

Linus Möllenbrink

Person und Artefakt

Zur Figurenkonzeption im »Tristan«
Gottfrieds von Straßburg

Bibliotheca Germanica

HANDBÜCHER, TEXTE UND MONOGRAPHIEN
AUS DEM GEBIETE DER GERMANISCHEN PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON

UDO FRIEDRICH, SUSANNE KÖBELE UND HENRIKE MANUWALD

Linus Möllenbrink

Person und Artefakt

Zur Figurenkonzeption im »Tristan« Gottfrieds von Straßburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT.

© 2020 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISSN 0067-7477
ISBN 978-3-7720-8707-3 (Print)
ISBN 978-3-7720-5707-6 (ePDF)



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung	9
1 Methodische Vorüberlegungen	35
1.1 Figur und Handlung. Die Kategorie der Motivation	35
1.2 Literatur und Welt. Anthropologisches und literarisches Wissen	74
1.3 Wiederholung und Variation. Figuren als ›Typen‹ und ›Individuen‹	105
2 Annäherungen	121
2.1 Gottfrieds Figuren als ›Artefakte‹?	121
2.1.1 <i>fabeln, die hier under sint</i> . Zur ›Geschichtlichkeit‹ der Figuren	131
2.1.2 <i>senede leiche und senede mære</i> . Literatur im Roman	144
2.2 Gottfrieds Figuren als ›Personen‹?	158
2.2.1 <i>und was dâ cleine wunder an</i> . Psychologisch-rationales Erzählen	158
2.2.2 <i>aller der lanthêrren leben</i> . Der historische Anspruch des Erzählens	185
2.2.3 ›Wirklichkeit‹ in der Kunst. Tristans Hirschbast als poetologisches Bild	207
2.3 Die motivationslogische Mehrdeutigkeit des Zufalls	212
2.4 Minne zwischen personaler Erfahrung und literarischem Code	237
3 Lektüren	275
3.1 Isoldes Mordanschlag auf Brangäne. Das Schema im Kopf der Figur	275
3.2 Tristans Kampf mit Morolt. Die Figur regiert das Schema	294
3.2.1 ›David gegen Goliath‹ als Erzähltyp	297
3.2.2 Gott als Figur. Mit einem Ausblick auf das Gottesurteil	311
3.2.3 Die Figur regiert das Schema	331
3.3 Tristans Schönheitspreis Isoldes. Werbung für die Brautwerbung	337
3.4 Die Schwertleite. Tristans ›Identitätswechsel‹ vom ›Künstler‹ zum ›Krieger‹ ..	364
3.4.1 ›Künstler‹ und ›Krieger‹ in der höfischen Kultur des Mittelalters	366
3.4.2 Tristans Erziehung, Jugend und Schwertleite	372
3.4.3 Tristan und Artus	385
3.4.4 Literarisches Rittertum	393
Kontextualisierung und Ausblick	403
Abbildungsverzeichnis	423
Siglen und Abkürzungen	425

Literaturverzeichnis	427
Textausgaben und Übersetzungen	427
Forschungsliteratur	438
Register	501
Textstellen	501
Autoren und Werke	503
Erzähltypen und Motive	512

Vorwort

*Gedenket man ir ze guote niht,
von den der werlde guot geschiht,
sô wære ez allez alse niht,
swaz guotes in der werlde geschiht.*
(Gottfried von Straßburg, »Tristan«, vv. 1–4)

›Gedenket man derer im Guten nicht,
von denen den Menschen Gutes geschieht,
so wäre es alles soviel wie nichts,
was Gutes unter Menschen geschieht.‹

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommersemester 2018 von der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg angenommen wurde.

Auch ich möchte damit beginnen, derer zu gedenken, die mir Gutes getan haben und ohne die dieses Buch nicht entstanden wäre. An erster Stelle danke ich Martina Backes, die mich seit vielen Jahren begleitet und gefördert hat. Für ihre klugen Ratschläge und ihre Herzlichkeit bin ich ihr außerordentlich dankbar. Almut Suerbaum danke ich für die Übernahme der Zweitbetreuung und für ihre Anregungen, die mich noch über die Dissertation hinaus beschäftigen. Ein besonderer Dank gilt Burkhard Hasebrink, der diese Arbeit angeregt und auch nach seiner Versetzung in den Ruhestand mit großem Interesse Anteil an ihrer Entstehung genommen hat. Seinen klugen Beobachtungen und herausfordernden Nachfragen verdanke ich wichtige Impulse. Ich freue mich sehr, dass er das dritte Gutachten übernehmen konnte.

Mit verschiedenen Menschen habe ich über Gottfrieds Roman und die Figuren in der mittelalterlichen Literatur diskutiert. Besonders dem Austausch mit Mark Chinca, Gerd Dicke, Nikolaus Henkel, Silvia Reuvekamp und Markus Stock verdanke ich vielfältige Anregungen. Das gilt auch für die Teilnehmer*innen des internationalen Graduiertentreffens aus Oxford, Freiburg, Fribourg und Genf sowie meine Kolleg*innen in der Abteilung für Germanistische Mediävistik und dem Teilprojekt C1 des Sonderforschungsbereichs 1015 ›Muße‹ – mit ihnen allen habe ich viele bereichernde Momente erlebt.

Tomas Tomasek und seinem Team, besonders Frank Schäfer, danke ich dafür, dass sie mir freigiebig Einblick in ihre im Entstehen befindliche Neuedition des »Tristan« gewährt haben. Für die Aufnahme in die »Bibliotheca Germanica« danke ich herzlich den Herausgeber*innen der Reihe: Udo Friedrich, Susanne Köbele und Henrike Manuwald. Der VG Wort bin ich für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung zu Dank verpflichtet.

Schließlich gibt es eine ganze Reihe von Personen, die sich auf verschiedene Art und Weise um den Text bemüht haben: Lisa Deutscher, Johanna Eckes, Bettina Frank, Julia Frick, Daniela Heller, Maria Kohle, Laura Kuhn, Stephan Lauper, Tobias Möllenbrink, Gisela Münch, Sabine Rischer und Katja Weidner – ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

Meiner Familie danke ich für ihre andauernde Unterstützung und ihr Vertrauen. Sarah-Julie danke ich für alles.

Freiburg, im September 2020

Linus Möllenbrink

Einleitung

›Oft wird in traurigen Geschichten und anderen Gesängen der Dichter und in den Liedern der Spielleute ein Held geschildert, der klug, schön, tapfer, liebenswert und in jeder Hinsicht vorbildlich ist. Es wird aber auch von den schrecklichen Bedrängnissen und Kränkungen erzählt, die diesem Helden zugefügt werden. So berichten Spielleute von Artus und Gawein (?) und Tristan manches Wunderbare, wodurch die Herzen der Zuhörer, wenn sie es vernehmen, von Mitleid erschüttert und bis zu Tränen betrübt werden.«¹

In diesen Worten skizziert Petrus von Blois (gest. um 1211), ein guter Kenner des höfischen Literaturbetriebs, eine figurenzentrierte Lektürehaltung seiner adligen Zeitgenossen, die gemessen an modernen Erwartungen erstaunlich ›nah‹ an den erzählten Akteuren ist.² Ähnliche Aussagen finden sich auch bei anderen geistlichen Autoren des 12. und 13. Jahrhunderts.³ Einen Einblick in mittelalterliche Perspektiven der Figurenwahrnehmung bietet weiterhin Thomasin von Zerklære, wenn er im »Welschen Gast« (1215 / 16) bekannte literarische Helden als Vorbilder für den adligen Nachwuchs empfiehlt:

-
- 1 Petrus von Blois, »Liber de confessione sacramentali«: *Sæpe in tragœdiis et aliis carminibus poetarum, in jocularum cantilenis describitur aliquis vir prudens, decorus, fortis, amabilis et per omnia gratosus. Recitantur etiam pressuræ vel injuriæ eidem crudeliter irrogatæ, sicut de Arturo et Gangano et Tristanno, fabulosa quædam referunt histriones, quorum auditu concutiuntur ad compassionem audientium corda, et usque ad lacrymas compunguntur.* Zitiert nach Petri Blesensis Bathoniensis in Anglica archidiaconi opera omnia [...], accurante J.-P. Migne, Paris 1855 (PL 207), Sp. 1088C–D. Übersetzung im Text nach Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1992, S. 711.
 - 2 Ich verwende hier bewusst den relativ offenen Begriff der ›Nähe‹, um eine vorschnelle Festlegung auf alternative Konzepte wie das der Identifikation zu vermeiden, da diese in Bezug auf die Figurenkonzeption voraussetzungsreicher sind, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Zur ›imaginativen Nähe‹ aus filmwissenschaftlicher Perspektive Jens Eder: Imaginative Nähe zu Figuren, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 15 / 2 (2006), S. 135–160.
 - 3 Der Zisterzienser Ælred von Rievaulx lässt in seinem »Speculum caritatis« (nach 1150) einen Novizen zu Wort kommen, der von seiner Erfahrung mit der Lektüre weltlicher Erzählungen berichtet: *Nam et in fabulis, quæ vulgo de nescio quo finguntur Arthuro, memini me nonnunquam usque ad effusionem lacrimarum fuisse permotum.* (»De speculo caritatis«, 2,17,51) Zitiert nach Aelredi Rievallensis opera omnia, Bd. 1: Opera ascetica, ed. A. Hoste / C.H. Talbot, Turnhout 1971 (CCCM 1), S. 90, Z. 949–951. ›Ich erinnere mich, daß ich durch Geschichten, die in der Volkssprache über Arthur erzählt werden, von dem ich sonst nichts weiß, manchmal bis zum Ausbruch der Tränen bewegt wurde.« Übersetzung Bumke 1992a, S. 711. Auch der Bamberger Magister Hugo von Trimberg kritisiert in seinem »Renner« (1300), die adligen Damen hätten mit dem Schicksal literarischer Helden mehr Mitleid als mit der Passion Christi: *Wie her Dietrich vaht mit Ecken | Und wie hie vor die alten recken | Durch frouwen minne sint verhouwen, | Daz høert man noch vil manige frouwen | Mère klagen und weinen ze manigen stunden | Denne users herren heilige wunden* (»Renner«, vv. 21691–21696). Zitiert nach Der Renner von Hugo von Trimberg, hrsg. von Gustav Ehrismann, Bd. 3, Tübingen 1909 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 252), S. 196f. Vgl. in Bezug auf Petrus und Ælred auch Katharina Mertens Fleury: Leiden lesen. Bedeutungen von *compassio* um 1200 und die Poetik des Mit-Leidens im »Parzival« Wolframs von Eschenbach, Berlin / New York 2006 (Scrinium Friburgense 21), S. 6f.

*Juncherren suln von Gâwein
 hoeren, Clies, Êrec, Îwein,
 und suln rihten sîn jugent
 gar nâch Gâweins reiner tugent.
 volgt Artûs, dem kûnege hêr,
 der treit iu vor vil guote lêr,
 und habt ouch in iuwerm muot
 kûnic Karl, den helt guot.
 lât niht verderben iuwer jugent,
 gedenket an Alexanders tugent.
 an gevuoc volgt ir Tristande,
 Seigrimos, Kâlgrïande. (Thomasin von Zerklære, »Der Welsche Gast«, vv. 1041–1052)⁴*

Dieses literaturpädagogische Programm ist ebenfalls ganz auf die Figuren ausgerichtet: Auf die Frage, *waz diu kint suln vernemen unde lesen* (vv. 1026 f.),⁵ »empfiehlt Thomasin nicht Autoren oder Werke, sondern Einzelgestalten.«⁶ Genauso wie die realen Mitmenschen am Hof sollen auch die fiktiven Gestalten den jungen Adligen als Objekte der Anschauung und Nachahmung dienen.⁷ Aus einer modernen Perspektive ist das nicht ganz unproblematisch: Unabhängig von der Frage, inwiefern sich etwa Tristan als Vorbild eignet und ob ein solcher Zugriff überhaupt dem komplexen Sinngehalt der höfischen Romane gerecht wird,⁸ scheint Thomasins Konzept im Widerspruch zu unserem gewohnten literaturwissenschaftlichen Umgang mit den Texten zu stehen. In der Germanistischen Mediävistik interessiert man sich meist für Handlungsstrukturen, Erzählschemata und Gattungstraditionen, während es Thomasin offenbar »nicht um Textstrukturen, sondern um Personen«⁹ geht. Die Forschung fokussiert damit in erster

4 Zitiert nach Thomasin von Zerklære: *Der Welsche Gast*, ausgewählt, eing., übers. und mit Anm. vers. von Eva Willms, Berlin / New York 2004, S. 43f.

5 Ebd., S. 43.

6 Walter Haug: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1992, S. 233.

7 Vgl. dazu Horst Wenzel: *Partizipation und Mimesis. Die Lesbarkeit der Körper am Hof und in der höfischen Literatur*, in: *Materialität der Kommunikation*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer unter Mitarbeit von Monika Elsner u. a., Frankfurt a. M. 1988, S. 178–202.

8 In der Forschung hat Thomasins Lektüreempfehlung eine Debatte darüber ausgelöst, ob man den höfischen Romanen überhaupt *tiefe sinne* (»Der Welsche Gast«, v. 1108; Ausg. Willms 2004, S. 45) unterstellen kann, oder ob nicht vielleicht doch eine oberflächliche Lektüre den Texten in mittelalterlicher Perspektive eher gerecht wird. Dabei ging es vor allem um die Frage, ob man an der zitierten Textstelle das Konzept des *integumentum* in Anschlag bringen dürfe. Vgl. dazu etwa Hennig Brinkmann: *Verhüllung (integumentum) als literarische Darstellungsform im Mittelalter*, in: *Der Begriff der representatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, hrsg. von Albert Zimmermann, Berlin 1971 (*Miscellanea mediaevalia* 8), S. 314–339; Christoph Huber: *Höfischer Roman als Integumentum? Das Votum Thomasins von Zerklære*, in: *ZfDA* 115 (1986), S. 79–100, hier bes. S. 83–89; Fritz Peter Knapp: *Integumentum und Âventure: nochmals zur Literaturtheorie bei Bernardus (Silvestris?) und Thomasin von Zerklære*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 28 (1987), S. 299–307.

9 Haiko Wandhoff: *bilde und schrift, volgen und versten. Medienorientiertes Lernen im »Welschen Gast« am Beispiel des »Lektürekatalogs«*, in: *Beweglichkeit der Bilder*, hrsg. von Horst Wenzel / Christina Lechtermann, Köln u. a. 2002 (*Pictura et poesis* 15), S. 104–120, hier S. 106. Vgl. weiterhin Haiko Wandhoff: *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996 (*Philologische Studien und Quellen* 141), S. 345–350.

Linie die künstliche Gemachtheit der Erzählungen, während der mittelalterliche Gelehrte von den Akteuren spricht, »als ob es sich [...] um lebende Personen handelte.«¹⁰

Kann man die beiden Textstellen von Thomasin und Petrus als Belege für eine mittelalterliche Rezeptionspraxis lesen, die die Artifizialität der Erzählung suspendiert, sich auf die Illusion der erzählten Welt einlässt und ihre Bewohner wahrnimmt, als ob es sich um reale Menschen handelte? In diesem Sinne glauben etwa Edith und Horst Wenzel, die »mediale Differenz von Buch und Alltagswelt« habe in der mittelalterlichen Lektürepraxis im Gegensatz zur modernen Literaturwissenschaft noch eine untergeordnete Rolle gespielt. Deshalb komme im Mittelalter der »Verschmelzung« des lesenden Subjekts mit der Handlung einer literarischen Erzählung« gegenüber einer »kritisch distanzierte[n] Beschäftigung mit einem Buch als Objekt intellektueller Auseinandersetzung« eine sehr viel größere Bedeutung zu: »Es gibt eine ganze Reihe von Indizien, daß eine solche Rezeption von Kunst in der Antike und im Mittelalter nicht nur die jugendliche Erfahrungswelt bestimmte, sondern das eigentliche Ziel der Künstler war.«¹¹ Zumindest in Bezug auf die beiden zitierten Textstellen sind daran allerdings Zweifel anzumelden. Was zunächst den »Welschen Gast« angeht, so scheint Thomasin tatsächlich vor allem eine »jugendliche Erfahrungswelt« vor Augen zu haben, denn seine Lektüreempfehlung richtet sich ausdrücklich an junge, unverständige Leser und Hörer:

*Ir habt nu vernomen wol,
waz ein kint hoern und lesen sol.
ave die ze sinne komen sint
die suln anders dann ein kint
gemeistert werden, daz ist wâr.* (Thomasin von Zerklære, »Der Welsche Gast«, vv. 1079–1083)¹²

Auch die Kritik am Mitleid mit den literarischen Helden bei Petrus von Blois und anderen mittelalterlichen Geistlichen kann nicht ohne Weiteres als Beleg für eine Verwechslung literarischer Figuren mit echten Menschen verstanden werden. Abgesehen von der Frage, ob man in dem klerikalen Topos überhaupt ein authentisches Abbild mittelalterlicher Lektüregegewohnheiten sehen kann, ist auch der grundsätzliche Zusammenhang zwischen der affektiven Teilnahme eines Rezipienten und seiner Perspektive auf die Figur nicht eindeutig. Zwar geht man in der Regel davon aus, dass Leser und Hörer dann besonders emotional auf eine Figur reagieren, wenn sie sie wie eine Person wahrnehmen, während umgekehrt ein Bewusstsein für die künstliche Gemachtheit der Figur die affektive Anteilnahme schwächt.¹³ Dieser Zu-

10 Volker Mertens: Wahrheit und Kontingenz in Gottfrieds »Tristan«, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. von Cornelia Herberichs / Susanne Reichlin, Göttingen 2010 (Historische Semantik 13), S. 186–205, hier S. 201. Auch Wenzel meint, »daß Thomasin, wenn er von höfischen Romanen spricht, die er den jungen Adligen zur Lektüre empfiehlt, nicht von Autoren oder Themen spricht, sondern so, als redete er von lebenden oder früher lebenden Personen.« (Wenzel 1988a, S. 189)

11 Edith Wenzel / Horst Wenzel: Die Tafel des Gregorius. Memoria im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Harald Haferland / Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 99–114, hier S. 99.

12 Ausg. Willms 2004, S. 44.

13 Vgl. etwa Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2014, S. 657: »Tendenziell rufen Figuren auf der Ebene der fiktiven Welt intensivere Emotionen hervor, wenn das Figurenmodell personalisiert, realistisch, detailliert, mehrdimensional, kohärent, konsistent und anschaulich ist – kurz:

sammenhang ist aber keineswegs erwiesen.¹⁴ Dass das Mitfühlen mit einer literarischen Figur nicht bedeutet, sie mit einem realen Menschen zu verwechseln, wusste jedenfalls schon Ælred von Rievaulx, wenn er sich darüber beklagt, dass die Zuhörer den literarischen Figuren mehr Anteilnahme entgegenbringen, als sie es gegenüber einem realen Mitmenschen in der gleichen Situation tun würden.¹⁵

Ich möchte die beiden Stellen zum Anlass nehmen, um mich aus einer erzähltheoretischen Perspektive grundsätzlich damit zu beschäftigen, wie mittelalterliche Leser und Hörer die Figuren der zeitgenössischen Literatur wahrgenommen haben – und was das für den modernen literaturwissenschaftlichen Umgang mit ihnen bedeutet. Dass dabei auch hermeneutische Entscheidungen auf dem Spiel stehen, hat sich bereits angedeutet: Von der Perspektive auf die Figuren hängt ab, wie man interpretatorisch mit ihnen umgeht.¹⁶ Wie man – um ein bekanntes Beispiel aus der mittelhochdeutschen Literatur anzuführen – etwa Erecs Schuld im Kontext des *verligens* beurteilt oder erklärt, weshalb er Enite danach so schlecht behandelt, hängt nicht zuletzt davon ab, ob man die Figur als Abbild einer realen Person versteht (und zum Beispiel psychologische Erklärungsansätze bemüht) oder die künstliche Gemachtheit des Textes in den

wenn es illusionistisch wirkt [...].« Ein »Bewusst-Halten dessen, dass hier eine Figur konstruiert wird, schwächt bei den Zuschauerinnen üblicherweise die emotionale Anteilnahme« (ebd., S. 410). Einen engen Zusammenhang zwischen affektiver Anteilnahme und der Wahrnehmung von Figuren als »Personen« erkennt (in Bezug auf Dramenaufführungen) auch Colin Radford: How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? (I), in: Proceedings of the Aristotelian Society. Supplementary Volumes 49 (1975), S. 67–80, etwa S. 78: »Perhaps we are and can be moved by the death of Mercutio only to the extent that, at the time of the performance, we are ›caught up‹ in the play, and see the characters as persons, real persons, though to see them as real persons is not to believe that they are real persons. [...] If we are always and fully aware that these are only actors mouthing rehearsed lines, we are not caught up in the play at all and can only respond to the beauty and tragedy of the poetry and not to the death of the character.«

- 14 Vgl. Lutz Danneberg: Weder Tränen noch Logik. Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten, in: Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinäre Perspektiven auf Literatur, hrsg. von Uta Klein u. a., Paderborn 2006 (Poetogenesis 3), S. 35–83, hier S. 38f.; in Reaktion auf den Beitrag von Radford weiterhin Michael Weston: How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? (II), in: Proceedings of the Aristotelian Society. Supplementary Volumes 49 (1975), S. 81–93, hier bes. S. 87.
- 15 Vgl. Ælred von Rievaulx, »De speculo caritatis«, 2,7,50: *cum enim in tragoediis uanissime carminibus quisquam iniuriatus fingitur, uel oppressus, cuius amabilis pulchritudo, fortitudo mirabilis, gratosus praedicetur affectus; si quis haec uel cum canuntur audiens, uel cernens si recitentur, usque ad expressionem lacrymarum quodam moueatur affectu, nonne perabsurdum est, ex hac uanissima pietate de amoris eius qualitate capere coniecturam, ut hinc fabulosum illum nescio quem affirmetur amare, pro cuius ereptione, etiamsi haec omnia uere prae oculis gererentur, ne modicam quidam substantiae suae portionem pateretur expendi?* (Ausg. Hoste / Talbot 1971, S. 90, Z. 927–936) »Wenn da in den tragischen Heldenliedern ein liebenswerter, schöner, tapferer, gutherziger Mensch als ein ungerechtfertigt dem Untergang Preisgegebener dargestellt wird, und dann der Zuhörer bis zu Tränen gerührt ist – wäre es nicht absurd, aus dieser unverbindlichen Rührung auf seine Fähigkeit zu wahrer Liebe zu schließen? Würden diese Dinge sich nicht in der dichterischen Erzählung, sondern real vor seinen Augen zutragen, würde er nicht das kleinste Bisschen seines Vermögens zu dessen Rettung aufwenden.« Übersetzung nach Benedikt Konrad Vollmann: Erlaubte Fiktionalität: die Heiligenlegende, in: Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter, hrsg. von Fritz Peter Knapp / Manuela Niesner, Berlin 2002 (Schriften zur Literaturwissenschaft 19), S. 63–72, hier S. 69. Zu der Stelle auch Danneberg 2006, S. 38 Anm. 11.
- 16 Vgl. zusammenfassend Eder 2014, S. 34: »Was sind Figuren also – fiktive Menschen oder Knotenpunkte des Textes? Mit dieser ontologischen Fragestellung ist zugleich das grundlegende methodologische Problem der Figurenanalyse verknüpft: Wie soll man mit Figuren umgehen – soll man sie wie Menschen psychologisch analysieren und moralisch bewerten, oder soll man sie wie Texte in ihren formalen Strukturen, in ihrer ›Gemachtheit‹ erschließen?«

Vordergrund stellt (und die Funktion der Episode in der Doppelwegstruktur des Artusromans fokussiert).¹⁷ Als Gegenstand meiner Überlegungen dient ein anderer höfischer Roman der Zeit um 1200, nämlich der um 1210 entstandene »Tristan« Gottfrieds von Straßburg, und damit eine Erzählung, deren grundsätzlicher künstlerischer Anspruch einen besonders elaborierten Umgang mit den Figuren erwarten lässt.¹⁸ Der Untersuchung liegt dabei vor allem ein narratologisches Interesse zugrunde, sie stellt aber auch den Versuch dar, eine erstaunliche Lücke in der ansonsten überaus breiten Gottfried-Forschung zu füllen, da trotz einer beinahe unüberschaubaren Menge an Einzeluntersuchungen »eine umfassende Auswertung der Figuren(konstellation) im »Tristan« noch aussteht«¹⁹.

Überhaupt fristete die theoretische Beschäftigung mit den Figuren in der Germanistischen Mediävistik lange ein Nischendasein, das ganz im Gegensatz zu ihrer großen Bedeutung in der mittelalterlichen Literatur und Kultur zu stehen scheint. Figuren stellen hier – vielleicht sogar in noch stärkerem Maße als in der Moderne – einen zentralen Gegenstand der Wahrnehmung und Erinnerung literarischer Texte dar.²⁰ Einen Beleg dafür bietet – neben den eingangs an-

17 Zum Zusammenhang von Schuld, Verantwortung und Figurenkonzeption im »Erec« exemplarisch Max Wehrli: Zur Identität der Figuren im frühen Artusroman, in: Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag, hrsg. von Rüdiger Schnell, Bern / Stuttgart 1989, S. 48–57, hier S. 52; Volker Honemann: »Erec«. Von den Schwierigkeiten, einen mittelalterlichen Roman zu verstehen, in: Germanistische Mediävistik, hrsg. von Volker Honemann / Tomas Tomasek, Münster 2000 (Münsteraner Einführungen. Germanistik 4), S. 89–121, hier S. 108–110. Zu den Figuren im »Erec« auch Markus Stock: Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven. Unter Mithilfe von Carmen Stange / Markus Greulich hrsg. von Harald Haferland / Matthias Meyer, Berlin / New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 187–203, hier S. 196–202. Zu Hartmanns Figurenkonzeption und der Interpretation des Romans zuletzt weiterhin Florian Kragl: Enites schöne Seele. Über einige Schwierigkeiten des höfischen Romans der Blütezeit, Figuren als Charaktere zu erzählen. Mit Seitenblicken auf Chrétien de Troyes und auf den »Wilhelm von Orlens« des Rudolf von Ems, in: Emotion und Handlung im Artusroman, hrsg. von Cora Dietl u. a., Berlin / Boston 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 13), S. 117–151.

