

FRANKFURTER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK

Band 57

Herausgegeben von
Heinz J. Drügh
Susanne Komfort-Hein
Klaus von See †
Ulrich Wyss
Julia Zernack



CHRISTIAN BUHR

Zweifel an der Liebe

Zu Form und Funktion selbstreferentiellen
Erzählens im höfischen Roman

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

UMSCHLAGBILD
Motiv: © Universitätsbibliothek Heidelberg

D. 30
ISBN 978-3-8253-6793-0

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

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Vorrede und Dank

Oft sind es vor allem die klugen Mentoren, die einem mit ihrer Art zu lehren und zu denken den Weg in ein so besonderes Fach wie die ‚Germanistische Mediävistik‘ zu weisen vermögen. In meinem Fall war es Winfried Frey, der mich in den Bann der mittelalterlichen Literatur zog und den ich seither bei jedem Schritt an meiner Seite wusste. Ihm gilt zuallererst mein Dank.

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2016/17 vom Fachbereich ‚Neuere Philologien‘ der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main als Dissertation angenommen. Meine beiden Gutachter, Ulrich Wyss und Dorothea Klein, waren mir in den vergangenen Jahren weit mehr als nur Arbeitgeber und Betreuer. Mein herzlicher Dank gilt ihrer Aufgeschlossenheit, ihrer Geduld und ihrem kritischen Urteil ebenso wie ihrer Freude am wissenschaftlichen Diskurs, ihrer gedanklichen Weite und ihrer Fähigkeit zur präzisen Argumentation, die für meinen wissenschaftlichen Weg zu jeder Zeit prägend und inspirierend waren. Zu großem Dank bin ich aber auch jenen verpflichtet, die meine Thesen im Rahmen einer Disputation zu diskutieren bereit waren. Neben Winfried Frey sind das Frank Fürbeth, Stephan Jolie, Gerhard Wild und Christina Lechtermann, die sich freundlicherweise auch für ein Drittgutachten zur Verfügung gestellt hat. Desgleichen möchte ich mich bei den Herausgebern der *Frankfurter Beiträge zur Germanistik* dafür bedanken, dass sie meine Dissertationsschrift in ihre Reihe aufgenommen haben.

Meine Studie ist je zur Hälfte an den Universitäten Frankfurt und Würzburg entstanden. Allen Freunden und Kollegen, die mich hier wie dort auf meinem Weg im Rahmen von Colloquien und Vorträgen ebenso wie im persönlichen Gespräch mit ihrem Rat und mit ihrer Unterstützung begleitet haben, sei hiermit herzlich gedankt. Ein ganz besonderer Dank muss allerdings jenen gelten, die mit mir im Laufe der Jahre das Zimmer geteilt haben und deren angenehme Gesellschaft und deren offenes Ohr ich nicht missen wollte: Nataša Bedecović, Jörn Bockmann, Julia Gold, Christine Grundig, Christiane Klein, Astrid Lembke, Michael Ott und Stefanie Schmitt. Zum Gelingen dieser Arbeit haben darüber hinaus Elisabeth Schmid, Martin Schuhmann und Alexander Subtil beigetragen. Für ihre geduldige Hilfe und ihre treue Freundschaft sei auch ihnen an dieser Stelle herzlich gedankt.

Meine Liebe und meine Dankbarkeit gelten nicht zuletzt auch meiner Familie für ihr Vertrauen und ihren Beistand in allen Lebenslagen. Mit meiner Frau habe ich schon in Winfried Freys Einführungskurs im Wintersemester 2002/03 gemeinsam über ‚Intellektualität und List in Gottfrieds *Tristan*‘ nachgedacht. Sie heute noch immer an meiner Seite zu wissen, ist ein Geschenk, für das es keine Worte gibt. Dasselbe gilt auch für meine Söhne, die in den Jahren des Forschens und Schreibens mein Leben bereichert haben – *swaz mir got hât an den gegeben, / dâ wil ich bi mit vreuden leben* (Pz. 367,9f.).

Inhalt

1	Lust am Text	9
1.1	Textkorpus	25
1.2	Methodik	33
	I <i>Close reading</i> 36 / II Implizite und explizite Formen 36 / III Selbstreferentialität 40 / IV Vertikalität und Horizontalität 46 / V Zweifel an der Liebe 48.	
2	Narziss im Blumenidyll (<i>Flore und Blanscheflur</i>)	53
	I Kinderminne 59 / II Liebescodes 64 / III Umkämpfte Fiktion 69 / IV Der Pokal 75 / V Märchenschluss 79.	
3	Muster des Erzählens (<i>Aucassin et Nicolette</i>)	89
4	Ein Ende finden (<i>Tristan und Isolde</i>)	95
4.1	Béroul	101
	I Reiteratives Erzählen 105 / II Memoria 109 / III Der fehlende Schluss 113.	
4.2	Tristan als Narr	119
4.3	Eilhart von Oberg	133
	I Autor, Werk und Überlieferung 137 / II Liebe als Lebensgeschichte 145 / III Liebe und Wahnsinn 153 / IV <i>Wie Keheniß vergieng und Tristrand tötlich wunden enpfieng</i> 159 / V Schluss 164.	
4.4	<i>Version courtoise</i>	169
4.4.1	Thomas von Britannien	171
	I <i>Desir et voler</i> 176 / II <i>Salle aux images</i> 187 / III <i>Tristan le Naim</i> 194 / IV Von Anfang und Ende 198.	
4.4.2	Gottfried von Straßburg	205
	I Entdeckung 212 / II Abschied 217 / III Die Liebe, unendlich? 226 / IV Nach der gestundeten Zeit 235 / V Die Grenze des Todes 241.	

5	Im Netz der Dinge (<i>Cligès</i>)	247
	I <i>Tristan retourné</i> 253 / II Die Kunst des Erzählens 259 / III Der Text und sein Doppel 267.	
6	Liebe als Spiel (<i>Frauendienst</i>)	273
	I Form 280 / II Prolog 285 / III Erster Dienst 287 / IV Wunschminne und <i>wânwise</i> 303 / V Zweiter Dienst 316 / VI Das versäumte Leben 326.	
7	Resümee und Ausblick	335
	Abkürzungsverzeichnis	359
	Literaturverzeichnis	361
	Forschungsregister.....	395
	Abbildungsnachweise	401

1 Lust am Text

In jenem vor inzwischen mehr als 200 Jahren posthum erschienenen Werk, dem die Welt nicht nur das Symbol der ‚Blauen Blume‘, sondern auch die luzideste Illustration romantischer Ironie verdankt, im *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis also, findet die männliche Hauptfigur in der Höhle eines Einsiedlers ein Buch, das in einer fremdartigen Sprache verfasst und ausladend mit Bildern geschmückt ist. Das Buch im Buch scheint zunächst ein eher harmloser Fall des selbstbezüglichen Verweizens zu sein, wie es heute an allen Ecken und Enden des kulturellen Spektrums anzutreffen ist – von dem Theater im Theater, der Oper in der Oper oder dem Film im Film bis hin zu Computerspielen, die ihrerseits im Rahmen ihrer digitalen Welt zum Vertändeln der eigentlichen Spielzeit durch den Genuss eines mehr oder minder kunstvoll eingebetteten ‚*mini game*‘ einladen.¹ Das Besondere am *Heinrich von Ofterdingen* liegt insofern nicht an der bloßen Faktizität des Selbstbezugs, sondern an der spezifischen Qualität der hier getroffenen selbstreferentiellen Aussage:

Endlich fiel ihm ein Buch in die Hände, das in einer fremden Sprache geschrieben war, die ihm einige Ähnlichkeit mit der Lateinischen und Italienischen zu haben schien. Er hätte sehnlichst gewünscht, die Sprache zu kennen, denn das Buch gefiel ihm vorzüglich ohne daß er eine Sylbe davon verstand. Es hatte keinen Titel, doch fand er noch beym Suchen einige Bilder. Sie dünkten ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah, entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. Er erschrak und glaubte zu träumen, aber beym wiederholten Ansehn konnte er nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln. [...] Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich; doch überraschten ihn einige Gestalten seines Traumes mit dem innigsten Entzücken; der Schluß des Buches schien zu fehlen. Heinrich war sehr bekümmert, und wünschte nichts sehnlicher, als das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen. Er betrachtete die Bilder zu wiederholten Malen und war bestürzt, wie er die Gesellschaft zurückkommen hörte. Eine wunderliche Scham befahl ihm. Er getraute sich nicht, seine Entdeckung merken zu lassen, machte das Buch zu, und fragte den Einsiedler nur obenhin nach dem Titel und der Sprache desselben, wo er denn erfuhr, daß es in provenzalischer Sprache geschrieben sei. Es ist lange, daß ich es gelesen habe, sagte der Einsiedler. Ich kann mich

¹ Als Minispiel oder *mini game* oder *sub game* werden in erster Linie Anwendungen bezeichnet, die in anderen Anwendungen enthalten bzw. verborgen sind. Wie die literarische *mise en abyme* sind Minispiele kürzer und einfacher gehalten als das Hauptspiel und verweisen dabei nicht selten auf die Anfangstage des digitalen Zeitalters oder – im Rahmen einer Serie – auf die Vorstufen des jeweiligen Titels. Als ein typisches Beispiel für dieses Verfahren ist kann das ‚Adventure‘ *Day of the Tentacle* (1993) gelten, das es den Spielern ermöglicht, vermittels einer auf der intradiegetischen Ebene installierten Konsole das Vorgängerspiel *Maniac Mansion* (1987) zu starten.

nicht genau mehr des Inhalts entsinnen. Soviel ich weiß, ist es ein Roman von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters, worinn die Dichtkunst in ihren mannichfachen Verhältnissen dargestellt und gepriesen wird. Der Schluß fehlt an dieser Handschrift, die ich aus Jerusalem mitgebracht habe, wo ich sie in der Verlassenschaft eines Freundes fand, und zu seinem Andenken aufhob.²

