in denen erzählt wird. Diese Schnittmenge bildet daher den gemeinsamen Untersuchungsgegenstand. Hinsichtlich der Definition des Begriffs ›Erzähltext‹ scheint es

sinnvoll, der Definition von Dietrich Weber zu folgen. Nach dessen Grundsätzen zur Theorie des Erzählens ist ein Erzähltext: (1) serielle Rede von zeitlich bestimmten Sachverhalten; (2) immer Darstellung von Nichtaktuellem; (3) von zwei Orientierungszentren gekennzeichnet – das des Erzählenden in seiner ›Welt‹ und das der Personen, von denen erzählt wird; (4) adressiert; (5) ›entfaltetes Berichten‹; (6) in der Regel nicht ausschließlich erzählend. Kernelemente einer Erzählung sind erzählend-berichtende Rede sowie fakultativ dazu Redewiedergabe. Weber geht davon aus, dass diese Kriterien ›sich auf jedwedes Erzählen in jedweder Literatur beziehen lassen‹ (Weber 1998, 8 und 10). Alle Erzähltexte beziehen sich, im Sinne von Paul Ricoeurs Präfigurationsmodell (Ricoeur 1983–1985), auf ihnen prä-existentes ›Material‹, das durch Bearbeitung und Strukturierung durch den Autor geordnet und modelliert wird. Jeder Erzähltext stellt so eine künstliche Isolation aus dem formlosen Fluss der Geschichte(n) und ihre Anreicherung mit Sinn, mit Anfangs-, Wende- und Endpunkten (*emplotment*) dar. Alternative Plotstrukturen können zu Bedeutungsverschiebungen führen.

Beim Erforschen des Binnenraumes eines Textes ist anzuraten, die Aufmerksamkeit nicht nur auf den dargestellten Inhalt zu richten, sondern vor allem auch auf die Art und Weise der Repräsentation, um zu untersuchen, wie Bedeutungen gestaltet und mit welchen Wertungen sie versehen werden. Sprache ist dabei kein Vehikel, um außersprachlich schon vorhandene Gedanken zu artikulieren, sondern Gedanken werden erst durch die Sprache geformt. Narrative Texte stellen immer eine Art ›Quereinstieg‹ in einen raum-zeitlichen und kausalen kulturellen Kontext dar, wobei der Einstieg über das *setting* vonstatten geht. Dies bedeutet, dass von einem Forscher/von einer Forscherin, der/die kulturell distante vormoderne ›nicht-abendländische‹ Erzähltexte erschließt, große (philologische, historische und kulturwissenschaftliche) Vorkenntnisse verlangt werden. Wenn es möglich ist, den Kontext wenigstens ansatzweise zu erschließen, vermag man in das Geschehen einsteigen, auch wenn die Texte nur durch Wirklichkeitsmodifikationen und massives Ausblenden zustande gekommen sind. Darüber hinaus kann sich selbst ein Text, der für sich reklamiert, wahr und richtig zu sein, nicht der ihm innewohnenden Subjektivität entziehen, um auf diese Weise neutral auf das von ihm behandelte Objekt sehen zu können. Durch die stets in allen Aussagen mitschwingende Subjektivität wird dem Umstand Rechnung getragen, dass ein Text das Produkt

eines Individuums ist, der sein Material ordnend zu einer Erzählung umgestaltet (Nünning 2008 nach Ricœur, am Beispiel von Reiseliteratur). Wir können daher in erster Linie die Position ausmachen, die die Verfasser in Bezug auf den von ihnen bearbeiteten Gegenstand einnehmen. Dabei ist die individuelle Absicht eingebettet in überindividuelle Gegebenheiten, in Mentalitäten, die von der jeweiligen Situation der Autoren sowie von den zeitlichen, politischen, räumlichen, materiellen und sozialen Bedingungen abhängen können.

Kulturgemeinschaften als Erzählgemeinschaften

Auch ›nicht-abendländische‹ vormoderne Erzähltexte sind somit stets »Formen der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung« (Nünning/Sommer 2004, 20). Wenn man vor diesem Hintergrund, wie etwa Nünning/Sommer 2004 in Anlehnung an Posner 1996 und Posner/Schmauks [1998] 2013, ›Kultur‹ als das »Zusammenwirken materialer, sozialer und mentaler Phänomene« definiert, kann die Untersuchung der ein Thema betreffenden Selektionsprozesse und der literarischen Formen, die für ein bestimmtes Genre oder eine bestimmte Zeit kennzeichnend sind, Aufschluss über die mentalen Dispositionen der entsprechenden Epoche geben: »Die mentale Dimension der Kultur einer Gesellschaft mit literaturwissenschaftlichen Methoden zu erforschen heißt somit, den Versuch zu unternehmen, das Gesamtsystem kulturell geprägter Werte, Normen, Weltanschauungen und Kollektivvorstellungen zu rekonstruieren, das sich z. B. in verdichteter Form in Erzähltexten manifestiert« (Nünning/Sommer 2004, 19). Narrative »als Mittel der Wirklichkeitsaneignung und Kommunikationsinstrument zur Vermittlung und Tradierung individueller und kollektiver Erfahrungen und Erinnerungen« dienen somit, wie es Wolfgang Müller-Funk formuliert hat, »als maßgebliches Verständigungsmuster« von Kulturen. Diese können folglich durchaus auch als Erzählgemeinschaften interpretiert werden, die sich »gerade im Hinblick auf ihr narratives Reservoir unterscheiden« (Müller-Funk 2007, 14). Nünning und Sommer formulieren vor diesem Hintergrund zentrale Fragen, auf die man im Rahmen eines interdisziplinären Vergleichs Antworten finden muss: In welchem Verhältnis stehen die Erzähltexte zu den Diskursen und dem Wissen einer Gesellschaft? Wie verarbeiten sie das soziokulturelle Wissen ihrer

Entstehungszeit in medien- und gattungsspezifischer Weise? Welche gesellschaftlichen Funktionen vermögen sie jeweils zu erfüllen (Nünning/Sommer 2004, 20)? Nünnings 2013 erschienener Aufsatz »Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie« knüpft an diese Überlegungen an und bietet einen sehr guten Ausgangspunkt für eine Erzählforschung, die ihr ›abendländisches‹ Repertoire um ›nicht-abendländische‹ Texte erweitert und ihren Untersuchungsgegenstand konsequent auch auf ›Wirklichkeitserzählungen‹ ausdehnt. Das bedeutet nicht, dass ›kulturnarratologisch‹ gesehen fiktionale Erzähltexte nicht mindestens genauso interessant wie faktuale Erzählungen sind. Aber man vergrößert auf diese Weise deutlich das für eine narratologische Analyse in Betracht kommende Textkorpus. Kultur und Erzählung sind vor dem oben genannten Hintergrund zwei Elemente, die sich miteinander in sehr unterschiedlich intensiven Reaktionsprozessen verbinden können. Ausgehend von der Beobachtung, dass ›Erzählungen und Erzählformen nicht nur kulturbedingt, sondern auch eigenständige Bedeutungsträger, kognitive Werkzeuge der Sinn- und Identitätsstiftung sowie kulturelle Modi der Weltkonstruktion« sind (Nünning 2013, 18), muss, so Nünning, »geklärt werden, mit welchen Verfahren Erzählungen jene Erzählgemeinschaften erzeugen, die wir als ›Kulturen‹ bezeichnen, wie man diese Prozesse aus narratologischer Sicht konzeptualisieren und methodisch analysieren kann und welche Funktionen Erzählungen im Rahmen von Kulturen erfüllen können« (ebd., 19). Die gerade auch für Wissenschaftler/innen, die sich mit ›nicht-abendländischem‹ Material auseinandersetzen, zu befolgende Quintessenz lautet:

Durch die Verbindung von narratologischen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen rücken die Narrativität von Kulturen und die Kulturalität von Narrativen in den Blick. Bei der Frage nach der Narrativität von Kulturen geht es vor allem darum, die Rolle und Funktionen, die Erzählen und Erzählungen für die Konstruktion kultureller Phänomene (z. B. kollektives Gedächtnis, kulturelle Identität, Rituale) spielen, theoretisch zu konzeptualisieren und empirisch zu untersuchen. Hingegen lenkt die Prämisse von der Kulturalität von Narrativen die Aufmerksamkeit auf die von der strukturalistischen Narratologie systematisch ausgeblendete Frage, inwiefern Erzählungen und die sie konstituierenden Elemente (z. B. bestimmte Plotmuster, bevorzugt verwendete Erzählformen, lineare oder

zyklische Zeitstrukturen) selbst kulturell bedingt und variabel – also kulturspezifische Phänomene sind. (Ebd., 27)

Die jeweils unterschiedlichen Bedingungen, unter denen sich Erzählgemeinschaften im diesem Sinne in ›nicht-abendländischen‹ Gesellschaften konstituiert haben, zu bestimmen, ist eine komplexe Aufgabe, bei der es der Expertise der oben genannten Disziplinen bedarf, zumal wenn man eine transdisziplinäre Erzähltheorie entwickeln und etablieren möchte. Insofern stellt die von einer »narrativen Wende in den Kulturwissenschaften« (Müller-Funk 2007, VII) ausgehende Etablierung einer kulturwissenschaftlichen Erzähltheorie (Erll/Roggendorf 2002) unter Einschluss ›nicht-abendländischer‹ vormoderner Erzähltexte ein wichtiges Forschungsdesiderat dar (Nünning 2010).

Fiktionale/faktuale Erzählungen

Was also ›abendländischen‹ wie ›nicht-abendländischen‹ vormodernen Erzähltexten innewohnt, sind Interpretationen jener Diskursfäden, die dem jeweiligen Autor in seiner Zeit zur Verfügung standen. Unternimmt man den Versuch einer Dechiffrierung der textuellen Intentionalität, ist es sicher sinnvoll, von der oben erläuterten Frage auszugehen, welche narrativen Strukturen und Strategien bei der Abfassung von diesen Texten verwendet worden sind. Erzählung oder narrativer Text soll dabei – in Ergänzung zu Weber – heißen, dass es sich um eine Abfolge von Zeichen (einen ›Text‹) handelt, die eine Abfolge von Ereignissen (eine ›Geschichte‹) repräsentieren, wobei wir mit Gérard Genette faktuale von fiktionalen Erzählungen scheiden können (Genette 1983). Faktuale Erzählungen – oder besser noch: Wirklichkeitserzählungen (Klein/Martínez 2009) – stellen unter Behauptung eines Wirklichkeitsanspruches und einer ›Referenzialisierbarkeit‹ ein Geschehnis dar, das von den Lesern prinzipiell für wahr gehalten werden soll. Faktuale Texte handeln zwar nicht von erfundenen Figuren, Gegenständen und Ereignissen, können jedoch – und dies ist das Entscheidende – durchaus literarisch sein und somit über eine eigene Poetizität verfügen. Sie sind als narrative Modelle der Realität zu verstehen, als sprachlich erarbeitete, konstruktive Verstehensentwürfe. Dabei erweist sich die Realität für die literarische Verarbeitung einerseits als ein Zuwenig. Durch deutende Verbindung und die Herstellung von

Zusammenhängen wird die Defizienz des Gegebenen ausgeglichen. Andererseits entpuppt sie sich auch als ein Zuviel. Die Totalität auch nur eines Augenblickes darzustellen ist unmöglich, sodass die Notwendigkeit besteht, auswählen zu müssen, um durch das Prinzip der Selektion eine unübersichtliche und deshalb bedeutungslose Entropie in eine sinnvolle Einheit zu überführen. Es ist durchaus möglich, dass in ›nicht-abendländischen‹ Kulturen das Verhältnis von fiktionalen und faktualen Erzählungen zueinander und der Stellenwert, der beiden beigemessen wird, sich durchaus signifikant von jenen Modellen von Fiktionalität und Faktualität unterscheidet, die seitens der Narratologie in Auseinandersetzung mit einem primär durch Setzungen der ›abendländischen‹ Geistes- und Literaturgeschichte geprägten Textkanon entwickelt worden sind. Für eine Bestätigung oder Verwerfung dieser Hypothese sind allerdings noch viele kulturvergleichende Studien notwendig.

Neben bekannten fiktionalen Texten – wie etwa den zahlreichen Versdichtungen aus der Feder der persischen Dichter Firdausi (10./11. Jh.), Attar, Nizami (beide 12./13. Jh.) oder Sa'di (13. Jh.) – kommen nun auch gerade vormoderne ›nicht-abendländische‹ faktuale Erzähltexte in den Fokus narratologischer Analysen. Sie sind in den unterschiedlichsten Sprachen abgefasst, stammen aus ganz verschiedenen Epochen und lassen sich nicht einer Gattung oder einem Genre zuordnen: (1) Ägyptische Kunstprosa-Texte aus dem Mittleren und dem Neuen Reich; (2) die ›Apologie‹ des hethitischen Großkönigs Hattusilis III. aus dem 13. Jh. v. Chr.; (3) anonyme religiöse Pali-Texte aus dem Majjhima-Nikaya des buddhistischen Theravada-Kanons; (4) althinesische Anekdotensammlungen von Liú Xiàng (ca. 79–8 v. Chr.); (5) japanische Frauentagebücher der Heian- (794–1185) und Kamakura-Epoche (1185–1333); (6) die tibetische Lebensbeschreibung des verrückten Heiligen Kun-dga-bzang-po (1458–1532); (7) die Autobiographie des Mogulherrschers Jahangir (1569–1629); (8) eine krimtatarische Chronik aus dem 18. Jahrhundert und (9) ein in mongolischer, mandschurischer und chinesischer Sprache vorliegendes halbamtliches Geschichtswerk aus dem Jahre 1795.

Vergleich

Notwendigerweise sollte die narratologische Untersuchung ›nicht-abendländischer‹ vormoderner Erzähltexte möglichst komparatistisch angelegt sein.

Dabei müssen Vergleiche auf zwei Ebenen, einer literaturwissenschaftlichen und einer kulturwissenschaftlichen, gezogen werden. Zum einen müssen die herausgearbeiteten Kompositionsstrategien und -techniken, d. h. die narrativen, rhetorischen und argumentativen Mittel, mit denen Inhalte dargestellt werden, im Hinblick auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede und auf ihr Verhältnis zu Vertextungsverfahren der ›abendländischen‹ Tradition miteinander verglichen werden. Ziele sind hier das Aufstellen und die Beschreibung eines Inventars von narrativen Kompositionsstrategien und -techniken ›nicht-abendländischer‹ vormoderner Erzähltexte. Erst die Erstellung eines solchen Inventars ermöglicht sichere Aussagen über Unterschiede zu und Berührungspunkte mit der ›abendländischen‹ Tradition und damit auch Antworten auf die Frage, inwieweit die narrativen, rhetorischen und argumentativen Strukturen ›nicht-abendländischer‹ Texte als *narratio aliena* einzustufen sind. Zum anderen sollten in kulturkomparatistischen Studien die spezifischen Denkformen und Gedankenwelten, z. B. Geschichtsbilder, die in den verschiedenen Texten zum Ausdruck kommen, verglichen werden. Ziel ist es in diesem Fall, einen Überblick über mentale Operationen und Voreinstellungen zu gewinnen, welche die Strukturierung von Erzählstoffen bestimmen. So scheinen etwa Texte, die im weitesten Sinne der historischen Literatur angehören, in ganz verschiedenen vormodernen ›nicht-abendländischen‹ Kulturen von einem Geschichtsbild geprägt zu sein, das die Historie als eine Aneinanderreihung von Exempla begreift. Auch hier sollen am Ende Antworten auf die Frage gefunden werden, inwieweit sich die Gedankenwelten, die diesen Texten zugrunde liegen, von Konzepten ›abendländischer‹ Autoren unterscheiden.