18 Vgl. einführend Tomas Tomasek: Gottfried von Straßburg, Stuttgart 2007 (RUB 17665), S. 99–117. Die Bedeutung der Figuren für die Gesamtinterpretation des Textes betont auch Horst Brunner: Tristan als Mörder [2011], in: Literarisches Leben. Studien zur deutschen Literatur, Berlin 2018 (Philologische Studien und Quellen 266), S. 31–43, hier S. 31: Bei Gottfried hänge »eigentlich alles von den Figuren« und »der komplexen Art ihrer Gestaltung« ab.

19 Tomasek 2007, S. 100. – Ich verzichte auf einen Überblick über die Forschung. Das aktuell ausgesprochen große Interesse an den Figuren im »Tristan« belegt eine Reihe von Untersuchungen, die in den letzten Jahren erschienen sind und sich ganz oder teilweise mit den Akteuren in Gottfrieds Roman beschäftigen, darunter allein vier Monographien aus dem vorigen Jahr, vgl. Ute Nanz: Die Isolde-Weißhand-Gestalten im Wandel des Tristanstoffs. Figurenzeichnung zwischen Vorlagenbezug und Werkkonzeption, Heidelberg 2010 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), zu Gottfried S. 123–165; Friedrich Michael Dimpel: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidente in der höfischen Epik des hohen Mittelalters, Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen 232), zu Gottfrieds Brangäne S. 243–290, sowie Florian Kragl: Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im »Tristan«. Mit einem Nachspruch zum »Rosenkavalier«, Berlin 2019; Myriam Bittner: Komplizen des Erzählers. Auctoriale Figuren in der mittelhochdeutschen Epik, Baden-Baden 2019 (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag. Reihe Germanistik 12), zu Tristan und Brangäne S. 327–417; Janina Dillig: Identität und Maske. Die Aneignung des Anderen in Bearbeitungen des Tristanstoffes im 12. und 13. Jahrhundert, Wiesbaden 2019 (Imagines Medii Aevi 43), zu Gottfried S. 112–188; Anna Karin: Männliche Hauptfiguren im »Tristan« Gottfrieds von Straßburg. Charakterisierung, Konstellation und Rede, Berlin / Boston 2019 (Lingua Historica Germanica 20).

20 Vgl. Stock 2010, S. 190.

gesprochenen Zitaten – etwa die immer wieder zu beobachtende Praxis, höfische Romane in anderen mittelalterlichen Erzählungen, Sammelhandschriften oder Bibliothekskatalogen nach ihren Protagonisten zu bezeichnen. So spricht Hugo von Trimberg von einem *buoch* namens *Tristrant* und Rudolf von Ems lobt Gottfried dafür, wie *meisterlich sîn Tristan* sei.²¹ Im 1376 angelegten Bücherverzeichnis des Ritters Erhard Rainer von Schambach heißt es, *den Trisdram han ich meiner tochter der Zengerinn gelihen*.²² Nicht zuletzt äußert sich das große Interesse an literarischen Figuren auch in der vielfach dokumentierten Gewohnheit mittelalterlicher Adliger, ihre Söhne und Töchter nach den Protagonisten und Protagonistinnen der höfischen Romane zu benennen.²³ Schließlich betont auch Gottfried selbst die Bedeutung

- 21 Vgl. Hugo von Trimberg, »Renner«, vv. 21637–21643: *Vil manigem sint aber baz bekant | Hie und über manic lant | Diu buoch, diu ich vor hân genant: | Parcifâl und Tristrant* [Hs. a: *Tristarant*; m: *tristerant*], | *Wigolais und Enêas, | Erec, Iwân und swer ouch was | ze der tafelrunne in Karidöl*. (Ausg. Ehrismann 1908–1911, Bd. 3, S. 194); Rudolf von Ems, »Alexander« (nach 1230), vv. 3158–3162: *wie ist sô gar meisterlich | sîn Tristan* [Hs. M: *tristam*; B: *dristram*]! *swer den ie gelas, | der mac wol hâren daz er was | ein schrôter sûezer worte | und wiser sinne ein porte*. Zitiert nach Rudolf von Ems: *Alexander*. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts. Zum ersten Male hrsg. von Victor Junk, Bd. 1, Leipzig 1928 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 272), S. 115f. In der »Steirischen Reimchronik« (1301–1319) Ottokars von Steiermark heißt es in Bezug auf die Beschreibung höfischer Jagdkultur: *swer des kunde welle hân | der sol Tristramen* [Hs. 1: *trystamen*] *lesen, | dem ist wol kunt gewesen | swaz ze gejeide gehôrt*. (vv. 19919–19922) Zitiert nach Ottokars Österreichische Reimchronik. Nach den Abschriften Franz Lichtensteins hrsg. von Joseph Seemüller, Bd. 1, Hannover 1890 (MGH. Deutsche Chroniken 5 / 1) [Nachdruck München 1980], S. 264. Ottokar scheint sich mit *Tristram* dabei offensichtlich (auch?) auf die Figur zu beziehen.
- 22 Zitiert nach Nigel F. Palmer: *German Literary Culture in the Twelfth and Thirteenth Centuries*. An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford on 4 March 1993, Oxford 1993, S. 19 Anm. 67. – Ob sich diese und andere Bezeichnungen jeweils auf den »Tristan« Gottfrieds von Straßburg, den »Tristrant« Eilharts von Oberg oder eine ganz andere (verlorene, französische oder mündliche) Form des Stoffes beziehen, lässt sich im Einzelfall nicht klären, da sich die Namensformen der Figuren überhaupt als außerordentlich unfest erweisen. So wird auch Gottfrieds Protagonist in den Handschriften (unter Einfluss von Eilharts Roman?) zuweilen als *Tristrant* bezeichnet. Auch der zwischen 1556 bis 1559 entstandene Bibliothekskatalog der pfalzgräflichen Schlossbibliothek in Heidelberg führt Gottfrieds Roman als *Tristrandt* auf (siehe dazu unten, S. 191). – Hugo Kuhn glaubt deshalb, dass bei den zeitgenössischen Rezipienten »kein ausdrückliches Bewußtsein der Differenz zwischen Eilhart und Gottfried« bestanden hätte (Hugo Kuhn: *Bemerkungen zur Rezeption des Tristan im deutschen Mittelalter*. Ein Beitrag zur Rezeptionsdiskussion, in: *Liebe und Gesellschaft*, hrsg. von Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980 (Kleine Schriften 3), S. 36–43, hier S. 37). Dagegen spricht allerdings ein Eintrag in der Kölner »Tristan«-Handschrift B. Dort heißt es: *Hie beginnet der nuwe tristan* (Köln, Historisches Archiv der Stadt, Best. 7020 (W*) 88, Bl. 1^a). Es existierte also zu Beginn des 14. Jh.s offenbar zumindest eine grobe Vorstellung von der Entwicklung des Tristanstoffes im deutschsprachigen Raum.
- 23 Vgl. für die unterschiedlichen Formen des Namens *Tristan* Friedrich Panzer: *Personennamen aus dem höfischen Epos in Baiern*, in: *Philologische Studien*. Festgabe für Eduard Sievers zum 1. Oktober 1896, hrsg. von K. Bohnenberger u. a., Halle a.S. 1896, S. 205–220, hier S. 217; Ernst Kegel: *Die Verbreitung der mittelhochdeutschen erzählenden Literatur in Mittel- und Niederdeutschland*, nachgewiesen auf Grund von Personennamen, Halle a.S. 1906 (Hermaea 3), S. 108–124. Einen *Tristamus von Aich* erwähnt für das Jahr 1287 weiterhin Bumke ⁶1992a, S. 711. Ergänzend wäre etwa ein *Tristan von Scharenstetten* anzuführen, der am 11. Juli 1380 den Verkauf der Gleißenburg bei Blaubeuren bezeugt (Sigmaringen, Staatsarchiv, FAS DS 27 T 1 R 75,20). In den Urkunden des Kaisers Sigismund wird zwischen 1412 und 1413 außerdem mehrfach ein *Tristan von Savorgnano* (Friaul) genannt, vgl. *Die Urkunden Kaiser Sigismunds (1410–1437)*, verzeichnet von Wilhelm Altman, Bd. 1, Innsbruck 1896–1897 (Regesta Imperii 11 / 1), Nr. 263, 496, 497 f., 506 f., 523, 532, 548 f. Mehrere südwestdeutsche Urkunden belegen außerdem einen *Tristram* bzw. *Drisdram von Waldeck* (etwa Urkunde vom 1. August 1417, Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 602, Nr. 7739; Urkunde vom 7. Februar 1428, ebd., Nr. 7745). Ein Junker *Arnolt Tristan* wird am 11. Juli 1457 als verstorbener Ehemann Margarethes von Bettingen genannt (Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 26, Nr. 2567).

seines Protagonisten für den Text, wenn er von Tristan als demjenigen spricht, *von dem diu mære erhaben sint* (v. 1864).²⁴

Trotz ihrer offenkundig großen Bedeutung für die zeitgenössischen Rezipienten blieben die Figuren lange eine Leerstelle der mediävistischen Erzählforschung, so dass Markus Stock noch 2010 von einem »Kernproblem historischer Narratologie« gesprochen hat.²⁵ Die fehlende theoretische Auseinandersetzung in der Germanistischen Mediävistik entspricht dabei auch dem allgemeinen Umgang mit Figuren in der Erzählforschung, die sich insgesamt erstaunlich wenig um diesen eigentlich zentralen Gegenstand gekümmert hat.²⁶ Erst in den letzten Jahren ist dagegen ein deutlicher Aufschwung der narratologischen Figurenforschung festzustellen: Während sich Stock etwa noch darüber beklagt, dass in der kanonischen »Einführung in die Erzähltheorie« von Matías Martínez und Michael Scheffel der Figur bis zur achten Auflage von 2009 überhaupt keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde,²⁷ widmet ihr die neunte Auflage von 2012 bereits ein ganzes Kapitel.²⁸ Figuren haben offenbar Konjunktur. Gemeinsam mit dem grundsätzlich stark gestiegenen Interesse der Mittelalter-Philologien an erzähltheoretischen Fragen²⁹ hat das dazu beigetragen, dass die Figur nun auch verstärkt in den Fokus der mediä-

Noch am Beginn des 17. Jh.s erscheint ein *Tristrant von Montfort* als Statthalter der gleichnamigen Grafen (Urkunde vom 22. Juli 1603, Neuenstein, Hohenlohe-Zentralarchiv, La 165 U 21).

- 24 Ich zitiere den Text hier und im Folgenden unter Angabe der jeweiligen Verse nach folgender Ausgabe: Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*, hrsg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hrsg., übers. und komm. von Walter Haug, Bd. 1–2, Berlin 2011 (Bibliothek deutscher Klassiker 192 / Bibliothek des Mittelalters 10–11). Auf Kommentar und Übersetzung verweise ich als Haug / Scholz. Vergleichend wird vor allem für den Variantenapparat folgende Ausgabe herangezogen: Gottfried von Straßburg: *Tristan*, Bd. 1: Text, hrsg. von Karl Marold. Unveränderter 5. Abdruck nach dem 3., mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verb. kritischen Apparat bes. und mit einem erw. Nachwort vers. von Werner Schröder, Berlin / New York 2004 [zitiert als Marold / Schröder]. Des Weiteren verweise ich auf die Übersetzung von Peter Knecht (Gottfried von Straßburg: *Tristan*, Bd. 2: Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek, Berlin / New York 2004 [Knecht]) sowie Kommentar und Übersetzung von Rüdiger Krohn (Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Bd. 1–3, Stuttgart 1980 (RUB 4471–4473) [Krohn]). – Für Markus Stock zeigt sich in solchen Äußerungen eine »Sekundarität von Handlungsverlauf und -gestaltung gegenüber der sie bestimmenden Figur.« (Stock 2012, S. 190)
- 25 So der Titel von Stock 2010. Zum Stand der mediävistischen Figurenforschung weiterhin Eva von Contzen: *Why We Need a Medieval Narratology. A Manifesto*, in: *Diegesis* 3 / 2 (2014), S. 1–21, hier S. 10–12.
- 26 Vgl. etwa Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London / New York 2002, S. 29; Eder 2014, S. 39.
- 27 Vgl. Matías Martínez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 8. Aufl., München 2009. Dazu Stock 2010, S. 189.
- 28 Vgl. Matías Martínez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 9., aktual. und überarb. Aufl., München 2012, S. 144–150. Siehe jetzt Matías Martínez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 10., überarb. Aufl., München 2016, S. 147–153. – Einen der wichtigsten älteren deutschsprachigen Beiträge zur Figurentheorie bietet mit Blick auf dramatische Texte Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1984, S. 220–264. Ein ausgeprägtes diachrones Interesse besitzt Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis* (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé), Tübingen 1991 (*Romanica et comparatistica* 18). Ziel seiner Arbeit ist es dabei in erster Linie, »eine Vielzahl von Beschreibungskategorien und -modellen aus allen Epochen der abendländischen Literaturtheorie und -wissenschaft zueinander in Beziehung zu setzen« (ebd., S. 9). Das Ergebnis hat vor allem den Charakter einer Geschichte der Figurenpoetik bzw. -forschung.
- 29 Dafür steht neben den seit 2018 erscheinenden »Beiträgen zur mediävistischen Erzählforschung« etwa die Arbeit des 2017 abgeschlossenen DFG-Netzwerks »Medieval Narratology«, dessen Ergebnisse in fol-

vistischen Narratologie gerückt ist. Neben einem Kapitel aus Armin Schulz' »Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive« aus dem Jahr 2012³⁰ ist in diesem Kontext vor allem ein 2014 in der »Diegesis« erschienener Aufsatz von Silvia Reuvekamp zu nennen.³¹ Weil Schulz und Reuvekamp in unterschiedlichen narratologischen Traditionen stehen, betrachten sie ihren Gegenstand dabei aus ganz verschiedenen Blickwinkeln. Sie vertreten damit zwei alternative Möglichkeiten, literarische Figuren wahrzunehmen. Um das auszuführen, lohnt sich ein kurzer Blick auf die Geschichte der Figurenforschung:

Spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich in der Literaturwissenschaft, was die Wahrnehmung von literarischen Figuren angeht, zwei Lager herausgebildet. Es geht dabei, vereinfacht gesagt, um die Frage, was Figuren eigentlich sind: Abbilder realer Personen oder textuelle Artefakte.³² Der erste, »mimetische« Standpunkt wurde neben der klassischen Hermeneutik vor allem in der psychoanalytisch ausgerichteten Literaturtheorie prominent vertreten.³³ Schon Sigmund Freud bezog sich für seine Überlegungen bekanntlich mit Vorliebe auf literarische Figuren. Das dabei zugrunde gelegte Figurenbild veranschaulicht ein Zitat seines Schülers Theodor Reik. Im Vorwort einer Arbeit über Arthur Schnitzler schreibt er: »Die vorliegende Untersuchung behandelt die Gestalten der Dichtungen [...] als Objekte psychologischer Analyse; so, als wären sie wirklich lebende Menschen.«³⁴ Gegen diese Position wurde früh zum Teil heftige Kritik geäußert. Besonders bekannt ist ein Zitat Robert Musils aus dem Entwurf einer Rezension zu Reik: »Das ganze Unterfangen geht von einer falschen Voraussetzung aus. Personen eines Dichtwerks wie lebende Menschen behandeln ist die Naivität

gendem Sammelband veröffentlicht wurden: *Narratologie und mittelalterliches Erzählen*. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum, hrsg. von Eva von Contzen / Florian Kragl, Berlin / Boston 2018 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 7). Da sich der Band auf die beiden Schwerpunkte »Autor / Erzähler / Perspektive« und »Zeit / Raum« konzentriert, spielen Figuren darin eine untergeordnete Rolle. – Zu Stand und Perspektiven der mediävistischen Erzählforschung weiterhin Eva von Contzen: *Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung. Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer*, in: *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1 (2018), S. 17–36.

30 Vgl. Armin Schulz: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. von Manuel Braun u. a., Berlin / Boston 2012, Kap. 2.1: *Echte Menschen und literarische Figuren; Charaktere und Typen*, S. 8–19.

31 Silvia Reuvekamp: *Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie*, in: *Diegesis* 3 / 2 (2014), S. 112–130.

32 Vgl. auch im Folgenden den Überblick bei Rimmon-Kenan ²2002, S. 31–33; Eder ²2014, S. 30–32; Martínez / Scheffel ¹⁰2016, S. 189f.

33 Zur Frage der Aktualität psychoanalytischer Zugänge in der Germanistischen Mediävistik siehe unten, S. 53 Anm. 96. Sophie Marshall hat jüngst einen alternativen Ansatz psychoanalytischer Interpretation vertreten, der nicht von der Figur als »Person« ausgeht, sondern im Gegenteil die »textstrukturelle Gemachtheit« der Figuren explizit voraussetzt. Es gehe um die psychoanalytische »Beschreibung der Textstrukturen mit den Namen Lanzelet, Gahmuret, Tristan und Wigalois.« (Sophie Marshall: *Unterlaufenes Erzählen. Psychoanalytische Lektüren zum höfischen Roman*, Wiesbaden 2017 (MTU 146), S. 15) Dafür beruft sich Marshall auf die Weiterentwicklung der Psychoanalyse bei Lacan: »In radikaler Perspektive untersucht Lacan keine physischen Menschen, sondern deren »Texte«« (ebd.).

34 Theodor Reik: *Arthur Schnitzler als Psycholog*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Bernd Urban, Frankfurt a. M. 1993 [zuerst 1913], S. 29. Ein solcher Umgang mit literarischen Figuren lässt sich in der Psychoanalyse bis heute beobachten. So möchte sich etwa Tilmann Moser bei seiner Lektüre von Elfriede Jelinek, Samuel Beckett oder Charlotte Roche »lesend mit den leidenden Personen identifizieren, als seien es Mitmenschen aus unserer näheren Umgebung« (Tilmann Moser: *Lektüren eines Psychoanalytikers. Romane als Krankengeschichten*, Gießen 2013, S. 10).

eines Affen, der in den Spiegel greift.«³⁵ Es waren dann vor allem strukturalistische Theorien, die in Abgrenzung von der Psychoanalyse den Unterschied zwischen Figuren und Personen hervorgehoben haben. Die literarischen Akteure erscheinen hier nur noch als Bündel von Textstrukturen.³⁶ Aufgrund des maßgeblichen Einflusses, den der Strukturalismus auf die moderne Narratologie ausgeübt hat,³⁷ hält sich diese Überzeugung zum Teil bis heute. Einer Figur ›Personalität‹ zuzugestehen gilt demgegenüber als literaturwissenschaftlicher Fauxpas.³⁸ Das betrifft gerade auch die mediävistische Erzählforschung, da sie aufgrund der Bedeutung von Handlungsstrukturen und Erzählschemata in mittelalterlichen Texten eine besonders große Nähe zum Strukturalismus besitzt.³⁹ In dieser Tradition steht Schulz und fordert deshalb, als Literaturwissenschaftler*in »den Blick [...] auf die spezifische ›Künstlichkeit‹ bzw. ›Gemachtheit‹ der Erzählung zu lenken«⁴⁰.

Diese einseitige Betonung der Artifizialität literarischer Figuren wurde wiederum aus rezeptionsästhetischer Perspektive auf den Prüfstand gestellt. So hat schon Herbert Grabes 1978 danach gefragt, ›wie aus Sätzen Personen werden‹:

35 Zitiert nach Oliver Pfohlmann: ›Eine finster drohende und lockende Nachbarmacht‹? Untersuchungen zu psychoanalytischen Literaturdeutungen am Beispiel von Robert Musil, München 2003 (Musil-Studien 32), S. 12. – Man könnte hier natürlich auf die lange literarische Tradition von Spiegelmetaphern verweisen, die gerade für die Literatur des Mittelalters eine ausgesprochen große Bedeutung besitzen, vgl. Horst Wenzel: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen 216), bes. S. 15, 64–96. Wenzel spricht geradezu von einer ›Spiegelpoetik‹ der mittelalterlichen Literatur, in der die Figuren zu Spiegeln für die Leser und Hörer werden, ebd., S. 94–96. Thomasin von Zerklære fordert weiterhin regelrecht dazu auf, literarische Figuren genauso wie reale Personen als Spiegel vorbildlichen Verhaltens zu benutzen. Zum Spiegelstatus der Mitmenschen etwa »Der Welsche Gast«, vv. 619f.: *wan diu vrumen liute sint | und suln sin spiegel dem kint*. Zitiert nach Der wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria. Zum ersten Male hrsg. mit sprachlichen und geschichtlichen Anm. von Heinrich Rückert, Quedlinburg / Leipzig 1852 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 30), S. 17f. Dazu Wenzel 2009, S. 70–72. Auch Gottfried arbeitet mit dem Bild des Menschen als Spiegel, wenn er davon spricht, Tristans Ziehmutter Floräte sei *wibes ère ein spiegelglas* (v. 1907).

36 Von einem »Mengendurchschnitt struktureller Funktionen« spricht in Anlehnung an Vladimir Propp etwa Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil, München 1972 [zuerst im russischen Original 1970], S. 341. Zu den (post-)strukturalistischen Figurentheorien auch Fotis Jannidis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin / New York 2004 (Narratologia 3), S. 147–169; Eder ²2014, S. 48–51.

37 Zum strukturalistischen Erbe der Narratologie vgl. von Contzen 2014, S. 4; 2018a, S. 17; Hartmut Bleumer: Historische Narratologie, in: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, hrsg. von Christiane Ackermann / Michael Egerding, Berlin / Boston 2015, S. 213–274, hier S. 213. Ansgar Nünning spricht davon, dass »die moderne Narratologie primär strukturalistischer Provenienz« sei (Ansgar Nünning: Art. Erzähltheorien, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, 5., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart / Weimar 2013, S. 187–191, hier S. 187).

38 Vgl. etwa Jörn Stückrath: Figur und Handlung, in: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, hrsg. von Helmut Brackert / Jörn Stückrath, erw. und durchges. Ausg., 8. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2004, S. 40–53, hier S. 41: »Literarische Figuren bestehen aus Wörtern und Sätzen. Sie referieren nicht auf konkrete Personen aus Fleisch und Blut. Wer, wie Christian Friedrich Daniel Schubart, über Werthers Schicksal Tränen vergießt [...], weint über eine fiktive Figur, deren materielle Existenz aus Druckerschwärze besteht.«

39 Vgl. Schulz 2012, S. 165.

40 Ebd., S. 10.

Über den ständigen Hinweisen auf den Künstlichkeitscharakter der Figuren wurde die sich eigentlich um so dringlicher stellende Frage vergessen, wie denn überhaupt jemand auf die Idee kommen kann, solche literarischen Gebilde [...] als ›Personen‹ zu betrachten.⁴¹

Das s Rezipienten auf die Idee kommen, Figuren als ›Personen‹ zu betrachten, ist auch Schulz durchaus bewusst:

Literarische Figuren erwecken ganz selbstverständlich den Anschein, echte Menschen zu sein. Was uns die Texte nicht über sie erzählen, vor allem über ihr Innenleben, ergänzen wir spontan aus unserem eigenen Erfahrungsschatz, aus unseren eigenen Gefühlen und Gedanken, wenn wir uns vorstellen, in der gleichen Situation zu sein. [...] So lernen wir lesen, und wir können es zunächst gar nicht anders.⁴²

Auch Joel Weinsheimer, ansonsten ein deutlicher Kritiker des ›mimetischen‹ Standpunktes, beschreibt eine solche illusionistische Wirkung von Figuren, der man sich kaum entziehen könne.⁴³ Er spricht in diesem Zusammenhang von der

illusion that characters have a life independent of the text. [...] In fact, rarely during the act of reading we aware that ›Emma‹ [die Protagonistin in Jane Austens gleichnamigem Roman] is fictive, and the infrequent moments of such awareness are perfectly unnatural.⁴⁴

Bei Schulz und Weinsheimer geht es in erster Linie darum, wie man als Literaturwissenschaftler*in diese ›naive‹ Lektürehaltung überwinden könne. Wenn wir uns allerdings dafür interessieren, wie (historische) Leser und Hörer eine Erzählung verstehen, dann bildet die Wahrnehmung der Figuren als ›Personen‹ offensichtlich eine mögliche und mit Blick auf moderne Rezipienten sogar empirisch ausgesprochen übliche Lektürehaltung. Grabes fordert deshalb, sie in die literaturwissenschaftliche Betrachtung miteinzubeziehen: »Bei der Analyse kann man zwar nicht in dieser Illusionswirkung verbleiben, aber man muß mit ihr rechnen und sie als das ›primäre‹ Phänomen zu erklären suchen.«⁴⁵ Er möchte daher den Prozess der Illusionsbildung selbst zum Gegenstand der Analyse machen.⁴⁶

41 Herbert Grabes: *Wie aus Sätzen Personen werden...* Über die Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 10 (1978), S. 405–428, hier S. 405.