Die Darstellung dieses Erlebnisses einer traumversunkenen Lektüre fokussiert immer wieder das ausgesprochen heftige Begehren des Lesers nach dem Text: Der Einsiedler bemerkt Heinrichs zur „inneren Lust“ gesteigerte Neugierde und gewährt diesem angesichts seiner Freude an den Büchern, bei ihm zu verweilen, während die Mitreisenden sich in den umliegenden Stollensystemen umsehen. Heinrich blättert „mit unendlicher Lust“ umher, betrachtet mit „innigstem Verzücken“ die verstreuten Bilder und sehnt sich danach, den ihm unverständlichen Text vollständig lesen zu können. Dass das nicht nur aufgrund der mangelnden Sprachkenntnisse schlechterdings unmöglich ist, sondern auch deswegen, weil es sich um ein Fragment handelt, dessen Schluss zu fehlen scheint, „bekümmert“ den textimmanenten Betrachter. Eine auf Totalität bedachte Rezeptionshaltung wird hier also über die Form in der Form in die erzählte Welt hineinprojiziert. Schließlich heißt es gar, der jungen Heinrich werde bei der plötzlichen Rückkehr der Reisegesellschaft von einer „wunderliche[n] Scham“ erfüllt.³ Durch die Erotisierung dieser Erstleseerfahrung, die den Protagonist in ungeahnte Welten der Poesie initiiert, lässt Novalis also auch den sexuellen und den ästhetischen Genuss zeichenhaft ineinanderfließen. Die Lust am Text wird dabei gleichermaßen stimuliert wie frustriert, Sinnstiftung versprochen und sodann verworfen.

Wir können den Fall des *Heinrich von Ofterdingen* schon allein deswegen als ein Beispiel für metafiktionales Erzählen betrachten, weil hier durch Einbezug eines prinzipiell analogen semiotischen Elements – des Texts im Text – eine mediale Rezeptionserfahrung dargestellt und dabei implizit zugleich die Konstruiertheit des eigentlichen Texts vor Augen geführt wird. Doch der selbstreferentielle Charakter der vorliegenden Passage wird noch einmal durch den Umstand potenziert, dass der Protagonist am Ende der Szene nicht irgendein beliebiges altes Buch betrachtet, sondern verstörenderweise ein Fragment in seinen Händen hält, das nahezu seine gesamte Lebensgeschichte dokumentiert. Auf den Illustrationen, die Heinrich betrachtet, wird Zukünftiges (wie Klingsohr und dessen Tochter Mathilde) und Vergangenes (die eigene Kindheit) ebenso präsent gehalten wie die Geschehnisse der Gegenwart: „Er traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte.“ Ganz im Sinne einer *mise en abyme* wird hier folglich auch auf inhaltlicher Ebene der Text mit seinem Abbild kurzgeschlossen, wodurch eine gleichermaßen bestürzende wie reizvolle Kohärenz gestiftet wird.⁴

² Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, hg. von Joseph-Kiermeier-Debre. München ⁴2009 (Bibliothek der Erstaufgaben), S. 111f.

³ Die Zitate ebd., S. 110-112.

⁴ Siehe hierzu auch Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977, S. 91-93.

Schließlich wäre auf einer weiteren Achse zu beobachten, dass sich die Funktion der Lektüreszene im Roman des Novalis keineswegs darauf beschränkt, inhaltliche und rezeptionsästhetische Aspekte zu aktualisieren und zu thematisieren. Wenn wir bedenken, dass auch die Faktur des inserierten Texts – insbesondere dessen Status als literarisches Fragment – auf die Erzählung selbst rekurriert und dabei womöglich wesentliche Aspekte romantischer Romanpoetik berührt, dann lässt es der Text im Text auch auf poetologischer Ebene grundsätzlich zu, Fragen zur Abgeschlossenheit des Werks und zum Verhältnis von Fragmentästhetik und narrativer Sinnvermittlung zu reflektieren.⁵

Ausgehend von den vielfältigen Möglichkeiten, die das selbstreferentielle Erzählen offeriert, lassen sich anhand des einleitenden Textbeispiels zumindest zwei bedeutsame Achsen herausstellen: Die erste ist ihrem Wesen nach vor allem ein Phänomen der *histoire* und bezieht sich auf die eher inhaltlichen und narrativen Aspekte des selbstreferentiellen Elements. Sie betrifft das Spiegelungsverhältnis zwischen den verschiedenen Erzählebenen und dessen Auswirkungen auf den Erzählfluss. Hieran anknüpfend ließe sich der retardierende Effekt beschreiben, den die *mise en abyme* auf den Rezeptionsprozess ausübt, oder etwa die Erinnerungsfunktion selbstreferentieller Inserate. Die Achse betrifft primär den *discours* und lädt den Betrachter mittels expliziter und impliziter selbstreferentieller Aussagen dazu ein, die Möglichkeiten und Bedingungen der Produktion und Rezeption von Kunst im Allgemeinen und von Erzählliteratur im Besonderen zu reflektieren.

Eine dritte Achse ist dagegen bislang weitestgehend verborgen geblieben, auch weil meine Lektüre anfangs zunächst der Einladung des Erzählers gefolgt ist, die Semantik des Erotischen auf den Gegenstand und die Erfahrung der Lesens zu beziehen. Dabei fühlt sich Heinrich nicht allein von den prächtig illustrierten Büchern „unwiderstehlich“ angezogen, sondern auch von dem Einsiedler als seinem literarischem Mittler. Beim darauffolgenden Betrachten der Bildzeugnisse wird er dann von seinem eigenen Ebenbild ebenso attrahiert wie von der Darstellung einer trauten „Umarmung mit einem schlanken lieblichen Mädchen“. Das der Romantik elementare Sehnsuchtsmotiv zirkuliert hier also gewissermaßen zwischen dem Körper des begehrten Liebesobjekts und dem Text in seiner Ästhetik und Materialität. Die literarische Erfahrung wird erotisiert, die sexuelle Erfahrung literarisiert.

Was folgt aus dieser Einsicht? – Die enge ‚Allianz von Liebe und Roman‘⁶, also die Beobachtung, dass es wenigstens in der vulgärsprachigen Literatur West- und Mitteleuropas zu einer Ko-Evolution von intimer und literarischer Kommunikation gekommen ist und dabei durchaus vielfältige Formen der Verschränkung und Verzweigung möglich sind, dürfte eine unstrittige Tatsache darstellen. Und ohne Frage hat diese symbiotische Entwicklung gerade im 19. Jahrhundert ein sehr hohes Maß an Intensität er-

⁵ Das inserierte provenzalische Buch bleibt unvollendet wie andere Prosaentwürfe des früh verstorbenen Dichters (z.B. *Die Lehrlinge zu Sais*). Auch der *Heinrich von Ofterdingen* selbst gehört in die Reihe der fragmentarischen Werke der Romantik, da er – sei's programmatische Absicht oder biographischer Zufall – abbricht, noch ehe die vielfach verheißene ‚neue goldene Zeit‘ erreicht wird.

⁶ Niels Werber: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München 2003, S. 9.

reicht. Und doch gibt es im *Heinrich von Ofterdingen* eine Besonderheit zu entdecken, die weit über den basalen Konnex von Lesen und Lieben hinausgeht: Indem Novalis in seinem Romanfragment einen bebilderten Text zweiter Ordnung hinzutreten lässt, der neben anderen Momenten aus dem Leben des Protagonisten ganz zentral eine Liebeserfahrung mitteilt, gewährt er uns mithin die Möglichkeit, in seiner Dichtung über Dichtung auch das Liebsthema auf der Metaebene zu verorten. Wenn sich dieser Befund verallgemeinern ließe, wohnte jedem selbstbezüglichen Liebesroman sowohl in Bezug auf die Liebe als auch auf die Erzählkunst selbst ein entweder in kritischer oder affirmativer Absicht gebrauchtes reflexives Potential inne. Dies könnte dann wenigstens dort, wo von der Liebe erzählt wird, so etwas wie die (meta-)diskursive Achse literarischer Selbstreferentialität darstellen.

Im Anschluss an diese hier eher flüchtig und punktuell durchgeführte Analyse des *Heinrich von Ofterdingen* erscheint es durchaus wohlbegründet, dass man dieses Romanfragment, das literarische Selbstreferenz so gezielt in den Dienst romantischer Ironie stellt, als einen ausgesprochen modernen Text bezeichnet und ihm einen festen Platz im Kanon jener Werke zugewiesen hat, die besonders gut dazu geeignet scheinen, die im Kontext der narratologischen Theoriebildung unter dem Neologismus ‚Metaisierung‘ diskutierten Phänomene selbstreflexiven und selbstreferentiellen Erzählens zu exemplifizieren. Werke aus dem Bereich der Vormoderne tauchen hier nur selten auf, Romane aus der Zeit um 1200 spielen in den meisten einschlägigen Publikationen faktisch überhaupt keine Rolle. Der Sammelband *Metaisierung in der Literatur und anderen Medien* etwa, 2007 von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters herausgegeben, fordert zu Beginn zwar ausdrücklich ein, das Phänomen und seine Funktionspotentiale in allen „historischen und medialen Dimensionen“ zu erschließen,⁷ wagt sich dabei aber letztlich kaum weiter zurück als bis zu William Shakespeares *Sommer-nachtstraum*. Und so lohnend und erhellend ein Blick auf Hugo von Hofmannsthal, auf Robert Musil und auf die Fernsehserie *The Simpsons* im Einzelnen auch sein mag, so ist es aus mediävistischer Perspektive doch sehr bedauerlich, dass hier mehr über die Wiener Moderne zu erfahren ist als über Wolfram von Eschenbach und mehr über *Itchy und Scratchy* nachgedacht wird als über Iwein und Ascalon...