Ein Inventar narrativer Kompositionsstrategien

Die mit einem Inventar narrativer Kompositionsstrategien verknüpften Erwartungen entsprechen in etwa Jörg Schönerts (2006) Analyse der jüngere Entwicklung der Narratologie: »In einem breiten interdisziplinären Spektrum der Interessen, im Zeichen eines *narrativist turn* war nicht mehr nur zu fragen, wie [in Anwendung auf unsere Fragestellung können wir ergänzen: vormoderne ›nicht-abendländische‹] Erzählungen (bzw. Narrative) organisiert sind, sondern auch: ›Was leisten sie? Welche Funktionen haben sie in Kontexten und

Praxisbezüge? Welche unterschiedlichen Typen von Narrativen sind dabei zu unterscheiden? Welche Leistungen im Erzeugen und Vermitteln von ›Sinn‹ kommt ihnen zu? Warum also werden Narrative produziert, warum rezipiert? Welche kognitiven und emotionalen Abläufe sind dafür Voraussetzung?«

Wir sollten uns darüber hinaus nicht nur für die Erzählstrategien vormoderner Texte (etwa: rhetorische Elemente, ordnende Dispositionsformen, thematische Gliederung, chronologische oder logische Folge, direkte und indirekte Rede, anekdotische oder heilsgeschichtliche Einschübe, das Einstreuen von Weisheiten sowie Gedichten, Orakeln, Träumen) interessieren, sondern auch für seine Semantik. Damit sind Inhalt des Textes und die kulturelle Semantisierung seiner Form gemeint. Solange die westlich-abendländische Wissensordnung global dominant ist, sind wir daran gebunden, für die Analyse ›nicht-abendländischer‹ vormoderner Erzähltexte das übliche narratologische Vokabular zu benutzen, was aber auch den Vorteil einer Vergleichbarkeit innerhalb eines gemeinsamen Bezugsrahmens bringt. Die relative Bedeutung bestimmter narrativer Verfahren kann sich erheblich verschieben, wenn wir ›nicht-abendländische‹ Texte untereinander oder mit ›abendländischen‹ Texten vergleichen. Zu den narrativen Modi, die bei einem Vergleich verstärkt in den Blick kommen könnten, gehören etwa Mythen, die in der einen oder anderen Weise in ›nicht-abendländischen‹ Lebensdarstellungen auftauchen. Diese Verdichtungen allgemeiner Urerlebnisse zu einer religiösen, manchmal aber auch nicht religiös motivierten Weltdeutung in Form von rational nicht greifbaren Symbolen, die die geschilderten Handlungen jeder Alltäglichkeit entheben und sie ins Religiös-Normative steigern bzw. Legitimationscharakter haben, spielen gerade in der Geschichtsschreibung generell und speziell in biographischen Texten eine nicht zu unterschätzende Rolle. Des Weiteren sind in die Texte häufig Erzählungen legendarischen Charakters eingebaut worden. Die Textproduzenten benutzen diese erbaulichen Berichte, die sich normalerweise um das Leben eines Heiligen ranken, um einzelnen Geschehnissen aus dessen Leben einen symbolischen Gehalt zu verleihen, die Lenkung irdischen Geschehens durch himmlische Mächte aufzuzeigen und die besondere Berufung des jeweiligen Protagonisten zu legitimieren.

Dechiffrierung von ›nicht-abendländischen‹ vormodernen Erzähltexten heißt schließlich auch Aufdeckung und Dekodierung von Topoi, also von festen Klischees, Denk- oder Ausdrucksschemata, geprägten

Formeln, Phrasen, Wendungen, Zitaten, Bildern oder literarischen Motiven. Zum Verständnis dieser ursprünglich individuell geprägten, unmittelbaren Stil-schöpfungen, die später zu erlernbaren Formeln geworden sind, die an geeigneter Stelle zur Ausschmückung eines Textes wieder verwendet werden können, ist neben der Kenntnis ihrer literarischen Herkunft vor allem die Betrachtung ihrer konkreten Verwendungsweisen im Text wichtig. Hier sind insbesondere zu berücksichtigen: die Logik des Inhalts (Inhaltsstruktur), Stilmittel (stilistische Struktur), Textmarker (grammatische Struktur), spezifische Verwendung des Vokabulars, Charakteristika der Rede, die die sozio-ökonomischen Verhältnisse der Redenden widerspiegeln, individuelle grammatische Besonderheiten, redaktionelle (verknüpfende) Motive. Hier gilt es anzusetzen, denn dies alles ist für ›nicht-abendländische‹ vormoderne Erzähltexte bislang nur ansatzweise erforscht worden.

Analysebeispiele

Zur Verdeutlichung soll anhand zweier der weiter oben aufgeführten ›nicht-abendländischen‹ vormodernen Erzähltexte projektartig skizziert werden, welche Fragen bei dem Versuch einer Dekodierung der in ihnen zur Anwendung gebrachten narrativen Strategien gestellt und welche Analyseschritte unternommen werden könnten. In beiden Fällen handelt es sich um faktuale Erzähltexte bzw. Wirklichkeitserzählungen, genauer gesagt um Lebensdarstellungen. Darunter sollen (bewusst unscharf) neben biographischen und hagiographischen Texten auch Selbstzeugnisse subsumiert werden, die ja zum einen eine »Selbstthematisierung durch ein explizites Selbst« darstellen und zum anderen »selbst verfaßt, in der Regel auch selbst geschrieben (zumindest diktiert) sowie aus eigenem Antrieb, also ›von sich aus‹, ›von selbst‹ entstanden sind« (von Krusenstjern 1994; Conermann/Gymnich 2015). Andererseits generieren Lebensdarstellungen aber auch spezifisch literarische Wirklichkeitsvorstellungen (»Ways of Worldmaking« – Goodman 1978; Bruner 2001; Nünning/Nünning/Neumann 2010) und sind aktiv am Prozess kultureller Sinnbildung beteiligt. Die Berücksichtigung der Darstellungsverfahren in Relation zum historisch-kulturellen Kontext eröffnet wichtige Zugänge zu begründeten Funktionshypothesen.

Beispiel 1: Narrativität, historisches Denken und Autorintentionen in Mehmed Girays (gestorben nach

1703) Geschichte des Krimchanates von 1684 bis 1703 (*Ta'rih-i Mehmed Giray*). Leitfragen: Welche narrativen Strategien lassen sich im Text erkennen? Welche Formen von historischer Sinnstiftung, Kontingenzbewältigung und Autorintention lassen sich in Mehmed Girays Geschichte des Krimchanates identifizieren? Mit welchen sprachlichen Mitteln wird dies umgesetzt? Welche logischen Verknüpfungen verleihen dem Text Kohärenz?

Die zu analysierende Chronik stammt aus einer für das Krimchanat wichtigen Epoche. Nach der Eroberung von Kaffa 1575 war man gezwungen, endgültig die osmanische Oberhoheit anzuerkennen. Dennoch gestanden die osmanischen Machthaber den Krimchanen innenpolitische Unabhängigkeit zu. Seit Islam Giray II. (reg. 1584–1588) wurden die Namen der eigenen Herrscher in der Freitagspredigt nach der pflichtgemäßen Erwähnung des Sultans in Istanbul genannt. Zudem durfte man eigene Münzen prägen und Asyl gewähren. Das Ende der Krim als eigenständige politische und gesellschaftliche Einheit kam dann erst 200 Jahre später, als Katharina II. (reg. 1762–1796) das Gebiet 1783/84 annektierte und in das Russische Reich eingliederte. Der Verfasser unseres Textes ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Sohn von Hajji Giray, der von 1683 an für ein Jahr als Chan über die Krim herrschte. Wenn der in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Codex nicht das Autograph ist, enthält er wenigstens eine völlig gleichzeitige Abschrift. Mehmed Girays Geschichtswerk ist grundsätzlich in seiner Struktur als Erzählung von anderen Geschichten, die ohne den Anspruch von Wissenschaftlichkeit erzählt werden, nicht zu unterscheiden. Die durch diese Schriften vermittelte Geschichte ist durch die zur Darstellung vergangener Ereignisse unabdingbare Narrativität ein Konstrukt der Autorimagination. Keine Kenntnis der Vergangenheit kann innerhalb eines historiographischen Textes ohne den durch die – vom Autor bewusst gewählte oder unbewusst übernommene – Erzählstruktur vermittelten inneren Zusammenhang sinnstiftend wirken. Da Geschichtsschreibung immer eine derartige narrative Kohärenz aufweist, müssen einerseits zur Überzeugung der Rezipienten erzähltechnische Strategien benutzt werden, zum anderen finden sich in solchen Texten eine Reihe von teilweise gewollt eingearbeiteten, teilweise unbewusst verwandten Mythen, Archetypen, Topoi und Legenden. Die Erzählung als Form der Schilderung eines bestimmten Ereignisablaufes in der Zeit ist nicht nur rhetorisches Darstellungsmedium, sondern birgt zugleich die Erklärung dieses Er-

egisablaufes. Anhand der benutzten narrativen Techniken sollen Erkenntnisse über das textinhärente historische Denken und über die Absichten des Textproduzenten gewonnen werden. Islamwissenschaftliche Vorarbeiten zu diesen Themen liegen insgesamt bisher nur sehr wenige vor (zuletzt z. B. Kügelgen 2002).

In einem ersten Schritt muss die paläographisch anspruchsvolle Handschrift (Ms. Wien, Nationalbibliothek, Nr. 1080) philologisch aufbereitet werden (diese philologische Grundlagenarbeit ist eine besondere Herausforderung, die bei vielen vormodernen ›nicht-abendländischen‹ Erzähltexten zu bewältigen ist). Dies ist vor allem deshalb eine sehr schwierige Aufgabe, da die in dem Werk verwendete tatarisch-osmanische Sprache bisher nicht gut erforscht ist. Im Anschluss an eine Rohübersetzung und inhaltliche Erschließung der Chronik erfolgt die narratologische Auswertung des Textes. Islamische Geschichtsschreibung ist bewusster Umgang mit der bis an die Gegenwart der Autoren heranreichenden Vergangenheit in Form eines narrativen Mustern folgenden Berichtes. Sie wurde verfasst, um die historiographische Erinnerung wach zu halten. Dabei hatten die Historiker zu entscheiden, was sie als erinnerungswürdig ansahen. Als ›Faktenerzählung‹ (wobei ›Faktum‹ hier jede historische Aussage einschließt und sich nicht auf ›Ereignisse‹ beschränkt) ist sie am Zeitablauf orientiert und daher in der Regel, wenn gleich mit Abweichungen, chronologisch angelegt. Diese Berichte vermitteln in erster Linie die Vorstellungen, Absichten, Sichtweisen und Bewusstseinsinhalte ihrer Verfasser. Neben und vor die Frage nach den in den Nachrichten der Chronik enthaltenen historischen ›Tatsachen‹ tritt für uns die Betrachtung der persönlichen Perspektive (Standort, Horizont, Tendenz, Absicht) und die Analyse der narrativen Mittel, mit denen die Zeitgenossen ihre Vorstellungs- und Wertewelten vermitteln.

Insgesamt versprache eine genaue narratologische Auswertung des Textes, Folgendes leisten zu können: (a) die Erweiterung der Kenntnisse über historiographische Kontinuitäten im osmanisch-tatarischen Raum; (b) die Erstellung eines Inventars narrativer Mittel zur Umsetzung der Autorintention; (c) die Gewinnung von Erkenntnissen über die Faktoren, die die Selektion und Ordnung von Erzähleinheiten in osmanisch-tatarischen Chroniken bestimmen; (d) die Einordnung der verwendeten narrativen Strategien in eine übergeordnete Narratologie; (e) die Hinterfragung faktualer Erzähltradition.

Beispiel 2: Kulturspezifische narrative Inszenierungen mogulzeitlicher Lebensdarstellungen. Leitfragen: Bisher hat man in der Islamwissenschaft vormoderne Lebensdarstellungen keiner erzähltheoretischen Analyse unterzogen. Die Fragen, die bei der Auseinandersetzung mit den drei weiter unten genannten Texten im Mittelpunkt stehen, lauten daher: Wie sind die narrative Konfiguration und andere makrostrukturelle Arten der Relationierung in den gewählten Lebensdarstellungen beschaffen? Sind sie chronologisch? Gibt es biographische Abschnitte? Wie erfolgen die erzählerische Vermittlung und Perspektivierung in den Texten? Wie wird das Erzählte erzählerisch vermittelt? Welche Rolle spielen z. B. Fokalisierung und Multiperspektivität? Welche Genres und Textformen kommen in Lebensdarstellungen zur Anwendung? Welche Leistungen im Erzeugen und Vermitteln von ›Sinn‹ kommt ihnen zu? Warum also werden diese Narrative produziert, warum rezipiert? Wie wird das Selbst narrativ ausgedeutet, wie wird die Erzählgemeinschaft in der Textstruktur sichtbar? Wie verknüpft man die Lebensdaten in einer Lebensdarstellung, wie werden die (kollektiven) Machtstrukturen in der Ich-Erzählung und in den chronikartigen Biographien inszeniert? Auf welche Weise erfolgt eine Hierarchisierung von Bedeutungen durch Gewichtung? Wie sieht somit das Textrepertoire aus? Was ist ausgewählt worden, was ist kulturell relevant?

Im Zentrum stehen drei recht unterschiedliche Lebensdarstellungen (Editionen existieren in diesem Fall bereits): (1) Der Mogulherrscher Jahāngīr (reg. 1606–1627) hat mit seinem *Tūzuk-Nāma* eine Art Autobiographie verfasst, die bis in sein 17. Regierungsjahr (1622) hineinreicht. Unter seiner Aufsicht ist dieses Werk dann von Muʿtamad Ḥān (gest. 1639/40) bis zum Jahre 1624 weitergeführt worden. Editionen existieren in diesem Fall. Der Text stellt keine Lebensbeichte dar, sondern eher einen kontinuierlichen Bericht sowohl seiner Regierungszeit wie auch der ihn persönlich beeindruckenden Erlebnisse. (2) Muʿtamad Ḥāns bis 1619/20 niedergeschriebene dreibändige, entlang der Viten der Mogulherrscher strukturierte ›Chronik‹ *Iqbāl-nāma-yi Jahāngīrī*. Der Autor, dessen Ahnen nicht dem Hochadel des Mogulreiches angehörten, entstammte einer der weniger bedeutenden persischen Familien des Landes. Dennoch war es ihm gelungen, sich im Laufe der Zeit nach oben zu arbeiten. Wie so häufig in jener Zeit ging seine Laufbahn einher mit literarischen Ambitionen: Nachdem er eine Zeit lang als Zahlmeister der dem Herrscher direkt unterstellten Kavalleristen fungiert hatte, nahm ihn

der Prinz Hürām, also der spätere Šāh Jahān, als Armeezahlmeister mit sich auf den Dekkhan. Dort scheint er seinen Job sehr gut verrichtet zu haben, denn im zweiten Regierungsjahr Jahāngīrs wurde er zum stellvertretenden und im 10. Regierungsjahr zum obersten Zahlmeister des Reiches ernannt. In dieser Stellung machte er sich daran, eine biographisch orientierte Chronik der Mogulherrscher zu verfassen. Im ersten Band geht es um die Vorfahren Akbars, womit hier allerdings insbesondere Humāyūn und Bābur gemeint sind. Band 2 ist dann eine Geschichte der Herrschaft Akbars, und erst der dritte Band bringt eine Darstellung Jahāngīrs und seiner Zeit. (3) Kamgār Husaynī (gest. 1640) bis 1630 vorgelegte Vita *Ma'ātir-i Jahāngīrī*. Der Text, den Kamgār Husaynī, der am Hofe Jahāngīrs und Šāh Jahāns (reg. 1628–1658) in gehobener Position tätig war, offenbar aus eigenem Antrieb verfasste, handelt vom Leben und politischem Wirken Jahāngīrs. Auf einen Bericht über Jahāngīrs Geburt und seine Kindheit und Jugendzeit folgen die Darstellungen seiner Thronbesteigung und die Geschichte seiner Herrschaft (nach Regierungsjahren). Ein Kapitel mit der Schilderung von Ereignissen, die kurz nach dem Tode Jahāngīrs stattfanden, sowie eine Beschreibung der Inthronisierung Šāh Jahāns beschließen diese chronikale Lebensdarstellung.