42 Schulz 2012, S. 8.

43 Vgl. Joel Weinsheimer: *Theory of Character: »Emma«*, in: *Poetics Today* 1 (1979), S. 183–211, hier S. 185: »I am caught. How is it possible to refuse the illusion that Emma Woodhouse was a woman whom I can discuss with as much unself-consciousness as the woman next door? At the very moment I refer to her (her: third person, feminine), I have already tacitly removed her from the novel, credited her with an independent life, and assumed a mimetic theory of character.« Auch Jörn Stückrath spricht von einer »auffällig[en] suggestive[n] Kraft« der Figuren: »Das Wissen, daß literarische Figuren luftige Gebilde sind, schützt uns aber nicht im mindesten davor, auf sie emotional zu reagieren, als ob sie unsere leibhaftigen Freunde und Widersacher sind.« (Stückrath 2004, S. 41) – Zu dieser starken Illusionswirkung weiterhin Grabes 1978, S. 407: »Selbst wenn man ein Werk ausdrücklich in der Absicht rezipiert, die Figuren bzw. ihre Konstitution im Verlaufe eines Dramas oder einer Erzählung zu analysieren, dokumentiert sich die Dominanz der Illusionsbildung bei wirkungsstarken Werken darin, daß die Analyseebene nur mit einer gewissen Anstrengung beibehalten werden kann und man nur zu leicht geneigt ist, in die ›normale‹ Lese- oder Zuschauerergewohnheit zurückzugleiten, um sich in willing suspension of disbelief der Illusionswirkung anheimzugeben und die literarischen Figuren als Personen zu betrachten.«

44 Weinsheimer 1979, S. 187.

45 Grabes 1978, S. 407.

46 Vgl. ebd., S. 426.

Dieser kognitionsorientierte Ansatz wurde mit unterschiedlichen Schwerpunkten in den letzten beiden Jahrzehnten vor allem von Ralf Schneider, Fotis Jannidis und Jens Eder eingelöst.⁴⁷ Schneider beschreibt die Figur dabei als eine mentale Repräsentation des Lesers.⁴⁸ Dieses mentale Modell der Figur werde ausgehend von bestimmten Basis-Annahmen – zum Beispiel, dass jede Figur über ein Äußeres und ein Inneres verfüge⁴⁹ – während der Lektüre gebildet. Dafür würden sich die Rezipienten sowohl auf die unvollständigen Informationen aus dem Text als auch auf text-externe Wissensbestände beziehen.⁵⁰ Weil die Bildung des mentalen Modells literarischer Figuren analog zur Wahrnehmung unserer Mitmenschen funktioniert und zum Teil auf denselben Basis-Annahmen beruht,⁵¹ besitzt das Konzept wieder eine größere Offenheit dafür, sich Figuren wie reale Personen vorzustellen.⁵² Das bedeutet ausdrücklich nicht, dass Figuren unabhängig vom Text existieren. Sie sind jedoch »als Artefakte auf Vorstellungen von Personen bezogen« und werden »vom Rezipienten auch entsprechend wahrgenommen«⁵³. Diesem Modell folgt Reuvekamp, die deshalb in expliziter Abgrenzung von Schulz auch für mittelalterliche Figuren von einer »automatisierten Unterstellung von Persönlichkeit«⁵⁴ ausgeht.

Die neue Aufgeschlossenheit für die Wahrnehmung der Figur als ›Person‹ lässt sich auch an anderer Stelle in der Germanistischen Mediävistik beobachten. So erkennen etwa die Herausgeber*innen des 2017 erschienenen Sammelbandes zu »Emotion und Handlung im Artusroman« eine

Wiederbelebung und [...] damit einhergehende aktuelle Popularität von überholt geglaubten narratologischen Modellen und Theorien, wodurch der Blick neu auf den erzählerischen Umgang mit Figuren und insbesondere auf ihre Wahrnehmung und ›Komplettierung‹ durch den [...] Leser oder

47 Vgl. Ralf Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, Tübingen 2000 (ZAA Studies. Language, Literature, Culture 9); Jannidis 2004a; Eder 2014 (in Bezug auf Figuren im Film). Siehe auch Jens Eder u.a.: Characters in Fictional Worlds. An Introduction, in: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media, hrsg. von Jens Eder u. a., Berlin / New York 2010 (Revisionen 3), S. 3–64.

48 Vgl. Schneider 2000, S. 59–98; Jannidis 2004a, S. 177–185.

49 Vgl. Jannidis 2004a, S. 192f.

50 Zum ›Basistypus‹ als »basale[r] Struktur der Informationen in der mentalen Repräsentation einer Figur« auch Jannidis 2004a, S. 126–128, 185–195, Zitat S. 192.

51 Dass die mentalen Modelle von literarischen Figuren und realen Personen »kognitiv zumindest teilweise auf ähnliche Weise konstruiert werden«, betonen etwa Martínez / Scheffel ¹⁹2016, S. 150. Aus kognitionspsychologischer Sicht Richard J. Gerrig / David W. Allbritton: The Construction of Literary Character. A View from Cognitive Psychology, in: Style 24 (1990), S. 380–391, hier S. 380: »The very act [...] of creating new personages in our heads is preeminently unusual. In a variety of circumstances we are called upon to create mental representations for individuals for whom we have no direct evidence. We expect to find equivalent cognitive processes operating when we hear a story about a colleague's distant cousin, read a biography of a historical figure, or encounter a new character in a novel.«

52 Vgl. dazu Jannidis 2004a, S. 9: »Unter dieser Untersuchungsperspektive ist das Verhältnis von Figuren und Personen erneut problematisch geworden. Es gehört zu den Binsenweisheiten der Literaturwissenschaft, daß die Figur etwas kategorial anderes ist als eine Person in der lebensweltlichen Wahrnehmung.« Neben dieser »kategoriale[n] Trennung« bestehe jedoch eine »gleichzeitige [...] enge [...] Relation« zwischen Figuren und Menschen.

53 Reuvekamp 2014, S. 115.

54 Ebd., S. 113.

Hörer gelenkt wurde. Figuren wirken, v. a. wenn von ihren emotionalen Äußerungen berichtet wird, zunächst wie ›Personen‹ [...].⁵⁵

Angesichts der Tatsache, dass die historische Narratologie bisher zu zeigen bemüht war, dass Figuren »gerade keine Personen darstellen«, schlagen sie nun einen »Mittelweg« zwischen den beiden Standpunkten vor.⁵⁶ Überhaupt werden in der neueren Erzählforschung die konkurrierenden Positionen nicht mehr als einander ausschließende Gegensätze verstanden. So sind schon bei James Phelan ›synthetische‹ und ›mimetische‹ Aspekte (gemeinsam mit anderen) gleichermaßen an der Konstruktion und Wahrnehmung von Figuren beteiligt.⁵⁷ Besonders deutlich wird diese Perspektive bei Eder (als Unterscheidung von ›fiktiven Wesen‹ und ›Artefakten‹) sowie in der erzähltheoretischen Einführung von Tilman Köppe und Tom Kindt (›Figuren als Personen‹ und ›Figuren als Artefakte‹) zum Ausdruck gebracht.⁵⁸

Dass grundsätzlich mit Wechselwirkungen zwischen den beiden Perspektiven zu rechnen ist, zeigt schon ein Blick auf die Geschichte einiger zentraler Ausdrücke aus dem Wortfeld der Figur. So stammt etwa das Wort ›Person‹ vom lat. *persona*, mit dem im antiken Theater die Maske des Schauspielers und davon ausgehend seine Rolle im Stück bezeichnet wurden. Erst über die Vorstellung der Welt als Theater (*theatrum mundi*)⁵⁹ wird der Ausdruck auf die

55 Cora Dietsch u. a.: Vorwort der Herausgeber, in: *Emotion und Handlung im Artusroman*, hrsg. von Cora Dietsch u. a., Berlin / Boston 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 13), S. IX–XX, hier S. X. – Von Contzen betont in ihrem Forschungsüberblick in Bezug auf die Figurendarstellung im Artusroman ebenfalls eine »anthropological dimension of character depiction [...] that is beyond the scope of structuralist approaches« (von Contzen 2014, S. 12). Auch Kragl geht davon aus, dass Figuren »stets irgendeine analogische Nähe mit jenen Personen verbindet, die die Teilnehmer am literarischen Leben um sich herum im ›wirklichen‹ Leben wahrnehmen« (Kragl 2019, S. 180).

56 Dietsch u. a. 2017, S. Xf.

57 James Phelan: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago / London 1989, S. 2f. Darauf bezieht sich auch Matthias Meyer: *Struktur und Person im Artusroman*, in: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hrsg. von Friedrich Wolfzettel unter Mitwirkung von Peter Ihring, Tübingen 1999, S. 145–163, bes. S. 147–149; Matthias Meyer: *Der Weg des Individuums. Der epische Held und (s)ein Ich*, in: *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur, 1150–1450*, hrsg. von Ursula Peters, Stuttgart / Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 529–545, bes. S. 533.

58 Vgl. Eder 2014, S. 134–143; Tilman Köppe / Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014 (RUB 17683), S. 120–146. Sowohl Eder als auch Köppe und Kindt nennen weitere Ebenen der Figur (die Figur als ›Symptom‹ / ›Symbol‹ bzw. ›Figur als Bedeutungsträger‹), die allerdings im vorliegenden Zusammenhang keine Rolle spielen.

59 Das schon bei Platon gebrauchte Bild von der Welt als Theater zitiert im 12. Jh. Johannes von Salisbury, wenn er im »Policraticus« (1156–1159) über die vorbildlichen Menschen schreibt: *Hi sunt forte qui de alto uirtutum culmine theatrum mundi despiciunt ludumque fortunae contempnentes nullis illecebris impelluntur ad uanitates et insanias falsas*. (Johannes von Salisbury, »Policraticus«, 3,9) Zitiert nach Ioannis Saresberienensis episcopi Carnotensis Policrati sive De nugis curialium et vestiigiis philosophorum libri VIII, recognouit et prolegomenis, apparatu critico, commentario, indicibus instruxit Clemens C.I. Webb, Bd. 1, Oxford 1909, S. 199, Z. 5–8. ›Diese sind etwa diejenigen, die vom hohen Gipfel der Tugenden auf das Theater der Welt herabsehen und, das Spiel des Glücks verachtend, von keinen Lockungen zu Nichtigkeiten und unwahren Tollheiten verleitet werden.‹ Zu dieser Stelle auch Peter von Moos: *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die historiae im »Policraticus«* Johanns von Salisbury, Hildesheim u. a. 1988 (Ordo 2), S. 511f. – Überhaupt wird in der theologisch-philosophischen Tradition des Christentums die Welt immer wieder als ein Kunstwerk Gottes beschrieben, weshalb die realen Menschen als (göttliche) Artefakte erscheinen. In diesem Sinne bezieht sich etwa Augustinus (gest. 430) auf ein Bild von Plotin und vergleicht die Welt mit einem (inszenierten) Wettkampf (*agon*), bei dem die göttliche Providenz die Rollen verteilt, wie ein Künstler die Farben eines Gemäldes: *Sed sicut niger co-*

außerliterarische Realität übertragen.⁶⁰ Auch der Begriff der ›Rolle‹ (von lat. *rotulus*) stammt aus dem Bereich des Theaters und bezeichnete ursprünglich die (auf einer Schriftrolle festgehaltene) Textpartie eines Schauspielers.⁶¹ Der Ausdruck ›Charakter‹ wiederum leitet sich vom gr. Verb *charássein* (›einritzen‹) ab und fungierte ursprünglich als Äquivalent zu lat. *stilus* (›schriftliche Eigenart‹).⁶² Noch um 1200 lautet die Grundbeutung von mhd. *karacter* ›Schriftzeichen‹.⁶³ Der Begriff, der sich heute vor allem auf die persönlich-psychologische Eigenart eines Menschen bezieht, – weshalb er in der (deutschsprachigen) Forschung als Synonym für ›Figur‹ vermieden wird – besitzt damit ebenfalls eine ›literarische‹ Herkunft.

Auch mittelalterlichen Autoren waren offenbar beide Aspekte literarischer Figuren bewusst, wie sich wiederum an Thomasin zeigen lässt. Kurz nach der oben angeführten Stelle heißt es im »Welschen Gast« in Bezug auf die höfische Literatur:

*ein hülzîn bilde ist niht ein man.
swer ave iht verstên kan,
der mac daz verstên wol,
daz ez einen man bezeichnen sol.* (Thomasin von Zerklære, »Der Welsche Gast«, vv. 1127–1130)⁶⁴

Reuvekamp zitiert diese Stelle als Beleg dafür, dass auch in mittelalterlicher Perspektive Figuren als »ästhetische Simulation[en] des Menschlichen« aufgefasst wurden.⁶⁵ Thomasins Aussage lässt sich aber von beiden Seiten aus lesen: Sie bietet zwar einen Hinweis auf eine ›mimetische‹ Funktion von Figuren als Repräsentation realer Personen, leugnet jedoch gleichzeitig nicht ihre künstliche Gemachtheit. Auch Thomasin ist sich offenbar darüber im Klaren,

lor in pictura cum toto fit pulcher, sic istum totum agonem decenter edit incommutabilis diuina prouidentia, aliud uictis, aliud certantibus, aliud uictoribus, aliud spectatoribus. (Augustinus, »De vera religione«, 40,76) Zitiert nach Aurelii Augustini opera, Bd. 4 / 1: De doctrina christiana. De vera religione, cura et studio Josephus Martin / K.-D. Daur, Turnhout 1962 (CCSL 32), S. 237, Z. 58–61. Etwa: ›Denn so wie die schwarze Farbe in der Gesamtkomposition eines Bildes schön aussieht, so führt die unwandelbare göttliche Vor-sehung diesen ganzen Wettkampf vortrefflich auf: Besiegten, Wettstreitenden, Siegern und Zuschauern weist sie unterschiedliche Rollen zu.«

60 Dazu Manfred Fuhrmann u.a.: Art. Person, in: HWPPh 7 (1989), Sp. 260–338, hier Sp. 269 f.; Jan A. Aertsen: Einleitung: Die Entdeckung des Individuums, in: Individuum und Individualität im Mittelalter, hrsg. von Jan A. Aertsen / Andreas Speer, Berlin / New York 1996 (Miscellanea mediaevalia 24), S. IX–XVII, hier S. XV. Während die Bezeichnung der Akteure in der antiken Gerichtsrhetorik als *persona* noch zwischen beiden Bereichen vermittelt, habe der Ausdruck im Mittelalter schon nur noch den Menschen in einem allgemeinen Sinne bezeichnet, vgl. Fuhrmann u.a. 1989, Sp. 281 f. Für Matthias Däumer lebt dagegen in der mittelalterlichen Poetik der antik-rhetorische Begriff von *persona* als ›Maske‹ oder ›Rolle‹ fort, vgl. in Bezug auf die »Poetria nova« Galfreds von Vinsauf Matthias Däumer: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane, Bielefeld 2013 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 9), S. 83–85. Zu lat. *persona* jetzt weiterhin Dillig 2019, S. 39f.

61 Vgl. Elke Platz-Waury: Art. Rolle, in: RLW 3 (2003), S. 313–315, hier S. 314.

62 Vgl. Bernard Asmuth: Art. Charakter, in: RLW 1 (1997), S. 297–299, hier S. 297f.

63 Vgl. BMZ, Bd. 1, S. 788; Lexer, Bd. 1, Sp. 1516. So gebraucht den Ausdruck auch Wolfram von Eschenbach im »Parzival«, vv. 453,11–17: *Kyôt der meister wol bekant | ze Dôlet verworfen ligen vant | in heidenischer scharfte | dirre âventiure gestifte. | der karakter â b c | muoser hân gelernet ê, | ân den list von nigrômanzî.* Zitiert nach Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns rev. und komm. von Eberhard Nellmann. Übertr. von Dieter Kühn, Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 110 / Bibliothek des Mittelalters 8), Bd. 1, S. 750. (Hervorhebung L.M.)

64 Ausg. Willms 2004, S. 45f.

65 Vgl. Reuvekamp 2014, S. 115.

dass man Figuren je nach Blickwinkel sowohl als ›Artefakte‹ (*bilde*) als auch als ›Personen‹ (*man*) betrachten kann.

Das Konzept des mentalen Modells der Figur bietet eine Möglichkeit, beide Perspektiven auf die Figur zu integrieren und danach zu fragen, wie sie sich bei der Lektüre zueinander verhalten. Es ist außerdem gut für die Anwendung auf vormoderne Literatur geeignet:⁶⁶ Die Tatsache, dass Rezipienten eine mentale Repräsentation literarischer Figuren bilden, kann man aus kognitionswissenschaftlicher Sicht als anthropologische Konstante ansehen,⁶⁷ während die zugrunde liegenden Basis-Annahmen und die jeweils abgerufenen Wissensbestände dem kulturellen Wandel unterliegen und deshalb historisiert werden müssen.⁶⁸ Ohnehin eignen sich rezeptionsorientierte Ansätze zur Beschreibung mittelalterlicher Literatur, da zumindest die lateinischen Dichtungslehren des Mittelalters – in der Tradition der antiken Gerichtsrhetorik – ausgesprochen rezipientenbezogen argumentieren.⁶⁹ So sind etwa die Ausführungen über die Beschreibung von Figuren (*descriptio personæ*) in der einflussreichen »Ars versificatoria« des Matthäus von Vendôme (um 1175) ausdrücklich auf die Wirkung auf den Zuhörer (*auditor*) ausgerichtet.⁷⁰

66 In der Germanistischen Mediävistik ist das Modell bereits vereinzelt rezipiert worden. Vgl. neben Reuvekamp 2014 schon Dimpel 2011, S. 136–144; in Bezug auf verschiedene Textsorten weiterhin Susanne Bernhardt: *Figur im Vollzug. Narrative Strukturen im religiösen Selbstentwurf der »Vita«* Heinrich Seuses, Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 64), S. 28f., sowie Teresa Cordes: *Narratologie und Sprachpragmatik. Die Erprobung eines Ansatzes zur Beschreibung von Figuren am Beispiel der »Kudrun«*, in: *Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht*, hrsg. von Anne-Katrin Federow u. a., Berlin / Boston 2017 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 11), S. 149–163, hier S. 149–151. Zuletzt auch Karin 2019, S. 11; Bittner 2019, S. 13–16. – Zur grundsätzlich eher geringen Rezeption kognitionsorientierter Ansätze in der Mediävistik Robert Mohr: *Cognitive Poetics und mittelalterliche Literatur. Chancen einer Untersuchung mittelalterlicher Leseprozesse und schemabezogener Identitätsbildung*, in: *ZfdA* 141 (2012), S. 419–433, hier S. 419.

67 Vgl. Reuvekamp 2014, S. 115f.

68 Auch die Arbeit von Jannidis vertritt, wie ihr Titel deutlich macht, einen explizit historischen Anspruch. Eine tatsächliche Historisierung bleibt allerdings weitgehend aus, vgl. Stock 2010, 192f.; Reuvekamp 2014, S. 130 Anm. 4. Zum Textkorpus, an dem Jannidis seine Theorie entwickelt, gehört zwar auch der 1509 zum ersten Mal gedruckte »Fortunatus« (der ebenfalls den Gegenstand von Reuvekamp 2014 bildet), um – wie Jannidis ausdrücklich betont – »die Tauglichkeit des analytischen Instrumentariums auch an einem historisch weiter entfernten Text demonstrieren zu können« (Jannidis 2004a, S. 11). Im Laufe der Untersuchung kann man sich jedoch des Eindrucks nicht ganz erwehren, dass der »Fortunatus« immer dann herangezogen wird, wenn er sich gerade als Beispiel eignet (etwa um zu zeigen, dass Tiere mitunter als Objekte dargestellt werden, vgl. ebd., S. 112f.). Überhaupt erfolgt die Heranziehung der Primärtexte bei Jannidis überwiegend illustrativ. – Was die Textauswahl angeht, so wäre weiterhin auch mit Blick auf Reuvekamp danach zu fragen, wie gut ein frühneuzeitlicher Prosaroman geeignet ist, um sich mit »[m]ittelalterliche[n] Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie« (so der Untertitel ihres Aufsatzes) auseinanderzusetzen.

69 Vgl. Gert Hübner: *evidentia*. Erzählformen und ihre Funktionen, in: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*. Unter Mithilfe von Carmen Stange / Markus Greulich hrsg. von Harald Haferland / Matthias Meyer, Berlin / New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 119–147, hier S. 133: »Die rhetorische Art der Reflexion über das Erzählen war in erster Linie von kommunikativen Wirkungskalkülen bestimmt.«

70 Vgl. Matthäus von Vendôme, »Ars versificatoria«, 1,40: *si agatur de amoris efficacia, [...] praelibanda est puellae descriptio et assignanda puellaris pulchritudinis elegantia, ut, audito speculo pulchritudinis, verisimile sit et quasi conjecturale auditori [...]*. Zitiert nach Edmond Faral: *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1958 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences Historiques et Philologiques 238), S. 119. Besonders in der Übersetzung von

Was in Bezug auf mittelalterliche Texte dagegen nicht geleistet werden kann, ist eine empirische Untersuchung der historischen Rezeption, wie sie Schneider für den viktorianischen Roman des 19. Jahrhunderts unternimmt. Um mittelalterliche Lesevorgänge nachvollziehen zu können, fehlen uns die notwendigen Quellen. Entsprechende Mitteilungen wie diejenigen von Petrus und Thomasin sind ausgesprochen selten und zudem von unsicherem Aussagewert. Ein direktes Zeugnis mittelalterlicher Rezeption bietet vor allem die handschriftliche Überlieferung der Texte, insofern jedes Manuskript das Produkt eines Lesers (des jeweiligen Redaktors) darstellt. Soweit es im vorliegenden Rahmen möglich ist, soll deshalb auch die Überlieferungsvarianz des »Tristan« berücksichtigt werden,⁷¹ die in der Forschung bisher weitgehend vernachlässigt wurde.⁷² Ansonsten ist die Beschreibung zeitgenössischer Rezeptionsvorgänge in erster Linie auf die Informationen angewiesen, die der literarische Text selbst bietet. Wie Eckart Conrad Lutz unter dem Stichwort des Lesevorgangs beschrieben hat, geht es dabei nicht nur um empirische, sondern auch und vor allem um intendierte Rezeptionsprozesse:

Was geschieht im Leser (oder mit ihm), während er einen bestimmten Text [...] wahrnimmt, was soll geschehen? Was lässt die Struktur des Artefakts (interne Lesesteuerung), was lässt der (überlieferte) Kontext, vorab die Handschrift (externe Lesesteuerung) erkennen? Dabei ist vorausgesetzt, dass so-

Aubrey E. Galyon hat es den Anschein, Matthäus berücksichtige geradezu die kognitiven Aspekte der Rezeption: »[I]f one writes about the power of love [...] the audience ought to be given a foretaste of such exquisite feminine beauty, so that having a picture of such beauty in their minds, they would find it reasonably believable.« Übersetzung aus Matthew of Vendôme: *The Art of Versification*, transl. with an introd. by Aubrey E. Galyon, Ames (Iowa) 1980, S. 34. (Hervorhebung L.M.) Zur Rezipientenbezogenheit der »Ars versificatoria« mit Bezug auf die vorliegende Stelle auch Christian Schneider: *Narrationis contextus. Erzähllogik, narrative Kohärenz und das Wahrscheinliche in der Sicht der hochmittelalterlichen Poetik*, in: *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011*, hrsg. von Florian Kragl / Christian Schneider, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 155–186, hier S. 172.

- 71 Dafür verweise ich grundsätzlich auf den Variantenapparat der Ausgabe Marold / Schröder. Da sich dieser allerdings als fehlerhaft und unvollständig erwiesen hat, nehme ich weiterhin direkt auf die handschriftliche Überlieferung Bezug. In diesem Zusammenhang bin ich Tomas Tomasek und seiner Arbeitsgruppe, besonders Frank Schäfer, zu großem Dank verpflichtet, weil sie mir einen Einblick in das Material ihrer im Entstehen befindlichen Neuedition des »Tristan« gewährt haben. Einen Überblick über die Konzeption und erste Ergebnisse des Editionsprojekts bieten Frank Schäfer / Tomas Tomasek: *Zur Neuedition des »Tristan« Gottfrieds von Straßburg*, in: *Usbekisch-deutsche Studien, Bd. 4: Kontakte: Sprache, Literatur, Kultur, Didaktik*, hrsg. von Kordula Schulze u. a., Münster 2016, S. 219–230. Im Rahmen der Projektarbeit hat sich auch das von René Wetzels erarbeitete Stemma der »Tristan«-Überlieferung leicht verändert. Stark vereinfacht kann man immer noch davon ausgehen, dass es sich möglicherweise um eine Lesart des Archetyps handelt, wenn diese durch eine oder mehrere der zentralen Handschriften F, H, M oder W repräsentiert wird, während andere Varianten eher als Rezeptionszeugnisse zu werten sind. – Zur Rezeption gehören in einem weiteren Sinne auch die Abbildungen der drei illustrierten »Tristan«-Handschriften B (Köln, Historisches Archiv der Stadt, Best. 7020 (W*) 88), M (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51) und R (Brüssel, Königliche Bibliothek, ms. 14697).
- 72 Eine Ausnahme stellt die Untersuchung von Susanne Flecken-Büttner dar, vgl. Susanne Flecken-Büttner: *Wiederholung und Variation. Exemplarität, Identität und Exzeptionalität in Gottfrieds »Tristan«*, Berlin / New York 2011. – Besonders gut ausgewertet sind außerdem die Bearbeitungstendenzen der stark kürzenden »Tristan«-Handschrift M, vgl. Martin Baisch: *Textkritik als Herausforderung der Kulturwissenschaft. »Tristan«-Lektüren*, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 9), S. 146–305.

wohl der Text [...] als auch die Handschrift so entworfen sind, dass sie bestimmte Gebrauchsformen, bestimmte Lesevorgänge ermöglichen, nahe legen oder gar erzwingen.⁷³

Ich verstehe den »Tristan« und damit auch die Figuren in diesem Sinne als Elemente einer literarischen Kommunikation zwischen Autor und Rezipienten.⁷⁴ Dabei gehe ich von einer Kommunikationssituation ›um 1200‹ aus, also in unmittelbarer zeitlicher Gegenwart des Autors.⁷⁵ Um die literarische Kommunikation zu beschreiben, lege ich der Untersuchung ein pragmatisches Modell narrativer Ebenen zugrunde, wie es etwa Wolf Schmid entwickelt hat.⁷⁶ Über einzelne Aspekte dieses Modells und ihre Anwendbarkeit auf mittelalterliche Verhältnisse lässt sich freilich streiten.⁷⁷ So wird etwa die Trennung von Autor und Erzähler in der mediävistischen Erzählforschung wieder (oder immer noch) intensiv diskutiert.⁷⁸ Ein großer Vorteil der grundsätzlichen Beachtung der äußeren Kommunikationsebene von Autor und Rezipienten besteht in jedem Fall darin, dass sie es erlaubt, den Text historisch und kulturell zu verorten.⁷⁹ So kann etwa die ansonsten problematische Instanz des Autors als »Instrument«

73 Eckart Conrad Lutz: Lesevorgänge. Vom *punctus flexus* zur Medialität, in: Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern, Handschriften, hrsg. von Eckart Conrad Lutz u. a., Zürich 2011 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 11), S. 11–33, hier S. 16. Einen idealtypischen Lesevorgang beschreibt Lutz als »aus bestimmten historischen, allgemeinen und besonderen Bedingungen heraus sich entwickelnder Erkenntnisprozess, der mit der Wahrnehmung von Text unter den besonderen Voraussetzungen einer bestimmten Handschrift mit der ihr eigenen Ausstattung beginnt, sich in der lesenden oder hörenden, evt. [sic] von einführenden oder fortlaufenden Erläuterungen, von eigener Reflexion und Gespräch begleiteten Aneignung des Textes fortsetzt (und dabei dessen rezeptionssteuernder Einrichtung ausgesetzt ist)« (ebd., S. 26).