Ein ähnliches Bild ergibt ein Blick auf Michael Scheffels Monographie *Formen selbstreflexiven Erzählens*, deren sechs exemplarische Analysen bei Wieland anfangen und bei Hildesheimer und Grzimek enden. Genauso wird im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zwar betont, dass die selbstreferentielle Potenzierung von Literatur auch in vergangenen Epochen zu beobachten sei. Neben den ubiquitären Verweisen auf Cervantes, Jean Paul, Novalis und Borges bleibt die mittelalterliche Dichtung aller-

⁷ Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, hg. von dens., Berlin und New York 2007 (spectrum Literaturwissenschaft 12), S. 1-21, hier S. 3. Nicht anders verhält es sich mit dem kurz zuvor erschienenen Band *Self-reflexivity in Literature*, ed. by Werner Huber, Martin Middeke and Hubert Zapf, Würzburg 2005 (Text und Theorie 6).

dings auch hier nicht mehr als eine Randnotiz.⁸ Nicht wesentlich anders der angelsächsische Bereich: In den grundlegenden Studien von Linda Hutcheon und Robert Alter beginnt das selbstreferentielle Erzählen mit Cervantes und Sterne. Der 1605 veröffentlichte *Don Quixote* sei gar grundsätzlich als „the first self-reflexive novel“⁹ bzw. als Archetypus „of all the self-conscious novels that follow it“¹⁰ zu betrachten.

Dieser Befund dürfte sich zu einem nicht geringen Teil durch den wissenschaftlichen Hintergrund und die Zielsetzung der jeweiligen Verfasser erklären lassen. Erzähltheoretische Grundlagenarbeit war lange Zeit augenscheinlich nicht Sache der Mediävisten. Eines der positiven Gegenbeispiele stellt indessen Monica Fluderniks ‚*Natural‘ narratology* dar, die – wenn auch freilich aus einer dezidiert anglistischen Perspektive – immerhin Phänomene der *oral poetry* und Beispiele mittelenglischer Dichtung in Vers und Prosa berücksichtigt.¹¹ Und auch bei Lucien Dällenbach, der in den späten 1970er Jahren das bis heute vielleicht wichtigste Grundlagenwerk zur Beschreibung der *mise en abyme* verfasst hat, finden sich nebst einzelner verstreuter Verweise immerhin in den Appendizes mancherlei erstaunliche Einsichten zu Marie de France, zu den *Folies Tristan* und zu Giovanni Boccaccio, die zeigen, dass der Blick auf die Textzeugen der Vormoderne durchaus lohnend sein könnte.¹²

Doch im Allgemeinen beruht der Ausschluss der Literatur des Mittelalters aus dem narratologischen Spezialfeld ‚Metaisierung‘ bzw. narrative ‚Potenzierung‘ nicht zuletzt auch auf einem epistemologischen bzw. ontologischen Vorbehalt. Wie die meisten Forscher beziehen sich Dällenbach, Alter und Hutcheon bei ihren Einschätzungen auf Jacques Derrida, Roland Barthes und Michel Foucault, die das Reflexiv-Werden der Kunst und insbesondere der Literatur als eine Folge der Herausbildung des bürgerlichen Bewusstseins bzw. einer epistemischen Diskontinuität auffassen. Für Foucault handelt

⁸ Vgl. Harald Fricke: Art. *Potenzierung*, in: ³RLW 3, S. 144-147.

⁹ Linda Hutcheon: *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, New York (u.a.) 1985, S. 4.

¹⁰ Robert Alter: *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*, Berkeley (u.a.) 1975, S. 12 und S. 29. Alters Ansatz unterscheidet sich indessen von dem Hutcheons dadurch, dass sich die Werke der Vormoderne nach seinem Verständnis zumindest partiell elementarer Formen der Reflexivität fähig erweisen. Die radikale Infragestellung des Verhältnisses von Fiktion und Realität durch den Roman, die sein Forschungsgegenstand ist, setze jedoch in systematischer Weise erst mit dem *Don Quixote* ein und werde dann in den Werken von Fielding, Diderot usw. fortgeführt. Zur Kritik an der Einschätzung Hutcheons und Alters siehe auch Ulrich Winter: *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1998 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 39), S. 12f.

¹¹ Monica Fludernik: *Towards a ‚natural‘ narratology*, London (u.a.) 1996. Die Entwicklung ausgestellter literarischer Selbstbewusstheit sieht indessen auch Fludernik an die Episteme der Moderne gebunden. Als früheste Beispiele für potenziertes Erzählen werden daher einmal mehr *Don Quixote* und *Tristram Shandy* angeführt (S. 272). Ähnlich in sichtlicher Inspiration durch Fludernik auch Ansgar Nünning: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen*, in: *AAA* 26 (2001), S. 125-164.

¹² Siehe noch einmal Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire* (Anm. 4), hier die Nachträge auf den Seiten 215-232.

es sich beim *Don Quixote* um das „erste der modernen Werke“¹³, weil der Roman im Kontext des Übergangs von einem auf Ähnlichkeit und Verwandtschaft (der Zeichen) basierenden Denken hin zu einem neuzeitlichen Streben nach eindeutigen Identitäten und Differenzen reagiere, indem dieser sich selbst schließe, in seine eigene Tiefe eindringe und für sich zum Objekt seiner eigenen Erzählung werde.¹⁴ Spätestens mit Hölderlin werde schließlich der Verlust des transzendentalen Signifikats kompensiert durch eine unendliche Wiederholung, Spiegelung und Verdoppelung des Sprechens in der Literatur.¹⁵ Damit gerät Selbstbezüglichkeit zu einem zentralen Signum moderner Literatur. In diesem Sinne versteht auch Roland Barthes das Anliegen zeitgenössischen dichterischen Schreibens:

Dabei handelt es sich um eine entscheidende Umwälzung [...], denn sie zielt darauf ab, die Erzählung vom rein konstativen Bereich (den sie bis jetzt ausfüllte) in den performativen Bereich überzuführen, demzufolge der Sinn eines Sprechens im Sprechvorgang selbst liegt: ‚schreiben‘ heißt heute nicht ‚erzählen‘, sondern sagen, daß man erzählt, und das gesamte Referente (‚was man sagt‘) auf diesen Sprechakt zu beziehen; aus diesem Grund ist ein Teil der zeitgenössischen Literatur nicht mehr deskriptiv, sondern transitiv und bestrebt, in der Sprache (*parole*) ein so reines Präsens zu vollziehen, daß sich der ganze Diskurs mit dem Akt, der ihn freilegt, identifiziert und der ganze Logos auf eine Lexis zurückgeführt – oder ausgedehnt – wird.¹⁶

Auf die Erforschung der erzählenden Literatur der Vormoderne hat sich der theoretische Vorbehalt äußerst nachteilig ausgewirkt, wonach die Entdeckung der eigenen Textualität als Referenzfeld eine neuzeitlich Errungenschaft sei, die in der romantischen Poetik zum Postulat erhoben und im postmodernen Roman zur vollen Entfaltung gebracht werde. Dabei zeigt sich gerade Michel Foucault an anderer und vielleicht weniger prominenter Stelle – namentlich in dem ursprünglich in Band 15 der Zeitschrift *Tel Quel* erschienenen Aufsatz *Le langage à l'infini* (1963) – durchaus des Umstands bewusst, dass selbstreferentielle bzw. selbstimplizierende Formen und Verfahren der Spiegelung, Verschachtelung und Verdoppelung nicht an eine konkrete Episteme gebunden sind, sondern zumindest in der abendländischen Kultur nachgerade eine elementare und konstitutive Möglichkeit des Sprechens und des Schreibens darstellen:

¹³ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1974, S. 81.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 80. Diese Einschätzung lässt sich allerdings weit über Foucault hinaus bis zu Friedrich Schlegel zurückverfolgen und ist so gewissermaßen das romantische Erbe einer am *nouveau roman* geschulten Erzähltheorie. Siehe Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVI, hg. von Hans Eichner, Paderborn (u.a.) 1981: „*Don Quixote* im hohen Grade poetische Poesie“ (S. 177) bzw. „durchgängige Reflexion des Werks auf sich selbst“ (S. 269).

¹⁵ Michel Foucault: *Die Sprache, unendlich*, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main 2003, S. 86-99, hier S. 91. Den latenten Eurozentrismus überwindet Foucault an späterer Stelle durch den Einbezug von *Tausenundeine Nacht* als dezidiert ‚morgenländische‘ Erzählung.

¹⁶ Roland Barthes: *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen*, in: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988, S. 102-155, hier S. 128f.

Für die abendländische Kultur hieß schreiben, sich von Beginn an in den virtuellen Raum der Selbstrepräsentation und der Verdopplung zu stellen; wenn die Schrift nicht das Ding, sondern das Sprechen repräsentiert, dann würde das sprachliche Kunstwerk nichts anderes tun, als sich tiefer in diese ungreifbare Dichte des Spiegels vorzuwagen; es würde das Doppel dieses Doppels hervorbringen, welches die Schrift seit jeher ist, auf die Weise ein mögliches und unmögliches Unendliches entdecken; ohne Ende das Sprechen fortsetzen, es über den Tod hinaus, der es verurteilt, aufrechterhalten und das Rinnen eines Gemurmel freizusetzen.¹⁷

Als frühesten Beleg für literarische Selbstrepräsentation führt Foucault Homers *Odyssee* an, wo es am Hofe des Königs der Phaiaken bekanntermaßen zu einer Verdopplung der Erzählung von der Irrfahrt des Odysseus durch das Hinzutreten der Erzählungen des Sängers Demodokos (und später auch des Protagonisten selbst) kommt.¹⁸ Ähnliches lässt sich auf transmedialer Ebene im ersten Gesang der *Aeneis* Vergils beobachten, wenn der trojanische Flüchtling nach Ankunft in Karthago den Tempel der Juno betritt und Fresken der Ilischen Kämpfe erblickt, deren Ruf seiner eigenen Schicksalsreise vorausleuchtet.¹⁹ In beiden Fällen bedient sich die Dichtung hier letztlich – wie Novalis im *Heinrich von Ofterdingen* – einer äußerst sinnfälligen Form der Selbstinszenierung: die Darstellung des Literaturerlebnisses in der Literatur. Dabei werden Gattungsfragen *en passant* ebenso traktiert wie Aspekte literarischer Performanz und des richtigen Rezeptionsverhaltens.²⁰

¹⁷ Foucault: *Die Sprache, unendlich* (Anm. 15), S. 88.