An diese drei Texte können zum einen die oben aufgeführten Fragen angelegt werden. Zum anderen sind Lebensdarstellungen eine Ausdrucksform, durch die Kultur in besonders prägnanter Art beobachtbar wird und die Rückschlüsse auf epochentypische Mentalitäten erlaubt. Ein soziokulturelles Umfeld bringt je eigene Formen von Erinnern und Erzählen hervor. Insofern kann die kulturspezifische narrative Inszenierung der Herrscherpersönlichkeit gezeigt werden, wobei Kulturspezifität die Möglichkeit bezeichnet, individuelle wie kollektive Erinnerungsprozesse auf der Stufe der narrativen Konfiguration durch einen aktualisierenden Rückgriff auf *story*- und *discourse*-Elemente der jeweiligen indigenen Textressourcen in Szene setzen zu können (Conermann 2002). Ziel würde es sein, narrative Strategien und deren Sinnstiftungspotenzial im Kontext islamischer vormoderner Lebensdarstellungen zu beschreiben und die Texte als Teilgewebe kulturspezifischer narrativer Netzwerke zu analysieren.

Die übergeordneten Leitfragen in den beiden skizzierten Beispielen lauten also: (1) (auf einer analytischen Ebene) Wie sind Kultur und Literatur, genauer kollektive und individuelle Erfahrungswirklichkeit und literarische Formen, in unseren Fällen Lebens-

darstellungen, miteinander verwoben? Was sind die Funktionen narrativer und selbstreflexiver Strategien in den Lebensdarstellungen? (2) (hinsichtlich der Methode) Wie können ursprünglich an ›abendländischem‹ Material erarbeitete narratologische Modelle und Kategorien sinnvoll auf die Beschreibung und Analyse ›nicht-abendländischer‹ vormoderner Texte angewendet werden? Wie ist es möglich, durch die formale Analyse literarischer Texte und Wirklichkeitserzählungen Rückschlüsse auf die kulturelle und funktionale Bedeutungsebene zu ziehen? Dabei wird das theoretische und methodische Instrumentarium der Narratologie, das letztlich hinsichtlich seiner Kategorien (und der ihnen inhärenten Denkmuster) aufgrund seiner bisherigen Verankerung in der Germanistik, Romanistik, Anglistik und Slavistik maßgeblich vom ›abendländischen‹ Literaturkanon geprägt war, produktiv zu ›nicht-abendländischen‹ vormodernen Texten in Bezug gesetzt.

Ausblick

Die gezielte Untersuchung textimmanenter narrativer Strategien im interdisziplinären Vergleich vor dem Hintergrund ›klassischer‹ und ›post-klassischer‹ narratologischer Theoriebildung ist für die in den eingangs genannten Fächer zu dekodierenden vormodernen ›nicht-abendländischer‹ Erzähltexte bisher nicht unternommen worden. Dabei könnte die Berücksichtigung eines ›nicht-abendländischen‹ Textkorpus zur Entwicklung einer ›transkulturellen Narratologie‹, wie sie seit einiger Zeit etwa von Nünning 2000 und 2003, Nünning/Nünning 2002, Erll/Roggendorf 2002, Sommer 2007 und Gymnich 2007 gefordert wird und ansatzweise etwa von Birk 2008 für moderne Literatur umgesetzt worden ist, einen Beitrag leisten. Wie von Erll/Roggendorf dargestellt, geht es um die produktive Verbindung narratologischer Konzepte mit kulturgeschichtlichen Fragestellungen. Zu diesem Zweck müsse man zum einen »überkommene erzähltheoretische Prämissen sowie strukturalistisch-universalistische narratologische Modelle und Kategorien« hinterfragen und modifizieren. Zum anderen würde »der Schritt von der reinen Beschreibung narrativer Phänomene hin zu ihrer Deutung im gesamt-kulturellen Kontext vollzogen.« Eine transkulturelle Narratologie könne eben »nicht nur Aufschluss über die kulturelle Bedeutung von Literatur geben, sondern auch wesentlich zu einem Verständnis von Kultur bzw. Kulturen beitragen.« Wichtig sei vor allem, dass »die mentalen/

kognitiven, sprachlichen und narrativen Strategien des Textes nicht in sich und isoliert betrachtet werden, sondern als dynamischer Prozess in einer Kultur, der umkämpft und stetig im Wandel, d. h. sozial geteilt und sozial ausgehandelt ist« (Erll/Roggendorf 2002, 73–74).

Literatur

- Birk, Hanne: *AlterNative Memories. Kulturspezifische Inszenierungen von Erinnerung in zeitgenössischen Romanen autochthoner Autor/inn/en Australiens, Kanadas und Aotearoas/Neuseelands*. Trier 2008.
- Bruner, Jerome S.: *Self-Making and World-Making*. In: Jens Brockmeier/Donal Carbaugh (Hg.): *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam 2001, 25–37.
- Conermann, Stephan: *Historiographie als Sinnstiftung. Indo-persische Geschichtsschreibung während der Mogulzeit (932–1118/1526–1707)*. Wiesbaden 2002.
- Conermann, Stephan (Hg.): *Modi des Erzählens in nicht-abendländischen Texten*. Berlin 2009.
- Conermann, Stephan (Hg.): *Innovation oder Plagiat? Kompositionstechniken in der Vormoderne*. Berlin 2015. (2015a)
- Conermann, Stephan (Hg.): *Kulturspezifische Erzählstrategien in ›nicht-abendländischen‹ Lebensdarstellungen*. Berlin 2015b. (2015b)
- Conermann, Stephan/Agai, Bekim (Hg.): *»Wenn einer eine Reise tut, hat er was zu erzählen«. Präfiguration – Konfiguration – Refiguration in muslimischen Reiseberichten*. Berlin 2013.
- Conermann, Stephan/El Hawary, Amr (Hg.): *Was sind Genres? Nicht-abendländische Kategorisierungen von Gattungen*. Berlin 2011.
- Conermann, Stephan/Gymnich, Marion: *Narratio Aliena? Kulturspezifische Erzählstrategien in ›nicht-abendländischen‹ Lebensdarstellungen*. In: Stephan Conermann (Hg.): *Kulturspezifische Erzählstrategien in ›nicht-abendländischen‹ Lebensdarstellungen*. Berlin 2015, 7–24.
- Conermann, Stephan/Rheingans, Jim (Hg.): *Narrative Pattern and Genre in Hagiographic Life Writing. Comparative Perspectives from Asia to Europe*. Berlin 2014.
- El Hawary, Claudia: *Dynamik des Narrativen – eine postkoloniale Analyse am Beispiel von Selbstnarrationen aus erziehungswissenschaftlicher Sicht*. Berlin 2016.
- Erll, Astrid/Roggendorf, Simone: *Kulturgeschichtliche Narratologie. Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative*. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002, 73–113.
- Genette, Gérard: *Nouveau Discours du Récit*. Paris 1983.
- Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis 1978.
- Gymnich, Marion: *Sprachliche Gestaltungsmittel und metasprachliche Reflexionen in englischsprachigen postkolonialen und interkulturellen Romanen*. Trier 2007.
- Heep, Stefan: *Topiltzin Quetzalcoatl. Dekonstruktion seiner Legendenbildung und Rekonstruktion seiner Stellung im mythischen Weltbild der Azteken. Eine hermeneutische Textanalyse*. Berlin 2017.
- Klein, Christian/Martínez, Matías (Hg.): *Wirklichkeits-erzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart 2009.
- Kollatz, Anna: *Inspiration und Tradition. Strategien zur Beherrschung von Diversität am Mogulhof und ihre Darstellung in Mağālis-i Ġāhāngirī (ca. 1608–11) von ʿAbd al-Sattār b. Qāsim Lāhōhri*. Berlin 2016.
- Krusenstjern, Benigna von: *Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert*. In: *Historische Anthropologie* 2 (1994), 462–471.
- Kügelgen, Anke von: *Die Legitimierung der mittelasiatischen Mangitendynastie in den Werken ihrer Historiker (18.–19. Jahrhundert)*. Würzburg 2002.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarb. und aktualisierte Aufl. München 2016.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung* [2002]. Wien 2007.
- Nünning, Ansgar: *Towards a Cultural and Historical Narratology. A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects*. In: Bernhard Reitz/Siegrid Rieuwerts (Hg.): *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English*. Trier 2000, 345–373.
- Nünning, Ansgar: *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term*. In: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin 2003, 239–275.
- Nünning, Ansgar: *Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht*. In: Marion Gymnich/Ansgar Nünning/Vera Nünning u. a. (Hg.): *Points of Arrival. Travels in Time, Space, and Self – Zielpunkte. Unterwegs in Zeit, Raum und Selbst*. Tübingen 2008, 11–33.
- Nünning, Ansgar: *Kulturen als Erinnerungs- und Erzählgemeinschaften. Grundzüge und Perspektiven einer kulturgeschichtlichen Erzählforschung*. In: Peter Hanenberg/Isabel Gil/Filomena Viana Guarda u. a.: *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*. Würzburg 2010, 237–256.
- Nünning, Ansgar: *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie*. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2013.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: *Von der strukturalistischen Narratologie zur ›postklassischen‹ Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen*. In: Dies. (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002, 1–34.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera/Neumann, Birgit (Hg.): *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*. Berlin 2010.
- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze, theoretische*

- Positionen und transdisziplinäre Perspektiven. In: Dies. (Hg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004, 9–29.
- Posner, Roland: Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe. In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a. M. 1991, 36–74.
- Posner, Roland/Schmauks, Dagmar: Kultursemiotik. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe [1998]. Stuttgart ⁵2013, 423–424.
- Ricœur, Paul: Temps et récit. 3 Bde. Paris 1983–1985.
- Schönert, Jörg: Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven (2006). In: <https://literaturkritik.de/id/9336> (8.8.2018).
- Sommer, Roy: ›Contextualism‹ Revisited. A Survey (and Defence) of Postcolonial and Intercultural Narratology. In: Journal of Literary Theory 1 (2007), 61–79.
- Weber, Dietrich: Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen 1998.

Stephan Conermann

32 Japanologie

Sprachliche Besonderheiten japanischen Erzählens

In der Forschung zur vormodernen Literatur Japans fand die Narratologie zunächst in Studien zur höfischen Erzählliteratur der Heian-Zeit (794–1185), insbesondere zum im frühen 11. Jahrhundert entstandenen *Genji monogatari* (*Die Erzählung von Genji*) der Hofdame Murasaki Shikibu Beachtung. Das monumentale *Genji monogatari* gilt als Höhepunkt der überwiegend von Frauen verfassten klassischen Literatur Japans und verfügte bereits im Mittelalter über eine reiche Kommentartadition. Bedingt durch sprachliche Eigenheiten des klassischen Japanischen stellen sich häufig die Fragen, auf welche Figur ein Textsegment bezogen ist und ob man es mit Erzähler- oder Figurenrede zu tun hat. Einerseits können Satz- teile ausgelassen werden. Vor allem das Subjekt bleibt meist ungenannt und ergibt sich häufig nur daraus, ob in der Erzählerrede in Bezug auf die Figur Honorifika Verwendung finden. So gebraucht die Erzählerin des *Genji monogatari* honorative Ausdrücke, wenn es um den Protagonisten Genji oder den Kaiser geht, nicht aber, wenn sie von Hofdamen mit niedrigem Rang erzählt. Dies wiederum lässt Rückschlüsse auf die soziale Position der Erzählerin zu (Bowring 1988, 59; Mitani 2002, 17). Andererseits sind wörtliche und indirekte Rede nach grammatikalischen Gesichtspunkten nicht zu unterscheiden, sodass auch hier die An- oder Abwesenheit von Honorifika zur Einordnung herangezogen wird; findet sich etwa in einer Rede von Genji ein honoratives Hilfsverb in Bezug auf eine eigene Handlung, ist davon auszugehen, dass seine Worte durch die Erzählerin vermittelt wiedergegeben werden. Weitere Hinweise bilden nuancierende Verbal- suffixe, besonders modale (Murakami 1998), sowie bestimmte Interjektionen. Da außerdem die Postposition, die eine Rede kennzeichnet – gegebenenfalls, aber nicht zwingend in Verbindung mit einem *verbum dicendi/credendi* – am Ende der Rede steht, ist nicht immer eindeutig, wo der Beginn einer Rede ist.

Obwohl die Fragen nach der betreffenden Figur und der vorliegenden Form der Rededarstellung teilweise beantwortet werden können, bleiben viele Textstellen uneindeutig. Eine solche Unbestimmtheit kann dazu führen, dass Figuren unscharf konturiert sind, wodurch die Grenzen zwischen ihnen zu verschwinden scheinen (Jinno 2016, 112). Die enge Verzahnung von Prosa und Lyrik spricht ebenfalls dafür,

dass ambiges Erzählen als literarische Technik diene. Es gibt kaum einen Prosatext, der nicht zahlreiche un- gereimte Kurzgedichte (*waka*) enthält. Diese zeichnen sich neben ihrer sprachlichen Reduziertheit vor allem durch ein poetisches Regelwerk aus, das nicht nur vor- gibt, welche Ausdrücke zu bestimmten Gelegenheiten passen und mit welchen anderen Ausdrücken einzel- ne Worte kombiniert werden sollten; die große Zahl an japanischen Homonymen ermöglicht es darüber hinaus, einem Wort (dem sog. *kake-kotoba*) implizit zwei Bedeutungen zuzuweisen, die sich beide auf den Sinn des Gedichts beziehen (z. B. *matsu*: »Kiefer« und »warten«; ins Englische bequem mit »[to] pine« zu übersetzen). Lyrische Ausdrücke (*uta-kotoba*) finden sich auch in der Erzählprosa.

Forschung zur klassischen Literatur (9.–12. Jh.)

Die oben skizzierten Fragen wurden teilweise bereits in der spätmittelalterlichen Kommentartadition zum *Genji monogatari* behandelt (s. Higashihara/Waller 2013, 18–19, 124). Auch in der modernen japanischen Forschungsliteratur, die sich narratologischer Begriff- lichkeit bedient, werden bestimmte traditionelle Ter- mini gegenüber den aus westlichen Sprachen über- setzten Begriffen bevorzugt; z. B. *sōshi-ji* (wörtlich »Heftgrund«), womit seit dem 16. Jahrhundert Erzäh- lerkommentare bezeichnet werden. Dagegen lässt sich für *utsuri-kotoba* (»übergehende Worte«) wohl keine Entsprechung in einer westlichen Sprache finden: Hiermit wird ein kaum merklicher oder erst später be- merkbarer Wechsel von Figuren- zu Erzählerrede be- zeichnet (s. Takeuchi 2008, 261–262; Higashihara/ Waller 2013, 81), der manchmal mit einem Wechsel von Prosa zu Lyrik einhergeht (s. ebd., 73–76).

Da Erzählstimme, Perspektive und Rede- und Ge- dankendarstellung seit längerem wichtige Themen der *Genji*-Forschung darstellen, bietet die westliche Nar- ratologie willkommene Anknüpfungspunkte. In der japanischen Literaturwissenschaft hatten Arbeiten zum *discours* von Murasaki Shikibus Erzählung, die vor allem auf die Unterscheidung von Figuren- und Erzählerrede zielen, Ende der 1980er bis Anfang der 2000er Jahre Konjunktur, finden sich zu Heian-zeitli- chen Erzähltexten aber auch in jüngerer Zeit. Als wichtigste Vertreter können Mitani Kuniaki (z. B. 2002) sowie sein Schüler Higashihara Nobuaki (z. B. Higashihara/Waller 2013) genannt werden. Auf Eng- lisch befasste sich Amanda Mayer Stinchecum (1980)

mit Rede- und Gedankendarstellung im »Ukifune«-Kapitel des *Genji monogatari*.