74 Mit dem Begriff der Kommunikation soll dabei nicht impliziert werden, dass es sich notwendigerweise um einen zweckgebundenen, zielgerichteten Prozess handelt. Gerade literarische Texte sind grundsätzlich durch eine gewisse Offenheit und Unbestimmtheit charakterisiert. Dazu etwa Jochen Hörisch: Das Wissen der Literatur, Paderborn / München 2007, S. 32f.: »Dichtung ist, je dichter, je besser, je komplexer sie ist [...], desto schwerer verständlich, desto mehr an Kommunikationsverhinderung interessiert.«

75 Das bedeutet auch, dass ich den Text – anders als die meisten Rezipienten, die wir über die Handschriften empirisch zu fassen bekommen – als Fragment lese. Von den elf vollständig überlieferten Handschriften des Romans bricht nur eine (die Wiener Hs. W) mit Gottfrieds Fragment ab; alle anderen Textzeugnisse beenden die Geschichte entweder mit einer der beiden Fortsetzungen Ulrichs von Türheim oder Heinrichs von Freiberg (so außerdem die beiden Fragmente e1 / e und g) oder mit dem Schluss von Eilharts »Tristrant«, vgl. die Übersicht bei Tomasek 2007, S. 54f.

76 Vgl. Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, 3., erw. und überarb. Aufl., Berlin / Boston 2014, S. 45–106. Zu Figuren als Elementen narrativer Kommunikation auch Jannidis 2004a, S. 15–83.

77 In jedem Fall muss das Modell für die Anwendung auf mittelalterliche Kommunikationssituationen um eine Ebene / Instanz erweitert werden, nämlich den realen Erzähler oder Rhapsoden, der den Text am Hof vorträgt und in der Regel wohl nicht mit dem realen Autor identisch ist.

78 Vgl. etwa Sonja Glauch: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1), S. 77–97; zuletzt Seraina Plotke: Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie, Göttingen 2017. Von Contzen kritisiert grundsätzlich die narratologische Auffassung vom Erzählen als Akt der Kommunikation. Gerade vormodernes Erzählen lasse sich besser mit dem Begriff der Erfahrung (*experience*) beschreiben, gegenüber dem die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler an Relevanz verliere, vgl. Eva von Contzen: Narrative and Experience in Medieval Literature. Author, Narrator, and Character Revisited, in: Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum, hrsg. von Eva von Contzen / Florian Kragl, Berlin / Boston 2018 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 7), S. 61–79.

79 Zur Bedeutung des kulturellen Settings in kognitionsorientierten Ansätzen Mohr 2012, S. 423.

dienen, um »den Text mit bestimmten Sprach- und Wissensbeständen zu verbinden.«⁸⁰ Wir wissen zwar kaum etwas über das biographische Autorsubjekt ›Gottfried von Straßburg‹,⁸¹ aber wenn wir – mit guten Gründen – davon ausgehen, dass es sich um einen lateinisch gebildeten *litteratus* handelt,⁸² erlaubt uns das zum Beispiel, den »Tristan« mit der lateinischen Rhetorik der Antike und des Mittelalters in Verbindung zu bringen.⁸³ Neben den seltenen poetologischen Selbstaussagen der literarischen Texte stellt die Rhetorik den Ort dar, an dem im Mittelalter in erster Linie über das Erzählen nachgedacht wurde.⁸⁴ Dem Autor steht im Modell der narrativen Kommunikation der reale Rezipient gegenüber, von dem wir in Bezug auf die höfische Literatur noch nicht einmal genau wissen, ob wir ihn besser als ›Hörer‹ oder als ›Leser‹ bezeichnen sollen⁸⁵ – beziehungsweise als ›Hörer*in‹ oder ›Leser*in‹⁸⁶.

80 Vgl. Jannidis 2004a, S. 21.

81 Vgl. dazu Tomasek 2007, S. 16–44.

82 Vgl. Mark Chinca: Gottfried von Strassburg, Tristan, Cambridge 1997 (Landmarks of World Literature), S. 7.

83 Vgl. Stanislaw Sawicki: Gottfried von Straßburg und die Poetik des Mittelalters, Berlin 1932 [Nachdruck Nendeln (Liechtenstein) 1967] (Germanische Studien 124); Winfried Christ: Rhetorik und Roman. Untersuchungen zu Gottfrieds von Straßburg »Tristan und Isold«, Meisenheim am Glan 1977 (Deutsche Studien 31).

84 Die mittelalterlichen Dichtungslehren stehen dabei noch so stark in der Tradition der antiken Rhetorik, dass es sich nicht um Poetiken im eigentlichen Sinne handelt. Zur »Einbettung der Poetik in die Rhetorik« etwa Paul Klopsch: Prosa und Vers in der mittellateinischen Literatur, in: Mittellateinisches Jahrbuch 3 (1966), S. 9–24, hier S. 11: »All die »Artes versificatoriae« [...] wie z. B. die »Ars« des Matthäus von Vendôme (vor 1175), sind nichts als Anweisungen zur Rhetorik und als solche meist vom Auctor ad Herennium abhängig; das der Poesie Eigentümliche, etwa Äußerungen über die Versmaße u[nd] d[ergleichen], bieten sie allenfalls einschub- oder anmerkungsweise.«

85 Vgl. dazu Manfred Günter Scholz: Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert, Wiesbaden 1980. Es gibt einige Hinweise darauf, dass Gottfried für den »Tristan« zumindest mit einer partiell lesenden Rezeption gerechnet hat. Dazu gehört neben dem Akrostichon, das nur visuell aufgenommen werden kann, etwa folgender Rückverweis in den Versen 8736–8738: [...], *als in von hove was geboten | und als daz mære hie vor giht, | der dâ vor an daz mære siht*. Die Formulierung *dâ vor an daz mære sehen* (›sich rückblickend versichern‹, vgl. Haug / Scholz, Bd. 1, S. 491; ›weiter vorne noch einmal nachsehen‹, vgl. Krohn, Bd. 1, S. 523) hat man als Aufforderung zum Zurückblättern im Codex und damit als expliziten Beleg für eine (auch) schriftliche Rezeption gesehen, vgl. Dennis Howard Green: *Vrume rîtr und guote vrouwen / und wise phaffen*. Court Literature and its Audience, in: German Narrative Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries. Studies Presented to Roy Wisbey on his Sixty-fifth Birthday, hrsg. von Volker Honemann u. a., Tübingen 1994, S. 1–23, hier S. 18f.; Chinca 1997, S. 522. – Der Unsicherheit bezüglich der primären Rezeptionsform trage ich dadurch Rechnung, dass ich die Rezipienten des »Tristan« im Folgenden stets als ›Leser und Hörer‹ bezeichne.

86 Es spricht bekanntlich einiges dafür, dass sogar ein großer Teil des adligen Publikums aus den Damen am Hof bestand, vgl. etwa Bumke 1992, S. 704–706; Scholz 1980, S. 205–211; Jürgen Wolf: *vrouwen phlegene ze lesene*. Beobachtungen zur Typik von Büchern und Texten für Frauen, in: Wolfram-Studien 19 (2006), S. 169–190; Dennis Howard Green: *Women Readers in the Middle Ages*, Cambridge 2007 (Cambridge Studies in Medieval Literature) sowie den Sammelband *Die lesende Frau*, hrsg. von Gabriela Signori, Wiesbaden 2009 (Wolfenbüttler Forschungen 121). Einen textinternen Hinweis bietet zum Beispiel die »Tristan«-Fortsetzung Ulrichs von Tûrheim, wo sich der Erzähler im Epilog ausdrücklich an die *vrouwen* im Publikum richtet, vgl. vv. 3658–3661: *swelhe vrouwen an disem buoche lesen, | die suln mir wünschēn heiles | und danken mir mîns teiles, | des ich dar an gesprochen hân*. Zitiert nach Ulrich von Tûrheim: Tristan, hrsg. von Thomas Kerth, Tübingen 1979 (ATB 89), S. 194. – Wenn also im Folgenden vom ›Leser‹, ›Hörer‹ oder ›Rezipienten‹ des Romans die Rede ist, schließt das generische Maskulinum ausdrücklich andere Geschlechter mit ein.

Grundsätzlich sollte man sich vor übereilten historischen Konkretisierungen in Acht nehmen. Das gilt etwa für die Annahme eines irgendwie gearteten ›bürgerlichen‹ Kontextes des »Tristan«, von dem man vor allem in der älteren Forschung immer wieder lesen kann.⁸⁷ Schon die Lokalisierung des Romans in Straßburg beruht neben der »vornehmlich ins Westalemannische [...] weisenden frühen Überlieferung«⁸⁸ lediglich auf dem Herkunftsnamen des Autors. Dass dieser kein besonders belastbares Indiz darstellt, zeigt das Beispiel Konrads von Würzburg, der vor allem in Straßburg und Basel gewirkt hat.⁸⁹ Und selbst wenn Straßburg als primärer Rezeptionsraum des »Tristan« zutreffen sollte, haben wir es deshalb noch nicht mit einem ›bürgerlichen‹ Milieu zu tun. Gottfrieds Zielpublikum wird die Führungselite der Stadt gewesen sein,⁹⁰ die sich nicht anders als die Adligen auf dem Land als Teil der höfischen Gesellschaft verstanden hat.⁹¹ Dieser soziokulturelle Kontext wird auch im Roman selbst immer wieder aufgerufen.⁹²

Da wir also über die realen Leser und Hörer des »Tristan« kaum informiert sind, der Adressat im Konzept des mentalen Modells jedoch eine entscheidende Rolle spielt,⁹³ muss die Instanz des Rezipienten zum größten Teil aus dem Text selbst heraus entwickelt werden. Dafür haben die rezeptionsästhetischen Ansätze verschiedene Modelle entwickelt.⁹⁴ Ein besonders

87 Vgl. etwa Helmut de Boor: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170–1250, 10. Aufl., bearb. von Ursula Hennig, München 1979 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 2), S. 121f.

88 Tomasek 2007, S. 29.

89 Da dieses Problem, soweit ich sehe, nie diskutiert wird, erlaube ich mir, es an einem weiteren historischen Beispiel zu illustrieren: Bei einer Auswertung von rund 500 Personennamen aus Bremer, Hamburger und Lübecker Urkunden der Jahre 1150 bis 1250 fanden sich sieben Personen mit dem Herkunftsnamen *de Brema* bzw. *Bremensis*, von denen vier tatsächlich in Bremen ansässig waren, jedoch auch zwei in Lübeck und eine in Hamburg. Vgl. Dieter Hägermann: Die Bildung von Doppelnamen in Bremen, Hamburg und Lübeck von 1150 bis 1250, in: Onomastik. Akten des 18. Internationalen Kongresses für Namenforschung, Trier, 12.–17. April 1993, Bd. 6: Namenforschung und Geschichtswissenschaften, Literarische Onomastik, Namenrecht, ausgewählte Beiträge (Ann Arbor 1981). In Zusammenarbeit mit Monique Bourin u. a. hrsg. von Dieter Kremer, Tübingen 2002, S. 75–90, hier S. 82.

90 Vgl. Tomasek 2007, S. 34, 36. Belegen lässt sich das etwa für den Basler Rezipientenkreis Konrads von Würzburg, vgl. Horst Brunner: Art. Konrad von Würzburg, in: ³VL 5 (1985), Sp. 272–304, hier Sp. 274f.

91 Vgl. dazu den Kommentar von Haug / Scholz, Bd. 2, S. 211: »Eine Festlegung in der Frage von Gottfrieds Publikum wird dadurch schwierig, daß eine Grenze zwischen städtischem und höfischem Leben im Straßburg der damaligen Zeit kaum gezogen werden kann«. Auch die spätere Rezeption des »Tristan« findet nach dem Zeugnis der Überlieferung dann vor allem »an Adelshöfen Schwabens, des Rheingebiets und Böhmens« statt (Tomasek 2007, S. 36).

92 Vgl. Herbert Kolb: Der Hof und die Höfischen. Bemerkungen zu Gottfried von Straßburg, in: ZfdA 106 (1977), S. 239–252.

93 Vgl. Jens Eder: Gottesdarstellung und Figurenanalyse. Methodologische Überlegungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive, in: Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen, hrsg. von Ute E. Eisen / Ilse Müllner, Freiburg i.Br. u. a. 2016 (Herders Biblische Studien 82), S. 27–54, hier S. 32: »Ohne eine Modellierung der intendierten, empirischen oder idealen Rezipienten ließe sich die kommunikative Konstruktion von Figuren nicht erklären.«

94 Bei Schmid ist in diesem Zusammenhang vom ›abstrakten Leser‹ die Rede, vgl. Schmid ³2014, S. 67–70. Er versteht darunter den »Inhalt jenes Bildes vom Empfänger [...], das der Autor beim Schreiben vor sich hatte oder – genauer – de[n] Inhalt jener Vorstellung des Autors vom Empfänger, die im Text durch bestimmte indiziale Zeichen fixiert [ist]« (S. 67). Daneben vor allem Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976, S. 50–67, zu älteren Lesermodellen ebd., S. 54–60; weiterhin Wolfgang Iser: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 31). Zu den Ansätzen von

häufig herangezogenes Konzept bietet Umberto Eco's ›Modell-Leser‹: Eco versteht darunter ein vom Autor imaginiertes Konstrukt, das über alle Kompetenzen und Wissensbestände verfügt, die der Autor in seinem Text voraussetzt. Deshalb sei der Modell-Leser

in der Lage [...], an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat, und sich in seiner Interpretation fortzubewegen, wie jener seine Züge bei der Hervorbringung des Werkes gesetzt hat.⁹⁵

Eine wichtige Differenzierung dieses Ansatzes hat Jannidis vorgenommen. In Anlehnung an Peter Rabinowitz unterscheidet er zwei verschiedene Typen von Rezipienten, den ›auktorialen‹ und den ›narrativen‹ Leser:⁹⁶

Das auktoriale Publikum ist das vom Autor eines Textes intendierte Publikum. Es weiß, daß es einen fiktionalen Text liest; nur dieses Publikum kann den Text als ästhetisches Objekt betrachten [...]. Das narrative Publikum dagegen [...] nimmt an, daß die von einem zuverlässigen Erzähler berichteten Sachverhalte wahr sind.⁹⁷

Im vorliegenden Kontext lassen sich die beiden Lesertypen in einen Zusammenhang mit den alternativen Möglichkeiten der Figurenwahrnehmung bringen: Für ›narrative‹ Rezipienten erscheinen die Figuren wie echte Menschen, ›auktoriale‹ Leser erkennen sie als Kunstwerke.

Rückhalt findet diese Überlegung auch in der Forschung zur (modernen) Lesersozialisation: Hier geht man davon aus, dass Kinder bis zu einem Alter von etwa zwölf Jahren literarische Texte nur identifikatorisch lesen können und sich in die Figuren hineinversetzen, als seien es reale Personen. Erst danach lernten sie, den Text als Kunstwerk zu analysieren.⁹⁸ Man mag hier wiederum an Thomasin denken, der in seinem literaturpädagogischen Programm ebenfalls zwischen unverständigen Kindern und denjenigen, *die ze sinne komen sint*, differenziert. Vor allem in lateinischen Quellen des Mittelalters findet sich immer wieder eine Zweiteilung

Schmid und Iser aus germanistisch-mediävistischer Perspektive Ramona Raab: Transformationen des *dū* im Text. Predigten Meister Eckharts und ihr impliziter Adressat. Tübingen 2018 (Bibliotheca Germanica 69), S. 34–47. Zum impliziten Adressaten in mittelalterlichen Texten weiterhin Volker Mertens: ›Der implizierte Sünder‹. Prediger, Hörer und Leser in Predigten des 14. Jahrhunderts. Mit einer Textpublikation aus den »Berliner Predigten«, in: Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981, hrsg. von Walter Haug u. a., Heidelberg 1983 (Reihe Siegen. Germanistische Abteilung 45), S. 76–114; Burkhard Hasebrink: Die Anthropologie der Abgeschiedenheit. Urbane Ortlosigkeit bei Meister Eckhart, in: Meister Eckhart im Original, hrsg. von Freimut Löser / Dietmar Mieth, Stuttgart 2014 (Meister-Eckhart-Jahrbuch 7), S. 139–154.

95 Umberto Eco: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held, München / Wien 1987, S. 67.

96 Vgl. Jannidis 2004a, S. 28–33; zur Herkunft der Unterscheidung bes. S. 32 Anm. 32.

97 Ebd., S. 32. Vgl. auch Knaebles Unterscheidung zwischen dem Modell-Leser und einem ›einfachen Leser‹, den sie folgendermaßen beschreibt: »Der einfache Leser verbleibt [...] auf der Geschichtsebene des Textes, seine Lektüre ist naiv zu nennen. Er folgt gewissermaßen der inneren Logik der Geschichte [...]. Er setzt sich der Kontingenz der imaginären Realität vollständig aus und verweilt mit seinen Beobachtungen in deren hergestellter Welt.« (Susanne Knaeble: Höfisches Erzählen von Gott. Funktionen und narrative Entfaltung des Religiösen in Wolframs »Parzival«, Berlin / New York 2011 (Trends in Medieval Philology 23), S. 89)

98 Vgl. Werner Graf: Literarische Sozialisation, in: Grundzüge der Literaturdidaktik, hrsg. von Klaus-Michael Bogdal / Hermann Kortes, München 2002, S. 49–60, bes. S. 52, 58.

der möglichen Rezipienten in *simplices* und *sapientes*, *tumbe* und *wise*.⁹⁹ Womöglich reagiert Gottfried auch darauf, wenn er mit den *edelen herzen* im Prolog des »Tristan« einen exklusiven Rezipientenkreis entwirft, der ausdrücklich von der Welt der vielen (*ir aller werlde*, v. 50) abgesetzt wird.¹⁰⁰ Ein Bild der verschiedenen Lesertypen, das der Unterscheidung von »narrativen« und »auktorialen« Rezipienten erstaunlich nahe kommt, entwirft Johannes von Salisbury: Im »Policraticus« (1156–1159) vergleicht er den ungebildeten Leser mit einem Jüngling, der sich (nach einer Komödie des Terenz) beim Anblick eines Gemäldes von Jupiters Goldregen im Schoß von Danae sexuell erregt und offensichtlich nicht in der Lage ist, die Künstlichkeit der dargestellten Wirklichkeit zu erkennen.¹⁰¹

Man sollte die beiden Rezipiententypen aber nicht ohne Weiteres mit tatsächlichen (sozialen) Lesergruppen gleichsetzen.¹⁰² Es handelt sich vielmehr um unterschiedliche Standpunkte

99 Vgl. Peter von Moos: Was galt im lateinischen Mittelalter als das Literarische an der Literatur? Eine theologisch-rhetorische Antwort des 12. Jahrhunderts, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991, hrsg. von Joachim Heinze, Stuttgart / Weimar 1993 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 14), S. 431–451, hier S. 446.

100 Zu den *edelen herzen* als »idealen Rezipienten« etwa Till Dembeck: Der *wintschaffene* (wetterwendische) Christus und die Transparenz der Dichtung in Gottfrieds »Tristan«, in: Zeitschrift für Germanistik. N.F. 10 (2000), S. 493–507, hier S. 499.

101 Vgl. Johannes von Salisbury, »Policraticus«, 7,9 (Ausg. Webb 1909, Bd. 2, S. 126, Z. 19–25). Dazu von Moos 1988, S. 180f. und Anm. 424; von Moos 1993, S. 447.

102 Vgl. Jannidis 2004a, S. 33. Das gilt bereits für den mittelalterlichen Topos, vgl. von Moos 1993, S. 446. – Angesichts der großen Bedeutung der Leser- und Hörerinnen im höfischen Literaturbetrieb (siehe oben, S. 25 Anm. 86) wäre allerdings danach zu fragen, inwiefern man (in einer mittelalterlichen Perspektive) möglicherweise von einer geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Rezeptionshaltung von Männern und Frauen ausgehen muss. Gibt es neben dem »impliziten Rezipienten« auch so etwas wie eine »implizite Rezipientin« in der mittelalterlichen Literatur? In der Rezeptionsästhetik spielt das Geschlecht – anders als in der lesesoziologischen Forschung – bisher eine untergeordnete Rolle. In den grundlegenden Ansätzen von Schmid, Iser und Eco findet es überhaupt keine Erwähnung. Vgl. dazu Roberta L. Krueger: Art. Reader-Response Criticism, in: Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia, hrsg. von Margaret C. Schaus, New York 2006 (Routledge Encyclopedias of the Middle Ages 14), S. 696f. Dabei weisen Ergebnisse der empirischen Leseforschung (mit einigen Unsicherheiten) darauf hin, dass bei modernen Leser*innen das Geschlecht einen großen Einfluss auf das Leseverhalten ausübt, vgl. Maik Philipp: Geschlecht und Lesen, in: Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. von Ursula Rautenberg / Ute Schneider, Berlin / Boston 2015, S. 445–467; Andrea Bertschi-Kaufmann / Natalie Plangger: Genderspezifisches Lesen, in: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, hrsg. von Alexander Honold / Rolf Parr unter Mitarbeit von Thomas Küpper, Berlin / Boston 2018, S. 550–570. Diese Beobachtung wird oft auf das Konzept einer spezifisch »weiblichen« Lektürehaltung zurückgeführt, wie es im 18. Jahrhundert geprägt worden sei: »Die bis heute nachwirkende Idee, Männer läsen distanziert und reflektiert, Frauen hingegen identifikatorisch und emotional, setzte sich in jener Zeit durch« (ebd., S. 559). Dass die zugrunde liegende Verbindung von »Weiblichkeit« mit emotionaler Anteilnahme und »Männlichkeit« mit rationaler Distanz möglicherweise auf sehr viel älteren kulturellen Mustern beruht, zeigt Rüdiger Schnell: Geschlechtscharaktere in Mittelalter und Moderne. Interdisziplinäre Überlegungen zur Natur / Kultur-Debatte, in: Frühmittelalterliche Studien 51 (2017), S. 325–388, bes. S. 329–333, 350–366. Zur Vorstellung einer geschlechterspezifischen Kommunikation in der Vormoderne außerdem Rüdiger Schnell: Gender und Rhetorik in Mittelalter und Früher Neuzeit. Zur Kommunikation der Geschlechter, in: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch 29 (2010), S. 1–18. Insgesamt sind – auch für die Moderne – noch einige Fragen offen und die Untersuchung der »impliziten Leserin« in der mittelhochdeutschen Literatur steht bislang aus. Siehe jedoch die romanistischen Ansätze von Roberta L. Krueger: Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance, Cambridge 1993 (Cambridge Studies in French 43); Angelica Rieger: Lecteur – lectrice ou: de l'altérité des lectures féminines, in: La lecture au féminin. La lectrice dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle, hrsg. von Angelica Rieger / Jean-François Tonard,

oder Perspektiven auf die Erzählung, die jeder Leser und Hörer einnehmen kann. Welchen Standpunkt ein Rezipient gegenüber den Figuren einnimmt, hängt dabei davon ab, welche Ebene im Modell der narrativen Kommunikation er fokussiert: ›Narrative‹ Rezipienten verorten sich perspektivisch auf einer Ebene mit den Figuren in der erzählten Welt, nehmen also diese Welt und ihre Bewohner wahr, wie es auch die fiktiven Figuren tun würden. ›Auktoriale‹ Rezipienten achten dagegen auf die Ebene der Kommunikation zwischen Autor und Publikum.¹⁰³ Köppe und Kindt unterscheiden deshalb von der erzählten Welt aus gesehen zwischen einem ›internen‹ und einem ›externen‹ Standpunkt:

Aus dem Gesagten ergibt sich [...], dass man fiktionalen Erzähltexten gegenüber zwei grundsätzlich voneinander verschiedene Standpunkte einnehmen kann: Man kann sie einerseits als Texte betrachten, die es in unserer Welt gibt, die über bestimmte sprachliche (syntaktische, stilistische, semantische, intertextuelle u. a.) Eigenschaften verfügen [...]. Andererseits sind die Dinge, von denen fiktionale Texte handeln, in unserer Vorstellung real. Wir können uns in unserer Vorstellung den von diesen Texten behandelten fiktiven Sachverhalten in vielerlei Hinsicht genauso widmen, als handle es sich um reale Sachverhalte.¹⁰⁴

Das bedeutet: Jeder Akteur der erzählten Handlung ist »nur vom externen Standpunkt aus gesehen eine literarische Figur; vom internen Standpunkt aus gesehen handelt es sich um einen Menschen aus Fleisch und Blut.«¹⁰⁵ Ob ein Leser oder Hörer also eine Figur als ›Person‹ oder ›Artefakt‹ wahrnimmt, ist grundsätzlich variabel; beide Perspektiven können während der Lektüre einander abwechseln, ergänzen und überlagern. Für die Untersuchung gilt es, danach zu fragen, welchen Blickwinkel auf die Figur der Text an einer bestimmten Stelle privilegiert. Das betrifft einerseits die Frage, welche Perspektive die Erzählung besser zu erklären vermag, andererseits die Suche nach Textsignalen, die Einfluss auf den Kommunikationsprozess ausüben und den Rezipienten möglicherweise dazu bringen, den einen oder den anderen Standpunkt einzunehmen.