¹⁸ *Aber nachdem sie sich dann am Trinken erquickt und am Essen, / trieb die Muse den Sänger, den Ruhm der Männer zu singen / aus dem Sang, dessen Ruhm den Himmel damals erreichte, / von des Odysseus Streit mit dem Peleussohne Achilleus, / wie mit heftigen Worten beim blühenden Mahle der Götter / sie sich zankten und wie Agamemnon, der Herrscher der Männer, / sich da freute im Sinn, daß die besten Achäer sich stritten. / Denn das hatte ihm einst geweissagt Phoibos Apollon / im hochheiligen Pytho, als er die steinerne Schwelle / fragend betrat; denn damals kam ins Rollen das Unheil / für Achäer und Troer auf Zeus', des mächtigen, Ratschluß. / Solches sang der berühmte Sänger; aber Odysseus / zog mit den kräftigen Händen den großen purpurnen Mantel / über das Haupt herab und verbarg sein schönes Gesicht so.* Zit. nach Homer: *Odyssee*, übersetzt von Roland Hampe, Stuttgart 1979, achter Gesang, V. 72-85.

¹⁹ *Namque sub ingenti lustrat dum singula templo, reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi, artificumque manus inter se operumque laborem miratur, videt Iliacas ex ordine pugnans, bellaque iam fama totum vulgata per orbem, Atridas Priamumque et saevum ambobus Achillem* („Denn während er auf die Königin wartete, betrachtete er in dem gewaltigen Innenraum alle Einzelheiten, und er war verwundert, welch Reichtum der Stadt eigne und wie die Handwerker und die Künstler zusammenarbeiteten. Er sah, in natürlicher Ordnung dargestellt, die Ilischen Kämpfe, und die Schlachten, die der Ruhm schon überall auf der Welt bekannt gemacht hatte, die Atriden und Priamus und Achilles voller Wut auf sie beide“). Vergil: *Aeneis. 1. und 2. Buch. Lateinisch/Deutsch*, übers. und hg. von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 1994, Liber I, V. 453-458.

²⁰ Vgl. Manfred Kern: *Iwein liest ‚Laudine‘. Literaturerlebnisse und die „Schule der Rezeption“ im höfischen Roman*, in: *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, hg. von Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 385-414, hier S. 392-395.

Doch gewichtiger ist aus der Sicht Foucaults, dass die Resonanzen zwischen dem Dargestellten und der Darstellung bzw. zwischen dem Erzählten und der Erzählung gerade im Fall des Odysseus, der nach dieser ‚Konfrontation mit sich selbst‘²¹ im Fortgang der Szene eigenhändig zur Leier greifen und sein eigenes Leben besingen wird, den Raum der Sprache ins Unendliche öffnen. Von der Literatur der Moderne unterscheiden sich solche Phänomene jedoch dadurch, dass sie nur äußerst selten explizit als bewusste, vielleicht sogar ironische Selbstimplikation ausgestellt werden, sondern häufig geradezu beiläufig erscheinen oder gar den Anschein eines handwerklichen Fehlers erwecken. Von der relativen Unauffälligkeit darf also nicht unreflektiert auf die vollständige Abwesenheit rekursiver Elemente geschlossen werden. Mit dem Verweis auf Homer wäre somit der übliche, auf die Literatur der Moderne und speziell auf den ‚nouveau roman‘ zentrierte historische Rahmen einschlägiger Untersuchungen durch Foucault selbst durchbrochen:²²

Ihre häufig extreme Unauffälligkeit, die Tatsache, dass sie zuweilen verborgen und wie zufällig oder aus Versehen dahingeworfen sind, sollten nicht zu irgendwelchen Illusionen führen: oder besser, in ihnen muss man die eigentliche Macht der Illusion erkennen, die der Sprache [...] gegebene Möglichkeit, sich als ein Werk zu zeigen. Selbst wenn die Verdoppelung der Sprache verborgen bleibt, so ist sie doch konstitutiv für ihr Sein als Werk, und die Zeichen, die davon kommen können, muss man als ontologische Hinweise lesen.²³

Im Anschluss an diese Überlegungen skizziert Foucault, der von sich selbst einmal in einem Gespräch kundtat, nicht als Literaturhistoriker gesehen werden zu wollen,²⁴ ein umfangreiches, nie realisiertes literaturgeschichtliches Vorhaben, das er als eine „formale Ontologie der Literatur“²⁵ bezeichnet. Foucaults Projekt hätte wohl mit der Antike beginnen und dann über Diderot und Hölderlin bis hin zu den Schriftstellern des 20. Jahrhunderts reichen sollen. Welchen Stellenwert das Mittelalter hierin gehabt haben dürfte, darüber können wir nur spekulieren. Und doch müsste auf dieser Basis unabhängig aller sprachontologischen Implikationen beispielsweise einem volkssprachigen Roman aus dem 12. oder 13. Jahrhundert grundsätzlich die Möglichkeit zugebilligt wer-

²¹ Ebd., S. 394.

²² Vgl. Stefan Wunderlich: *Michel Foucault und die Frage der Literatur. Beitrag zu einer Archäologie des poststrukturalistischen Denkens*. Diss. Frankfurt 1999, S. 137.

²³ Vgl. Foucault: *Die Sprache, unendlich* (Anm. 15), S. 89. Siehe auch Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur 145), S. 83. Eine umfassende Begründung von Fiktionalitätsbewusstheit und Dichtungstheorie bei Homer bietet Uvo Hölscher: *Die ‚Odyssee‘. Epos zwischen Märchen und Roman*, München ²1989, S. 210-234.

²⁴ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie einer Leidenschaft*, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. IV: 1980-1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt am Main 2005, S. 734-746, hier S. 744.

²⁵ Vgl. Foucault: *Die Sprache, unendlich* (Anm. 15), S. 91. Siehe hierzu auch den Versuch einer Explikation dieses Vorhabens durch Arne Klawitter: *Von der Ontologie der Sprache zur Diskursanalyse moderner Literatur*, in: *Foucault und die Künste*, hg. von Peter Gente. Frankfurt am Main 2004, S. 122-140, hier v. a. S. 125f.

den, sich durch Verfahren, die *histoire* und *discours* nebeneinander treten lassen, selbst zum Gegenstand des Erzählens zu erheben. Ein solcher Selbstbezug der Literatur könnte beispielsweise in rekursiven Erzählverfahren und Kunstgriffen zu entdecken sein wie der von André Gide beschriebenen *mise en abyme*, die den Leser – wie ein Wappenschild, der ein Abbild seiner selbst enthält – durch potenziertes Erzählen gleichsam in schwindelerregende Abgründe zu schicken vermag.²⁶

Anders als dem narratologischen Mainstream sind der mediävistischen Forschung die ebenso zahlreichen wie disparaten Beispiele und Belege für die Existenz solcherlei Verfahren in der Zeit vor 1500 natürlich nicht entgangen. Gerade im Bereich der mittelalterlichen Lyrik, das heißt der Troubadourdichtung und des Minnesangs, war man sich recht schnell darüber einig, dass das Singen über die Liebe oftmals auch einen metalyrischen Diskurs beinhaltet und dass – etwa im Kontext der sogenannten Walther-Reinmar-Fehde – die selbstreferentielle Aussage lyrischer Texte oftmals die Kommunikation über Minne selbst zu überlagern und zu verdrängen scheint. Dass auch die Spruchdichtung Formen der Selbstreferenz hervorzubringen vermag, ist von der Forschung neuerdings stärker gesehen worden.²⁷

²⁶ Vgl. André Gide: *Journal I (1887-1925)*, éd. par Éric Marty, Paris 1996 (Bibliothèque de la Pléiade 54), S. 171f. (September 1983): „J’aime assez qu’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. [...] c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second, en abyme“. Cette rétroaction du sujet sur lui-même m’a toujours tenté.“ Dass Gide nur wenige Tage zuvor notiert, er habe den Auftrag erhalten, den *Heinrich von Ofterdingen* zu übersetzen (*traduire ‚Heinrich von Ofterdingen‘ sans plus attendre*, S. 169), diesen Text bei im Rahmen einer kurzen Aufzählung von vergleichbaren Fällen jedoch unberücksichtigt lässt, zeigt die Schwierigkeiten aller Systematisierungsversuche ‚abymisierender‘ Verfahren. Zum Phänomen der *mise en abyme* siehe grundlegend Fricke: *Potenzierung* (Anm. 8), S. 145 und die dort angegebene weiterführende Literatur.