Simone Müller hat narratologische Untersuchungen zu japanischen Tagebüchern (*nikki*) vorgelegt, die häufig Jahre nach den geschilderten Ereignissen geschrieben wurden. Sie diskutiert das *Izumi Shikibu nikki* (*Tagebuch der Izumi Shikibu*, um 1007), dessen Autorschaft ungeklärt bleibt, vor dem Hintergrund seines Fiktionalitätsstatus (Steineck/Müller 2009, 515–552) und liefert neben einer grundlegenden Einordnung der einzelnen Werke der japanischen »Frauentagebuchliteratur« nach den Kategorien von Gérard Genette (2010) eine *gender*-narratologische Analyse des im 13. Jahrhundert verfassten Textes *Utatane* (*Der Schlummer*) (Müller 2015). Ich selbst habe anhand von Auszügen aus Tagebüchern argumentiert, dass sich die klassische Literatur Japans dem Zugriff durch narratologische Beschreibungskriterien entziehen kann (Balmes 2018). Ein wichtiger Ausgangspunkt hierfür ist Jinno Hidenoris These, dass das Japanische die grammatische Kategorie der Person nicht kennt (Jinno 2016; s. außerdem Balmes [in Vorbereitung]). Durch eine Analyse des ersten Vertreters der japanischen Tagebuchliteratur, dem *Tosa nikki* (*Tagebuch [des Gouverneurs] von Tosa*, um 935) des Dichters Ki no Tsurayuki (872–945), welchem im Allgemeinen eine weibliche Erzählerin zugeschrieben wird, obwohl in manchen Passagen eine männliche Stimme zu sprechen scheint, zeige ich, dass eine verlässliche Unterscheidung von Homodiege und Heterodiege nicht immer möglich ist.

Robert F. Wittkamps Monographie zu bemalten und mit Gedichten beschriebenen Faltschirmen sowie mit Texten versehenen Bildrollen (*emaki*) geht dem intermedialen Erzählen in der Heian-Zeit nach. Das Buch beginnt als Kritik einer einzelnen Studie, der u. a. vorgeworfen wird, narratologische Ansätze außer Acht zu lassen (Wittkamp 2014, 43, 45), und in dieser Kritik droht sich die Darstellung stellenweise zu verlieren. Einen wichtigen Beitrag leisten aber vor allem die Einblicke in die japanische Forschung zum intermedialen Erzählen, insbesondere zum *Genji monogatari emaki* aus dem frühen 12. Jahrhundert, sowie ihre Gegenüberstellung mit der westlichen Narratologie.

Forschung zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur (12.–19. Jh.)

Anders als in Studien zur höfischen Literatur der Heian-Zeit findet die Narratologie in der Forschung zur mittelalterlichen Literatur innerhalb Japans bislang

nur wenig Beachtung. Einige Ansätze gibt es dagegen in der westlichen Japanologie. Der wohl bekannteste Text des japanischen Mittelalters ist das im 13. und 14. Jahrhundert entstandene *Heike monogatari* (*Erzählungen von den Heike*), das in zahlreichen Episoden vom Niedergang des Taira-Clans (d. h. den Heike) gegen Ende des 12. Jahrhunderts berichtet und von blinden Rezitationskünstlern rhythmisch vorgetragen wurde. Obwohl der Text als »Epos« bezeichnet wird, ist er weder in den Handschriften noch in den modernen Editionen in Verse unterteilt. Dennoch sei es irreführend, schreibt Royall Tyler, in Bezug auf das *Heike monogatari* von »Prosa« zu sprechen: zum einen, weil die Erzählung – grundsätzlich wie ein homerisches Epos – musikalisch dargeboten wurde; zum anderen, weil unser Begriff von »Prosa« die Alternative »Vers« suggeriert, die für eine Erzählung in der japanischen Literatur mit ihrem auf wenige lyrische Formen beschränkten Konzept von Dichtung gar nicht möglich gewesen wäre. Das *Heike monogatari* sei mithin weder als Prosa- noch als Verserzählung zu bezeichnen. Dem lässt sich hinzufügen, dass *waka*-Gedichte in der Regel zwar in fünf Zeilen übersetzt werden, im Japanischen aber in einer einzigen geschrieben werden (mehrere nur, wenn die Größe des Papierbogens es erfordert), sodass auch hier nicht von »Versen« im Sinne der westlichen Tradition zu sprechen ist. Tyler unterteilt den Text auf der Grundlage eines Werkes aus dem 18. Jahrhundert in »gesprochene« (*shirakoe*), »rezitierte« (*kudoki*) und »gesungene« Abschnitte (*waka* und *imayō*-Lieder). Nur die gesprochenen Teile übersetzt er in Prosa, die anderen in Versen (Tyler 2012, xxiv–xxv). Das mittelalterliche *Heike monogatari* enthält in den meisten Handschriften weitaus mehr logographische chinesische Schriftzeichen und ist weniger von Ambiguität gezeichnet als das größtenteils in Silbenschrift verfasste *Genji monogatari*, wiewohl auch hier oft nicht klar zwischen wörtlicher und indirekter Rede getrennt werden kann. Michael Watsons (2004) Aufsatz zum *Heike monogatari* konzentriert sich auf die Kategorie der Figur und episodische Strukturen. Letztere untersucht er mittels der Modelle von Suzanne Fleischman (1990, 135) und Monika Fludernik (1996, 65–66), die sich ihrerseits an William Labov orientieren. Dieser Ansatz scheint in Bezug auf die ereignisorientierte Erzählliteratur des Mittelalters sinnvoll, besonders im Vergleich zur psychologischeren Literatur der Heian-Zeit.

Takeuchi Akiko beleuchtet die Erneuerung des Nō-Theaters durch Zeami Motokiyo (1363?–1443?) aus narratologischer Perspektive. Es ist eine Besonderheit

des Nō-Theaters, dass sowohl der Chor als auch die Darsteller Figuren- und Erzählerrede sprechen. Diese Form des »narrated drama« (Takeuchi 2008, 4) ist auf die Entstehung des Nō zurückzuführen, der die Entwicklung zugrunde liegt, dass Mönche ihre Predigten zunehmend unterhaltsam gestalteten (ebd., 7–8, 13–14). In Zeamis Stücken nimmt die Erzählerrede im Verhältnis zur Figurenrede ab. Im später von der Forschung als »Traum-Nō« (*mugen-nō*) bezeichneten Typus, der auf Zeami zurückgeht und heute als repräsentativ für das Nō-Theater gilt, entpuppt sich eine Figur als Geist eines Verstorbenen und erzählt ihre Geschichte. Das Erzählen ist daher auch in Zeamis Stücken wichtig, findet sich aber vor allem in der Form der Binnenerzählung (ebd., 241). Die lyrische Qualität der Nō-Texte und die Schwierigkeiten bei der Einordnung von Erzähler- und Figurenrede lassen Parallelen zur höfischen Erzählliteratur erkennen.

In Steineck/Müller 2009, der ersten japanologischen Sammelpublikation mit dezidiert narratologischem Schwerpunkt, finden sich Arbeiten zu verschiedenen Epochen der japanischen Literaturgeschichte. Interessant ist der Ansatz von Paulus Kaufmann und Christian Steineck, narratologische Methodik auf erzählende Passagen in nicht-narrativen religiösen Texten anzuwenden, um persuasive Strategien aufzuzeigen. Teilweise stellt sich jedoch die Frage, inwieweit die von Genette an ganzen Erzählungen oder zumindest längeren Passagen entwickelten Kategorien auf allzu kurze Textsegmente bis hin zu Teilsätzen angewendet werden können. Matthew Königsberg stützt sich u. a. auf die Erzählgeschwindigkeit einzelner Sequenzen nach Genette, um die subversive Tendenz einer kurzen Erzählung (*setsuwa*) aus dem frühen 12. Jahrhundert offenzulegen. Ninette Sachiko Poetzsch macht auf die zunehmende Narrativität frühneuzeitlicher Biographien des Feldherrn Toyotomi Hideyoshi (1536/37–1598) aufmerksam, und Gergana Petkova wendet Propps (1972) strukturalistischen Ansatz auf eine Gruppe japanischer Märchen (*mukashi-banashi*) an.

Es mangelt an narratologischen Studien zu Werken, die nach der Verbreitung des Buchdrucks im 17. Jahrhundert entstanden sind. Jeffrey Johnson betrachtet die Erzählungen von Ihara Saikaku (1642–1693), der mit Rabelais, Cervantes, Boccaccio oder Defoe verglichen wird (Johnson 1994, 30, 255), vor dem Hintergrund von Bachtins Begriff des Karnevalischen, wobei auch seinen Konzepten »Heteroglossie« und »Dialogizität« eine wichtige Rolle zukommt. Wittkamp präsentiert Analysen zum *Oku no hosomichi*

(*Pfade durchs Hinterland*, 1702) von Matsuo Bashō (1644–1694), das eine 1689 unternommene Reise zum Thema hat und zahlreiche *hokku* (später *haiku* genannt) enthält. Wittkamp legt dar, dass dem Werk erst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts von der Forschung eine gewisse Fiktionalität zugestanden wird, nachdem die wiederentdeckten Aufzeichnungen von Bashōs Reisebegleiter die Faktizität mancher Ereignisse in Frage stellten. Auch wenn der Fiktionalitätsstatus des *Oku no hosomichi* nicht eindeutig geklärt werden könne, bestehe die Möglichkeit, dass ein gescheiterter Versuch des Autors vorliege, den Text als fiktionalen auszuweisen (Wittkamp 2015, 245–248).

Forschungsdesiderate

Ungeachtet der Tatsache, dass die an der Narratologie orientierte Forschung zur vormodernen Literatur Japans im Ganzen noch überschaubar ist, bleiben narratologische Studien zu den Mythen aus dem 8. Jahrhundert sowie zu mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten Desiderate (in der japanischen Forschung noch mehr als in der westlichen). Auch diachrone Untersuchungen versprechen interessante Ergebnisse, zumal mit Blick auf die Unterschiede zwischen der höfischen Erzählliteratur der Heian-Zeit und den weitaus ereignisorientierteren Erzählformen des japanischen Mittelalters, wo das vereinfachte Schema eines *inward turn* hin zu figuralem Erzählen ganz offensichtlich nicht greift. Besonders aber wären theoretisch ambitionierte Unterfangen wünschenswert, die die Diskussion mit der »allgemeinen« Narratologie oder mit anderen Philologien suchen. Obwohl angeführt wurde, dass durch die Beschäftigung mit japanischen Texten Schwächen narratologischer Theorien aufgezeigt werden könnten (Steineck/Müller 2009 [Einleitung], 491, 495) und die Theorien, wo erforderlich, modifiziert und ergänzt werden sollten (Watson 2004, 116), ist dies bislang kaum geschehen. Ein eigener Versuch, Besonderheiten von Erzählstimme, Perspektive und narrativer Distanz (im Sinne Genettes) in der vormodernen japanischen Literatur zu beschreiben und die Kriterien zur Bestimmung der betreffenden Kategorien anzupassen, wird in Balmes (in Vorbereitung) erscheinen. Interessant wäre außerdem, zu untersuchen, welche Implikationen eine Erzählweise, die die Grenzen zwischen den Figuren verschwimmen lässt (Jinno 2016, 112), für die Kategorie der Figur bereithält. Hierbei gilt es auch zu beachten, dass den Figuren im *Genji monogatari* in der Regel

keine Namen zugewiesen werden; stattdessen wird auf sie mit Titeln und Bezeichnungen referiert, die sich im Laufe des Werks ändern. Die Namen, die Leser den Figuren gegeben haben, leiten sich dagegen u. a. aus Gedichten ab (Bowring 1988, 76–77). In komparatistischer Hinsicht könnte es aufschlussreich sein, zu überprüfen, ob alteritäre Formen des Erzählens, wie sie in der germanistischen Mediävistik herausgearbeitet wurden, auch in der Literatur des japanischen Mittelalters vorliegen. Als Ausgangspunkt könnte z. B. das Konzept des ›metonymischen Erzählens‹ (Haferland/Schulz 2010; s. Kap. 23) dienen, das in der Japanologie bislang bloß von Wittkamp (2015, 249–252) aufgegriffen wurde.

Literatur

- Balmes, Sebastian: Sprachliche Grundbedingungen der klassischen Tagebuchliteratur Japans und Probleme von Erzählstimme und Perspektive im ›Tosa nikki‹. In: Eva von Contzen/Florian Kragl (Hg.): Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum. Berlin 2018, 9–41.
- Balmes, Sebastian (Hg.): Japanese Literature and Historical Narratology. In: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung, Themenheft (in Vorbereitung).
- Bowring, Richard: Murasaki Shikibu. The Tale of Genji. Cambridge 1988.
- Fleischman, Suzanne: Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction. Austin 1990.
- Fludernik, Monika: Towards a ›Natural‹ Narratology. London 1996.
- Genette, Gérard: Diskurs der Erzählung. In: Ders.: Die Erzählung [1994]. Paderborn 32010 (frz. 1972/1983), 7–174.
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84 (2010), 3–43.
- Higashihara, Nobuaki/Waller, Loren (Hg.): Shinpen Tosa nikki. Tokio 2013.
- Jinno, Hidenori: Naratoroji no kore kara to ›Genji monogatari‹. Ninshō o meguru kaday o chūshin ni. In: Sukegawa Kōichirō u. a. (Hg.): Kakyō suru ›bungaku‹ riron. Tokio 2016, 96–122.
- Johnson, Jeffrey R.: Novelness in Comical Edo Fiction. A Carnavalesque Reading of Ihara Saikaku's ›Kōshoku Ichidai Otoko‹. Diss. University of Washington 1994.
- Mitani, Kuniaki: Genji monogatari no gensetsu. Tokio 2002.
- Müller, Simone: Warten auf den Liebestraum. Eine gender-narratologische Verortung des Werks ›Utatane‹ (Der Schlummer) in der Heian- und Kamakura-zeitlichen Frauentagebuchliteratur. In: Stephan Conermann (Hg.): Kulturspezifische Erzählstrategien in ›nicht-abendländischen‹ Lebensdarstellungen. Berlin 2015, 25–90.
- Murakami, Fuminobu: Using Epistemic Modal Suffixes and Sensation/Emotion Adjectives to Determine Narrative Distance in ›The Tale of Genji‹. In: The Journal of the Association of Teachers of Japanese 32/2 (1998), 1–26.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. München 1972 (russ. 1928).
- Steineck, Christian/Müller, Simone (Hg.): Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten. In: Asiatische Studien/Études Asiatiques 63/3 [Themenheft] (2009).
- Stinchecum, Amanda M.: Who Tells the Tale? ›Ukifune‹. A Study in Narrative Voice. In: Monumenta Nipponica 35 (1980), 375–403.
- Takeuchi, Akiko: Ritual, Storytelling, and Zeami's Reformation of Noh Drama. Issues on Representation and Performance. Diss. Columbia University 2008.
- Tyler, Royall (Hg.): The Tale of the Heike. New York 2012.
- Watson, Michael: Theories of Narrative and their Application to the Study of ›Heike monogatari‹. In: James C. Baxter (Hg.): Observing Japan from Within. Perspectives of Foreign Scholars Resident in Japan. Kyoto 2004, 94–126.
- Wittkamp, Robert F.: Faltschirme und Bildrollen – auf dem Weg zum Manga? Zum intermediären Erzählen im japanischen Altertum und Frühmittelalter. Norderstedt 2014.
- Wittkamp, Robert F.: Bashō ›Pfade durch das Hinterland‹ und die ›haibun‹-Literatur. Mit Erzähltextanalysen zum ›Oku no Hosomichi‹. Gossenberg 2015.