Damit sind Fragestellung und grundlegende Rahmenbedingungen meiner Untersuchung der Figurenkonzeption in Gottfrieds »Tristan« umrissen. Bevor ich skizziere, welche Schritte für die Beantwortung der Frage im Einzelnen notwendig sind, möchte ich noch auf einen

Darmstadt 1999 (Beiträge zur Romanistik 3), S. 23–48; Elena Lombardi: *Imagining the Woman Reader in the Age of Dante*, Oxford 2018.

103 Jannidis beschreibt das folgendermaßen: »Das narrative Publikum [...] ist gleichsam Teil der fiktionalen Welt. [...] [D]er auktoriale Leser ist das Gegenstück zum realen Autor.« (Jannidis 2004a, S. 32) In Bezug auf den ›einfachen Leser‹ auch Knaeble 2011, S. 89: »Der einfache Leser [...] hat sich auf der gleichen Ebene wie die im Text agierenden Figuren positioniert.«

104 Köppe / Kindt 2014, S. 117. Eine vergleichbare Unterscheidung von Lektürehaltungen trifft Anne Sophie Meincke, die von einer ›synthetischen‹ und einer ›analytischen‹ Perspektive spricht, vgl. Anne Sophie Meincke: *Finalität und Erzählstruktur. Gefährdet Didos Liebe zu Eneas die narrative Kohärenz der »Eneide« Heinrichs von Veldeke?*, Stuttgart 2007, S. 43f.: »Die synthetische Perspektive stellt gewissermaßen den ›Normalfall‹ der Lektüre dar, also den Fall, daß ich mich ganz auf das erzählte Geschehen einlasse und dieses [...] kraft meiner Phantasie zu einer – mehr oder minder anschaulichen – zusammenhängenden Vorstellung verbinde. Nehme ich dagegen dem Text gegenüber eine analytische Perspektive ein, was nach Beendigung der Lektüre oftmals ganz ›automatisch‹ geschieht und – nicht zu vergessen – u. a. das Geschäft des Literaturwissenschaftlers ist, vermeide ich es gerade, mich vom Inhalt der Erzählung in Bann ziehen zu lassen, und betrachte vielmehr die Art und Weise, in der er mir vermittelt wird, seine Form.«

105 Köppe / Kindt 2014, S. 119.

Aspekt eingehen, der für die Arbeit mit mittelalterlicher Literatur eine herausgehobene Bedeutung besitzt: Mittelalterliches Erzählen ist Wiedererzählen.¹⁰⁶ Für den »Tristan« gilt das in besonderem Maße, weil der Roman nicht nur die Bearbeitung einer einzelnen Vorlage darstellt, sondern einen Stoff behandelt, der um 1200 bereits in mehreren Versionen existiert hat.¹⁰⁷ Gottfried macht diese Vielfalt der Überlieferung bekanntlich im Prolog seines Textes selbst zum Thema (vv. 131–134). Seine unmittelbare Vorlage ist demzufolge der französische Roman des Anglonormannen Thomas (1155 / 1170?),¹⁰⁸ den er als *Thômas von Britanje* (v. 150) im Prolog als Quelle anführt. Daneben gab es bereits eine andere deutschsprachige Version des Stoffes, nämlich den »Tristrant« Eilharts von Oberg (um 1170).¹⁰⁹ Gekannt hat Gottfried seinen deutschsprachigen Vorgänger sicher – wie ein 1995 neu gefundenes Fragment des französischen Romans, das sogenannte Fragment von Carlisle,¹¹⁰ nahelegt, hat er ihn sogar neben Thomas ebenfalls als Vorlage benutzt. Ein Vergleich der verschiedenen Fassungen gehört jedenfalls seit jeher zu den zentralen Anliegen der Tristanphilologie.¹¹¹ Dabei unterscheidet man traditionell zwei Varianten des Stoffes: Auf der einen Seite steht eine »spielmännische« Version

106 Vgl. immer noch grundlegend Franz Josef Worstbrock: Wiedererzählen und Übersetzen, in: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, hrsg. von Walter Haug, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142. Weiterhin vor allem die Beiträge des Sammelbandes *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, hrsg. von Joachim Bumke / Ursula Peters, Berlin 2005 (ZfdPh. Sonderheft 124).

107 Einen guten Überblick über die verschiedenen mittelalterlichen Bearbeitungen des Stoffes bietet Nikolaus Henkel: *Die Geschichte von Tristan und Isolde im deutschen Mittelalter*, in: *Hauptwerke der Literatur. Vortragsreihe der Universität Regensburg*, hrsg. von Hans Bungert, Regensburg 1990 (Schriftenreihe der Universität Regensburg 17), S. 71–96. – Um die Texte auseinanderzuhalten, verwende ich zu ihrer Bezeichnung die jeweils übliche Version des Protagonistennamens: »Tristan« (Gottfried), »Tristrant« (Thomas und Béroul) sowie »Tristrant« (Eilhart). Wenn auf die Figuren verwiesen wird, benutze ich ebenfalls die jeweils vorherrschende Namensform, also Isolde (Gottfried), Ysolt (Thomas), Isalde (Eilhart), Isond (Bruder Robert), Ysonde (»Sir Tristrem«) usw.

108 Den französischen Text und seine Übersetzung zitiere ich im Folgenden unter Angabe der Verszahl nach Thomas: *Tristan*, eing., textkritisch bearb. und übers. von Gesa Bonath, München 1985 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21).

109 Im Folgenden unter Angabe der Verszahl zitiert nach Eilhart von Oberg: *Tristrant und Isalde*. *Mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch* von Danielle Buschinger / Wolfgang Spiewok, Greifswald 1993 (Wodan 27).

110 Das Fragment von Carlisle ist zusammen mit einer rekonstruierenden Übersetzung von Walter Haug abgedruckt in Haug / Scholz, Bd. 2, S. 190–203. Zum Fragment weiterhin Michael Benskin u.a.: *Un nouveau fragment du »Tristan« de Thomas*, in: *Romania* 113 (1995), S. 289–319. Zu den Konsequenzen des Neufundes für die Einschätzung der Abhängigkeiten zwischen Thomas, Gottfried und Eilhart siehe Walter Haug: *Erzählen als Suche nach personaler Identität. Oder: Gottfrieds von Straßburg Liebeskonzept im Spiegel des neuen »Tristan«-Fragments von Carlisle*, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Harald Haferland / Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 177–187; Walter Haug: *Gottfrieds von Straßburg Verhältnis zu Thomas von England im Licht des neu aufgefundenen »Tristan«-Fragments von Carlisle*, Amsterdam 1999 (Mededelingen Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde N.R. 62 / 4); Eberhard Nellmann: *Branagaene bei Thomas, Eilhart und Gottfried. Konsequenzen aus dem Neufund des Tristan-Fragments von Carlisle*, in: *ZfdPh* 120 (2001), S. 24–38; Anna Keck: *Tradition und Variation. Zu den Tristanromanen Thomas' und Gottfrieds von Straßburg aus Anlass des Fragments von Carlisle*, in: *Poetica* 34 (2002), S. 43–72.

111 Vgl. dazu bes. Anna Keck: *Die Liebeskonzeption der mittelalterlichen Tristanromane. Zur Erzähllogik der Werke Bérouls, Eilharts, Thomas' und Gottfrieds*, München 1998 (Beihefte zu Poetica 22); Monika Schauten: *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 24).

oder *version commune*, die von Eilhart und dem französischen Roman des Bérout (um 1190)¹¹² vertreten werde und sich durch eine ›archaische‹, heldenepische Erzählweise auszeichne. Für die ›höfische‹ Version oder *version courtoise* auf der anderen Seite stehen die Romane von Thomas und Gottfried, die durch eine besonders ›moderne‹ Erzählweise charakterisiert seien. Allerdings ist diese Gegenüberstellung und vor allem die damit verbundene ästhetische Bewertung zugunsten der ›höfischen‹ Version zunehmend hinterfragt worden,¹¹³ so dass man die jeweiligen Etiketten heute nur noch in Anführungszeichen benutzt. Ob und wie sich ›spielmännische‹ und ›höfische‹ Figurenkonzeption voneinander unterscheiden, soll die Analyse zeigen. Der Vergleich des »Tristan« mit den verschiedenen anderen Versionen des Stoffes erlaubt außerdem weiterführende Erkenntnisse über Gottfrieds Erzählweise. Dabei ist die Gegenüberstellung mit Thomas nicht ganz einfach, da der französische Roman nur in einigen Fragmenten erhalten ist, die zum größten Teil aus dem Schluss der Erzählung stammen, der wiederum bei Gottfried nicht mehr erzählt wird. Der Vergleich bezieht sich deswegen in weiten Teilen nicht direkt auf den französischen Roman, sondern auf zwei andere Bearbeitungen desselben, die dem Handlungsverlauf trotz stilistischer und erzähltechnischer Unterschiede mehr oder weniger genau folgen: die altnordische »Tristrams saga ok Ísondar«, die 1226 am norwegischen Königshof verfasst wurde und deren Autor sich Bruder Robert nennt,¹¹⁴ sowie den englischen »Sir Tristrem« aus dem späten 13. Jahrhundert.¹¹⁵ Im Vergleich der Texte zeigt sich, welche Veränderungen Gottfried vorgenommen hat und an welchen Stellen seine Erzählweise im Hinblick auf die Figuren neue Akzente setzt. Auf diese Weise bildet die Stofftradition eine Vergleichsfolie, vor der die spezifische Figurenkonzeption des »Tristan« sichtbar wird.

Bevor ich allerdings zum »Tristan« komme, sollen zunächst noch einmal methodische Überlegungen im Fokus stehen. In diesem ersten Teil der Untersuchung geht es mir darum, die bisher knapp skizzierte Fragestellung weiter zu präzisieren und ein Beschreibungsinventar zu entwickeln, mit dem sich – aufbauend auf dem Konzept des mentalen Modells – die Figuren

112 Zitiert nach Berol: Tristan und Isolde, hrsg. und übers. von Ulrich Mölk, 2. verb. Aufl., München 1991 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 1).

113 Zusammenfassend Schausten 1999, S. 94–96, die weiterhin davon spricht, »wie verfehlt es ist, Eilharts »Tristrant« als »vorhöfisch« oder gar als »archaisch« zu bewerten.« (ebd., S. 117) Dass wir es »nicht mit einer historisch-genetischen Reihe von einfacheren zu komplexeren Formen zu tun haben«, betont auch Henkel 1990, S. 72. Dafür steht etwa die Tatsache, dass Eilharts Roman (in einer höfisierenden Überarbeitung) das gesamte Mittelalter hindurch gelesen wurde. Nachdem Gottfrieds »Tristan« Fragment geblieben war, bezogen sich seine Fortsetzer Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg wiederum auf Eilhart. Der »Tristrant« war es schließlich auch, der die Vorlage für den gedruckten Prosaroman lieferte und so dem Stoff eine anhaltende Popularität bis ins 17. Jh. sicherte.

114 Zitiert nach Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage, Teil 1: Tristrams Saga ok Ísondar, hrsg. von Eugen Kölbing, Heilbronn 1878. Eine neuere Übersetzung des Textes findet sich in Der mittelalterliche Tristan-Stoff in Skandinavien. Einführung – Texte in Übersetzung – Bibliographie, hrsg. von Heiko Uecker, Berlin / New York 2008, S. 10–125. Zur Bearbeitungsweise Bruder Roberts vgl. Vera Johanterwage: Minnetrank und Brautunterschub in der »Tristrams saga ok Ísondar«. Ein Vergleich mit dem Text des Carlisle-Fragments, in: Übersetzen im skandinavischen Mittelalter, hrsg. von Vera Johanterwage / Stefanie Würth, Wien 2007 (Studia Mediaevalia Septentrionalia 14), S. 177–222.

115 Zitiert nach Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage, Teil 2: Sir Tristrem, hrsg. von Eugen Kölbing, Heilbronn 1882. Zur Erzählweise des anonymen »Sir Tristrem« Eva von Contzen: Emotion und Handlungsmotivation in »Sir Tristrem«, in: Emotion und Handlung im Artusroman, hrsg. von Cora Dietl u. a., Berlin / Boston 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 13), S. 229–242.

mittelalterlicher Erzählungen angemessen beschreiben lassen. Hier möchte ich Kategorien, die bisher in der Forschung diskutiert wurden, auf ihre Tragfähigkeit für die spätere Analyse befragen. Zunächst steht dabei das gerade in der Mediävistik vieldiskutierte Verhältnis von Figur und Handlung im Mittelpunkt (Kap. 1.1), dann das bei der Figurenwahrnehmung abgerufene Rezipientenwissen, das in kognitionsorientierten Ansätzen grundsätzlich eine zentrale Rolle spielt (Kap. 1.2), schließlich das Verhältnis von Typik und Individualität und die Frage, wie sinnvoll diese Unterscheidung in Bezug auf mittelalterliche Figuren überhaupt ist (Kap. 1.3). Grundsätzlich geht es mir bei diesen methodischen Vorüberlegungen darum, eine historische Perspektive einzunehmen und die verschiedenen Kategorien auf ihre Historisierbarkeit hin zu überprüfen. Das methodische Instrumentarium illustriere ich dabei nicht nur anhand des »Tristan«, sondern beziehe mich auch auf weitere Beispiele der höfischen Literatur. So soll einerseits ein Vorgriff auf die späteren Analysen vermieden werden. Andererseits – und das ist der wichtigere Grund – möchte ich damit unterstreichen, dass die Überlegungen einen allgemeingültigen Charakter besitzen und sich potentiell auf andere mittelalterliche Texte übertragen lassen. Gottfrieds Roman rückt dann im zweiten Teil in den Vordergrund der Untersuchung. Bevor ich zur Analyse einzelner Episoden gelange, soll der Text hier in seiner Gesamtheit in den Blick genommen werden. Die beiden ersten Kapitel des zweiten Teils sind der Suche nach Erzählstrategien und Textsignalen gewidmet, die dazu geeignet sein könnten, eine »artifizielle« oder »mimetische« Wahrnehmung der Figuren zu privilegieren (Kap. 2.1 und 2.2). Im zweiten Abschnitt dieser »Annäherungen« stehen dann übergeordnete inhaltliche Themen des »Tristan« im Fokus, die sowohl für die Poetik des Romans eine maßgebliche Rolle spielen als auch die Forschung intensiv beschäftigt haben: der Zufall (Kap. 2.3) und die Minne (Kap. 2.4). In diesen beiden Kapiteln werden die im ersten Teil entwickelten Beschreibungskategorien aufgegriffen und hinsichtlich ihrer Tauglichkeit für die Textanalyse auf die Probe gestellt. Der folgende dritte Teil der Untersuchung ist dann der intensiven Lektüre von vier einzelnen Episoden des Romans gewidmet. Die Episoden wurden in erster Linie deshalb ausgewählt, weil sich in ihnen eine besonders spannungsreiche Konzeption der Figuren zwischen »Person« und »Artefakt« beobachten lässt. Es handelt sich – in der zeitlichen Abfolge der Handlung – um Tristans Schwertleite (Kap. 3.4), den Kampf mit Morolt – mit einem Ausblick auf das Gottesurteil – (Kap. 3.2), den Beginn der Brautwerbung (Kap. 3.3) sowie Isoldes Mordanschlag auf Brangäne (Kap. 3.1). Die Anordnung der Lektüren erfolgt dabei nicht chronologisch, sondern nach thematischen Gesichtspunkten.¹¹⁶ Alle vier Episoden arbeiten mit mehr

116 Dass der Schwerpunkt der Lektüren auf der Figur des Protagonisten liegt, lässt sich auch inhaltlich begründen: Nicht nur ist bereits über ein Drittel der Handlung vergangen, als Isolde in Vers 7168 (abgesehen vom Prolog) überhaupt zum ersten Mal im Text erwähnt wird, sie spielt außerdem bis nach dem Drachenkampf (ab etwa v. 9264) – also bis zur Hälfte des Romans – eine völlig untergeordnete Rolle in der Handlung. Dem entspricht weiterhin die Tatsache, dass auf die verschiedenen Flexionsformen von *Tristan* mehr als anderthalbmal so viele Belege (etwa 650) entfallen wie auf *Isôt* u.ä. (etwa 390), obwohl darin auch die Verweise auf die alte Isolde sowie Isolde Weißhand enthalten sind. Während die modernen Textausgaben in der Titelgebung unentschieden sind (»Tristan« oder »Tristan und Isolde«), hat man den Text im Mittelalter, wie wir gesehen haben, in der Regel nur mit dem Namen des Protagonisten bezeichnet. Auch der Illustrationszyklus der Kölner Handschrift B liest den Roman offenbar als Lebensbeschreibung von Tristan, dessen Vita er von der Geburt bis zum Tod bebildert. Allerdings gibt gerade Gottfried – gemäß seines Programms der Einheit – auch gegenläufige Signale. So wird Isolde bei ihrer ersten Erwähnung als diejenige in die Handlung eingeführt, *von der diu werlt elliu saget | und von der disiu mære sint* (vv. 7718f., analog zu v. 1864 in Bezug auf Tristan). Der Prolog betont ebenfalls die gemeinsame Bedeutung der bei-

oder weniger deutlichen intertextuellen Bezügen, über die sich die künstliche Gemachtheit der erzählten Welt zu erkennen gibt. Einen wichtigen Zugang bietet dabei die stoffgeschichtliche Grundlage der einzelnen Abschnitte, die es jeweils im Rahmen der Analyse aufzudecken gilt. Es handelt sich außerdem um Episoden, die in hermeneutischer oder erzähllogischer Hinsicht besonders problematisch erscheinen und deshalb in der Forschung zum Teil große Aufmerksamkeit erhalten haben. Hier kann die Untersuchung also unter Beweis stellen, dass die Betrachtung der Figuren unter der gewählten Fragestellung neue Perspektiven auf den bekannten Roman ermöglicht.

den Protagonisten (vgl. vv. 125–130: *ich wil in wol bemæren / von edelen senedæren, / [...] / Tristan Îsolt, Îsolt Tristan*). Dennoch bleibt auch Gottfrieds Text auf den Protagonisten bezogen, ist also in erster Linie ein *lesen von Tristande* (vgl. v. 132).

1 Methodische Vorüberlegungen

1.1 Figur und Handlung. Die Kategorie der Motivation

Mir ist das passiert, was ich für Germanistenkitsch gehalten hatte: Die Figuren entwickeln ein Eigenleben, man muss ihnen nur noch hinterherschreiben und so weiter. [...] Und irgendwann fing ihre Figur an, sozusagen autonom zu handeln. [...] Weil die Figur so handeln wollte, wie sie es aus ihrer inneren Logik heraus tun musste. Das war abenteuerlich.
(Arno Frank)¹

Zu den zentralen Aspekten der Figurenanalyse gehört das Verhältnis von Figur und Handlung: Ist das erzählte Geschehen das Ergebnis des Handlungswillens der Figuren oder sind die Figuren vielmehr den Bedürfnissen der Handlung untergeordnet? In anderen Worten geht es hier um die Spielräume der erzählten Akteure zwischen Autonomie und Determiniertheit. Das betrifft die Frage danach, warum oder wozu etwas in einem fiktionalen Text geschieht, und damit die zentrale erzähltheoretische Kategorie der Motivation.² Im Folgenden möchte ich zentrale Positionen und Argumente aus der um diese Kategorie geführten Debatte vergegenwärtigen und auf ihre Prämissen hin befragen. Es geht dabei sowohl um allgemeine erzähltheoretische Bestimmungen als auch um spezifische Probleme, die sich aus der Anwendung moderner Ansätze auf vormoderne Texte ergeben.

Eine grundlegende Positionierung, auf die in der Diskussion der genannten Fragen immer wieder verwiesen wird, nahm schon Aristoteles vor, indem er in seiner Dramentheorie das Primat der Handlung über die Figuren behauptete:³

Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen [...]. Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere (*éthé*) nachzuahmen, sondern um der Handlung willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos [d.h. hier: die Handlungsstruktur] das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem. Ferner könnte

1 Ulrich Gutnair / Jan Feddersen: »Es ist taktlos. Aber ich darf das«. Gespräch mit Arno Frank, in: taz.am wochenende (11.03.2017), S. 24f., hier S. 24, online verfügbar unter: www.taz.de/!5387967/ (08.02.2020).

2 Dem üblichen Sprachgebrauch der deutschsprachigen Literaturwissenschaft folgend benutze ich im Folgenden die Ausdrücke ›Motivation‹ und ›Motivierung‹ synonym, vgl. dazu etwa Matías Martínez: Art. Motivierung, in: RLW 2 (2000), S. 643–646, hier S. 644. Jannidis dagegen lehnt die Bezeichnung ›Motivation‹ aufgrund ihrer »unerwünschten psychologische[n] Konnotationen« ab und spricht nur von ›Motivierung‹, vgl. Jannidis 2004a, S. 223 Anm. 49. Zur Unterscheidung von ›Motivation‹ (auf der Ebene der erzählten Welt) und ›Motivierung‹ (auf der Ebene der Erzählung) Bleumer 2015a, S. 220, 223–225. – Zur besonderen Bedeutung der Motivation für die Figurenkonzeption vgl. etwa Eder ²2014, S. 37.

3 Vgl. dazu Koch 1991, S. 26–32; Pfister ⁴1984, S. 220; Asmuth 1997, S. 298; aus der Germanistischen Mediävistik etwa Nanz 2010, S. 20.

ohne Handlung keine Tragödie zustandekommen, wohl aber ohne Charaktere. (Aristoteles, »Poetik«, 1450a16–23)⁴

Damit will Aristoteles nicht behaupten, es könne eine Handlung ohne Figuren geben,⁵ wohl aber eine Handlung ohne Figuren, die über eine ausgeprägte, individuelle oder psychologische Wesensart verfügen.⁶ In jedem Fall ergeben sich die Eigenschaften der Figur demzufolge allein aus ihrer Funktion für die Handlung, sind also nur ein »Nebenprodukt bei der Konstruktion des Handlungsgefüges.«⁷ Die Handlung, beziehungsweise genauer: die Handlungsstruktur (*mythos*),⁸ präge die Figur. Diese Position scheint der Alltagswahrnehmung zumindest moderner Menschen zu widersprechen, wonach die psychischen, charakterlichen oder emotionalen Eigenschaften eines Menschen seine Handlungen motivieren und nicht umgekehrt.⁹ Und auch zumindest moderne Autoren sprechen – wie im einführenden Zitat deutlich wird – immer wieder von einem »Eigenleben« ihrer Figuren im Schreibprozess.¹⁰

Offenbar existieren zwei Perspektiven, um das Verhältnis von Figur und Handlung zu bestimmen. Eine solche Unterscheidung findet auch in der modernen Erzählforschung statt. Da-

4 Übersetzung nach Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, bibliographisch erg. Ausg., Stuttgart 1994 (RUB 7828), S. 21.

5 So Koch 1991, S. 27, der hier einen Widerspruch zu erkennen glaubt.

6 Das erschließt sich aus der Bedeutung des gr. *ēthos*, das hier (richtig) mit »Charakter« übersetzt ist. Aristoteles bestimmt *ēthos* zuvor als »das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben« (»Poetik«, 1450a5f.; Übers. Fuhrmann 1994, S. 19–21). Vgl. dazu in Bezug auf die zitierte Textstelle den Kommentar von Fuhrmann ebd., S. 111: »gemeint sind offenbar handlungsreiche Stücke mit blassen, wenig ausgeprägten Charakteren.« Ausführlich Eckart Schütrumpf: Die Bedeutung des Wortes *ēthos* in der Poetik des Aristoteles, München 1966 (Zetemata 49), bes. S. 39–46, 96 f. Die Bestimmung von Aristoteles entspricht der Figurendarstellung in der griechischen Tragödie, wie sie die Forschung traditionell beschrieben hat. So meint etwa Max Pohlenz, die Figuren seien dort »freilich keine Individuen im modernen Sinne, Einzelmenschen mit ihren kleinen physischen und seelischen Eigenheiten« (Max Pohlenz: Die griechische Tragödie, Bd. 1–2, 2. Neubearb. Aufl., Göttingen 1954, Bd. 1, S. 227). – In der modernen Narratologie finden sich mitunter sehr vergleichbare Aussagen; so meint etwa Margolin (ohne Bezug auf Aristoteles): »Within the (re)constructed narrative universe, characters and character traits are not primary. They presuppose other representational elements, such as actions [...]. While there cannot be any narrative universe without actions and actants, there can be such universes which do not lead to significant mental traits or portraits.« (Uri Margolin: The Doer and the Deed. Action as a Basis of Characterization in Narrative, in: Poetics Today 7 (1986), S. 205–225, hier S. 206) Auch bei Boris Tomaševskij lesen wir: »Der Held ist keineswegs ein unabdingbarer Bestandteil der Fabel. Die Fabel als System von Motiven kann voll und ganz ohne einen Helden und seine Charakteristik auskommen. Der Held ist das Ergebnis der Sujet-Formung des Materials« (Boris Tomaševskij: Theorie der Literatur. Poetik. Nach dem Text der 6. Aufl. (Moskau – Leningrad 1931) hrsg. und übers. von Ulrich Werner, Wiesbaden 1985 [zuerst im russischen Original 1925] (Slavistische Studienbücher. N.F. 1), S. 240).

7 Koch 1991, S. 27.

8 Aristoteles definiert *mythos* als »Zusammensetzung der Geschehnisse« (*synthesis ton pragmaton*, »Poetik«, 1450a5; vgl. Ausg. Fuhrmann, S. 18f.). Gemeint ist offenbar die Fabel oder der Plot; erzähltheoretisch könnte man von »Handlungsstruktur« sprechen, vgl. auch den Kommentar ebd., S. 110.