²⁷ Neben zahlreichen Einzeluntersuchungen sei hier in Auswahl verwiesen auf Sabine Obermaier: *Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen 1995 (Hermaea N.F. 75) und dies.: *Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von ‚Dichtung über Dichtung‘ als Schlüssel für eine Poetik mittelhochdeutscher Lyrik*, in: *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, hg. von Thomas Cramer und Ingrid Kasten. Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 11-32 sowie Peter Strohschneider: *‚nu sehent, wie der singet!‘ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang*, in: *‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1994 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 17), S. 7-30 und in demselben Band Thomas Bein: *Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minne-Sang*, S. 67-92. Siehe hierzu auch die jüngst erschienene Dissertation von Valeska Lembke: *Minnekommunikation. Sprechen über Minne als Sprechen über Dichtung in Epik und Minnesang um 1200*, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 14). An der Grenze zwischen Singen und Sagen operiert Katharina Philipowskis Beitrag zur ‚Selbstthematization‘ in Lyrik und Epik. Vgl. Katharina Philipowski: *Autodiegetisches Erzählen in mittelhochdeutscher Literatur. Oder: Warum mittelalterliche Erzähler singen müssen, um von sich erzählen zu können*, in: *ZfdPh* 132 (2013), S. 321-352. Zur literarischen Kommunikation unter Sangspruchdichtern sei verwiesen auf Mirjam Burkard: *Sangspruchdichter unter sich. Namentliche Erwähnungen in den Sangsprüchen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), hier besonders S. 290-295.

Die Erforschung der höfischen Epik blieb hinter diesem Wissensstand lange zurück, obgleich selbstreferentielle Phänomene in Studien etwa zur Ekphrasis, zur Schriftkultur oder zu intertextuellen Relationen durchaus rege diskutiert wurden und werden. Einen außerordentlich wertvollen Beitrag leistete daher der 1996 von Harald Haferland und Michael Mecklenburg herausgegebene Band *Erzählungen in Erzählungen*.²⁸ Die hier versammelten Aufsätze zeigen: Seltener als narrative Rückwendung einer handelnden Figur, die in die Position des Erzählers gehoben wird, häufiger jedoch in Form beschriebener und bemalter Artefakte, deren Bildprogramme an die Stelle der Erzählung treten, kommt es auch in der Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts zu immanenten Duplikationen, die den Raum des Erzählens öffnen für den kommentierenden, kritisch-reflexiven und reproduktiven Blick auf sich selbst. Als Beispiele werden in diesem Sammelband unter anderem das Grabmal der Camilla im *Eneasroman*, der Pokal in Konrads Flecks *Flore und Blanscheflur* oder die Brackenseil-Inschrift in Wolframs von Eschenbach *Titirel* genannt.

Diese Liste ließe sich leicht ergänzen um weitere selbstreferentielle Elemente etwa in Form des Statuensaals aus dem *Tristan* des Thomas von Britannien, der Beschreibung des Pferds in Hartmanns von Aue und des Krönungsmantels in Chrétiens *Erec* oder der Grabinschriften im *Lancelot en prose*. So scheint es, als bedürfe literarische Selbstbezüglichkeit in der Zeit um 1200 zumeist eines Artefakts, das – oft selbst eine Inschrift oder die bildhafte Miniatur eines Narrativs tragend, als Reflektor zu fungieren vermag, der das Erzählen auf sich selbst zurückwirft. Dieser Befund deckt sich in gewisser Hinsicht mit der Feststellung Lucien Dällenbachs, dass die Literatur zum Vollzug einer reflexiven Bewegung des Pakts mit einem anderen Kunstwerk bedarf, das häufig von außerliterarischer oder aber von gattungsfremder Provenienz ist:

Les divers exemples que nous avons produits en portent un suffisant témoignage: peinture, pièce de théâtre, morceau de musique, roman, conte, nouvelle, tout se passe comme si la réflexion, pour prendre son essor, devait pactiser avec une réalité homogène à ce qu'elle reflète: *une œuvre d'art*.²⁹

Bei der *mise en abyme* im mittelalterlichen Roman gäbe es dann vor allen Dingen so etwas wie eine Präferenz zur Allianz mit der bildenden Kunst, der Architektur und der

²⁸ *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19). Einige bemerkenswerte Beiträge zum potenzierten Erzählen und zur reflexiven Dimension des Ästhetischen enthalten ferner die Bände *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*, hg. von Ludger Lieb und Stephan Müller, Berlin und New York 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 20) und *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, hg. von Manuel Braun und Christopher Young, Berlin und New York 2007 (Trends in medieval philology 12).

²⁹ Dällenbach: *Le récit spéculaire* (Anm. 4), S. 95: „Die verschiedentlichen Beispiele, die wir vorgebracht haben, beweisen hinreichend: Malerei, Theaterstücke, Musikwerke, Romane, Erzählungen und Novellen – sie alle zeigen auf, dass Spiegelung, um eine Bewegung des Aufstiegs zu vollziehen, mit einer Realität paktieren muss, die sich analog zu derjenigen verhält, die sie reflektiert: *mit einem Kunstwerk*.“

Malerei zu beobachten. Vielleicht handelt es sich dabei um die seit der Antike geläufige poetologische Metapher vom Prozess des Dichtens als Bearbeitung sprachlichen Materials (der Dichter als Gärtner, als Baumeister, als Weber oder als Schmied), die sich als Form in der Form materialisiert, um das Erzählte oder das Erzählen selbst zu reflektieren.³⁰ Das wiederum fügt sich sehr gut in die rhetorische Lehre, wonach dazu anzuraten sei, die *descriptio* zu nutzen, um durch veranschaulichendes Wiederholen die *proprietas*, also die besondere Eigenart einer zu beschreibenden Person oder Sache tadelnd oder lobend herauszustellen.³¹ Berücksichtigen wir ferner, dass die *descriptio* im Sinne der *dilatatio materiae* stets einen erzählerischen Freiraum erzeugt, in dem die vom Prätext vorgegebene Handlung zugunsten der Betrachtung stillgestellt wird, wäre Selbstreferentialität in der Literatur des Mittelalters vor allem zu denken als ein Reflexivwerden der poetologischen Merkmale einer Beschreibung.³² So ließe sich denn vielleicht auch erklären, wieso Gottfried und Wolfram dazu neigen, gerade an jenen Stellen, die eine elaborierte *descriptio* in signifikanter Weise indizieren, die Lektürewartung durch intertextuelle Verweise und poetische Metadiskurse zu unterlaufen.³³

Das muss jedoch nicht zwangsläufig bedeuten, dass es neben diesen gleichsam „paranarrativen“³⁴ Elementen nicht auch Formen der Selbstreferenz gäbe, die auf unmittelbar erzählerisch hervorgerufener Rekursion, Vervielfältigung und Verschachtelung

³⁰ Zum poetologischen Metaphernbereich aus dem Feld beruflicher Tätigkeiten siehe auch Katrin Kohl: *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin und New York 2007, S. 354-363.

³¹ Anders als in der *Poetria nova* des Galfrid von Vinsauf ist die *descriptio* beispielsweise für Matthäus von Vendôme nicht allein im Dienste der *amplificatio* zu verstehen. Gemäß seiner *Ars versificatoria* trägt die Beschreibung, in Anlehnung an Cicero, auch dazu bei, die Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit (*verisimilitudo*) einer Sache (*res*) durch die Bekräftigung desjenigen zu evolvieren, was einer Person (*attributa persone*), Handlung oder Sache (*attributa negotio*) zugehen ist. Zit. nach *Mathei Vindocinensis opera*. Bd. 3: *Ars versificatoria*. hg. von Franco Munari. Rom 1988 (Storia e Letteratura 171), I,73-93. Siehe hierzu auch die Darstellung von Silvia Schmitz: *Die Poetik der Adaptation. Literarische inventio im Eneas Heinrichs von Veldeke*, Tübingen 2007 (Hermaea, N.F. 113), S. 221-237.

³² Vgl. Susanne Bürkle: ‚Kunst‘-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer meisterschaft, in: *Das fremde Schöne* (Anm. 28), S. 143-170, hier S. 146f. und Joachim Hamm: ‚Meister Umbriz‘. Zu Beschreibungskunst und Selbstreflexion in Hartmanns ‚Erec‘, in: *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur. Hommage à Elisabeth Schmid*, hg. von Dorothea Klein, Würzburg 2011 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 35), S. 191-218, hier S. 196-201 sowie die dort angegebene weiterführende Literatur.

³³ Hierzu ausführlich Nigel F. Palmer: *Literary criticism in middle high german literature*, in: *The Cambridge history of literary criticism*. Vol. 2: *The middle ages*, ed. by Alastair Minnis and Ian Johnson, Cambridge (u.a.) 2005, S. 533-548, hier S. 534f.

³⁴ Im Kontext der Analyse ekphrastischer Textelemente wurde der Begriff des ‚Paranarrativen‘ bzw. der ‚paranarratives‘ geprägt durch J. M. Blanchard: *Eye of the beholder. On the semiotic status of paranarratives*, in: *Semiotica* 22 (1978), S. 235-267. Zur Spiegelungsfunktion der Ekphrasis siehe Haiko Wandhoff: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur*, Berlin und New York 2003 (Trends in medieval philology 3), hier besonders S. 7-10 und Bürkle: ‚Kunst‘-Reflexion aus dem Geiste der ‚descriptio‘ (Anm. 32).

basierten. In jenem von Haferland und Mecklenburg herausgegebenen Band werden vor diesem Hintergrund einschlägige Fälle wie die entrelacementartigen Binnenerzählungen im *Iwein* Hartmanns von Aue, der Botenbericht von Gahmurets Tod in Wolframs von Eschenbach *Parzival* oder die memoriale Bewältigung des Burgunderuntergangs in der *Nibelungenklage* untersucht.