Sebastian Balmes

33 Ägyptologie

›Erzählen‹ ist nur eine von mehreren Bedeutungen des altägyptischen Verbs *s.ḏd* und seiner nominalen Ableitungen. Grundsätzlich kann das Wortfeld auch solche Kategorien des sprachlichen Ausdrucks bezeichnen (›berichten‹, ›äußern‹, ›sagen‹), in denen sich nicht auf Anhieb ein als Erzählgegenstand bestimmbares Ereignis ausmachen ließe. Andererseits gewinnt die Bedeutung des Wortes als ›erzählen‹ oder ›Erzählung‹ besonders in denjenigen Kontexten der »virtuell mündlichen« (Glauch 2009, 72) ägyptischen Manuskriptkultur scharfe Kontur, in denen es (in Mieke Bals Terminologie) als metanarrative Einleitung von mindestens hypodiegetischen Binnenerzählungen verwendet wird. Paradebeispiel ist die um ca. 1900 v. Chr. entstandene *Erzählung vom Schiffbrüchigen* (Übersetzung Parkinson 1997, 92–98). Ein erzähltheoretischer Metadiskurs lässt sich im pharaonischen Ägypten demgegenüber nicht nachweisen.

Aus nachvollziehbaren Gründen verfügt die Ägyptologie als gleichzeitig archäologisches wie (editions-) philologisches Fach nicht über eine ausgewiesene narratologische Teildisziplin. Andererseits ist, angeregt durch ein verstärktes literaturwissenschaftliches Interesse und mit der für das Fach typischen Phasenverschiebung, gerade über die letzten zehn bis 15 Jahre ein verstärktes Bemühen um Fragen der Erzählforschung zu verzeichnen. Dies belegen rezentere Sammelbände (Roeder 2009a; Hagen/Johnston/Monkhouse 2011) mit Fallstudien zur Phänomenologie des Erzählens in Ägypten, so etwa von Ursula Verhoeven zu Fragen der Frequenz (Verhoeven 2009; Ähnliches für die demotische Literatur bei Tait 2011). Ferner zu nennen ist die zumindest anfänglich starke ägyptologische Präsenz im Bonner Zentrum für transkulturelle Narratologie (u. a. El Hawari/Tawfik 2009; s. Kap. 31). Bei den meisten der in diesen und vergleichbaren Zusammenhängen entstandenen Arbeiten handelt es sich um an der Grenze zwischen ägyptologischer Kultur- und Textwissenschaft angesiedelte Analysen von konventionell als solchen klassifizierten literarischen Erzähltexten ohne explizite Rückbindung an genuin narratologische Fragestellungen ›klassischen‹ oder ›postklassischen‹ Zuschnitts (zur Terminologie Sommer 2012). Dies schließt gelungene Versuche zur Prospektion notwendiger Modifikationen zentraler Axiome der (nicht notwendigerweise nur narratologischen) Erzähltheorie in Hinsicht auf die Gegebenheiten vormoderner Erzählpraxen wie den von Hubert Roeder (2009b, besonders 46–47) nicht aus.

Über dieses eher allgemeine Interesse an Phänomenen des Narrativen hinaus sind andererseits Untersuchungen zu verzeichnen, die sich im Rahmen von Erzähltextanalysen in spezifischer Weise um die Anwendung genuin textnarratologischer Instrumentarien bemühen. Zum einen ist in diesem Zusammenhang die kursorische Adaption narratologischer Terminologie im Rahmen von Untersuchungen z. B. des Figureninventars (Vinson 2008 zur Fokalisierung) oder des Phänomens von Binnenerzählungen (Tait 2015, besonders 392) in ägyptischen Texten zu nennen. Hiervon zu unterscheiden ist die ›klassisch-narratologische‹ Analyse ägyptischer Texte strictu sensu. Während Jan Assmann bereits Ende der 1970er Jahre noch unter der Bezeichnung *Narrativik* eine strukturalistische Analyse der Sujetführung des ägyptischen *Zweibrüdermärchens* unter Rückgriff auf Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1972) vorgelegt hatte (Assmann 1977), dauerte es gut weitere 20 Jahre, bis sich mit Claudia Suhrs Aufsatz »Zum fiktiven Erzähler in der ägyptischen Literatur« (Suhr 1999) in der Ägyptologie auch vermehrt explizit narratologisch orientierte Arbeiten fanden. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang aus jüngerer Zeit die Analyse diegetischer Ebenen in der *Erzählung vom Schiffbrüchigen* durch Steve Vinson (2015) oder der Vergleich narrativer Komplexität zwischen derselben Erzählung und dem modernen Kinderbuch *Grüffelo* in einer von mir selbst vorgelegten Studie (Moers 2013a).

Von größerer Relevanz sind demgegenüber die umfassenden Beschreibungen ägyptischer Erzähltexte im Rahmen eines ›klassisch-narratologischen‹ Begriffsspektrums vor allem Genetteschen Zuschnitts von Anja Wieder (2007) und jüngst – narratologisch breiter angelegt und tiefer schürfend – von Claudia Suhr spezifisch zur ägyptischen Ich-Erzählung (Suhr 2016). Beide Studien sind vornehmlich anwendungsbezogen und lassen sich im Kontext des programmatischen Versuchs der späten 1990er und frühen 2000er Jahre verorten, die ägyptologische Wahrnehmung ägyptischer Texte als ›literarisch‹ an die Etablierung eines ägyptologisch-literaturwissenschaftlichen Diskurses zu knüpfen. Ein Instrument war und ist dabei die Anwendung narratologischer Beschreibungskategorien.

Seltener als diese ›instrumentellen‹ Rückgriffe (Bal 1999, 20–21) auf ›klassisch-narratologische‹ Verfahren im Rahmen ägyptologischer Agenden sind hingegen Adaptionen der kontextorientierten ›postklassischen‹ Narratologie, die sich in der Erzählforschung

genau zu jenem Zeitpunkt zu etablieren begann, als die Ägyptologie auf systematischere Weise begann, Texte im Rahmen ihres literaturwissenschaftlichen Projektes mit ›klassisch-narratologischen‹ Verfahren zu bearbeiten. Im weitesten Sinn dem Bereich der kulturgeschichtlichen Narratologie (Erll/Roggendorf 2002) zuzuordnen wären etwa mein Beitrag zum *Emplotment* zentraler kultureller Narrative in der *Sinuhe-Erzählung* (ca. 1900 v. Chr.; Moers 2011) oder die größeren Arbeiten von Tonio Sebastian Richter (2005; 2011) zur sinnstiftenden Relevanz kulturell-narrativer Subtext-Strukturen im nichtliterarischen Genre der koptischen *Kinderschenkungsurkunden* (8. Jh. n. Chr.).

Ein besonderes Feld der postklassischen Narratologie betrifft transmediale Aspekte des Erzählens und dort besonders die Frage nach der Erzählfähigkeit von Bildern (zuletzt Speidel 2013). Selbstverständlich ist das Phänomen visueller Narrativität auch ägyptologisch adressiert worden; dies geschah in der Regel allerdings gänzlich ohne oder unter teils recht eklektischem Rückgriff auf prä- oder ›klassisch-narratologische‹ Terminologieangebote. Grundsätzlich wird ägyptologisch nur solchen Bildern Erzählfähigkeit zuerkannt, in denen sich spezifische, nach Möglichkeit ›historische‹ Ereignisse oder vorgängige Text-Erzählungen wiedererkennen lassen oder wenn es sich um Bildserien handelt (zur Schnittstelle von Serialität und Bild-Narrativität u. a. El-Hawari/Tawfik 2009, 49). Viele aus alternativer Perspektive möglicherweise ebenfalls narrative Bilder (sog. ›Alltagsszenen‹ aus Gräbern, Ritualszenen aus Tempeln) werden demgegenüber als magisch-symbolisch intendierte Repräsentationen von angeblich ereignislosen Handlungen angesehen und deswegen als nicht-narrativ klassifiziert. Obwohl diese ägyptologische Standardwahrnehmung bereits von Withney Davies (1992, 243) als ›lacking minimally necessary narratological distinctions‹ kritisiert wurde, wird sie in einem jüngst erschienenen Handbuchbeitrag von Nadja Braun (2015, 351–352) zur visuellen Narrativität in Ägypten fortgeschrieben, der vornehmlich am anwendungsbezogenen Import narratologischer Taxonomien orientiert ist. Nichtsdestoweniger ist Brauns Studie die bisher wichtigste ägyptologische Arbeit, die sich in thematischer Weise um die Adaption ›postklassischer‹ bild-narratologischer Theoriebildung im Rahmen der Diskussion der potenziellen Erzählfähigkeit ägyptischer Bilder verdient gemacht hat.

Eine Ausnahme sind demgegenüber bisher ägyptologische Beiträge zur historischen Narratologie im engeren Wortsinn, die, angesiedelt an der Schnittstelle

von ägyptischem Text- oder Bild-Objekt und narratologischer Praxis, zu einer zielkulturadäquaten Historisierung zentraler narratologischer Axiome beitragen. Ich selbst habe jüngst eine Studie zur Metalepse in ägyptischen Texten vorgelegt (Moers 2013b), in der die Ansicht vertreten wird, dass das struktural-narratologische Ursprungskonzept aus medienhistorischer Perspektive als Folge der in ägyptische Texte eingeschriebenen virtuellen Mündlichkeit zu rekonzeptualisieren ist, da es an die neuzeitliche Differenz von Fiktion(alität) und Wirklichkeit gebunden ist, welche in dieser strikten Form für ägyptische Texte weitgehend ungültig ist. Als Desiderat zukünftiger historisch-narratologischer Forschung in der Ägyptologie muss die Entwicklung eines angemessenen Ereignisbegriffs im Rahmen von *tellability*-Überlegungen gelten. Mit diesem steht und fällt eine adäquate Bewertung ägyptischer Phänomene vor dem Hintergrund einer historisierenden Narratologie, da davon auszugehen ist, dass zumindest in einigen Diskursformationen wie beispielsweise ägyptischen Lebensbeschreibungen (›Biographien‹) die ›noteworthiness‹ einer Geschichte nicht ausschließlich daran gekoppelt ist, ›how an implicit canonical script has been breached, violated, or deviated from in a manner to do violence to what Hayden White calls the ›legitimacy‹ of the canonical script‹ (Bruner 1991, 11). Häufig ist das Gegenteil der Fall: ›Ich war jemand mit schönen Teichen und schlanken Sykomorenbäumen. Ich war jemand, der ein geräumiges Haus in seiner Stadt gebaut und ein Grab auf seinem Friedhof gegraben hat‹ (Stele Florenz 1774,3–5 von ca. 1800 v. Chr.; Landgráfová 2011, 269) ist die ebenso erzählenswerte wie Skriptkonforme und vollständige Geschichte eines idealen ägyptischen Lebens. Grundsätzlich stellt die produktive Integration vor-narratologischer historischer Horizonte in die gegenwärtige narratologische Praxis eine idealerweise beide Seiten modulierende Herausforderung der komparatistischen Arbeit dar.

Literatur

- Assmann, Jan: Das ägyptische Zweibrüdermärchen. Eine Textanalyse auf drei Ebenen am Leitfaden der Einheitsfrage. In: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 104 (1977), 1–25.
- Bal, Mieke: Close Reading Today. From Narratology to Cultural Analysis. In: Walter Grünzweig/Arno Solbach (Hg.): Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Tübingen 1999, 19–40.
- Braun, Nadja S.: Narrative. In: Melinda Hartwig (Hg.): A Companion to Ancient Egyptian Art. Chichester 2015, 344–359.

- Bruner, Jerome: The Narrative Construction of Reality. In: *Critical Inquiry* 18 (1991), 1–21.
- Davies, Whitney: *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley 1992.
- Erl, Astrid/Roggendorf, Simone: *Kulturgeschichtliche Narratologie. Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative*. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002, 73–113.
- Glauch, Sonja: *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer höfischen Poetik*. Heidelberg 2009.
- Hagen, Frederik/Johnston, John/Monkhouse, Wendy u. a. (Hg.): *Narratives of Egypt and the Ancient Near East. Literary and Linguistic Approaches*. Löwen 2011.
- El Hawari, Amr/Tawfik, Tarek S.: *Narrative Elemente der Vignette zum 1. Kapitel des altägyptischen Totenbuchs*. In: Stephan Conermann (Hg.): *Modi des Erzählens in nicht-abendländischen Gesellschaften*. Berlin 2009, 41–58.
- Landgráfová, Renata: *It is My Good Name that You Should Remember. Egyptian Biographical Texts on Middle Kingdom Stelae*. Prag 2011.
- Moers, Gerald: 2011. *Broken Icons. The Emplotment of Master-Narratives in the Ancient Egyptian Tale of Sinuhe*. In: Frederik Hagen/John Johnston/Wendy Monkhouse (Hg.): *Narratives of Egypt and the Ancient Near East. Literary and Linguistic Approaches*. Löwen 2011, 165–176.
- Moers, Gerald: Erzählen, wenn es eng wird. Struktur- und Motivanalogien zwischen dem Schiffbrüchigen und dem Gruffelo. In: Julia Budka/Roman Gundacker/Gabriele Pieke (Hg.): *Florilegium Aegyptiacum*. Göttingen 2013, 248–254. (2013a)
- Moers, Gerald: Von Stimmen und Texten. Pharaonische Metalepsen als mediales Phänomen. In: Ute E. Eisen/Peter von Möllendorff (Hg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*. Berlin 2013, 29–58. (2013b)
- Parkinson, Richard B.: *The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems 1940–640 BC*. Oxford 1997.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. München 1972 (russ. 1928).
- Richter, Tonio S.: What's in a Story? Cultural Narratology and Coptic Child Donation Papyri. In: *Journal of Juristic Papyrology* 35 (2005), 237–264.
- Richter, Tonio S.: »... auch wenn wir nicht an das Maß der seligen Anna heranreichten ...« Kindesschenkungen an ein oberägyptisches Kloster im 8. Jh. n. Chr. und ihr narrativer Horizont. In: Hans-Werner Fischer-Elfert/Ders. (Hg.): *Literatur und Religion im Alten Ägypten*. Stuttgart 2011, 164–208.
- Roeder, Hubert (Hg.): *Das Erzählen in frühen Hochkulturen. Der Fall Ägypten*. München 2009. (2009a)
- Roeder, Hubert: *Erzählen im Alten Ägypten. Vorüberlegungen zu einer Erzähltheorie zwischen Literaturwissenschaft und Altertumswissenschaften*. In: Ders. (Hg.): *Das Erzählen in frühen Hochkulturen. Der Fall Ägypten*. München 2009, 15–54. (2009b)
- Sommer, Roy: The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory. In: *Diegesis* 1 (2012), 143–157.
- Speidel, Klaus: Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time in Single Still Pictures. In: *Diegesis* 2 (2013), 173–194.
- Suhr, Claudia: *Zum fiktiven Erzähler in der ägyptischen Literatur*. In: Gerald Moers (Hg.): *Definitely. Egyptian Literature*. Göttingen 1999, 91–129.
- Suhr, Claudia: *Die ägyptische Ich-Erzählung. Eine narratologische Untersuchung*. Wiesbaden 2016.
- Tait, John: »He Did Its Like«. Some Uses of Repetition in Demotic Narrative Fiction. In: Eszter Bechtold/András Gilyás/Andrea Hasznos (Hg.): *From Illahun to Djeme*. Oxford 2011, 279–285.
- Tait, John: *May Pharaoh Listen to the Story! Stories-within-Stories in Demotic Fictional Narrative*. In: Rune Nyord/Kim Ryholt (Hg.): *Lotus and Laurel. Studies in Language and Religion in Honour of Paul John Frandsen*. Kopenhagen 2015, 391–401.
- Verhoeven, Ursula: *Funktionen von Wiederholungen und Abweichungen in ägyptischen Erzähltexten*. In: Hubert Roeder (Hg.): *Das Erzählen in frühen Hochkulturen. Der Fall Ägypten*. München 2009, 315–334.
- Vinson, Steve: *Through a Woman's Eyes, and in a Woman's Voice. Iheret as Focalizer in the First Tale of Setne Khaemwas*. In: Paul McKechnie/Philippe Guillaume (Hg.): *Ptolemy II and his World*. Boston 2008, 303–351.
- Vinson, Steve: *Into the Abyss. The Structure of the »Tale of the Shipwrecked Sailor« as mise en abyme*. In: Richard Jasnow/Kathlyn M. Cooney (Hg.): *Joyful in Thebes*. Atlanta 2015, 471–482.
- Wieder, Anja: *Altägyptische Erzählungen. Form und Funktion einer literarischen Gattung*. Diss. Heidelberg 2007. DOI 10.11588/heidok.00009597.