9 Zum psychologischen Konzept der Motivation etwa Philip G. Zimbardo / Richard J. Gerrig: Psychologie. Aus dem Amerikanischen von Ralf Graf u. a., 18. aktual. Aufl., München 2008, S. 415: »Psychologen und Laien gleichen sich darin, typischerweise von sichtbarem Verhalten auf innere Ursachen zu schließen.«

10 Von einer solchen »Autonomie« spricht auch E.M. Forster: Ansichten des Romans, Frankfurt a.M. 1962 [zuerst im englischen Original 1927], S. 73: »Die Gestalten treten auf, wenn sie gerufen werden, aber sie sind voll aufrührerischen Geistes. Denn sie weisen jene zahlreichen Parallelen mit unsersgleichen auf, sie versuchen, ihr eigenes Leben zu leben, und üben demgemäß oft Verrat an der Grundlinie des Buches. Sie »laufen davon«, sie »entgleiten« [...].«

bei lässt sich beobachten, dass die Leistungsfähigkeit der zweiten, vermeintlich ›naiven‹ Perspektive, die die Handlungen von den Figuren her begründet, besonders in der Beschäftigung mit älterer Literatur immer wieder stark infrage gestellt wird. Als Beleg dafür zitiere ich einen Ausschnitt aus Armin Schulz' einflussreicher »Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive«:

Die Frage, die im Deutschunterricht und später dann im Germanistikstudium am häufigsten gestellt wird, ist diejenige, w a r u m etwas in einem Text geschieht. Schüler und selbst noch Studierende im Hauptstudium beantworten sie fast ausschließlich von den Figuren her, indem sie versuchen, die Emotionen, Intentionen und Gedanken der Protagonisten zu rekonstruieren und darin dann Gründe für die erzählten Handlungen zu suchen. Beschlagenere geben sich Mühe, solche Ergänzungen zu objektivieren, indem sie Argumentationshilfe aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds oder aus der Archetypenlehre C.G. Jungs in Anspruch nehmen. [...] Es ist schwierig genug, begreiflich zu machen, daß in literaturwissenschaftlicher Perspektive die M o t i v a t i o n eines Geschehens zuerst einmal rein erzähltechnisch zu beschreiben ist [...] und nicht psychologisch von den Figuren her.¹¹

Schulz geht also wie Aristoteles von einem Primat der Handlung über die Figuren aus. Die Handlung geschehe nicht, weil es die Akteure so wollen, sondern weil es die Erzählung vorsehe. Nicht die Affekte oder Intentionen der Figuren motivieren die Handlung, sondern die Bedürfnisse der Handlungsstruktur.

Das Handeln der Figuren erscheint damit determiniert, sie selbst als Marionetten im Dienste der Erzählung – um eine in der Erzähltheorie äußert beliebte Metapher zu benutzen.¹² James A. Schultz etwa beschreibt die Figuren in Eilharts »Tristrant« in diesem Sinne in auffälliger, aber unbewusster Übereinstimmung mit Aristoteles: »[T]hey seem a species of marionettes, figures without character or memory who are moved about by outside forces according to

11 Schulz 2012, S. 8–10. Schulz lehnt damit freilich keineswegs jede Form kausaler Motivation ab, vgl. dazu ebd., S. 326–328.

12 Vgl. etwa Peter Czerwinski: Heroen haben kein Unbewußtes. Kleine Psycho-Topologie des Mittelalters, in: Die Geschichtlichkeit des Seelischen. Der historische Zugang zum Gegenstand der Psychologie, hrsg. von Gerd Jüttemann, Weinheim 1986, S. 239–272, hier S. 243; Asmuth 1997, S. 298; Florian Kragl / Christian Schneider: Einleitung, in: Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, hrsg. von Florian Kragl / Christian Schneider, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 1–25, hier S. 2; Harald Haferland: Konzeptuell überschiedene Module im volkssprachlichen Erzählen des Mittelalters und ihre Auflösung, in: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 1 (2018), S. 109–193, hier S. 136. Als einen »gewissermaßen an Drähten tanzenden Fabliauxtyp« bezeichnet Emil Nickel die aus der Stofftradition überlieferte Rolle der Figur Marke im zweiten Teil des »Tristan«, vgl. Emil Nickel: Studien zum Liebesproblem bei Gottfried von Straßburg, Königsberg i.Pr. 1927, S. 56. Auch Winfried Christ spricht davon, die Figuren würden »puppenhaft [...] künstlich gelenkt« (Christ 1977, S. 76). Zu Gottfried »als Dichter und [...] ›Marionettenmeister‹« weiterhin Albrecht Classen: König Marke in Gottfrieds von Straßburg »Tristan«. Versuch einer Apologie, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 35 (1992), S. 37–63, hier S. 46. In Bezug auf Gottfrieds »Tristan« meint auch Karl Bertau: »Die Personen sind Marionetten des Kommentars, sind Objekte der Montage, verfügbare Dinge.« (Karl Bertau: Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 1–2, München 1972–1973, Bd. 2, S. 930) Im Anschluss daran spricht Mark Chinca von »puppets of the author's commentary« (Chinca 1997, S. 744). Als Marionetten ihrer eigenen Anthropologie (»ihrer Körpersäfte«) beschreibt dagegen Martin Przybilski Gottfrieds Figuren (Martin Przybilski: Ichbezogene Affekte im »Tristan« Gottfrieds von Straßburg, in: PBB 126 (2004), S. 377–397, hier S. 381). – Zur kulturhistorischen Tradition des Sprachbildes siehe Erika Kartschoke / Dieter Kartschoke: Rollenspiele, in: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, hrsg. von Matthias Meyer / Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 309–333, hier S. 309f.

momentary needs of the plot.«¹³ Im Bild der Marionette zeigt sich auch, dass die Frage der Motivation mit der grundsätzlichen Perspektive auf die Figuren zusammenhängt: Nimmt man eine Figur wie eine reale Person wahr, wird man geneigt sein, die Handlung von ihren Gefühlen und Intentionen her zu begründen;¹⁴ versteht man sie eher als ›Artefakt‹, erklärt man ihr Verhalten mit den Bedürfnissen des literarischen Produkts.

Zu Beginn der modernen Literaturwissenschaft, bis in die 1920er Jahre und darüber hinaus, dominierte eher die erste, vermeintlich ›naive‹ Perspektive, verbunden mit einem großen Interesse an den individuellen, psychologischen Eigenschaften der Figuren. Bezeichnend dafür sind etwa die in der Einleitung bereits angesprochenen Untersuchungen Sigmund Freuds und seiner Schüler.¹⁵ Aber solche Ansätze blieben keineswegs auf die literarische Psychoanalyse oder andere Ränder der Literaturwissenschaft beschränkt. So erteilte etwa auch der einflussreiche Erzählforscher E.M. Forster 1927 dem Primat der Handlung über die Figuren pointiert eine Absage: »We have already decided that Aristotle is wrong«¹⁶. Eine Gegenposition dazu vertrat dann vor allem die strukturalistische Erzählforschung, die allerdings in der westlichen Narratologie erst sehr viel später rezipiert wurde. Hier sind etwa Vladimir Propps grundlegende Überlegungen zu den Handlungsrollen der Figuren im Zaubermärchen zu nennen. In seiner 1928 veröffentlichten Untersuchung zur »Morphologie des Märchens« heißt es:

Die meisten Aktionen der handelnden Personen [...] eines Märchens sind naturgemäß durch den Gang der Handlung bedingt. [...] Man kann allgemein konstatieren, daß die Gefühle und Absichten der handelnden Personen sich in keinem Fall auf den Gang der Handlung auswirken.¹⁷

Diese Überzeugung findet sich dann wirkmächtig im Aktantenmodell von Algirdas J. Greimas wieder, das im Wesentlichen auf Propps Überlegungen aufbaut.¹⁸ Für die Form der Handlungsmotivation, die nicht von den psychologischen Eigenschaften der Figuren ausgeht, hat Clemens Lugowski 1932 unabhängig vom Strukturalismus den Begriff der ›Motivation von

13 James A. Schultz: Why Do Tristan and Isolde Leave for the Woods? Narrative Motivation and Narrative Coherence in Eilhart von Oberg and Gottfried von Straßburg, in: *Modern Language Notes* 102 (1987), S. 586–607, hier S. 602.

14 So leitet auch Schulz die von ihm abgelehnte ›naive‹ Lektüre von der unbedarften Wahrnehmung literarischer Figuren als »echte Menschen« (Schulz 2012, S. 8) her. Bereits Forster verbindet die Beobachtung des »auführerischen Geistes« der Figuren mit ihren »zahlreichen Parallelen mit unseresgleichen« (Forster 1962 [1927], S. 73).

15 Siehe oben, S. 16

16 E.M. Forster: *Aspects of the Novel*, New York 1954 [zuerst 1927], S. 83. Vgl. dazu Koch 1991, S. 150–152.

17 Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens*, hrsg. von Karl Eimermacher, München 1972 [zuerst im russischen Original 1928] (*Literatur als Kunst*), S. 75–78. Unter Motivierung versteht Propp »sowohl die verschiedenen Beweggründe als auch die Absichten der Gestalten« (S. 75).

18 Vgl. Algirdas J. Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig 1971 [zuerst im französischen Original 1966] (*Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie* 4), S. 157–205. Greimas hat seinen Ansatz später noch mehrmals überarbeitet, was aber vor allem Details wie die konkrete Anzahl an Aktanten betraf und nicht seine grundlegenden Annahmen. Vgl. auch Algirdas J. Greimas: *Elemente einer narrativen Grammatik*, in: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz Blumensath, Köln 1972 (*Neue wissenschaftliche Bibliothek* 43), S. 47–67. – Zur Bedeutung des Aktantenmodells für die Figurenforschung vgl. Jannidis 2004a, S. 2.

hinten< eingeführt.¹⁹ Ist eine Erzählung ›von hinten< motiviert, dann seien nicht die Figuren die eigentlichen Träger der Handlung, sondern erscheinen vielmehr von ihr determiniert:

Die Erzählung hat einen bestimmten thematischen Zusammenhang, an dem die einzelnen auftretenden Figuren gleichsam teilhaben dürfen; keinesfalls aber sind sie selbst das jenen Zusammenhang Tragende. Sie erscheinen so in ihrem Wesen als Mensch [Aristoteles würde vielleicht sagen: dem *éthos*] überfremdet.²⁰

Lugowski verbindet die unterschiedlichen Formen der Motivation dabei ebenfalls mit der Annahme einer Differenz zwischen realen Menschen und künstlichen Figuren:

Hier ist daran zu erinnern, daß nicht von einer Motivenlehre des realen Menschen gesprochen wird, sondern von Motivation als einem technischen Mittel zur Schaffung einer eigenen dichterisch-künstlichen Wirklichkeit [...].²¹

Nachdem Lugowskis Überlegungen nach 1945 zunächst wenig Beachtung fanden,²² sind sie vor allem seit den späten 1990er Jahren gerade auch in der Germanistischen Mediävistik verstärkt rezipiert worden,²³ und die Unterscheidung zwischen ›Motivation von vorne< und ›Motivation von hinten< gehört mittlerweile zu den methodischen Grundlagen der deutsch-

19 Vgl. Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Berlin 1932 [Nachdruck Hildesheim / New York 1970] (Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker 14), S. 73–89. Zu Lugowski auch der Sammelband *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, hrsg. von Matías Martínez, Paderborn u. a. 1996 (Explicatio 7), siehe vor allem den einleitenden Beitrag von Matías Martínez: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, S. 7–24. – Die Parallele zwischen Propp und Lugowski betont etwa Matías Martínez: *Fortuna und Providentia. Typen der Handlungsmotivation in der Faustianerzählung der »Kaiserchronik«*, ebd., S. 83–100, hier S. 92 Anm. 19. Gekannt hat Lugowski Propps Überlegungen sicher nicht: Die Rezeption der »Morphologie des Märchens« begann in Westeuropa erst 1958 mit der ersten englischsprachigen Übersetzung.

20 Lugowski 1932 [1970], S. 24.

21 Ebd., S. 74.

22 Vgl. zur Rezeption der »Form der Individualität« Heinz Schlaffer: Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft, in: Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt a. M. 1976, S. VII–XXIV, bes. S. VII, XIX–XXI; Martínez 1996a, S. 7–11. Aufgenommen wurden seine Überlegungen zunächst vor allem in Bezug auf die Erforschung des Prosaromans, so bei Jan Knopf: *Frühzeit des Bürgers. Erfahrene und verlegnete Realität in den Romanen Wickrams, Grimmelshausens, Schnabels*, Stuttgart 1978, S. 140f., 145f., und Jan-Dirk Müller: *Volksbuch / Prosaroman im 15. / 16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung*, in: IASL Sonderheft 1 (1985), S. 1–128, bes. S. 92–95.

23 Maßgeblich für den Aufschwung der Lugowski-Rezeption war neben der bereits 1974 erschienenen Neuauflage der »Form der Individualität« vor allem ein 1992 veranstaltetes Kolloquium und der daraus hervorgegangene Sammelband Martínez (Hrsg.) 1996. – Belege für die zeitnahe Aufnahme in der Germanistischen Mediävistik bieten neben einer Erwähnung im Vorwort des Sammelbandes *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hrsg. von Friedrich Wolfzettel unter Mitwirkung von Peter Ihring, Tübingen 1999, S. IX–XI, hier S. X, die Beiträge von Jan-Dirk Müller: *Der Prosaroman – eine Verfallsgeschichte? Zu Clemens Lugowskis Analyse des »Formalen Mythos« (mit einem Vergleich)*, in: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche, Neuansätze*, hrsg. von Walter Haug, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 143–163, und Jens Haustein: *Kausalität als Autorität in mittelhochdeutscher Erzählliteratur. Oder Clemens Lugowski als mediävistische Autorität?*, in: *Autorität der / in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, hrsg. von Jürgen Fohrmann u. a., Bielefeld 1999, S. 553–572, die alle aus demselben Jahr stammen. Zur Anwendbarkeit der Kategorien Lugowskis weiterhin vor allem Annette Gerok-Reiter: *Erec, Enite und Lugowski, C. Zum »formalen Mythos«*

sprachigen Erzählforschung.²⁴ Das verdankt sich vor allem den auf Lugowski aufbauenden Überlegungen von Matías Martínez, die das gängige Begriffsinventar für die Beschreibung narrativer Motivation bereitstellen, was etwa im »Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft« dokumentiert ist.²⁵

Martínez differenziert Lugowskis Terminologie weiter aus und unterscheidet nicht zwischen zwei, sondern drei Formen der Motivation.²⁶ Der ›Motivation von vorne‹ entspricht bei ihm die kausale Motivation. Die Ereignisse erscheinen hier, so Martínez, als Ergebnis von Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen, die in der erzählten Welt begründet sind.²⁷ Die kausale Motivation umfasst dabei insbesondere auch die psychologischen Beweggründe der Figuren.

im frühen arthurischen Roman. Ein Versuch, in: Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug, hrsg. von Gisela Vollmann-Profe, Tübingen 2007, S. 131–150.

24 In der englischsprachigen Narratologie werden entsprechende Konzepte mit anderen Schwerpunkten vor allem unter dem Stichwort der ›Kohärenz‹ (*coherence*) abgehandelt, vgl. etwa Michael Toolan: Art. Coherence, in: the living handbook of narratology (erstellt am 29.09.2011; zuletzt überarb. am 01.10.2013), online verfügbar unter: www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence (08.02.2020). Auch in der erzähltheoretischen Einführung von Monika Fludernik spielt die Motivation eine untergeordnete Rolle, vgl. Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung, 4., erneut durchges. Aufl., Darmstadt 2013.

25 Vgl. Martínez 2000. Siehe auch die kanonische Einführung von Martínez / Scheffel ¹⁹2016, S. 110–119.

26 Martínez entwickelt seine Terminologie vor allem in Martínez 1996b, bes. S. 96–98, und parallel in der Monographie Matías Martínez: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen / Zürich 1996 (Palaestra 298), bes. S. 27–30. – Eine Unterscheidung zwischen drei Arten von Ursachen der Dinge, die es in der Welt gibt, findet sich auch in mittelalterlichen Quellen. Sie geht zurück auf den »Timaios«-Kommentar des Calcidius (um 400), der im 12. Jh. viel gelesen wurde und die Grundlage der mittelalterlichen Platon-Rezeption darstellte, vgl. Markus Wesche: Art. Calcidius, in: LexMa 2 (1983), Sp. 1391f. Dort heißt es: *Omnia enim quae sunt uel dei opera sunt, uel naturae uel naturam imitantis hominis artificis* (Calcidius, »Commentarius in Platonis Timaeum«, 1,23). Zitiert nach Plato Latinus, Bd. 4: Timaeus. A Calcidio translatus commentarioque instructus, ed. J.H. Waszink, London / Leiden 1975 (Corpus Platonicum medii aevi), S. 73, Z. 10. ›Denn alle Dinge, die es gibt, sind entweder Werke Gottes, der Natur oder eines die Natur nachahmenden menschlichen Künstlers.‹ Der Gedanke wird dann im 12. Jh. etwa bei Wilhelm von Conches und Hugo von Sankt Viktor aufgegriffen, vgl. Wilhelm von Conches, »Glosae super Platonem«, 1,37: *Ostendo quod nichil est sine causa [...]. Et sciendum quod omne opus uel est opus Creatoris, uel opus naturae, uel artificis imitantis naturam*. Zitiert nach Guillelmi de Conchis opera omnia, Bd. 3: Glosae super Platonem, editionem novam trium codicum nuper repertorum testimonio suffultam curavit Eduardus A. Jeaneau, Turnhout 2006 (CCCM 203), S. 69, Z. 1f. ›Es ist gezeigt worden, dass nichts ohne Grund geschieht. Und man muss wissen, dass jedes Werk entweder das Werk des Schöpfers, das Werk der Natur oder das Werk eines die Natur nachahmenden Künstlers ist.‹ Hugo von Sankt Viktor, »Didascalion«, 1,10: *Sunt etenim triplicia opera, id est, opus Dei, opus naturae, opus artificis imitantis naturam*. Zitiert nach Hugonis de S. Victore canonici regularis S. Victoris Parisiensis opera omnia [...], editio nova accurante J.-P. Migne, Bd. 2, Paris 1854 (PL 176), Sp. 747C. ›Es gibt nämlich drei Arten von Werken, und zwar das Werk Gottes, das Werk der Natur und das Werk des die Natur nachahmenden Künstlers.‹ Vgl. besonders zu Wilhelm auch Marie-Dominique Chenu: The Renaissance of the Twelfth Century, in: Nature, Man, and Society in the Twelfth Century. Essays on New Theological Perspectives in the Latin West. With a preface by Etienne Gilson, selected, ed., and transl. by Jerome Taylor / Lester K. Little, Toronto u. a. 1997, S. 1–48, hier S. 40f.

27 Anne Sophie Meincke kritisiert den unterterminologischen Gebrauch von ›Kausalität‹ bei Martínez im Besonderen und in der Erzählforschung im Allgemeinen. Während der Begriff eigentlich deterministischen Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen vorbehalten sei (aus einer Ursache A folgt immer die Wirkung B), werde er hier auch für statistische Zusammenhänge gebraucht (aus einer Ursache A folgt wahrscheinlich die Wirkung B), vgl. Meincke 2007, S. 66–71. Dieses Kausalitätsverständnis ist freilich in der Philosophiegeschichte nicht unumstritten; ein solcher Determinismus wird vielmehr »erst mit Beginn des 20. Jh. zur Idealvorstellung von Kausalität.« (Erhard Scheibe: Art. Kausalgesetz, in: HWP h 4 (1976), Sp. 490–498, hier S. 495)

Auch Lugowski hatte von der ›Motivation von vorne‹ vor allem als »psychologische[r] Motivation«²⁸ gesprochen. Mit ›kausal-psychologischer Motivation‹ ist im Folgenden jede Form der Begründung gemeint, die die erzählte Handlung von den Figuren und ihren Motiven, Trieben oder Affekten her erklärt.²⁹

In Bezug auf Lugowskis ›Motivation von hinten‹ führt Martínez eine Unterscheidung ein, nämlich zwischen der sogenannten finalen und der kompositorischen Motivation. Bei der finalen Motivation sei der Handlungsverlauf durch das Wirken einer transzendenten Instanz determiniert – im christlichen Mittelalter bezieht sich das in der Regel auf die göttliche Vorsehung und die Vorherbestimmtheit der Ereignisse im göttlichen Heilsplan. Auch wenn eine derartige Festlegung die komplexe theologische Diskussion notwendigerweise stark vereinfacht, äußert sich doch seit den Kirchenvätern immer wieder die Vorstellung von der Providenz als einer Macht, die die gesamte Schöpfung ordnet und regiert.³⁰ Der Gedanke, dass die

28 Lugowski 1932 [1970], S. 73.

29 Jens Eder definiert die psychologische Motivation folgendermaßen: »Zur Motivation im psychologischen Sinn gehören alle dauerhaften oder kurzfristigen, bewussten oder unbewussten inneren Vorgänge und Beweggründe, die Verhalten auslösen, aufrechterhalten und steuern, etwa Motive, Ziele, Pläne, Absichten, Entscheidungen, Wünsche, Gefühle, Bedürfnisse, Triebe und Instinkte.« (Eder ²2014, S. 428) Dabei lassen sich verschiedene Ebenen der Motivation unterscheiden, die unterschiedlich konkret und bewusst sind. Überhaupt umfasst die Motivation eines Menschen unterschiedliche Aspekte, die sich zu einem komplexen Motivationsystem zusammensetzen, vgl. dazu ebd., S. 430–448. Aus psychologischer Perspektive auch Zimbardo / Gerrig ¹⁸2008, S. 416–422. – Florian Kragl beschreibt in Bezug auf die Brautwerbungsepisode im ›Tristan‹ eine Motivationsstruktur, bei der zwar alle Figuren bestimmte Intentionen verfolgen, die Handlung aber zu einem Ergebnis gelangt, das keine Figur geplant oder gewollt hat. Die Handlung wird hier also zwar von den Figuren ausgelöst, aber nicht wirklich kausal begründet. Kragl spricht von einer ›Scheinkausalität‹, die er als ›ironische Motivation‹ bezeichnet, vgl. Florian Kragl: Gottfrieds Ironie: Vorüberlegungen zu einer Narratologie des Unernstes. Zu Morolds Wappnung und der Brautwerbung um Isolde, in: Ironie, Polemik und Provokation, hrsg. von Cora Dietl u. a., Berlin / Boston 2014, S. 17–49, hier S. 29–49, sowie jetzt Kragl 2019, S. 13–28. Zur Motivation in der Brautwerbungsepisode siehe weiterhin unten, S. 169, 172f., 347f.

30 Vgl. etwa Johannes Köhler: Art. Vorsehung, in: HWPh 11 (2011), Sp. 1206–1218, hier Sp. 1209f. In diesem Sinne schreibt etwa der Kirchenvater Laktanz (gest. um 325), dass alles von der göttlichen Vorsehung gelenkt werde (*dei providentia regatur hoc omne*, »Divinae institutiones«, 1,2,5). Zitiert nach L. Caelius Firmianus Lactantius: *Divinarum institutionum libri septem*, ed. Eberhard Heck / Antonie Wlosok, Bd. 1: *Libri I et II*, München / Leipzig 2005 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), S. 7, Z. 16–S. 8, Z. 1. Zum komplexen Verhältnis von Providenz und Determination, Vorherwissen und Vorherbestimmtheit auch Hermann Deuser: Art. Vorsehung I. Systematisch-theologisch, in: TRE 35 (2003), S. 302–323, hier S. 316: »Gottes Vorsehung impliziert sein Vorherwissen, und dies – unauflöslich verbunden mit Gottes Allmacht und Allwirksamkeit – scheint alle in der Zeit folgenden Ereignisse, auch menschliche Handlungen, vorweg zu bestimmen, eben weil Gott sie weiß; und dann könnte von (Entscheidungs-)Freiheit einer menschlichen Instanz keine Rede mehr sein«. Der Philosoph William James hat diesen Zusammenhang in seinem einflussreichen Essay »The Dilemma of Determinism« (1884) mit dem Bild des Schachspiels beschrieben: Gott sei wie ein überlegener Schachspieler, der die Züge des Gegners zwar nicht direkt beeinflussen, aber dennoch vorausplanen und so zum gewünschten Ziel führen kann, vgl. William James: *The Dilemma of Determinism*, in: *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, New York u. a. 1897, S. 145–183, hier S. 181. Ob dieses Bild allerdings zutrifft, ist nicht geklärt, und auch grundsätzlich lässt sich die Allwissenheit Gottes auch abgekoppelt von der Determination denken, vgl. dazu Deuser 2003, S. 316f. Zwischen Vorherwissen (*praescientia*) und Vorherbestimmung (*praedestinatio*) verortet auch Augustinus die Providenz, ohne dabei die Freiheit des menschlichen Willens zu negieren, vgl. Köhler 2011, Sp. 1210. – Zum Verhältnis von göttlicher Providenz und der Freiheit des menschlichen Handelns siehe unten, S. 65f. Grundsätzlich unterscheidet man in der mittelalterlichen Theologie außerdem zwischen einer Vorsehung, die sich auf die natürliche Anordnung der göttlichen

scheinbar zufälligen oder natürlichen Ursachen in der Welt tatsächlich durch die göttliche Providenz ›von hinten motiviert‹ sind, wird etwa in der mittelalterlichen Geschichtsschreibung wiederholt zum Ausdruck gebracht. So bezeichnet Folkwin von Lobbes im 10. Jahrhundert den Willen Gottes als die einzige Ursache der Dinge (*sola rerum causa*).³¹ Auch Thomas von Aquin (gest. 1274) spricht davon, dass hinter den natürlichen Prinzipien und den menschlichen Absichten Gott als Erstursache stehe.³² Man wird also die Bedeutung der finalen Motivation für mittelalterliche Texte kaum überschätzen können.

Der Begriff der finalen Motivation ist allerdings – nebenbei bemerkt – einigermaßen unglücklich gewählt:³³ Einerseits unterscheidet er sich vom gebräuchlichen, weitgefassten Begriff der Finalität, mit dem in narratologischem Kontext in der Regel nichts anderes gemeint ist als die ›Motivation von hinten‹;³⁴ andererseits suggeriert er eine Nähe zum Konzept der

Schöpfung und die Geschöpfe ohne freien Willen bezieht, und einer Vorsehung, die sich auf diejenigen Geschöpfe bezieht, die einen freien Willen besitzen (Engel und Menschen); Augustinus spricht von *providentia generalis* und *providentia specialis*, vgl. Maarten J.F.M. Hoenen: Art. Vorsehung, in: LexMa 8 (1997), Sp. 1856–1858, hier Sp. 1858.