Auch hier sind weitere Beispiele schnell zur Hand: Die *laissez similaires* in den altfranzösischen *Chansons de geste* und in Bérouls *Roman de Tristan*, die Kalogrenant-Erzählung mitsamt des ihr eigenen Prologs, Isolde's Abschiedsrede und der Leich aus Gottfrieds *Tristan* oder die spannungsreiche Beziehung zwischen Erzählung, Binnenerzählung und Text im Text bei Konrad Fleck. Und vielleicht wäre in diesem Zusammenhang auch ein Blick auf die weniger einschlägigen Texte lohnend: Wenn wir etwa an das *Nibelungenlied* denken, dann fällt die erstaunliche Prominenz der Spielleute, namentlich Volkers ins Auge. Lässt sich dies allein über den erzählpragmatischen Einbezug in den Untergangsmythos verstehen oder lässt dies dem Auftritt der Spielleute nicht auch eine metapoetische oder memoriale Funktion zukommen?³⁵

Für die Bildung einer dritten Gruppe von Texten lässt sich in mancherlei Hinsicht Dantes *Divina Commedia* heranziehen. Bekanntlich haben dort, wenn im fünften Gesang des *Inferno* von den Ehebrechern berichtet wird, Dantes Zeitgenossen Paolo und Francesca da Rimini ihren Auftritt. Die beiden rastlosen Seelen der Liebenden, durch die Hinwendung des mitleidvollen Wanderers kurz zur Ruhe kommend, erklären, exakt in jenem Moment zu dem unheilvollen Kuss getrieben worden zu sein, als sie lasen, wie Lancelot und Ginover sich liebten.³⁶ Das Besondere dieser Szene liegt nicht allein im Spiegelungseffekt zwischen der Lektüre der *Divina Commedia* und der intradiegetischen Beschäftigung mit dem *Lancelot en prose*, die hier ja aus der Innensicht nur als Ereignis der nahen Vergangenheit dargestellt wird. Die Lektüre *per diletto* stiftet vor allem auch einen bemerkenswerten intertextuellen Zusammenhang, der das Ehebruchsetting übernimmt, dabei aber die Rolle des Mittlers bzw. Verführers von Galehot an

³⁵ Vgl. Ulrich Wyss: *Zum letzten Mal: Die teutsche Ilias*, in: *Das ‚Nibelungenlied‘ und der mittelalterliche Donaauraum. 1. Pöchlerner Heldenliedgespräch*, hg. von Klaus Zatloukal, Wien 1990 (Philologica Germanica 12), S. 157-179, hier S. 174f. Einen ersten Versuch einer selbstreflexiven Lesart des *Nibelungenlieds* unternimmt Christopher Young: ‚*sô ervar ich uns diu mære*‘. *Literary self-reflection and the aesthetics of production in the ‚Nibelungenlied‘*, in: *Das fremde Schöne* (Anm. 28), S. 225-252, mit Hinweis auf die besondere Rolle Volkers auf S. 250f.

³⁶ *Inferno* 5, V. 127-138: ‚*Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto. / Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando leggemmo il disïato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai de me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante. / Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante.*‘ („Wir lasen eines Tages zum Vergnügen von Lancelot, wie die Liebe ihn bedrängte; allein waren wir und ohne einen Verdacht. Mehrere Male ließ diese Lektüre uns die Augen aufheben und entfärbte uns das Antlitz; doch allein eine Stelle war es, die uns überwältigte. Als wir lasen, das geliebte Lachen wurde geküßt von jenem Liebenden, da küßte mich dieser, der niemals mehr von mir getrennt sein wird, auf den Mund, bebend. Ein Kuppler Gallehaut war das Buch und der es schrieb; an jenem Tage lasen wir darin nicht weiter.“). Zit. nach Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, in *Prosa übersetzt von Walter Naumann*, Darmstadt 2004, S. 34.

den Text selbst delegiert. Als literarische Zeugnisse, die auf einer in ähnlicher Weise forcierten Intertextualität basieren, lassen sich aus dem Bereich hochmittelalterlicher Erzählliteratur unter anderem Chrétien's *Cligès*, die anonym überlieferte ‚*cantefable*‘ von Aucassin und Nicolette und Heinrichs von dem Türlin *Crône* benennen. Es zeigt sich also, dass sich auch die volkssprachige Literatur des Mittelalters über die *descriptio*, über den Text im Text und vermittels Dichtung über Dichtung schon früh als Referenzobjekt wahrnimmt. Besonders stark scheinen Phänomene literarischer Selbstbezüglichkeit immer dort ausgeprägt zu sein, wo von der Liebe erzählt wird und wo die Liebenden – wie im Fall von Tristan und Isolde, von Flore und Blanscheflur oder von Paolo und Francesca – wiederum selbst als Leser von Liebesromanen auftreten.

Indessen lädt uns nicht nur Foucault, sondern auch Novalis dazu ein, Fragen nach dem Potential und der Wirklichkeit selbstreferentiellen Erzählens auch an vormoderne Texte zu richten. Sein *Heinrich von Ofterdingen* ist ja nicht nur wegen seines um den ‚Sängerkrieg‘ auf der Wartburg konzentrierten Stoffs und seines im Europa der Kreuzzüge angesiedelten Settings ein Beleg für frühromantische Mittelalterrezeption. Die Schätze, die der zum Dichter berufene Jüngling in der Höhle des Einsiedlers erblickt, beherbergen „alte Historien und Gedichte“³⁷, die in kurzen Versen gehalten und natürlich in schöner Schrift gemalt sind. Doch die Schrift vermag Heinrich augenscheinlich nicht zu lesen. Wie ein illiterater ‚Leser‘ des Mittelalters muss er sich daher an die kunstvollen Illustrationen des Codex halten und so die pikturalen Elemente aus der para- bzw. peritextuellen Ebene zu einem Narrativ organisieren, das sich mit dem eigentlich Text berührt, ohne mit ihm identisch zu sein. Recht mühelos und äußerst anschaulich führt uns Novalis auf diese Weise vor, wie sehr mittelalterliche Bildbeigaben über den bloßen repräsentativen Schmuck hinaus auch die Funktion haben, eine zweite, sekundäre Rezeptionsebene zu generieren, die mit der primären Textinstanz kurzgeschlossen werden kann. Das wäre dann insofern eine ganz einfache, der bebilderten Handschrift stets inhärente Form des paratextuell vermittelten selbstreferentiellen Verweises,³⁸ die allerdings noch einmal durch den Umstand an Komplexität gewinnen dürfte, dass die Illustrationen des Buchs im Buch auch die Lektüreszene selbst darstellen müssten, worauf dann abermals ein Buch im Buch im Buch zu imaginieren wäre, das wiederum die Lektüreszene des Buchs im Buch abgebildet hätte...

Der scheinbar alte, vom Einsiedler schon seit geraumer Zeit nicht mehr genauer behene Codex ist in einer fremden Sprache verfasst, die zunächst als dem Italienischen und dem Lateinischen ähnlich beschrieben und dann genauer als Provenzalisch bezeichnet wird.³⁹ Der Pfad ins Mittelalter, den wir vom *Heinrich von Ofterdingen* aus gehen können, führt uns folglich über das 13. Jahrhundert unter Friedrich II. bis zu den

³⁷ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (Anm. 2), S. 110.

³⁸ Hierzu auch Nünning: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie* (Anm. 11), S. 136f.

³⁹ Die eigentümliche Verklärung des Provenzalischen im *Heinrich von Ofterdingen* könnte durch Friedrich Schlegels Vorstellungen von der provenzalischen Poesie als „Keim der Transcendentalen und der Romantischen Poesie“ inspiriert sein. Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVI (Anm. 14), S. 166. Vgl. Mathias Mayer: *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im ‚Wilhelm Meister‘*, Heidelberg 1989 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 93), S. 20f.

Anfängen des vernakularen Dichtens in den kulturellen Zentren Südfrankreichs. In umgekehrter Richtung ergäbe sich daraus eine kulturelle Transmission von der Dichtung der Provenzalen über ihre mittelhochdeutschen Bearbeiter bis hin zum Geist romantischer Universalpoesie. Es wäre interessant, diesen Gedanken bis hin zu Rudolf Borchardts Konzeption einer regionalen Literaturgeschichte weiterzuverfolgen,⁴⁰ doch relevant ist in diesem Zusammenhang in erster Linie, dass Novalis dazu neigt, diesen Texten ein Maß an narrativer bzw. medialer Komplexität zuzusprechen, das von seiner eigenen Poetik nicht weit entfernt ist. Von dieser Wendung ausgehend, die freilich einen recht mutwillig vollzogenen Anachronismus darstellt, möchte ich mein Plädoyer für eine neue Sicht auf die Literatur des Mittelalters in Thema und Gegenstand folgendermaßen umreißen:

1. In aufsatzförmig konzipierten Einzelanalysen soll anhand exemplarisch ausgewählter Texte untersucht werden, inwiefern die Erzählliteratur der Vormoderne bereits von der allen sprachlichen Formen inhärenten Möglichkeit Gebrauch macht, sich durch narrative Rückwendungen, durch selbstreferentielle Elemente sowie kunstvolle Doppelungen und Verschachtelungen zum Objekt des literarischen Diskurses zu machen. Dabei gilt es, neben der formalen Vielfalt der vorgefundenen Phänomene in einem induktiven Verfahren auch zu erschließen, welche Funktion die verschiedenen Strategien und Verfahren für den Bedeutungsaufbau, die Poetik oder den diskursiven Rahmen jener literarischen Realität erfüllen, auf die sie offenbar verweisen.

2. Die hierfür ausgewählten Texte stammen aus dem ausgehenden 12. und frühen 13. Jahrhundert. Sie erstrecken sich also – eingedenk einiger bemerkenswerter historischer Ungleichzeitigkeiten – von jener ‚Schwelle zur Literatur‘⁴¹, an der das volkssprachige Erzählen seinen Ausgang nimmt, bis hin zu den kanonischen Texten der sogenannten ‚Höfischen Klassik‘ und ihren teils eher affirmativen und ernsten, mal teils heiter-parodistischen oder kritisch-subversiven Nachkömmlingen.

3. Die vorliegende Arbeit wird von der allgemeinen Beobachtung ihren Ausgang nehmen, dass die Symbiose von Liebe und Roman mit einem erhöhten Bedürfnis zur Selbstbetrachtung und Selbstreflexion einhergeht. Bei den zu erforschenden Texten wird es sich folglich primär um Liebesromane oder wenigstens um Erzählungen handeln, in denen Ritterschaft und Abenteuer, Freundschaft und Heldentum sowie Religion und Politik zugunsten des Liebesthemas in den Hintergrund gerückt werden.