Gerald Moers

Erratum zu: Handbuch Historische Narratologie

Eva von Contzen / Stefan Tilg (Hg.)

Erratum zu:

Die Online-Version in: E. von Contzen/S. Tilg, *Handbuch Historische Narratologie*,
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04714-4>

Die Namen der Kapitelautoren wurden online korrigiert.
Dort standen anfangs überall die Namen der Herausgeber.

Die korrigierte Online-Version dieses Buches finden Sie unter
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04714-4>

Anhang

Autorinnen und Autoren

- Sebastian Balmes**, Japan-Zentrum, LMU München (32 Japanologie)
- Manuel Baumbach**, Prof. Dr., Seminar für Klassische Philologie, Universität Bochum (22 Handlung / Handlungslogik – Antike)
- Frank Bezner**, Prof. Dr., Seminar für Griechische und Lateinische Philologie, Universität Freiburg (5 Literaturbetrieb – Mittelalter)
- Brigitte Burrichter**, Prof. Dr., Neuphilologisches Institut / Romanistik, Universität Würzburg (14 Perspektive – Mittelalter, 29 Romanistik)
- Stephan Conermann**, Prof. Dr., Institut für Orient- und Asienwissenschaften, Abteilung für Islamwissenschaft, Universität Bonn (31 Islamische Welt)
- Eva von Contzen**, Jun. Prof. Dr., Englisches Seminar, Universität Freiburg (2 Theorien und Praktiken – Mittelalter, 26 Anglistik / Medieval English Studies)
- Uffe Holmsgaard Eriksen**, Dr., Department of Linguistics and Philology, Universität Uppsala (30 Byzantinistik, zus. mit M. Kulhankova)
- Monika Fludernik**, Prof. Dr., Englisches Seminar, Universität Freiburg (18 Zeit – Frühe Neuzeit)
- Jonas Grethlein**, Prof. Dr., Seminar für Klassische Philologie, Universität Heidelberg (16 Zeit – Antike)
- Irene de Jong**, Prof. Dr., Faculteit der Geesteswetenschappen, Capaciteitsgroep Griekse en Latijnse talen en culturen, Universität Amsterdam (25 Klassische Philologie)
- Robert Kirstein**, Prof. Dr., Philologisches Seminar, Universität Tübingen (19 Raum – Antike)
- Florian Kragl**, Prof. Dr., Department Germanistik und Komparatistik, Universität Erlangen-Nürnberg (8 Autor und Erzähler – Mittelalter)
- Karin Kukkonen**, Dr., Comparative Literature, Universität Oslo (24 Handlung / Handlungslogik – Frühe Neuzeit)
- Markéta Kulhankova**, Dr., Department of Classical Studies, Universität Brno (30 Byzantinistik; zus. mit U. H. Eriksen)
- Matthias Meyer**, Prof. Dr., Institut für Germanistik, Universität Wien (27 Germanistik)
- Gerald Moers**, Prof. Dr., Institut für Ägyptologie, Universität Wien (33 Ägyptologie)
- Jan Mohr**, PD Dr., Deutsche Philologie, LMU München (3 Theorien und Praktiken – Frühe Neuzeit)
- Burkhard Niederhoff**, Prof. Dr., Englisches Seminar, Universität Bochum (15 Perspektive – Frühe Neuzeit; zus. mit R. Weidle)
- Rahel Orgis**, Dr., Institute of English Studies, Universität Neuchâtel (9 Autor und Erzähler – Frühe Neuzeit)
- Dennis Pausch**, Prof. Dr., Institut für Klassische Philologie, Universität Dresden (13 Perspektive – Antike)
- Katharina Philipowski**, Prof. Dr., Institut für Germanistik, Universität Potsdam (11 Figur – Mittelalter)
- Seraina Plotke**, Prof. Dr., Institut für Germanistik, Universität Bamberg (6 Literaturbetrieb – Frühe Neuzeit)
- Susanne Reichlin**, Prof. Dr., Institut für Deutsche Philologie, LMU München (17 Zeit – Mittelalter)
- Silvia Reuvekamp**, Prof. Dr., Germanistisches Institut, Universität Münster (12 Figur – Frühe Neuzeit)
- Coralie Rippl**, Dr., Deutsches Seminar, Universität Zürich (21 Raum – Frühe Neuzeit)
- Thomas Schmitz**, Prof. Dr., Institut für Klassische und Romanische Philologie, Abteilung für Griechische und Lateinische Philologie, Universität Bonn (1 Theorien und Praktiken – Antike)
- Christian Schneider**, Prof. Dr., Department of Germanic Languages and Literatures, Washington University in St. Louis (23 Handlung / Handlungslogik – Mittelalter)
- Dominik Streit**, Dr. des., Institut für Deutsche Philologie, LMU München (20 Raum – Mittelalter)
- Koen de Temmerman**, Prof. Dr., Department of Literary Studies, Universität Gent (10 Figur – Antike)
- Stefan Tilg**, Prof. Dr., Seminar für Griechische und Lateinische Philologie, Universität Freiburg (7 Autor und Erzähler – Antike)

Sabine Walther, Dr., Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Abt. für skandinavische Sprachen und Literaturen, Universität Bonn (28 Skandinavistik)

Roland Weidle, Prof. Dr., Englisches Seminar, Univer-

sität Bochum (15 Perspektive – Frühe Neuzeit; zus. mit B. Niederhoff)

Bernhard Zimmermann, Prof. Dr., Seminar für Griechische und Lateinische Philologie, Universität Freiburg (4 Literaturbetrieb – Antike)

Register

Das Register verzeichnet Personen, Werke und Sachen. Begriffe wie ›Autor‹ oder ›Handlung‹, denen eigene Kapitel gewidmet sind und die auch sonst sehr häufig vorkommen, werden hier nicht berücksichtigt. Sie sind unter den jeweiligen Kapiteln und *passim* zu finden.

- A**
accessus 13, 249
 Achilleus Tatios 76, 79, 112
 – *Leukippe und Kleitophon* 76, 112
 Achronie 186, 203
 Adenet le Roi 153
 Agathon 38
 Aischylos 37–38, 111, 243
 – *Agamemnon* 111, 243
 – *Aitnaiai* 38
 – *Choephoren* 243
 – *Eumeniden* 243
 – *Orestie* 243
 – *Perser* 38
 Akrostichon 90, 294
 Alanus ab Insulis 90
 Alemán, Mateo
 – *Guzmán de Alfarache* 159
 Alkaïos 34–35
 Allegorie 5, 12, 14, 16, 31, 50, 155, 195,
 231–233, 245, 266–267
 Alpharts Tod 118
Amadis 21, 24–25, 98, 305
 Anachronie 170–172, 179, 203
 Analepse 3–4, 26, 75, 170–175, 178,
 183–186, 188, 203, 242–243, 245–
 246, 275, 277–279, 281–282
 Anaximander von Milet 36
 Aneau, Barthelémy
 – *Alector ou le Coq* 112
 Antiphon 38
 – *Tetralogien* 6, 38
 Anton Ulrich von Braunschweig-
 Wolfenbüttel 22
 – *Die durchleuchtige Syrerin*
Aramena 22
 – *Die römische Octavia* 22, 131
 Aphthonios 108–110
 Apollonios von Rhodos 7–8, 38–39,
 171–172, 275
 – *Argonautika* 7, 39, 171, 208, 275
 Apostrophe 4, 74, 78–79, 88, 142, 197
 Apuleius 8, 40, 76–80, 105, 111, 275–
 276
 – *Metamorphosen* 8, 77, 79, 105, 275–
 276
 Arat 39
 – *Phainomena* 39
 Archilochos 5, 35
argumentum 6, 11–12, 15, 22, 72, 250,
 253, 294
 Aristophanes 38, 267
 – *Frösche* 42
 Aristoteles 3, 7, 12, 40–42, 50, 70, 94–
 96, 106–108, 111, 138, 170, 218, 239–
 241, 243–244, 246, 262–263, 265, 267
 – *Poetik* 7, 42, 70, 94, 106, 170, 239–
 240, 243–244, 249, 262, 265–267
 – *Rhetorik* 41, 94, 106–107, 262
Artusroman 21, 52, 87, 118, 122–124,
 126, 224, 257–258, 292, 297, 304
 Athenaios 35
 – *Deipnosophisten* 35
 Attar 312
auctor 13–14, 16, 27, 44, 59, 276, 295
auctoritas 11, 13–16, 44, 46, 89–90,
 181, 229
 Augustinus 16, 22, 27, 105, 184
 – *Confessiones* 22, 27, 233
 – *Quaestiones evangeliorum* 16
 Austen, Jane
 – *Emma* 168
 Autobiographie 32, 54, 78, 84, 97, 100,
 154–155, 194–195, 294
 Autofiktion 78–80
aventiure 28, 154, 183, 223, 235
 Averroes 12

B
 Bakchylides 35
 Bal, Mieke 209
 Barclay, John 22, 24, 130
 – *Argenis* 22, 24, 130
 Barker, Jane
 – *Love Intrigues* 162–164
 Bashō, Matsuo 321
 – *Oku no hosomichi* 321
 Basilakes, Nikephoros 111
 Bebel, Heinrich 21
 – *Schwänke* 21
 Beda Venerabilis 12, 181
 Beer, Johann 32
 – *Kurtzweilige Sommer-Tage* 32
 – *Teutsche Winternächte* 32
Begegnung der drei Lebenden und der
drei Toten, Die 189
 Behn, Aphra 96, 162, 198–199, 201
 – *Oroonoko* 96, 201
 – *The Fair Jilt* 198
 Benedikt von Nursia
 – *Regula* 47
Beowulf 49, 219
 Bibel 12, 47–48, 59, 61, 189–190, 194–
 195
 Binnenerzählung 4, 8–9, 63, 88, 90, 94,
 97, 143, 154, 160, 179, 185, 195, 267,
 269–270, 276, 278, 294, 310, 321, 323
 Biographie 23, 26, 31, 38, 54, 80, 105,
 109, 159, 234, 278, 296, 302, 313–
 315, 324
Biterolf und Dietleip 124–125
 Blanckenburg, Christian Fried-
 rich 130, 267
 – *Versuch über den Roman* 130, 267
 Boccaccio, Giovanni 14, 32, 60, 63, 90,
 101, 154–155, 305, 321
 – *Decamerone* 32, 60, 63, 90, 101, 154,
 305
 – *Elegia di madonna Fiammetta* 155
 – *Il Filostrato* 14
 Bodel, Jean 153
 Bodmer, Johann Jakob 266
 Boethius 11, 50, 218
 – *De Consolatione Philosophiae* 11
 Boileau-Despréaux, Nicolas 263, 265
Boileau-Despréaux, Nicolas
 – *L'Art Poétique* 263, 265
 Bokenham, Osbern 13
 – *Legendys of Hooly Wummen* 13
 Boner, Ulrich 20–21
 Bouterwerk, Friedrich 267
 – *Philosophie der Romane* 267

Breitinger, Johann Jakob 266
 Brumoy, Pierre
 – *Le théâtre grec* 264
 Bukolik 12, 15, 22, 29, 70, 244
 Bunyan, John 162
 – *The Pilgrim's Progress* 163
 Burney, Frances 286

C

Camerarius, Joachim 21
Cantar de mio Cid 305
 Capella, Martianus 12, 50
 – *De nuptiis Philologiae et Mercurii* 12
Carmina Burana 51
 Cassiodor 47
 Castiglione, Baldassare 32
 – *Cortegiano* 32
 Cato 39, 95
 Cato d. J. 174
 Catull 8, 39, 142–143
 Catulus, Quintus Lutatius 39
 Celtis, Konrad 230, 233
 – *Amores* 233
 – *Norimberga* 230
 Cervantes, Miguel de 21, 24, 32, 97,
 100, 159, 232, 321
 – *Don Quijote* 22, 24, 32, 97, 100, 159
chansons de geste 21, 29, 152, 155, 158,
 304–305
 Chariton 40, 75, 111
 – *Chaireas und Kallirhoe* 40, 75–76,
 110–111, 275
 Chaucer, Geoffrey 14, 17, 63, 83, 90,
 285
 – *The Canterbury Tales* 14–15, 17, 63,
 90, 155
 – *The House of Fame* 14
 – *Troilus and Criseyde* 14
 Chorikios 72
 – *Dialexeis* 72
 Chrétien de Troyes 17, 83, 85, 87, 89,
 149–155, 187, 219, 222, 258, 260, 304
 – *Erec et Enide* 123, 149–151, 260
 – *Li Contes del Graal ou Le roman de*
Perceval 222, 304
 – *Yvain ou Le Chevalier au lion* 154
Chronik von Morea 307
 Chronotopos 187, 190, 207, 220, 231,
 292, 302
 Chrysostomos, Dion 38
 – *Reden* 38
 Cibber, Colley 99
 – *An Apology for the Life of Colley*
Cibber, Comedian 159
 Cicero 8, 11–12, 16, 39, 54, 72, 94, 105,
 107, 219, 241, 249, 251, 253, 262
 – *De inventione* 6, 11, 17, 72, 241, 249,
 253
 – *De re publica* 11
 Coleridge, Samuel 268

Comestor, Petrus 190
 Congreve, William
 – *Incognita* 160
 Corneille, Pierre 262–265
 – *Le Cid* 263
 – *Trois discours sur le poème drama-*
tique 262
 Costes, Gauthier de 268
covert narrator 74, 281
 Crébillon, Claude Prosper
 Jolyot de 163, 263, 269
 – *Le nuit et le moment* 263
 – *Les égarements du coeur et*
de l'esprit 163
curiositas 20, 26–27, 232

D

Dante 13, 55, 155
 – *De vulgari eloquentia* 13
 – *Divina Commedia* 155
 Dauer 44, 53, 171, 173–177, 179, 182,
 294
 Defoe, Daniel 22, 97, 100, 269, 321
 – *Moll Flanders* 97, 100, 161, 164
 – *Robinson Crusoe* 22, 60
 – *Roxana, or the Fortunate Mis-*
tress 269
 Deklamation 71–73, 75, 77, 108, 139
delectare 20, 30–31, 297
 Deloney, Thomas
 – *Jack of Newbury* 98, 161–162
 Deschamps, Eustache
 – *L'Art de dictier et de fere chançons,*
balades, virelais et rondeaulx 13
 Dickens, Charles 201, 268
diegetisch
 – *autodiegetisch* 149–150, 154–155
 – *extradiegetisch* 82, 85, 124, 149–
 151, 154–155, 208–209, 276
 – *heterodiegetisch* 82, 94, 96–97, 99,
 101, 103, 149–155, 276
 – *homodiegetisch* 82, 94, 103, 149–
 150, 152, 154–155, 172, 276
 – *hypodiegetisch* 323
 – *intradiegetisch* 82, 85, 149–150,
 152–155, 208, 244, 276
 – *metadiegetisch* 82, 90, 150, 276
 Dietrichepik 29, 119, 122–124, 126,
 220, 227, 254, 297
 – *Eckenlied* 122, 126
Dil Ulenspiegel 26, 32
 Diomedes 70, 170, 209
 – *Ars grammatica* 70
 Dionysios von Halikarnassos 139
 – *De Thucydide* 139
 – *Epistula ad Pompeium geminum* 139
discours 184, 290, 295, 316
 Distanz 69, 82, 96, 102, 321
 Dithyrambos 34–36, 69
docere 20