- 31 Folkwin von Lobbes, »Gesta abbatum Lobbiensium« (nach 980), Prologus: *Hanc autem rerum causam mutabilem immutabilis ratio continet, apud quam non est novum, quod nobis recens apparat, et cui non variantur, quae nobis variabilia esse videntur; ita ordinans cuncta, ut etiam quae putantur mala, non sint inordinata. Summa ergo et principalis, immo sola rerum causa voluntas Dei est.* Zitiert nach Folcuini gesta abbatum Lobbiensium, ed. G.H. Pertz, in: MGH. Scriptores 4 (1841), S. 52–73, hier S. 55, Z. 10–14. (Hervorhebung L.M.) ›Dieses veränderliche Wesen der Dinge hält aber ein unveränderlicher Sinn zusammen, für den nicht neu ist, was für uns plötzlich auftritt, für den sich nichts ändert, was uns plötzlich erscheint; er ordnet alles dermaßen, daß auch das, was wir als Übel ansehen, nicht außerhalb dieser Ordnung steht. Der höchste und erste, ja der einzige Grund (*causa*) der Dinge ist der Wille Gottes.‹ Übersetzung von Gert Melville: Wozu Geschichte schreiben? Stellung und Funktion der Historie im Mittelalter, in: Formen der Geschichtsschreibung, hrsg. von Reinhart Koselleck u. a., München 1982 (Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik 4), S. 86–146, hier S. 126. – Zum Verhältnis zwischen Zufall und göttlicher Vorsehung siehe auch unten, Kap. 2.3.
- 32 Vgl. Thomas von Aquin, »Summa theologiae«, 1,2,3: *cum natura propter determinatum finem operetur ex directione alicujus superioris agentis, necesse est ea quae a natura fiunt, etiam in Deum reducere, sicut in primam causam. Similiter etiam quae ex proposito fiunt, oportet reducere in aliquam altiorem causam, quae non sit ratio et voluntas humana.* ›Da die Natur offenbar unter dem Einfluß eines höheren Antriebes auf ein bestimmtes Ziel hin tätig ist, muß das Naturgeschehen auf Gott als seine erste Ursache zurückgeführt werden. In gleicher Weise ist auch das überlegte Handeln [des Menschen] auf eine das menschliche Erkennen und Wollen überragende Ursache zurückzuführen.‹ Zitat und Übersetzung nach Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der Summa Theologica, übers. von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, Bd. 1: Gottes Dasein und Wesen I,1–13, Graz u. a. 1982, S. 49. Zu der Stelle auch Florian Kragl: Wer hat den Hirsch zum Köder gemacht? Der »Münchener Oswald«, spiritualiter gelesen, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 63 (2007), S. 157–178, hier S. 171f.
- 33 Während Martínez den Begriff der ›Komposition‹ aus der narratologischen Tradition ableitet (siehe unten) wird die ›finale Motivation‹ nicht weiter erklärt.
- 34 So unterscheidet Susanne Reichlin im Anschluss an Lugowski kausale und finale Motivation: »Im ersten Fall entwickelt sich das erzählte Geschehen nach kausalen oder psychologischen Gesetzmäßigkeiten, im zweiten wird eine kausal unterbestimmte oder inkohärente Handlungsfolge durch einen dominanten Sinnzusammenhang (absolute Tugendhaftigkeit des Helden) oder das ›Ergebnis‹ der Handlung (Liebende finden sich wieder) begründet.« (Susanne Reichlin: Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. von Cornelia Herberichs / Susanne Reichlin, Göttingen 2010 (Historische Semantik 13), S. 11–49, hier S. 35) Vgl. dazu auch Stephanie Seidl: Der Herr über dem Schema. Versuch einer Beschreibung zweier mittelalterlicher Brautwerbungstexte anhand ihrer mikrostrukturellen Erzähllogiken,

Teleologie, von dem die ›Motivation von hinten‹ jedoch dezidiert abgegrenzt wird.³⁵ Trotzdem benutze ich den Ausdruck auch im Folgenden, allerdings nur in dem von Martínez gemeinten Sinn, also zur Bezeichnung numinoser Handlungsbegründungen.

Wichtiger ist für den vorliegenden Zusammenhang des Verhältnisses von Figur und Handlung ohnehin die sogenannte kompositorische oder ästhetische Motivation, bei der das Geschehen durch die funktionale Stellung der Handlungselemente in der (durch Genrekonventionen oder Erzählmuster bestimmten) Komposition des Textes – Aristoteles würde sagen: dem *mythos* – bestimmt ist.³⁶ Mit Jens Eder kann man auch von einer dramaturgischen Motivation sprechen.³⁷ Schon Lugowski bezog die ›Motivation von hinten‹ auch auf den »Künstlerlichkeitscharakter« der Dichtung: »Wo eine Dichtung ›komponiert‹ ist, da spielt die ›Moti-

in: Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, hrsg. von Florian Kragl / Christian Schneider, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 209–225, hier S. 214 Anm. 23. Weiterhin spricht etwa Ralf Simon von Finalität, wenn die Handlung durch die ›Tiefenstruktur‹ eines Textes motiviert ist, vgl. Ralf Simon: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*, Würzburg 1990 (Epistemata. Literaturwissenschaft 66), S. 25, oder wenn es um den künstlerisch-technischen Aufbau der Handlung geht: »Technisch gesehen ist es also nicht so, daß die Welt gefährlich ist und der Artusritter ausreitet, um sie zu befrieden. In der finalen Ausrichtung der Handlungsführung auf das Ritterwerden [...] des Helden ist es vielmehr umgekehrt. Der Ritter reitet aus, um zu werden, was er sein soll und die Welt ist deshalb so eingerichtet, daß er es werden kann. Die *âventiuren* sind also in die Finalität der Handlungsführung eingebunden.« (ebd., S. 30) Um göttliche Fügung geht es hier nicht. In beiden Fällen wäre Martínez' Begriff der kompositorischen Motivation geeignet, um die Motivationsstruktur zu bezeichnen.

35 Vgl. Lugowski 1932 [1970], S. 88: »Es wäre nicht gut und würde das Verständnis des ganzen Problems nicht im mindesten fördern, sondern nur verwirren, wollte man die ›Motivation von hinten‹, wie es nahezuliegen scheint, ›teleologische‹ Motivation oder ähnlich nennen.« Daran schließt sich Martínez explizit an, vgl. Martínez 1996c, S. 19. Während eine teleologisch begründete Handlung nur auf ein Ziel ausgerichtet ist und dieses Ergebnis zum Beispiel nicht unbedingt erreicht werden muss, ist in der ›Motivation von hinten‹, wie Lugowski sie versteht, das Ergebnis immer schon in der Handlung enthalten. Es ist »insofern während des gesamten Romanablaufs immer da, als die Gewißheit über den Ausgang absolut und die Spannung des ›Ob überhaupt‹ aufgehoben ist. Das geht weit über alles ›Teleologische‹ hinaus.« (Lugowski 1932 [1970], S. 88) Dagegen allerdings Meincke 2007, S. 254: »Mögen Lugowski und Martínez ihren Begriff von Motivation von hinten bzw. von Finalität noch so vehement gegen den Begriff der ›Teleologie‹ abzugrenzen suchen, letztendlich handelt es sich doch nur um verschiedene Namen [für] ein und dieselbe Idee: die Idee einer teleologischen Struktur narrativer Texte.« Zum Verhältnis von Intentionalität, Finalität und Teleologie auch Dimpel 2011, S. 147f.; weiterhin Seidl 2013, S. 214 Anm. 23. – Eine zentrale Kategorie bildet die Finalität für Haferland, für den sie auf einer anderen Ebene als die Differenzierung zwischen ›Motivation von hinten‹ und ›Motivation von vorne‹ stattfindet: »Kausale Motivierung ist mit Finalität verträglich. Den Begriff der ›Motivation von hinten‹ dagegen sollte man für kausal motivierte Erzählzüge vermeiden: kausale Motivierung schließt ›Motivation von hinten‹ aus, nicht aber Finalität.« (Harald Haferland: ›Motivation von hinten‹. Durchschaubarkeit des Erzählens und Finalität in der Geschichte des Erzählens, in: *Diegesis* 3 / 2 (2014), S. 66–95, hier S. 76)

36 Der Begriff der kompositorischen Motivation stammt von Boris Tomaševskij, vgl. Martínez 1996b, S. 96 Anm. 28, und 1999c, S. 20 Anm. 7. Siehe Tomaševskij 1985 [1925], S. 227–229, der dazu erklärt: »Ihr Prinzip ist die Ökonomie und Zweckmäßigkeit der Motive. [...] Nicht ein Requisit darf in der Fabel ungenutzt, nicht eine Episode ohne Einfluß auf die Situation der Fabel bleiben. Čechovs These, wenn man zu Beginn einer Erzählung von einem Nagel in der Wand spreche, müsse sich der Held am Ende der Erzählung an diesem Nagel aufhängen, zielt genau auf die kompositorische Motivierung.« (S. 227f.)

37 Eder 2014, S. 430–432.

vation von hinten« eine Rolle.«³⁸ Hier zeigt sich wieder der Zusammenhang zwischen dem Primat der Handlung über die Figuren und der Wahrnehmung der Figuren als ›Artefakte‹.

Trotz der großen Bedeutung der Motivation für die Beschreibung erzählender Texte³⁹ bietet Martínez bislang den einzigen systematischen Entwurf mit einer vergleichbaren Reichweite,⁴⁰ und es verwundert nicht, dass seine Darstellung den maßgeblichen Bezugspunkt für die narratologischen Untersuchungen der letzten Jahrzehnte darstellt. Überhaupt fristet die Motivation als erzähltheoretische Kategorie immer noch »eine Art narratologisches Nischendasein«, kritisiert etwa Florian Kragl, »und wo sie dann doch in den narratologischen Blick gerät, sind die methodischen Annäherungen von hastiger Kurzatmigkeit.«⁴¹ Mit diesem Vorwurf bezieht sich Kragl ausdrücklich auf das Begriffsinventar von Martínez, das nur für die Beschreibung von Textbeispielen »von einer klinischen Präzision« geeignet sei, also für

Beispielfälle, wie sie auf freier Erzählpfad kaum je begegnen. Jede feiner schattierte Motivationslogik hingegen, die sich nicht mit solchen reduktionsstufigen Mustern einfangen lässt, muss dabei unweigerlich durch den analytischen Rost fallen.⁴²

Gerade die »motivationslogisch labilen Stellen von Erzählwelten«⁴³ ließen sich so nicht in den Griff bekommen. Darauf wird zurückzukommen sein. Ein Vorteil der Terminologie von Martínez besteht jedoch neben ihrer großen Klarheit in jedem Fall darin, dass sie – wie bereits die

38 Lugowski 1932 [1970], S. 201, 202.

39 In E.M. Forsters grundlegender Definition von ›Geschichte‹ (*plot*) gegenüber bloßem ›Geschehen‹ (*story*) spielt die Motivation eine zentrale Rolle: »We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. ›The king died and then the queen died‹ is a story. ›The king died, and then the queen died of grief‹ is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it. [...] If it is in a story we say ›and then?‹ If it is in a plot we ask ›why?‹ That is the fundamental difference between these two aspects of the novel.« (Forster 1954 [1927], S. 86) Diese Definition scheint in zentralen Punkten zu kurz gegriffen: So denkt Forster offenbar nur an kausale Formen der Verknüpfung. Vor allem aber zieht er die Möglichkeit nicht in Betracht, dass die Rezipienten den kausalen Zusammenhang im ersten Beispiel selbst herstellen und damit die Abfolge als motiviert wahrnehmen könnten, vgl. Valentin Christ: Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der »Eneassroman« Heinrichs von Veldeke, der »Roman d'Eneas« und Vergils »Aeneis« im Vergleich, Berlin / Boston 2015 (Hermaea. N.F. 137), S. 39 Anm. 100. Siehe außerdem unten, S. 71 Anm. 182. Trotzdem behauptet Forsters Erklärung in der erzähltheoretischen Einführungsliteratur nach wie vor ihre Gültigkeit. Karin Kukkonen sieht in Forsters Bestimmung als »causal enchainment of story events« immer noch »one of the key definitions of plot« (Karin Kukkonen: Art. Plot, in: the living handbook of narratology (erstellt am 25.01.2014; zuletzt überarb. am 24.03.2014), online verfügbar unter: www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot (08.02.2020), § 15). Vgl. in diesem Sinne Martínez / Scheffel ¹⁰2016, S. 115: »Das Geschehen wird zu einer Geschichte, wenn die dargestellten Veränderungen motiviert sind.« Auch Fludernik versteht den Plot als »die bereits logisch und motivational strukturierte Geschichte« (Fludernik ⁴2013, S. 40). Bereits Tomaševskij beschreibt die Fabel als »die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausal-temporalen Verknüpfung« (Tomaševskij 1985 [1925], S. 218).

40 Siehe daneben vor allem Meincke 2007; Haferland 2014. In Bezug auf die Filmanalyse auch Eder ²2014, S. 430–463. Zum Teil im Anschluss an Eder unterscheiden Tilman Köppe und Tom Kindt in ihrer erzähltheoretischen Einführung zwischen ›interner‹ und ›externer Motivierung‹, was sich inhaltlich im Wesentlichen mit der Unterscheidung ›kausal‹ / ›kompositorisch‹ deckt, aber auf einer anderen Ebene argumentiert ist, vgl. Köppe / Kindt 2014, S. 149–151. Die Einführung von Fludernik widmet der Motivation keinen eigenen Abschnitt, der Begriff fehlt auch im Glossar, vgl. Fludernik ⁴2013.

41 Kragl 2014, S. 19; beinahe wortgleich 2019, S. 3.

42 Kragl 2014, S. 19; beinahe wortgleich 2019, S. 3.

43 Kragl 2014, S. 19; 2019, S. 3.

Überlegungen von Lugowski – nicht lediglich in Auseinandersetzung mit dem modernen realistischen Roman, sondern auch anhand von vormodernem Textmaterial entwickelt wurde.⁴⁴

Auch einer der interessantesten alternativen motivationslogischen Entwürfe entstand nicht nur in Bezug auf mittelalterliche Literatur, sondern ausgerechnet in der Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen Tristantradition. James A. Schultz hat in Bezug auf Eilhart und Gottfried vier motivationslogische Kategorien entwickelt, wobei die Ebene des Erzählens, auf der er die Motivation jeweils verortet, das zentrale Unterscheidungskriterium bildet.⁴⁵ Die sogenannte *story motivation* beziehe sich auf motivierende Elemente, die aus der ›Geschichte‹ (*plot*) stammen, also in anderen Worten Teil der erzählten Welt sind – dazu gehören auch »an actor's reasons and aims, but also [...] that actor's nature«⁴⁶. Bei der *narrator motivation* hingegen werde der Motivationszusammenhang vom Erzähler hergestellt, indem dieser auf Übereinstimmungen des Figurenhandelns mit realweltlichen Gesetzmäßigkeiten hinweise.⁴⁷ Mit der Kategorie der *recipient motivation* trägt Schultz der wichtigen Einsicht Rechnung, dass auch die Leser und Hörer eines Textes an der Herstellung der Motivationsstruktur beteiligt seien. Jede Erzählung enthalte Handlungsmomente, die nicht explizit motiviert seien, aber von den Rezipienten über die Abrufung von Weltwissen begründet werden können. Die *actional motivation* schließlich berührt grundlegende Erfordernisse der Handlungsstruktur, zum Beispiel die Tatsache, dass eine Handlung eine andere auslöst, indem sie ein Ungleichgewicht (*disequilibrium*) herstelle, das ausgeglichen werden müsse.⁴⁸

Zu den Kategorien von Martínez liegen diejenigen von Schultz zum größten Teil quer. Es geht ihm nur um kausale Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge, während andere Formen der Motivation – etwa durch Genrekonventionen oder Erzähltraditionen – explizit ausgeschlossen werden.⁴⁹ Eine Gemeinsamkeit zwischen Schultz und Martínez besteht jedoch in der Berücksichtigung der Ebenen der Erzählung, die einen entscheidenden Gewinn beider Modelle

44 Als Textbasis zur Entwicklung seiner Kategorien diene Martínez die Faustiniangeschichte aus der um die Mitte des 12. Jh.s entstandenen »Kaiserchronik«, vgl. Martínez 1999c, S. 13–20; 1999b.

45 Schultz entwickelte das Konzept in zwei Beiträgen mit unterschiedlichem Textmaterial von Gottfried und Eilhart, vgl. James A. Schultz: Why Does Mark Marry Isolde? And Why Do We Care? An Essay on Narrative Motivation, in: DVjs 61 (1987), S. 206–222, hier S. 208–213 (am Beispiel der Brautwerbungsepisode), noch systematischer Schultz 1987b, S. 588–600 (am Beispiel von Waldleben beziehungsweise Minnegrotte).

46 Schultz 1987a, S. 208. Schultz bezieht sich hier auf die von Propp als für das Zaubermärchen nebensächlich angesehene (kausale) ›Motivation‹.

47 Diese Form der Motivation spielt in Gottfrieds »Tristan« eine besonders große Rolle, siehe dazu ausführlich unten, S. 169–179.

48 Vgl. Schultz 1987a, S. 212. Da es sich dabei nicht um eine Eigenschaft des Textes handelt, so Schultz, sondern um Annahmen und Erwartungen der Rezipienten, sei die *actional motivation* eigentlich eine Sonderform der *recipient motivation*. »Actional motivation [...] does not describe a property of narrative actions themselves but rather a property they have because of the expectations and assumptions we bring to them; because we expect them to proceed causally one from the other and assume they will cohere, we think that they do. Actional motivation is, then, a sort of recipient motivation, but a very general and basic sort.« (Schultz 1987a, S. 213)

49 Vgl. Schultz 1987a, S. 215–218, bes. S. 216f.: »I would restrict the term motivation to [...] the naive activation of an everyday causal common frame [...]. Narrative motivation is fictional causality.« – Das betrifft auch die *actional motivation*, bei der Schultz ausdrücklich die Nähe zur Alltagswahrnehmung hervorhebt: »Not only does one action lead to another, but we tend to assume, from the mere fact of their sequential arrangement, that there must be some causal connection between them. [...]. Our expectation that disequilibrium will be followed by something as well as our assumption that consecutive events are causally related are attitudes we bring to narrative from everyday life.« (Schultz 1987a, S. 212f.)

darstellt. Auch Martínez verbindet nämlich die Überlegungen von Lugowski mit den Ebenen des Modells der narrativen Kommunikation. Die kausale Motivation ›von vorne‹ verortet er auf der Ebene der erzählten Welt.⁵⁰ Naturgesetze etwa seien Eigenschaften der Diegese; sie existieren damit auf derselben Stufe wie die Figuren. Wenn Wolfram von Eschenbach im »Parzival« in Vorbereitung der berühmten Blutstropfenszene erklärt, warum der Falke vom Artushof zu Parzival gelangt sei, dann bezieht sich der begründende kausale Zusammenhang von Überfütterung, Appetitlosigkeit und Flucht des Greifvogels⁵¹ auf die erzählte Welt. Die Aussage, dass ein Falke nicht auf das Lockfleisch des Falkners reagiert, wenn man ihn vorher zu stark gefüttert hat, ist auf derselben Ebene wahr wie die Aussage, dass Parzival ein Mensch ist.⁵² Könnten wir die im Text erwähnten Falkner aus Karidol danach fragen, sie würden beide Aussagen bestätigen. Die Aussage hingegen, dass es sich bei den drei Blutstropfen im Schnee um ein bekanntes Märchenmotiv handelt,⁵³ ist ebenfalls wahr, allerdings nicht in der erzählten Welt. Wolframs Falkner wüssten damit nichts anzufangen.

Anders als bei Schultz geht es hier nicht darum, auf welcher Ebene der Erzählung ein Motivationszusammenhang kommuniziert wird, sondern auf welcher Ebene er gültig ist. Der Unterschied zeigt sich etwa in Bezug auf Schultz' *narrator motivation*: Dort weist zwar der Erzähler auf einen Motivationszusammenhang hin, dieser existiert aber innerhalb der erzählten Welt,⁵⁴ es handelt sich also um kausale Motivation. Ähnliches gilt für die *recipient motivation*. Für die kausale Motivation ist es unerheblich, ob sie vom Erzähler oder von einer

50 Vgl. Martínez 2000, S. 643: »Die ›kausale Motivierung‹ ist ein Bestandteil der erzählten Welt (Diegese, Diegesis) narrativer Texte.«

51 Vgl. Wolfram von Eschenbach, »Parzival«, vv. 281,26–30: *ir besten valken si verluren: / der gâhte von in balde / und stuont die naht ze walde. / von überkrüphe daz geschach / daz im was von dem luoder gâch*. Ausg. Nellmann 1994, Bd. 1, S. 468. Etwa: ›Sie verloren ihren besten Falken. Der flog schnell von ihnen davon und verbrachte die Nacht im Wald. Es geschah aufgrund von übermäßiger Fütterung, dass er vom Lockfleisch davoneilte.‹ Bei Chrétien ist das Auftauchen des Falken überhaupt nicht motiviert, vgl. Chrétien, »Perceval«, vv. 4175–4177: [...] *eles s'en aloient braiant / Por und faucon qui vint raiant / Après eles de grant radon* (›[...] sie [die Gänse] stoben mit schrillum Schrei vor einem Falken davon, der ihnen pfeilschnell nachjagte.‹) Zitat und Übersetzung nach Chrétien de Troyes: *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral. Altfranzösisch / deutsch, übers. und hrsg. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 1991 (RUB 8649), S. 234f.

52 Freilich ist die erste Aussage darüber hinaus auch in der realen Welt wahr, die zweite allerdings nicht.

53 Vgl. dazu den Kommentar der Ausg. Olef-Krafft 1991, S. 594f., und Emmanuel Cosquin: *Les contes indiens et l'occident. Petites monographies folkloriques à propos de contes maures recueillis à Blida par M. Desparmet*, Paris 1922, S. 218–246. Siehe auch das Erzählmotiv Mot. Z 65.1 (›Red as blood, white as snow‹), vgl. Stith Thompson: *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bd. 1–6, rev. and enl. ed., Kopenhagen 1955–1958, Bd. 5, S. 552f.; *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400*. Unter der Leitung von Helmuth Birkhan hrsg. von Karin Lichtblau / Christa Tuczay in Zusammenarbeit mit Ulrike Hirhager / Rainer Sigl, Bd. 1–7, Berlin / New York 2005–2010, Bd. 6.2, S. 413.

54 Dazu auch Schulz 2012, S. 329f.: »Eine solche Motivation seitens des Erzählers steht so, anders als Schultz dies im allzu korrekten Rekurs auf die Kategorien der Erzähltheorie sehen möchte, allerdings nicht unbedingt außerhalb der erzählten Welt.« Der einzige von Schultz angesprochene Fall, bei dem es sich tatsächlich um eine *narrator motivation* im engeren Sinne handelt, bei dem also der Motivationszusammenhang durch den Erzähler hergestellt wird, findet sich im Moroltkampf, wo der Erzähler explizit sagt: *ich mache ez doch wârbære* (v. 6876), vgl. zu dieser Stelle besonders Mark Chinca: *History, Fiction, Verisimilitude. Studies in the Poetics of Gottfried's »Tristan«*, London 1993 (Modern Humanities Research Association. Texts and Dissertations 35), S. 105f. Siehe weiterhin unten, S. 320f.

Figur mitgeteilt oder lediglich vom Rezipienten erschlossen wird.⁵⁵ Worauf es ankommt ist, dass der Motivationszusammenhang und die ihm zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit Teil der erzählten Welt sind.

Auf dieselbe Ebene wie die kausale Motivation gehört bei Martínez auch die finale: Die transzendente Instanz, die das Geschehen determiniert, ist ebenso Teil der erzählten Welt wie die Figuren.⁵⁶ »Kausale und finale Motivierung betreffen gleichermaßen die objektive Ordnung der erzählten Welt.«⁵⁷ Dass die kompositorische Motivation auf einer ganz anderen Ebene stattfindet, scheint auf der Hand zu liegen, denn Erzählmuster oder Gattungskonventionen sind ja keine Eigenschaften der erzählten Welt.⁵⁸ Um dieser Tatsache Ausdruck zu verleihen, wird oft eine räumliche Bildlichkeit bemüht. Man spricht dann vom kompositorischen Zusammenhang als etwas, das ›unterhalb‹ der Textoberfläche liege. Besonders die strukturalistische Rede von einer ›Tiefenstruktur‹ des Textes hat dieses Bild geprägt.⁵⁹ Aber auch, wenn man die Frage einmal außer Acht lässt, was diese ›Tiefenebene‹ des Textes eigentlich ist, bleibt doch unklar, wo man sie im Modell der narrativen Kommunikation verorten soll.

Thomas Mann hat für den Zusammenhang, den wir als kompositorische Motivation bezeichnen, in seiner Version der mittelalterlichen Gregorius-Legende das schöne Bild vom »Geist der Erzählung« gefunden.⁶⁰ Dieser sei zwar selbst abstrakt, heißt es dort, könne sich jedoch in einer ersten Person verkörpern. Wer ist diese Person, wer verantwortet also die kompositorische Motivation? Wenn man die Gemachtheit der Erzählung in den Vordergrund stellt, den Text also als Artefakt betrachtet, braucht es einen *artifex* als intentionalen Produ-

55 Vgl. Martínez 2000, S. 644; Martínez / Scheffel ¹⁰2016, S. 117f.

56 Vgl. Martínez 1996c, S. 20. Diese Feststellung lässt sich theoretisch einfach treffen; in der literaturwissenschaftlichen Analysepraxis allerdings werden die Instanzen des fiktionalen Gottes (als Teil der erzählten Welt) und des ›realen‹ Gottes (als Teil der realen Welt von Autor und Publikum) nicht selten vermischt. Siehe zu dieser Unterscheidung auch unten, Kap. 3.2.2.