4. So wie sich Novalis für die Konzeption seines Romans eine Epoche ohne festumrissene nationalstaatliche und sprachliche Grenzen erwählt hat, wird auch das Vorhaben dieser Arbeit nur gelingen können, wenn die zu untersuchenden Texte und Textgruppen in ihrer sprach- und kulturübergreifenden Relationalität erfasst werden. Ein im strengen Sinne germanistischer Ansatz ist daher zugunsten einer komparatistisch ausgerichteten

⁴⁰ Vgl. Rudolf Borchardt: *Die großen Trobadors*, in: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Prosa 2*, hg. von Marie Luise Borchardt, Stuttgart 1959, S. 343-353. Zur Beziehung zwischen Borchardt und Schlegel siehe Ulrich Wyss: *Literaturlandschaft und Literaturgeschichte. Am Beispiel Rudolf Borchardts und Josef Nadlers*, in: *Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Mittelalter*, hg. von Hartmut Kugler, Berlin und New York 1995, S. 45-63, hier S. 51.

⁴¹ Sonja Glauch: *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens*, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 5).

Perspektive zu überwinden, welche die deutschsprachige Literatur stets in ihrem europäischen Kontext betrachtet und begreift. Selbst wenn sich im zeitgenössischen literarischen Diskurs über die Liebe ab 1170 zwischen Thüringen und Neuchâtel, zwischen dem Maasland und Wien so etwas wie ein regionaler Artikulationszusammenhang des *amour courtois* ausgebildet haben mag, so würde es doch das Anliegen dieser Arbeit konterkarieren, wenn gegenüber einem wie auch immer gearteten französischen oder romanischen Diskurs ein spezifisch ‚deutscher‘ Diskurs isoliert und dieser schließlich privilegiert betrachtet werden sollte. Ausgehend vom Rheingraben als hochintensiver ‚Kulturkontaktzone‘ werden daher deutschsprachige und altfranzösische in dieser Arbeit *cum grano salis* zu gleichen Teilen Berücksichtigung finden.

1.1 Textkorpus

Wie oben skizziert, sollen vernakulare Liebeserzählungen aus dem zeitlichen Spektrum zwischen 1150 und 1250 im Mittelpunkt dieser Studie stehen. Dabei wird der Roman *Flore und Blanscheflur* (um 1220) des vermutlich alemannischen Dichters Konrad Fleck den Ausgangspunkt bilden. Dieser Text repräsentiert einerseits das Genre der sogenannten ‚Kinderminneerzählungen‘, welche die Macht und die Fallstricke der Liebe am Beispiel zweier Heranwachsender von zumeist adliger Herkunft demonstrieren. Andererseits folgt *Flore und Blanscheflur* im weitesten Sinne dem Schema der ‚Minne- und Aventiureromane‘, das im hohen Mittelalter wahrscheinlich nach dem Vorbild der griechisch-lateinischen Apollonius-Tradition eine Reihe an gleichartigen Erzählungen vom Gewinn, vom schicksalhaften Verlust und vom Wiederfinden der Geliebten durch den Helden hervorgebracht hat.

Sowohl die literarische ‚Kinderminne‘ als auch der ‚Minne- und Aventiureroman‘ standen in der mediävistischen Forschung lange unter dem Vorbehalt relativer Kunstlosigkeit und übermäßiger Sentimentalität. Es wird insofern zu prüfen sein, ob und inwiefern sich ein erhöhtes Maß an narrativer Komplexität feststellen lässt, wenn wir bei der Lektüre des Romans verstärkt auf die spannungsreichen Beziehungen zwischen Binnenerzählung und Rahmenerzählung oder zwischen dem Text und seinen text-internen (para-)narrativen Reflektoren achten und dabei den gelegentlichen Vergleich mit dem *Conte de Floire et Blanchefleur* nicht scheuen.⁴²

Bedenken wir ferner, dass eine erste romanische Bearbeitung des Flore-Stoffs bereits für die Mitte des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich gemacht werden kann, dann führt uns auch der altfranzösische Vergleichstext,⁴³ der sicher nicht Konrads Vorlage, aber dem Überlieferungsbefund nach doch wenigstens den nächsten Verwandten seines Romans darstellen dürfte, von den Ausläufern der ‚Höfischen Klassik‘ erstaunlich nah an die Anfänge des mittelalterlichen Erzählens von der Liebe heran. Eine literarhistorische Nähe zur Genese und Evolution des Tristanromans wäre damit grundsätzlich gegeben. Was könnte uns Konrad Flecks Bearbeitung noch von dieser Phase mitteilen, als sich das Erzählen von der Liebe ‚an der Schwelle zur Literatur‘ befand? – Nach Lucien

⁴² Wichtige Impulse zur Aufwertung des Floreromans geben hier bereits Ingrid Kasten: *Der Pokal in ‚Flore und Blanscheflur‘*, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1997 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 189-198 und Haiko Wandhoff: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin und New York 2003 (Trends in medieval philology 3).

⁴³ Gemeint ist hier der in fünf Handschriften überlieferte und möglicherweise auf Robert d’Orbigny zurückzuführende ‚aristokratische‘ Strang der Flore-Sage.

Dällenbach besteht eine Funktion der *mise en abyme* darin, durch den *texte à l'intérieur de lui-même*, also durch eine immanente Form zweiter Ordnung, eine Metapher des eigenen Ursprungs zu entwerfen.⁴⁴ Sollte aber tatsächlich Lieben stets Erzählen und Erzählen stets auch Lieben bedeuten, müsste der Mythos von den liebenden Kindern sowohl eine Allegorie vom Ursprung des Erzählens als auch eine Allegorie vom Ursprung der Liebe transportieren.

In einem Aufsatz über Walther von der Vogelweide bezeichnet Kurt Ruh die literarische Behandlung des Motivs der liebenden Kinder einmal als eine „Verherrlichung des Großen und Reinen“⁴⁵. Das mag der fast schon sterilen Intimität der Kinderminne ebenso geschuldet sein wie dem feierlichen Ernst, mit dem Dichter wie Konrad Fleck das Sujet zuweilen behandelt haben. Das Kapitel „Narziss im Blumenidyll“ wird diese Ansicht zu dekonstruieren versuchen, indem es den Mythos einer Liebe von Geburt an unter Narzissmusverdacht stellt.

Anhand des unikal überlieferten altfranzösischen Singspiels *Aucassin et Nicolette* soll dann im Rahmen eines Exkurses gezeigt werden, dass eine Auseinandersetzung mit dem literarischen Modell der Kinderminne schon unter den Zeitgenossen einsetzt. Der Text mit seinem faszinierenden Wechsel zwischen paarweise gereimter Erzählerrede und liedhaften, strophenförmigen Einlagen und seinem obskuren provenzalisch-orientalischen Setting gestaltet sich dank vieler raffinierter Brechungen und Inversionen als heiterer und parodistischer Gegenentwurf zum ‚großen‘ und ‚reinen‘ Ideal der Kinderminne. Das Textbeispiel, das wir uns aufgrund der prosimetrischen Anlage und einer präzisen Szenenregie gut als Anleitung für eine frühe ‚musikdramatische‘ Inszenierung vorstellen können, die in eine Reihe mit Zeugnissen wie dem *Jeu de Robin et de Marion* und dem *Jeu de la feuillée* des Adam de la Halle zu stellen wäre,⁴⁶ ist jedoch nicht allein wegen seiner Tendenz zur gesteigerten Theatralisierung der ‚Kinderminne‘ interessant. *Aucassin et Nicolette* repräsentiert – hierin nicht weit entfernt von Chrétien *Cligès* – eine Literatur, der die „Muster des Erzählens“ ebenso frei zur Verfügung stehen wie die Codes und Konventionen höfischer Liebe.

Zusammen mit dem *Chevalier de la charrette* stellen die vier großen versförmigen Bearbeitungen der Sage von *Tristan und Isolde* sicherlich die wichtigsten Zeugnisse des vernakularen Erzählens von der Liebe aus dem hohen Mittelalter dar. Gerade die Romane des Thomas von Britannien und Gottfrieds von Straßburg, die von der mediävistischen Forschung innerhalb der Tristan-Tradition gemeinhin als Vertreter der sogenannten *version courtoise* verortet werden, waren aufgrund ihrer Tendenz zur Lyrisierung, zum metapoetischen Kommentar und auch zum Einbezug manifester Formen der Selbstspiegelung und Selbstbetrachtung besonders häufig Gegenstand einschlägiger

⁴⁴ Vgl. Dällenbach: *Le récit spéculaire* (Anm. 4), S. 131-133.

⁴⁵ Kurt Ruh: *Walthers König-Heinrich-Ton* (L. 101,23), in: *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*, hg. von Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 9-15, hier S. 13.

⁴⁶ Vgl. H. Tivier: *Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid*, Paris 1873, S. 191-193.