Donne, John
 – *Death Be not Proud* 198
 Drama IX, 5–7, 34, 36–37, 39–40, 54,
 69–72, 94, 126, 172, 175, 194, 203,
 208, 242–244, 246–247, 249, 262–
 264, 267–268, 270, 277–278, 301, 308
 Dryden, John 265
 – *Essay of Dramatick Poesie* 265
 Dürer, Hieronymus 22
 – *Lauf der Welt und Spiel des*
Glücks 22
dynamic veracity 170, 173–174, 177,
 179

E

eddische Dichtung 300
 Eilhart von Oberg
 – *Tristrant* 224
 Ekphrasis 28, 37, 40, 76, 111–112, 143,
 215, 280, 282
 Elegie 15, 34, 233, 277–278
 Eleonora von Österreich 62
 – *Pontus und Sidonia* 62
 Ennius 8, 39
 Epik IX, 3–9, 21, 24, 34–35, 39, 42, 49,
 51–54, 63, 69–70, 72–74, 78–79, 83–
 86, 89, 94, 97, 99, 117, 119, 122–124,
 130, 138, 140–142, 144, 149, 151,
 153, 170–172, 175, 181, 184–187,
 189, 203, 206, 208–210, 212, 214–
 215, 219, 222–223, 225, 236, 239–
 240, 242, 244–246, 249, 254, 257,
 262, 264–266, 268–269, 275–279,
 289, 291–293, 295–297, 320
 Erasmus Alberus 21, 23, 30
 – *Buch von der Tugend und*
Weisheit 23
 Erasmus von Rotterdam 32, 136, 230
 – *Colloquia familiaria* 32
 – *Convivia* 32
erlebendes Ich 72, 157–158, 163–165,
 167, 276
erzählendes Ich 157, 164, 276, 297
Erzähltempo 170, 173, 183–187, 191,
 202
Erzählung vom Schiffbrüchigen 323
 Ethopoeie 6, 8, 38, 71, 108–113, 139
 Euripides 37–38, 109–111, 172, 240,
 242, 267, 278
 – *Andromache* 110–111
 – *Andromeda* 42
 – *Archelaos* 38
 – *Hekabe* 109–111
 – *Medea* 172
 – *Phönissen* 242
 – *Rhesos* 247
 – *Troerinnen* 109–110, 240
 Exempel 17, 21, 23, 27, 29–31, 133,
 136, 232, 235, 305
experientiality 55, 72, 170, 173, 285

- F**
 Fabel 5–6, 15, 20–21, 23, 30, 32, 107, 219, 253, 262, 265–267, 270, 286
fabliau 14–16, 54, 235
fabula 6, 11–12, 15, 22, 30, 72, 78, 80, 171, 209–210, 239, 242, 250, 253, 294
 Faktualität IX, 15–16, 23, 27, 80, 95, 109, 117, 146, 195, 202, 204, 311–312, 314–315, 321
 Faulkner, William 289, 295
Faustbuch 27–28, 31–32, 126, 132–133, 135–136, 232
 Fazetie 21, 32, 63
 Feverabend, Sigmund 29
 – *Buch der Liebe* 29
 – *Heldenbuch* 29
 – *Reißbuch des heyligen Lands* 29
 – *Theatrum Diabolorum* 29
 Fielding, Henry 99, 159–160, 203, 263, 268–269
 – *Amelia* 263
 – *Joseph Andrews* 99, 159–160
 – *The History of Tom Jones* 268, 270
 Fielding, Sarah 265, 267, 269, 286
 – *The Adventures of David Simple* 269–270
 – *The Governess, or Little Female Academy* 265
 Fiktionalität 7, 11, 16–17, 20, 22–24, 27, 72, 83, 87, 95, 102, 116–117, 121, 209, 292–294, 301, 312, 320–321
 Firdausi 312
 Fleck, Konrad 88
 – *Floreroman* 88
 Fludernik, Monika 149, 161, 285
 Fokalisierung VIII, 3–4, 82, 85, 138, 140–142, 144–145, 149–158, 163, 184, 190, 202, 211–212, 214–215, 233, 276–278, 280–281, 290, 292–293, 297, 304, 315, 323
Fortunatus 25–26, 28, 31, 132–135, 232, 234–235
 Foucault, Michel 220, 222
 Frequenz 171, 174–175, 179, 185–186, 191, 202, 323
 Frey, Jacob
 – *Gartengesellschaft* 31–32
 Froissart, Jean 83
 Füetret, Ulrich
 – *Buch der Abenteurer* 21
 Fulgentius 11–12
 – *Expositio Vergilianae continentiae* 12
- G**
 Galfred von Vinsauf 12–13, 15, 18, 182–183, 249, 252–253
 – *Documentum de modo et arte dic-tandi et versificandi* 12, 252
 – *Poetria Nova* 12–13, 18, 182–183, 252
- Gascoignes, George 99, 199
 – *The Adventures of Master F.J.* 99, 160, 199
 Gellert, Christian Fürchtegott 265, 267
 – *Fabeln und Erzählungen* 267
 – *Geschichte der schwedischen Gräfin von G**** 267
 Gellius 38
 Genette, Gérard 94, 138, 149–150, 157, 184–186, 202–204, 321
Genji monogatari. Siehe Shikibu, Murasaki
 Geoffrey IV de la Tour Landry
 – *Der Ritter vom Turm* 29
 Gervasius von Melkley 252
Gesta Romanorum 17
Gilgamesch-Epos 289, 295
 Giray, Mehmed 314
 – *Ta'rih-i Mehmed Giray* 314
 Glauch, Sonja 293–294
 Glykas, Michael 307
 Goethe, Johann Wolfgang von 32, 86
 – *Die Leiden des jungen Werthers* 165
 – *Die Wahlverwandtschaften* 86
 – *Faust* 126
 – *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* 32
 Goldsmith, Oliver
 – *The Vicar of Wakefield* 166
 Gorgias 38, 42
 – *Lobrede auf Helena* 38, 42
 – *Verteidigung für Palamedes* 38
 Gottfried von Straßburg 84, 87, 90, 153, 219–220, 222, 224, 235, 253, 291
 – *Tristan* 220, 222, 224, 226, 235, 255–256
 Gottsched, Johann Christoph 266
 – *Versuch einer Critischen Dicht-kunst* 266
 Gower, John 17
 Greene, Robert
 – *Pandosto* 159, 161–162, 200, 203
 Greiffenberg, Catharina Regina von 130
 Grethlein, Jonas 278
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 22, 25, 29, 97–98, 102–103, 232
 – *Continuatio* 25, 102
 – *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* 22, 25, 29, 97–98, 102, 159, 161, 232–233
 – *Des vortrefflichen keuschen Josephs in Ägypten erbauliche Lebensbeschreibung* 102
 – *Springinsfeld* 25
 – *Trutz-Simplex* 25
 Guazzo, Stefano
 – *Civil conversatione* 32
Gute Frau 254
- H**
 Hagiographie 8, 15–16, 49, 111, 307–308, 310, 314
haiku 321
 Hân, Mu'tamad 315
 – *Iqbâl-nâma-yi Jahângîrî* 315
 Happel, Eberhard 22
 – *Asiatische Onogambo* 22
 – *Der insulanische Mandorell* 22
 Harsdörffer, Georg Philipp 21, 32
 – *Frauenzimmer-Gesprächsspiele* 32
 – *Grosser Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte* 21
 – *Grosser Schau-Platz Lust- und Lehr-reicher Geschichte* 32
 Hartmann von Aue 83, 89, 123, 149, 151, 153, 187, 219, 222–224, 226
 – *Erec* 83, 87, 123, 149, 151–152, 154, 223, 258, 293
 – *Gregorius* 257
 – *Iwein* 154, 187, 222, 224, 226, 257, 293–294
Haymonskinder 25, 122, 124
 Haywood, Eliza 158, 264, 286
 – *Fantomima* 160
 – *The Anti-Pamela, or Feign'd Innocence Detected* 264
 Hédélin, François 264
 – *Pratique du théâtre* 264
Heike monogatari 320
 Heiligenlegende 16, 151, 153, 155–156, 285–287, 304, 307
 Heinrich von dem Türlin 90
 – *Die Krone* 90
 Hekataios von Milet 36
 – *Genealogiai* 36
 Held 21, 23, 28, 49–52, 78–79, 84, 86–87, 90, 154, 171, 175, 181, 186–188, 201, 213, 219–220, 223, 225, 227, 244, 266, 301
 Heliodor 8, 29, 64, 75, 109, 144, 179, 279
 – *Aithiopika* 8, 29, 75, 144, 279
 Hemingway, Ernest 157
 – *Hills Like White Elephants* 157
 Heraklit 36
 Herberay, Nicolas de 98
 Hermogenes 6
 Herodas 39
 Herodot 5–6, 41, 74–76, 112, 139–140, 172–173, 179, 278–279
 – *Historien* 5, 112, 278–279
Herzog Ernst 118, 234, 259, 291
 Hesiod 5, 36
 – *Katalog der Frauen* 5
 – *Schild des Herakles* 5
 – *Theogonie* 36, 278
 – *Werke und Tage* 5
 Heterotopie 220, 222, 224, 302
 Hideyoshi, Toyotomi 321

- Hieronymus 48
 – *De viris illustribus* 48
Hildebrandslied 49, 87, 219
histoire 184, 186, 259, 290, 295
historia/historie 11–12, 20, 22–24, 26–27, 30, 72, 78, 253, 263, 313
Historia von D. Johann Fausten 26, 62, 232, 235
Historiographie 6–8, 23, 51–52, 74–75, 105, 109, 116–117, 139–140, 144, 146, 152, 172, 196, 244, 275, 277–279, 293, 307, 314–315
Hoccleve, Thomas 287
Holinshed, Raphael 196, 203
Homer VII, 3–5, 7–8, 14, 34–35, 38–42, 63, 70, 72–74, 78–79, 96, 106, 109, 138, 140–141, 162, 170–175, 177, 179, 206, 239, 241–246, 265–266, 268, 275–280, 308, 320
– *Hymnen* 5, 277
– *Ilias* 3–5, 42, 69, 73–74, 78–79, 105, 111, 138, 141, 162, 170–171, 173–175, 177, 208, 241–247, 265–266, 275–276, 279–280
– *Odyssee* 3–5, 40, 42, 74, 79, 111, 138, 171, 174, 208, 243–246, 275–276, 279, 281
Horaz 11–12, 14–15, 17, 30, 37, 39–40, 94–95, 105, 170, 182, 219, 239–241, 246, 249, 251–253, 262, 265, 297
– *Ars poetica* 11, 15, 17, 39–40, 94–95, 170, 182, 239–241, 246, 251, 253, 262, 265
– *Glose in Poetrium Horatii* 182, 249–250
– *Scholia Vindobonensia* 182
Hug Scheppe 23
Hunold, Christian Friedrich 22
Husaynis, Kamgār 316
– *Ma' āṭir-i Jahāngirī* 316
Hymne 5, 7, 12, 15, 35, 244, 277, 307–308
- I**
Ich-Erzählung 4, 25, 70–72, 74, 76–79, 83–85, 89, 94–100, 102–103, 138, 150, 155, 157–161, 163–165, 168, 185, 195, 232, 245, 276, 287, 297, 315, 323
in medias res 75, 144, 170, 182, 246, 279, 281
Intertextualität 7, 9, 38–39, 49, 51, 78, 89, 108, 118, 121, 179, 233, 281–282, 302
Invektive 15, 87, 90, 107
Isidor von Sevilla 11, 250
– *Etymologiae* 11
Izumi Shikibu nikki 320
- J**
Jahangir 312, 315
– *Tüzük-Nāma* 315
James, Henry 158, 167
Jannidis, Fotis 116
Johannes de Garlandia 12, 15, 252–253
– *Parisiana poetria* 12, 253
Johnson, Samuel 160, 265
Jong, Irene de 78, 209, 211
Joyce, James
– *Ulysses* 163, 168
- K**
Kaiserchronik 187
Kallimachos 7–8, 38–39, 243, 277
– *Aitia* 7, 243
– *Hekale* 7
– *Hymnen* 7, 39, 277
Kallinos 35
Kanon 11, 13–14, 40–41, 44, 47–48, 55, 59, 243, 312
Karl der Große 16, 48–49, 151
– *Admonitio generalis* 48
Karl und Ellegast 124
Karl und Galie 124
Katharsis 240, 244, 262, 264–265
Kaufringer, Heinrich 235
– *Suche nach dem glücklichen Ehepaar* 235
King Horn 199
Kirchhof, Hans Wilhelm 23
– *Wendunmuth* 23
Knapp, Fritz-Peter 185–186
Kohärenz IX, 26, 30, 129, 239, 250–252, 254–259, 262, 291–292, 314
Kolluthos
– *Raub der Helena* 277
König Rother 220–221
Konrad von Würzburg 88, 122, 291, 297
– *Der Schwanritter* 118
– *Partonopier und Meliur* 291
– *Trojanerkrieg* 122
Kudrun 125, 221–222
- L**
Lafayette 263
– *La Princesse du Clèves* 263
La Fontaine, Jean de 265
– *Fabeln* 265
Laktanz 16
– *Divinae Institutiones* 16
Lalebuch 24, 26
Landstörtzerin Iustina Dietzin 25
Lanuvinus, Luscus 37
Laon, Anselm von 250
La Roche, Sophie von 267
– *Geschichte des Fräulein von Sternheim* 267
La Rochefoucauld, François de 265
- Laurin* 123, 126, 220
Lazarillo de Tormes 155, 159, 305
Le Bossu, René 265–266, 268
– *Traité du poème épique* 265
Lennox, Charlotte 269, 286
– *The Female Quixote* 159
– *The History of Harriot and Sophia* 269
Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie
– *Le magasin des enfants* 265
Lessing, Gotthold Ephraim 188, 207, 262, 265–267
– *Abhandlungen über die Fabel* 266
– *Hamburgische Dramaturgie* 262
– *Nathan der Weise* 267
Libanios 71, 73
Life of Saint Cuthbert 287
Likymnios von Chios 41
Lindener, Michael
– *Rastbüchlein* 31–32
Livius 145–146
– *Ab urbe condita* 145, 277
Livius Andronicus 37, 39–40
Lodge, Thomas 99, 202
– *Rosalynde* 99, 159, 162, 198, 201–202
Lohenstein, Daniel Casper von 22, 24, 62, 131
– *Großmüthiger Feldherr Arminius* 22, 24, 62
Longin
– *Über das Erhabene* 37, 239, 244
Longos 8, 42, 76
– *Daphnis und Chloe* 8, 76
Lotman, Jurij M. 206–207
Lucilius 105
Lugowski, Clemens 129, 135, 255
Lukan 16, 105, 245, 250, 280
– *Pharsalia* 16, 245, 276–277, 280
Lukian 8, 72, 79, 139–140
– *Über den Tanz* 72
– *Wahre Geschichten* 8, 79
– *Wie man Geschichte schreiben soll* 139
Lukrez 38, 40, 278
– *De rerum natura* 278
Lyly, John 203
– *Euphues and His England* 160
– *Euphues. The Anatomy of Wit* 160, 162, 203
Lyrik 5, 15, 34–35, 37, 51–54, 69, 83–84, 90, 94, 123, 125, 175, 194, 199, 319
- M**
Machaut, Guillaume de 83
Mackenzie, Henry 166
– *The Man of Feeling* 166
Macrobios 11
– *Commentarius in Somnium Scipionis* 11
Mai und Beafloor 254
Majjhima-Nikaya 312