57 Martínez / Scheffel ¹⁰2016, S. 119.

58 Vgl. Martínez 2000, S. 644; Martínez / Scheffel ¹⁰2016, S. 119. – Lugowski hatte vom »hinterweltlichen Charakter« (Lugowski 1932 [1970], S. 27) der Erzählung gesprochen.

59 Vgl. zu dieser Bildlichkeit Cordula Kropik: Tristrants Doppelleben. Strukturelle Simultaneität und handlungsweltliche Sukzession, in: Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. von Susanne Köbele / Coralie Rippl, Würzburg 2015 (Philologie der Kultur 14), S. 173–197, hier S. 175.

60 Zitiert nach Thomas Mann: Der Erwählte, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1980 (Thomas Manns Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe), S. 8. Verschiedentlich wurde dieses Bild aufgenommen, um über die Motivation literarischer Texte zu sprechen, so etwa bei Kurt Ruh: »Jene Warum-Fragen waren [für mittelalterliche Rezipienten] eben keine Fragen von Belang. Der Hörer stand in Erwartung des Wozu. Uns als Interpreten aber steht es an, so zu fragen, wie der Dichter, dem Geiste der Erzählung folgend, gefragt haben muß.« (Kurt Ruh: Höfische Epik des deutschen Mittelalters. Erster Teil: Von den Anfängen bis Hartmann von Aue, Berlin 1967 (Grundlagen der Germanistik 7), S. 111) Vgl. weiterhin Flecken-Büttner 2011, S. 145 Anm. 340. Als ein »Phänomen der ›Tiefenstruktur‹« beschreibt auch Franz K. Stanzel den Geist der Erzählung, vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, Göttingen ⁴1989, S. 31 Anm. 1. Die handlungsmotivierende Funktion des Geistes der Erzählung zeigt sich bei Mann vor allem in der Frage ›Wer läutet die Glocken?‹, mit der seine Erzählung einsetzt. Es gelingt ihm damit, die uneinlösbare Komplexität des Verhältnisses von Figuren und Handlung ins Bild zu setzen, wenn der Erzähler hier eine Handlung imaginiert, die völlig ohne menschliche Akteure auskommt: »Wer läutet die Glocken? Die Glöckner nicht. Die sind auf die Straße gelaufen wie alles Volk, da es so ungeheuerlich läutet. Überzeugt euch: die Glockenstuben sind leer.« (»Der Erwählte«; Ausg. de Mendelssohn 1980, S. 8)

zenten.⁶¹ Infrage kommen dafür grundsätzlich zwei Instanzen, nämlich Autor und Erzähler, und deren Unterscheidung ist – wie bereits in der Einleitung angedeutet – besonders im Hinblick auf mittelalterliche Texte problematisch. Martínez äußert sich, was die Verortung der kompositorischen Motivation angeht, dementsprechend für seine Verhältnisse ungewöhnlich wenig präzise.⁶² Auch die übrige Forschung ist zurückhaltend; das Unbehagen gegenüber einer eindeutigen Festlegung spürt man etwa dort, wo Valentin Christ im Zusammenhang mit der kompositorischen Motivation von einer »Autor- / Erzählerinstanz«⁶³ spricht. Lugowski hatte seine »Motivation von hinten« dort, wo sie ein technisches Mittel der künstlerischen Darstellung meint, noch ausdrücklich der Intention des »Dichters« zugeordnet.⁶⁴ Die Unsicherheit der aktuellen Forschung gegenüber solchen Zuschreibungen erklärt sich wohl auch mit der generellen Vorsicht gegenüber konkreten Autor-Subjekten.

Bei Thomas Mann verkörpert jedenfalls ein irischer Mönch namens Clemens den Geist der Erzählung, und damit eine Erzählerfigur, die ganz offensichtlich verschieden ist vom tatsächlichen Autor des Romans.⁶⁵ Der Erzähler ist diejenige Instanz, die – um das Bild der Marionette noch einmal zu bemühen – die Fäden der Erzählung in der Hand hält.⁶⁶ In seiner »Werkstatt« werden die »Entscheidungen über den Einsatz verschiedener Strategien getroffen«⁶⁷, nach denen er die Figuren handeln lässt. Wenn man die kompositorische Motivation allerdings von der kommunikativen Funktion des Textes her beschreibt – etwa als dramaturgische Motivation – liegt sie auf der Ebene von Autor und Rezipienten, also außerhalb des Textes.⁶⁸ Auch

61 Vgl. dazu Risto Hilpinen: Authors and Artifacts, in: Proceedings of the Aristotelian Society 93 (1993), S. 154–178, hier S. 156: »An object *o* is an artifact if and only if *o* has an author.«

62 Martínez scheint die kompositorische Motivation sowohl dem Erzähler als auch dem Autor zuzuschreiben. Kompositorisch motiviert sei die Handlung einerseits, sofern sie sich aus der »Perspektive des (retrospektiven) Erzählers« (Martínez 1996b, S. 98) erkläre, andererseits, da ihr eine Funktion in der Komposition des Autors zukomme, vgl. auch Martínez 1996c, S. 28. Dass es sich hier um eine Verwechslung zwischen Autor und Erzähler handelt, glaubt Meincke 2007, S. 112 und Anm. 333, weiterhin S. 126, 129. Dazu auch Flecken-Büttner 2012, S. 28.

63 Christ 2015, S. 43. Siehe auch ebd., Abb. 3 (S. 41).

64 Vgl. Lugowski 1932 [1970], S. 74. Ähnlich auch Haferland 2014, passim. Zu der grundlegenden Frage, inwieweit die Komposition eines Textes eine schöpferische Autorinstanz voraussetzt, vgl. Martin Huber: Art. Komposition, in: RLW 2 (2000), S. 323–326, hier S. 326: »Während bei den hermeneutischen Theoriemodellen ein bestimmbares (Autor-)Subjekt für die sinnstiftende Kompositionsleistung verantwortlich ist, ist das Werk für [antihermeneutische] Theoriemodelle [...] eine von der physischen Existenz eines Autors unabhängige literarische Schnittstelle zeitgenössischer Diskurse (Poststrukturalismus, Dekonstruktion). Jedoch mehren sich in den 1990er Jahren Ansätze, die über den Kompositionsbegriff den Autor restituieren.« Zur Verbindung von kompositorischer Funktion und Autor-Subjekt auch Meincke 2007, S. 42f. und Anm. 84.

65 Zur komplexen erzählerischen Anlage Jochen Berendes: Wer läutet? Eine Analyse des Anfangs von Thomas Manns Roman »Der Erwählte«, in: Recherches Germaniques 24 (1994), S. 93–107; zur narratologischen Auswertung der Stelle bei Käthe Hamburger, Franz K. Stanzel und Wolfgang Haubrichs ebd., S. 93 Anm. 1.

66 In diesem Sinne sprechen Kragl und Schneider in Bezug auf die im Münchner »Willehalm«-Fragment ins Bild gesetzte Erzählerfigur davon, »dass dieser Erzähler *Wolfram* es ist, der hier seine Figuren – wie Marionettenpuppen fast – miteinander agieren bzw. aneinander denken lässt [...]. Erzähler wie dieser *Wolfram* der »Willehalm«-Handschrift Cgm 193,III führen [...] mit großer Souveränität Regie über die Handlung und die erzählten Figuren, von der und von denen sie erzählen.« (Kragl / Schneider 2013, S. 2)

67 Burkhard Hasebrink: Prudentiales Wissen. Eine Studie zur ethischen Reflexion und narrativen Konstruktion politischer Klugheit im 12. Jahrhundert, Habil. Göttingen 2000, S. 275.

68 So in Bezug auf die Filmanalyse Eder ²2014, S. 431f. In diesem Sinne meint auch Haferland, man könne die »Motivation von hinten« so erkennen, wie man z. B. Absichten eines Kommunikationspartners durch-

vom Wortsinn her ist der Autor (von lat. *actor*) der Urheber und die Ursache des Textes.⁶⁹ In diese Richtung weist auch die ›naive‹ moderne Frage nach der Autorintention, also danach, warum der Autor seine Figuren so handeln ließ, wie er es tat. So gesehen entspricht dann die kompositorische Motivation in der Perspektive der Rezipienten gewissermaßen der kausalpsychologischen Motivation des Autors. Solchen konkreten Bezugnahmen auf historische Autor-Subjekte und ihre Intentionen ist allerdings mit größter Vorsicht zu begegnen. Das gilt ganz besonders angesichts der Alterität mittelalterlicher Konzeptionen von Autorschaft.⁷⁰ Insgesamt scheint es geraten, einen ›weichen‹ Autorbegriff anzusetzen: Dass die kompositorische Motivation auf der Kommunikationsebene von Autor und Rezipient angesiedelt wird, muss nicht bedeuten, dass sie auch von einem historisch-biographischen Autor-Subjekt intendiert wurde. Sie kann ebenso das Ergebnis von Erzählgewohnheiten oder Stofftraditionen sein, die ganz unbeabsichtigt in den Text gelangt sind.⁷¹ Aber das ist eine Frage der Konzeption von Autorschaft, nicht der narrativen Ebene. In vielen Fällen reicht es wohl ohnehin aus, die kompositorische Motivation auf der Ebene des Erzählens im Unterschied zur kausalen und finalen Motivation auf der Ebene der erzählten Welt zu verorten.⁷²

Kehren wir noch einmal zurück zum Verhältnis von Figur und Handlung und der Frage nach der Leistungsfähigkeit eines Beschreibungsverfahrens, das die Motivation der Handlung von den Figuren her erklärt. Die Frage, »wieweit handlungspsychologische Annahmen in Anschlag gebracht werden können, um die Figur, ihre Konzeption und Motivation zu erklären«, bezeichnet Markus Stock als »entscheidende Frage« einer historischen Narratologie der Figur.⁷³ Es ist vielleicht auf den originären Einfluss des Strukturalismus auf die moderne Narratologie zurückzuführen,⁷⁴ dass die Ablehnung kausal-psychologischer Motivation, wie wir sie etwa bei Armin Schulz beobachtet haben, trotz vereinzelter Gegenstimmen lange zum *common sense* einer erzähltheoretisch aufgeklärten Literaturwissenschaft gehörte:

schaut« (Haferland 2014, S. 67).

69 Das lässt sich auch mit der von Plotke vorgeschlagenen Differenzierung zwischen einer Gestaltungsinstanz und einer Kommunikationsinstanz anstelle der Unterscheidung von Autor und Erzähler vereinbaren, vgl. Plotke 2017a, S. 251: »Wenn der Autorbegriff in der historischen Dimension nicht problematisch wäre, war er doch im Mittelalter mit einer spezifischen Bewertung verknüpft, könnte man die Gestaltungsinstanz weiterhin ›Autor‹ nennen, einfach in dem Sinne, dass damit derjenige gemeint ist, der hinter der kompositorischen und stilistischen Formgebung des verspoetischen (oder auch in Prosa gehaltenen) Artefakts steht, also im ursprünglichen Wortsinn der Urheber des narrativen Textes.« – Zu mittelalterlichen Vorstellungen vom Autor als *causa efficiens* im Sinne der philosophischen Ursachenlehre vgl. Burghart Wachinger: Autorschaft und Überlieferung, in: Autorentypen, hrsg. von Walter Haug / Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 6), S. 1–28, hier S. 10.

70 Vgl. dazu auch Christian Kiening: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015, bes. S. 7–36, der darstellt, wie sich die Vorstellung von Literatur als kreativer Schöpfung – in Anlehnung an die göttliche *creatio* – seit dem 12. Jh. langsam zu etablieren beginnt.

71 So unterscheidet Haferland eine »eingespielte, unhinterfragte Erzählweise« von einer »erzähltechnisch kalkulierten ›Motivation von hinten‹« (Haferland 2014, S. 68). Weiterhin ebd., S. 83: »Von einer vom Dichter zu verantwortenden und über seine Erzählakte lancierten Finalität ist damit eine Finalität unterschieden, die im Plot oder der Handlungsstruktur einer Erzählung gebunden ist.«

72 Vgl. auch Eder ²2014, S. 430–433, daran anschließend Köppe / Kindt 2014, S. 149–151. Weiterhin Haferland 2014, S. 93 Anm. 46: »Kausalität liegt auf der Ebene des Erzählten und Komposition und Rezipientenbezug auf der Ebene des Erzählens.«

73 Stock 2010, S. 194.

74 Siehe oben, S. 17.

Die handelnden Figuren der mittelhochdeutschen epischen Texte erkannte man [...] als normierte Rollen- und Funktionsträger, programmiert durch Gattungstraditionen oder die Bedingungen konstitutiver Strukturschemata. Einer Figur Individualität zuzugestehen oder mit psychologischen Erklärungsvarianten für Handlungsschemata aufzuwarten erschien nunmehr als interpretatorischer Fauxpas.⁷⁵

Die Einwände gegen psychologische Erklärungsversuche sind dabei zunächst grundlegender Art und betreffen die grundsätzliche Ablehnung der Wahrnehmung von literarischen Figuren als ›Personen‹. Ganz entschieden äußert sich in diesem Sinne etwa Katharina Philipowski: »Figuren stellen zwar Menschen dar, doch eines unterscheidet sie grundsätzlich von ihnen: Sie existieren nicht und haben deshalb auch keine psychischen Dimensionen.«⁷⁶ Dagegen besitzen vor allem die neueren kognitionsorientierten Ansätze – die ja von ihrer Genese her eine gewisse Nähe zur Psychologie besitzen – wieder eine größere Offenheit dafür, nach den Beweggründen der Akteure im Text zu fragen. In der Folge lässt sich gerade in den letzten Jahren eine zunehmende Aufgeschlossenheit gegenüber kausal-psychologischen Erklärungen beobachten.⁷⁷ Allerdings richtet sich die Kritik neben solchen grundsätzlichen Einwänden im Besonderen gegen die kausal-psychologische Beschreibung vor modernem Erzählens. Sie verweist dabei auf die Alterität mittelalterlicher Rezeptionserwartungen.⁷⁸ In diesem Sinne schreibt – stellvertretend für die vor allem an Strukturen interessierte Germanistische Mediävistik des 20. Jahrhunderts – Kurt Ruh:

Zu überwinden gilt es auch die psychologisch orientierte Forschung [...]. Chrétien und Hartmann fragen nicht oder doch nur gelegentlich und beiläufig nach Beweggründen, sondern nach dem Wozu. Handlung ist nicht kausal, sondern final bedingt, Situationen stellen sich nach ›Bedarf‹ der Handelnden ein, Personen bleiben rollengebunden. [...] Jene Warum-Fragen waren eben keine Fragen von Belang. Der Hörer stand in Erwartung des Wozu.⁷⁹

75 Annette Gerok-Reiter: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen 2006 (Bibliotheca Germanica 51), S. 13; dazu auch Dimpel 2011, S. 129–132.

76 Katharina Philipowski: Wer hat Herzeloyses Drachentraum geträumt? *Trüren, zorn, haz, scham* und *nit* zwischen Emotionspsychologie und Narratologie, in: PBB 128 (2006), S. 251–274, hier S. 263; weiterhin Katharina Philipowski: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der Erzählliteratur, Berlin / New York 2013 (Hermaea. N.F. 131), bes. S. 331–341.

77 Vgl. etwa Dimpel 2011, S. 127: »Kann man überhaupt [...] von Intentionen, von Motiven einer Figur sprechen? Haben Figuren ein Inneres, das zumindest partiell beschrieben werden kann? Ich plädiere dafür, diese Fragen mit Ja zu beantworten.«

78 Zum Alteritätsparadigma in Bezug auf die Erzählogik siehe Schneider 2013, S. 157f.

79 Ruh 1967, S. 111. Ruh bestreitet dabei nicht, dass im Mittelalter eine Vorstellung von der »Individualität der Person« existiert und ein gewisses Interesse am Figureninneren bestanden habe, doch »[d]as in der Individualisierung der Person eingeschlossene realistisch-psychologische Moment greift nicht in die Handlungsführung ein. Gerade die entscheidenden ›Wendungen‹ der Erzählung bleiben ohne kausal-psychologische Motivierung.« (ebd.) Vorsichtiger etwa Jan-Dirk Müller, wenn er davon spricht, man könne für mittelalterliche Erzählungen nicht die »vorbereitende Kausal motivation, wie sie in neuzeitlichen Erzählungen vorherrscht, als den einzig möglichen und selbstverständlichen Motivationstypus voraussetz[en]« (Jan-Dirk Müller: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998, S. 76). Dazu auch Annette Gerok-Reiters Unterscheidung zwischen primär ›strukturorientiertem‹ Erzählen im Mittelalter und primär ›subjektorientiertem‹ Erzählen in der Moderne, vgl. Annette Gerok-Reiter: Auf der Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters, in: Individuum und Individualität im Mittelalter, hrsg. von Jan A. Aertsen / Andreas Speer, Berlin / New York 1996 (Miscellanea mediaevalia 24), S. 748–765, hier S. 750f.

Der »weitgehende Verzicht auf eine plausible Ereignismotivation«⁸⁰ gilt als allgemeines Merkmal vormoderner Literatur.

Damit ist zunächst eine ästhetische Norm gemeint: Im Mittelalter, so die Auffassung, habe noch nicht jene Forderung nach kohärenter kausaler Motivierung der Handlung bestanden, der man in der Romanpoetik des 18. Jahrhunderts begegnet: »Erst in der Moderne dürfte jenes Erzählen, das ›Motivation von hinten‹ der eingelebten Gewohnheit nach als unanständig zulässt, infolge einer perspektivischen Verzerrung als defizient wahrgenommen werden.«⁸¹ Einen gern zitierten Beleg für den Siegeszug der Kausalitätserwartung bietet die 1774 veröffentlichte Dichtungslehre Christian Friedrichs von Blanckenburg. Dort heißt es:

Der Dichter hat in seinem Werke Charaktere und Begebenheiten unter einander zu ordnen und zu verknüpfen. Diese müssen nun [...] so untereinander verbunden seyn, daß sie gegenseitig Ursach und Wirkung sind, woraus ein Ganzes entsteht, in dem alle einzelne Theile unter sich, und mit diesem Ganzen in Verbindung stehen, so daß das Ende, das Resultat des Werks eine nothwendige Wirkung alles des vorhergehenden ist.⁸²

Über die Figuren schreibt Blanckenburg, sie sollen »lebende, handelnde Personen« sein, und der Dichter solle – ganz im Gegensatz zu der Bestimmung von Aristoteles – sein Werk so ordnen, »daß diese Situation, diese Wendung aus den, seinen Personen gegebenen Eigenschaften erfolgt, und so erfolgt, daß sie uns eine natürliche Wirkung derselben zu seyn scheint«⁸³. Dieser Anspruch wird dann etwa in Karl Philipp Moritz' ab 1785 erscheinendem »Anton Reiser« eingelöst, der bereits in seinem Untertitel als »psychologischer Roman« charakterisiert ist.⁸⁴

Die Einschätzung der kausal-psychologischen Motivation als eine Form des Erzählens, die der mittelalterlichen Literatur weitgehend fremd sei, findet sich bereits bei Lugowski, dessen Untersuchung ausdrücklich literatur- beziehungsweise erzählgeschichtlich angelegt ist.⁸⁵ Im

80 Kropik 2015, S. 173 Anm. 2. Friedrich Ohly hatte – um nur ein weiteres Beispiel zu nennen – in dem »eigenwillig und unbekümmert um Begründungen sich verwirklichende[n] Gesetz der Fabel, die ihrer dichterischen Eigengravitation gehorchend, unabwendbar abläuft«, einen grundlegenden »Zug mittelalterlichen Erzählens« gesehen (Friedrich Ohly: [Rezension] Maria Bindschedler, Gottfried von Strassburg und die höfische Ethik, Halle a.d. Saale 1955, in: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 68 (1955 / 56), S. 119–130, hier S. 127). Von der fehlenden kausalen Motivierung als einem »Topos in der mediävistischen Textkritik [sic]« spricht Meincke 2007, S. 101.

81 Haferland 2014, S. 68. Vgl. auch Martínez 1996a, S. 20: »In deutschen Romanpoetiken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte sich das Konzept einer empirisch plausiblen Motivation des Geschehens auch als ästhetische Norm.«

82 Christian Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman, Leipzig 1774, S. 313f. Zu Blanckenburg auch Jannidis 2004a, S. 92: »In der deutschen Literaturtheorie läßt sich der Erfolg des kausalgenetischen Beschreibungsinstrumentariums und Wertesystems an von Blanckenburgs »Versuch über den Roman« und dem dort beschriebenen Figurenideal festmachen.« Auf Blanckenburg beziehen sich neben den zitierten Ansätzen von Haferland und Martínez auch Martínez / Scheffel ¹⁰2016, S. 123f.

83 von Blanckenburg 1774, S. 340.

84 [Karl Philipp Moritz:] Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, Bd. 1–4, Berlin 1785–1790. Im Vorwort des ersten Bandes heißt es dazu: »Dieser psychologische Roman könnte auch allenfalls eine Biographie genannt werden, weil die Beobachtungen größtentheils aus dem wirklichen Leben genommen sind.« (Bd. 1, S. 2) Weiterhin ist die Rede von »einem Buche, welches vorzüglich die innere Geschichte des Menschen schildern soll« (S. 2f.).

85 In diesem Sinne auch Propp 1971 [1928], S. 76: »Es besteht Grund zu der Annahme, daß das Märchen ursprünglich gar keine sprachlich formulierten Motivierungen [im Sinne kausaler Motivation] kannte und es sich hierbei höchstwahrscheinlich um Elemente jüngerer Ursprungs handelt.«

Umkehrschluss gilt für ihn die ›Motivation von hinten‹ als spezifische Eigenschaft vormoderner Literatur. Sie habe die Rezeptionserwartung mittelalterlicher Leser und Hörer geprägt, während »uns heute die vorbereitende Motivation im Blute liegt«⁸⁶. In Anlehnung an Lugowski skizziert auch Harald Haferland eine »Geschichte des Erzählens und des Romans«, in der »die ›Motivation von hinten‹ mit der zunehmenden Ausbreitung kausal motivierter Erzählzüge zurückgedrängt wird«⁸⁷. Im Mittelalter sei noch ein »Erzählhabitus« am Werk gewesen, der »der kausalen Motivierungen keinen privilegierten Platz einräumte«⁸⁸ und es dem Dichter erlaubt habe, »vorbereitende Motivierungen zu vernachlässigen«⁸⁹.

Zu welchem Zeitpunkt in der europäischen Literaturgeschichte wird das primär ›von hinten‹ motivierte Erzählen abgelöst durch eine kausal-psychologische Erzählweise, wie sie offenbar für die Moderne als dominant vorausgesetzt werden kann? Kann man überhaupt von einer solchen Ablösung ausgehen? Es geht also in anderen Worten um eine historische Verortung der ›Motivation von hinten‹.⁹⁰ Das betrifft zwei Aspekte, die miteinander in Verbindung stehen, aber nicht identisch sind: einerseits die Kategorie des Bewusstseins (haben die Figuren in mittelalterlichen Texten eine Psyche?), andererseits das grundsätzliche Vorhandensein vorbereitender Begründungsstrukturen (gibt es kausallogisches Erzählen im Mittelalter?).

Die erzählgeschichtliche Entwicklung von der ›Motivation von hinten‹ zur ›Motivation von vorne‹ ist bei Lugowski eingebettet in einen geistesgeschichtlichen Prozess, nämlich den Zerfall des mythischen Weltbildes zugunsten des modernen, aufgeklärten Denkens.⁹¹ Auch Haferland stellt einen Zusammenhang her zwischen Erzählform und »Wirklichkeitserfahrung«⁹². Lässt sich also die andersartige Rezeptionserwartung mittelalterlicher Leser und Hörer mit den »kuriosen Wissensordnungen des Mittelalters« erklären, »die vermeintlich an Zwerge, Zauberquellen und Motivation von hinten (Clemens Lugowski) glaubten«⁹³? Im Umkehrschluss wird jedenfalls davon ausgegangen, dass kausal-psychologische Zugänge

86 Lugowski 1932 [1970], S. 87.

87 Haferland 2014, S. 86.

88 Ebd., S. 74.

89 Ebd., S. 72.

90 Die »Frage nach der historischen Zuordnung teleologischen Erzählens« beschreibt auch Hasebrink als narratologisches Forschungsdesiderat (Hasebrink 2000, S. 276 Anm. 23).

91 Lugowski spricht von einem »historische[n] Vorgang« (Lugowski 1932 [1970], S. 200). Die Gegenüberstellung von ›empirisch-wissenschaftlichem‹ und ›mythischem‹ Weltbild hatte er bei Ernst Cassirer kennengelernt, vgl. Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2: Das mythische Denken, Berlin 1925. Zu Lugowskis geschichtsphilosophischen Implikationen Gerok-Reiter 2007a, S. 133; Müller 1999, bes. S. 149–155.

92 Haferland 2014, S. 86. Zur Alterität vormoderner kognitiver Strukturen auch Harald Haferland: Verschiebung, Verdichtung, Vertretung. Kultur und Kognition im Mittelalter, in: IASL 33 (2008), S. 52–101, bes. S. 63f. (zum mythischen Denken bei Cassirer), und Harald Haferland: Kontiguität. Die Unterscheidung vormodernen und modernen Denkens, in: Archiv für Begriffsgeschichte 51 (2009), S. 61–104.

93 Bent Gebert: Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des ›Trojanerkriegs‹ Konrads von Würzburg, Berlin / Boston 2013 (spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien 35), S. 74. Kann man an ›Motivation von hinten‹ glauben? Jan-Dirk Müller betont in seiner Rezension zu Gebert, dass in dieser Formulierung Differenzen eingegeben werden: »Die ersten beiden sind Motive der niederen Mythologie, das dritte aber eine Aussage über Strukturen von Erzähltexten, die kognitive Implikationen hat. Die Verwischung der Grenzen zwischen diesen Typen ist verbreitet« (PBB 139 (2016), S. 299–311, hier S. 307 Anm. 16). Diese Verwischung ist allerdings eher den Forschungspositionen anzulasten, die Gebert hier distanzierend referiert.