- Malagis* 123
 Malory, Thomas 21, 285
 – *Le Morte d'Arthur* 21, 158, 160, 168
 Mandeville, John 28
 Märe 86, 219, 235
 Margareta, Legende der heiligen 153
 Margarete von Navarra 32, 101–102, 154
 – *Heptaméron* 32, 101–102, 154, 160
 Margolin, Uri 116–117, 125
 Marie de France 20, 153, 304–305
 – *Chaitivel* 305
 – *Läüstic* 305
 Marivaux, Pierre de
 – *Le jeu de l'amour et du hasard* 263
 Marlowe, Christopher 197
 – *Doctor Faustus* 126, 197
 Marmontel, Jean-François 269
 Marnette, Sophie 149, 152–153, 304
 Marvell, Andrew 197
 – *To His Coy Mistress* 197
 Maske 70–71, 78, 80. *Siehe auch* Rollenspiel
 Matthäus von Vendôme 249–250, 252, 258
 – *Ars versificatoria* 12, 250, 258
 Melyador 304
 Menander 38
 – *Plokion* 38
 Menander Rhetor 107
 Metalepse 4, 78, 80, 99, 142, 200, 209, 275, 280, 308, 324
 Metatext 59–60, 98
 Metonymie 230, 255–256, 290–292, 296, 322
 Milton, John 97
 – *Paradise Lost* 97, 158
 Mimesis 7, 12, 69–70, 106, 112, 130, 134–135, 137–138, 157, 161, 197, 239–240, 246, 255, 262, 265, 270, 291
 Monolog 36, 71, 97, 111, 157, 162, 164–165, 198
 Montalvo, Garci Rodríguez de
 – *Amadis de Gaula* 153, 305
 Montanus, Martin 63
 – *Wegkürzer* 31, 63
 Montesquieu
 – *Lettres persanes* 167
 More, Thomas 199, 230
 – *De Tristitia Christi* 199
 – *Dialogue of Comfort Against Tribulation* 199
 – *Utopia* 160, 230
 Motivation von hinten 25–26, 129, 255
 Motokiyo, Zeami 320
 Motte, Houdar de la 265
 – *Discours sur la fable* 265
mouvance 15, 121
mukashi-banashi 321
 Müller, Günther 184
 Müller, Jan-Dirk 295
 Mythos 3, 5, 7–8, 25, 35–36, 38, 117, 122, 139, 174–175, 179, 195, 246–247, 282, 295, 313–314, 321
 – als ›Handlung‹ 107, 239–241, 244–246, 266
N
 Naevius 39
narratio 11–12, 15, 72–73, 181, 242, 251, 253
 Narrativität 190, 204, 278, 281, 285, 311, 314, 321, 324
 Nashe, Thomas 98, 163, 195
 – *Pierce Penniless* 162
 – *The Unfortunate Traveller* 98, 160, 162–163, 195
 Neidhart 119, 122–123, 125
 Neoptolemos von Parion 239, 241
Nibelungenklage 85, 118, 122–124, 126
Nibelungenlied 74, 85, 87, 117–118, 120, 123–126, 153, 219–220, 222, 224–226, 254, 258, 295–297
 Nikander 39
 – *Alexipharmaka* 39
 – *Theriaka* 39
 Nikolaos Sophista 106
 Nizami 312
 Nonnos 9, 277
 – *Dionysiaka* 9, 277
 Nö-Theater 320–321
 Nünning, Ansgar 311
O
 Ode 12, 179
 Ong, Walter 267–269
 Oralität 3, 5, 7, 11, 15, 26–27, 35–36, 40–41, 49, 55, 58, 61, 63, 71–73, 76–78, 80, 85, 87, 90, 117, 122, 151–152, 156, 171, 199–200, 204, 244, 246, 254, 258, 267–269, 275, 285–286, 289, 292–295, 300–302, 323–324
 Ordnung 171, 173, 175–179, 181–183, 185–186, 190–191, 207, 212
ordo artificialis 181–182, 240, 242, 249–250
ordo naturalis 181–183, 186, 240, 249–250
 Orpheus 74
 Otfried von Weissenburg 90
overt narrator 160, 281
 Ovid VII, 13, 73, 77, 95, 179, 206, 208–209, 212–214, 233, 243, 250–252, 276, 278
 – *Amores* 77, 233, 278
 – *Ars amatoria* 209
 – *Fasti* 8
 – *Heroides* 8, 13, 95, 179
 – *Metamorphosen* 8, 206, 208, 212–214, 243–244, 252, 276
P
 Paratext 25, 31, 58–63, 76, 82, 87, 98, 132, 136, 286, 294, 297
 Parmenides 5
 Pauli, Johannes 23
 – *Schimpf und Ernst* 23
 Performanz IX, 17, 34, 41–42, 71, 73, 86–88, 117, 151–152, 257, 268
 Perrault, Charles 265
 – *Le siècle de Louis le Grand* 265
 Petrarca, Francesco 55, 233
 – *Canzoniere* 55
 Petron 8, 35, 77–78, 105
 – *Satyrica* 8, 77
 Philodem 241
 Philostrate
 – *Das Leben des Apollonios* 8
 Pindar 35, 171, 175–179
 – *Epinikien* 5, 175–177
 Platon 3, 7, 11–12, 16, 34, 40–42, 69–73, 75, 79, 94–96, 99, 105, 108, 138, 218, 240–241, 262, 279
 – *Gesetze* 34, 40
 – *Gorgias* 7
 – *Ion* 42, 94
 – *Kritias* 7
 – *Menexenos* 42
 – *Phaidon* 7
 – *Phaidros* 94, 240–241, 279
 – *Staat* 7, 11, 69, 94–95, 138, 275
 – *Symposion* 35
 – *Timaios* 7
 Plautus
 – *Persa* 107
 Plinius der Ältere
 – *Naturalis historia* 112
 Plinius der Jüngere 40
 – *Briefe* 42
 Plutarch 38, 41, 108, 139
 – *Moralia* 108
 – *Über die Missgunst Herodots* 139
 Polo, Marco 229
 Polybios 139, 145, 172
 – *Historien* 172
 Pope, Alexander 264
 – *Rape of the Lock* 264
 Poseidippos 243
prodesse 30–31, 297
 Prodromos, Theodoros
 – *Ptochoprodromika* 307
 Prolepse 3, 170–173, 175, 177–178, 184–186, 200, 203, 242–243, 275–279, 281–282
 Properz 278
 Propp, Wladimir 300
 Proust, Marcel 185, 202
 – *À la recherche du temps perdu* 185, 202

- Q**
 Quintilian 6, 11–12, 54, 71, 73, 94, 107, 139, 219, 241, 262, 277
 – *Institutio oratoria* 11, 73, 94, 107, 139, 242, 277
 Quintus von Smyrna 244, 246
 – *Posthomerica* 244, 246
- R**
 Rabelais, François 98–99, 155, 305, 321
 – *Gargantua et Pantagruel* 98–99, 155
Rabenschlacht 126
 Racine, Jean 264–265
 Radcliffe, Ann 161, 166
 – *The Italian* 162, 166
 Rahmen 7, 63, 74, 76, 88, 101–102, 132–133, 136, 142, 154–155, 164, 186, 207, 239, 242, 244, 285
Reinolt von Montelban 118, 123
 Reisebericht 22, 97, 103, 190, 229–231, 310
Rhetorica ad Herennium 6, 11–12, 17, 72–73, 94, 107, 249, 251, 253
 Richardson, Samuel 4, 97, 117, 120, 122, 264–265, 267, 269, 275
 – *Aesop's Fables* 265
 – *Clarissa* 164, 267, 269–270
 – *Pamela* 97, 159, 164–165, 167, 200, 202, 264, 267
 Ringoltingen, Thüring von 29, 62, 234
 – *Melusine* 23, 29, 62, 234–235
 Robbe-Grillet, Alain
 – *Jalousie* 202
Rolandslied 122, 124, 151, 188
 Rollenspiel 70–73, 77, 95. *Siehe auch* Maske
Roman d'Eneas 185
Roman de Thèbes 304
 Ronen, Ruth 209
Rosengarten 118–119, 122–124, 225–226
 Rudolf von Ems 88–90, 120
 – *Alexander* 90
 – *Der gute Gerhard* 88, 90, 120
 – *Wilhelm von Orlens* 90
 Ruiz, Juan
 – *Libro de buen amor* 305
Ruodlieb 49
 Rupert von Deutz 90
 Rymer, Thomas 264
 – *A Short View of Tragedy* 264
 – *Tragedies of the Last Age Consider'd* 264
- S**
Sächsische Weltchronik 190
 Sādi 312
- Saga 117, 122, 300–302
 – *Isländersagas* 300–301
 – *Njáls saga* 301
 Saikaku, Ihara 321
 Sallust 172, 174
 – *Bellum Iugurthinum* 172
 – *Catilina* 174
 Sappho 35
 Scharfenberg, Albrecht von 123
 – *Der jüngere Titurel* 88, 118, 123–125
 Schedel, Hartmann
 – *Schedelsche Weltchronik* 28
 Schriftlichkeit 11, 36, 41, 44–45, 47, 49–53, 55, 76, 90, 152, 257, 267–269, 294–295, 300
 Schulz, Armin 118, 120, 290–292
 Schumann, Valentin
 – *Nachtbüchlein* 32
 Schwank 21, 23, 26–27, 29, 31–32, 103
 Scott, William 94–95
 – *Model of Poesy* 94
 Scudéry, Madeleine de 22, 96, 130, 268–269
 – *Artamène ou le Grand Cyrus* 96
 – *Clélie* 268, 270
 – *Ibrahim ou l'illustre Bassa* 130
 Seneca 37, 54, 108
 – *Epistulae morales ad Lucilium* 108
 Serialität 29–30, 235, 269, 298, 324
 Servius 13, 71, 251
 Shakespeare, William 196, 264–265
 – *Hamlet* 198
 – *Henry V* 198
 – *King Lear* 264–265
 – *Othello* 264
 – *Venus and Adonis* 158
 Shikibu, Murasaki 319
 – *Genji monogatari* 319–321
 Sidney, Philip 95
 – *New Arcadia* 99, 201
 – *Old Arcadia* 98–99, 200, 202
 Sidonius Apollinaris 112–113
 – *Epistulae* 112
 Siebenschläfer-Legende 189, 198
Sieben weise Meister 63
 Sigmund von Birken 130
 – *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst* 130
 Silvestris, Bernardus 12, 51
 Simonides 5, 35, 241
Sinuhe-Erzählung 324
Sir Gawain and the Green Knight 149, 152
Sir Orfeo 195
sjuzet 27, 30, 133, 171, 239, 242, 290, 323
 Skaldik 300, 302
 Skylax 36
 Smollett, Tobias 268–269
 – *Humphry Clinker* 167
- *The Adventures of Roderick Ransom* 268
 – *The Adventures of Sir Launcelot Greaves* 269
 Sokrates 42, 138
 Sophokles 37–38, 110, 173, 242, 267
 – *Ajax* 110
 – *Elektra* 173
South English Legendary 287
 Spearing, Anthony 287
 Spenser, Edmund 99, 198–200
 – *Amoretti* 198
 – *The Faerie Queene* 99, 199
 Sphragis 74–78, 80
 Steinhöwel, Heinrich 20–21, 30
 – *Esopus* 21, 30
 Sterne, Laurence
 – *A Sentimental Journey Through France and Italy* 162, 165
 – *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* 285
 Stesichorus 5
 Stowe, John 195
 Sueton 111
 – *Über Grammatiker und Redner* 38
 Swift, Jonathan 167
 – *Gulliver's Travels* 167
- T**
 Tacitus 42, 105, 172
 – *Annalen* 172
 – *Dialog über die Redner* 42
 Tate, Nahum
 – *History of King Lear* 264–265
 Telestes 41
 Tellkamp, Uwe
 – *Der Turm* 230
 Terenz 37, 39, 249
 Theokrit 7, 39
 – *Herakliskos* 39
 Theon 73, 107–110
 Theophrastos
 – *Charaktere* 107
 Thierry von Chartres 12
 Thomasius, Christian 24, 131
 Thomas of Britain 84, 124, 253
 – *Tristan* 124, 253
 Thomas von Aquin 12
 Thukydides 6, 37, 41–42, 74–76, 109, 139–140, 172–173, 179, 276–277, 281
 – *Peloponnesischer Krieg* 41, 173, 276
 Tibull 278
Timarion 307
Tristan als Mönch 124
 Tsurayuki, Ki no 320
 – *Tosa nikki* 320
 Tyrtaios 35

U

- Ulrich von dem Türlin
 – *Arabel* 118, 123
 Ulrich von Etzenbach 254
 Ulrich von Liechtenstein
 – *Frauendienst* 83
 Ulrich von Türheim
 – *Rennewart* 118, 123
 Ulrich von Zatzikhoven 87
 – *Lanzelet* 190, 225
 Unzuverlässigkeit VII, 78, 82, 85, 136
 Urfé, Honoré d' 22, 99
 – *Astrée* 22, 99
Utatane 320

V

- Vadian, Joachim 24
 – *De poetica et carminis ratione* 24
 Valerius Flaccus 172
 – *Argonautica* 172
 Veldeke, Heinrich von 88, 185, 257
 – *Eneas* 88, 185, 257
 Vergil VII, 12, 50, 63, 70–71, 73–75, 141, 175, 185, 208, 249, 251
 – *Aeneis* 8, 12–13, 63, 70, 73–74, 117, 141, 175, 182, 208–210, 212, 215, 251, 275–277, 280
 – *Eklogen* 70–71, 75
 – *Georgica* 70, 75
verisimile 17, 240, 250–253, 257, 262–263, 267

- Virginal* 220
 Vokalität 294
 Voltaire 264
 – *Lettres d'Amabed* 167
vraisemblance 262–263, 265, 270

W

- Wagnerbuch* 27
waka 319–320
 Waldis, Burkard 21, 30
 Walpole, Robert 166
 – *The Castle of Otranto* 162, 166
 Walter von Châtillon 90
 Walther von der Vogelweide 52
 Warbeck, Veit 29, 62, 297
 – *Die schöne Magelone* 29, 62, 297
 Wickram, Georg 24, 29, 31, 62–63, 235
 – *Knabenspiegel* 24, 62
 – *Ritter Galmy* 62
 – *Rollwagenbüchlein* 31, 63
 – *Von guten und bösen Nachbarn* 235
 Wiedererzählen 27, 89, 117, 120–123, 127, 153, 295
 Wieland, Christoph Martin 267, 269
 – *Agathon* 267
 – *Die Abenteuer des Don Silvio von Rosalva* 159, 267, 269
 Wirnt von Gravenberg 21, 87, 89
 – *Wigalois* 21, 89, 190, 294
 Wittenwiler, Heinrich
 – *Der Ring* 122

- Wolfram von Eschenbach 83, 87, 89, 118, 124, 153, 182, 187–188, 219–220, 222
 – *Parzival* 21, 83, 86–88, 118, 123–125, 182–183, 187–188, 220, 222–223, 225, 227, 235, 257
 – *Titurel* 118, 123–124
 – *Willehalm* 123, 153, 188–189
 Wroth, Mary 99
 – *Urania* 99, 286

X

- Xenophon 35, 76
 – *Der Staat der Athener* 41
 – *Symposion* 35
 Xenophon von Ephesos
 – *Ephesische Geschichten* 75–76
 Xiàng, Liú 312

Z

- Zesen, Philipp von
 – *Adriatische Rosemund* 22
 Ziegler und Kliphausen, Heinrich
 Anselm von 22, 25, 62
 – *Asiatische Banise* 22, 25, 62
 Ziely, Wilhelm 24, 62
 – *Olwier und Artus* 24, 62
 – *Valentin und Orsus* 62
Zweibrüdermärchen 323