Untersuchungen zur Reflexion von Kunst und Künstlertum sowie zur ‚narrativierten Narratologie‘.⁴⁷

Wie Gottfried sich immer wieder auch dezidiert lyrischer Mittel und Verfahren zu bedienen vermag, um das *senemære* im Spiegel des *grand chant courtois* betrachten und reflektieren zu können, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht.⁴⁸ An diese Vorarbeiten anschließend noch einmal das Augenmerk konsequent und unter vergleichender Perspektive auf Formen und Funktionen selbstreferentiellen Erzählens bei Gottfried und Thomas zu richten, sollte indessen nicht dazu verführen, die Untersuchung auf die Höhenkammliteratur der ‚Höfischen Klassik‘ zu konzentrieren. Schon das Beispiel Eilharts von Oberge und seiner Rezeption nicht nur durch die Gottfriedfortsetzer Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, sondern das gesamte Hoch- und Spätmittelalter hindurch zeigt, dass es neben der *version courtoise* ein tristaneskes Erzählen eigenen Rechts gegeben haben muss. Daneben lädt die radikale Andersartigkeit des Fragments von Béroul dazu ein, den gewählten Forschungsansatz gerade auch an Textbeispielen zu erproben, die ihre potenzierte Narrativik weniger offen ausstellen und Formen der erzählerischen Verdoppelung, Spiegelung und Abymisierung auf den ersten Blick nur in äußerst geringem Maß realisieren. Weil sie wichtige Bindeglieder zwischen den drei Tristanfassungen des 12. Jahrhunderts darstellen, sollen ferner die altfranzösischen *Folies Tristan* Berücksichtigung finden. An ihnen wird vor allem im Vergleich mit Eilhart zu prüfen sein, wie sich die Möglichkeiten und Bedingungen selbstreferentiellen Erzählens verändern, wenn der syntagmatische Drang von Anbeginn zugunsten der reinen Paradigmatik einzelner Szenen oder Szenenfolgen aufgehoben wird.⁴⁹

Mit Abschnitten zu Béroul, Eilhart, Thomas und Gottfried stellt das Kapitel zu den Tristanromanen das Zentrum dieser Arbeit dar. Diese Entscheidung begründet sich

⁴⁷ Besonders hervorzuheben sind hier Wolfgang Mohr: ‚Tristan und Isolde‘ als Künstlerroman, in: *Euphorion* 53 (1959), S. 153-174, Ulrike Draesner: *Zeichen – Körper – Gesang. Das Lied in der Isolde Weißhand-Episode des ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg*, in: *Wechselspiele: Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, hg. von Michael Schilling und Peter Strohschneider, Heidelberg 1996 (GRM. Beiheft 13), S. 77-101, Hartmut Bleumer: *Gottfrieds ‚Tristan‘ und die generische Paradoxie*, in: *PBB* 130 (2008), S. 22-61 und Ulrich Wyss: *Tristan und die ‚Nachtigallen‘*, in: *Der ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000*, hg. von Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002, S. 327-338 sowie Volker Mertens: *Theoretische und narrativierte Narratologie von Chrétien bis Kafka*, in: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, hg. von Harald Haferland und Matthias Meyer, Berlin und New York 2010 (Trends in medieval philology 19), S. 17-34.

⁴⁸ Vgl. Christian Buhr: ‚*Îsôt nâch Îsôte*‘. *Lyrisches im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg*, in: *Archiv* 252 (2015), S. 1-22.

⁴⁹ Die vorliegende Arbeit kann hier nur erste Einsichten und Ergebnisse zutage fördern. Inwiefern sich das eher episodische von einem auf Totalität bedachten Erzählen von Tristan und Isolde grundsätzlich unterscheidet, müsste eine weiterführende Untersuchung zu klären versuchen, die neben den hier ausgewählten Texten beispielsweise auch den *Lai du Chèvrefeuille* der Marie de France, die *menestrel*-Episode aus der *Parceval*-Fortsetzung des Gerbert de Montreuil und aus dem Bereich der mittelhochdeutschen Literatur die in der *Tristan*-Handschrift R zwischen Gottfrieds Torso und der Fortsetzung Ulrichs von Türheim interpolierte Erzählung *Tristan als Mönch* einbeziehen.

einerseits in dem besonderen Umstand, dass die lange Reihe der vier großen und in Reimpaarversen gehaltenen Bearbeitungen, die sich – in Abhängigkeit vom jeweiligen Datierungsansatz – über fünf oder mehr Jahrzehnte erstreckt, Einsichten in die Evolution und Variabilität einer spezifischen Erzähltradition verspricht. Fragen beispielsweise nach dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie, Archaik und vermeintlicher Modernität sowie nach der Poetik eines eher epischen und eines eher romanesken Erzählens von der Liebe lassen sich an diese Texte richten.

Eine fundamentale Abweichung des Tristanparadigmas gegenüber dem Modell der ‚Kinderminne‘ wird dabei das Erkenntnisinteresse leiten: aufgrund der magischen Faktizität jenes Tranks, der hier die Liebe bewirkt, können die Tristanerzähler im Großen und Ganzen darauf verzichten, die sozialen und/oder ‚natürlichen‘ Ursprünge des liebenden Begehrens zu erklären. Die Erzählungen verhandeln stattdessen bevorzugt das Verhältnis von Liebe und Ehe, Liebe und Gesellschaft, Politik und Ritterlichkeit. Mit psychologischer Raffinesse machen sich vor allem Thomas und in seiner Nachfolge auch Gottfried ferner daran, den seelischen Folgen einer radikalen Passion à la Tristan und Isolde nachzuspüren. Dass das Erzählen von dieser so singulären Liebe angesichts der unzähligen Gefahren und Konflikte und trotz des eigentlich vorbestimmten Todes der Protagonisten unabschließbar scheint, ja dass nicht nur die verschiedenen Episodengedichte, sondern auch die Fortsetzungen des von Gottfried hinterlassenen Torsos eher dazu tendieren, die Erzählung um weitere Szenen anzureichern, als sie so rasch wie möglich abzuschließen, scheint mir dagegen ein interessantes ontologisches Phänomen zu sein. In dem Kapitel „Ein Ende finden“ wird daher in den Vordergrund gestellt, wie die Erzählungen die Finalität des tragischen (Liebes-)Todes zu bewältigen versuchen und welche Formen narrativer Rekurrenz, Verdoppelung oder Spiegelung zu diesem Zweck realisiert werden. Dieser Zuschnitt verspricht mithin auch eine Reduktion der Materialfülle, die gerade im Hinblick auf Gottfrieds *Tristan* ansonsten nicht ohne weiteres zu bewältigen wäre.

Auf der anderen Seite ist nicht zu übersehen, dass die literarische Ausgestaltung der Ehebruchshandlung um Tristan und Isolde den Zeitgenossen eine so immense Provokation dargestellt haben muss, dass weder tendenziell affirmative Nachahmungsversuche noch kritische Repliken lange auf sich haben warten lassen. Früh heimisch geworden an den Höfen vom angevinischen Reich bis hinunter zum okzitanischen Sprachraum, wird die Tristanliebe bald zum Gegenstand der Troubadours, der Trouvères und – mit einiger Verspätung – auch der Minnesänger des ausgehenden 12. Jahrhunderts. In den Artusromanen Hartmanns und Chrétiens bleibt *Tristanz, qui onques ne rist*⁵⁰ eine Hintergrundfigur von zweifelhaftem Format, in seinem *Titirel* scheint Wolfram von Eschenbach mit dem trügerischen Idyll der Minnegrotte seine Späße zu treiben und in seinem *Willehalm von Orlens* präsentiert Rudolf von Ems eine ambivalente Abwandlung des Tristanparadigmas unter Beibehaltung der von Gottfried elaborierten Form- und Sprachkunst. So wurde die Sage im Zuge ihrer Verschriftlichung von den äußersten, marginalsten Zonen der europäischen Poesie binnen kürzester Zeit ins Zentrum

⁵⁰ Zit. nach Chrétien de Troyes: *Erec et Enide. Erec und Enide*, hg. von Albert Gier, Stuttgart 1987, V. 16871.

höfischer Kultur befördert. Auch diese hier nur angedeuteten und ebenso vielfältigen wie arbiträren Beziehungen zwischen den vier Versbearbeitungen und ihrem literarischen Umfeld legitimieren die schwerpunktmäßige Beschäftigung mit dem Tristanroman und geben Anlass, inter- und intratextuelle Referenzen auch als potentielle Elemente der narrativen Selbstbetrachtung wahrzunehmen.

Die vielleicht schärfste und handwerklich sicher raffinierteste Infragestellung der Tristanliebe wird indessen im *Cligès* vorgetragen – dem hierzulande leider noch immer viel zu wenig beachteten zweiten Roman Chrétiens de Troyes. Dabei portraitiert dieser Text, der in Wendelin Foersters Ausgabe mit einigen guten Gründen als ‚Anti-Tristan‘⁵¹ bezeichnet wird, nicht allein zwei leidenschaftliche Liebende, die in einer durchaus analogen Dreieckskonstellation die Ehebruchslösung ablehnen und sich dabei explizit gegen das literarische Rollenvorbild stellen. Der *Cligès*, der literaturgeschichtlich irgendwo im vagen Zeitraum zwischen dem Roman des Thomas von Britannien und der durch die Hypothese der sogenannten *estoire* repräsentierten Urfassung des Tristanstoffs zu verorten ist, zeichnet sich auch durch eine poetische Faktur aus, die sich überwiegend aus Zitaten zusammensetzt.

In seiner hypertrophen Poetizität ist der *Cligès* somit ein wesentlicher Prüfstein jedweder Beschäftigung mit den Formen und Funktionen selbstreferentiellen Erzählens in der höfischen Dichtung. Doch erschöpft sich Chrétiens Darstellungsabsicht in einer kritischen Replik auf Thomas oder seine Vorlage, angereichert vielleicht – wie Fourrier spekuliert – um einige süffisante Anspielungen auf die Geschehnisse am Hofe der Plantagenêts?⁵² Oder lassen sich nicht noch deutlich komplexere, sublimere Textschichten freilegen, wenn wir die programmatische Intertextualität dieses Romans ebenso berücksichtigen wie die immanente Geltung architektonischer oder kunsthandwerklicher Artefakte und ihres kongenialen Konstruktors? Es wird daher mit Nachdruck zu fragen sein, was es für das Erzählen von der Liebe bedeutet, wenn sich der Akzent der Reflexion sukzessive vom Werk auf den Baumeister verschiebt und sich dabei die Protagonisten in dem ihnen scheinbar zur Rettung geschaffenen „Netz der Dinge“ verfangen.

Der latenten Rollenhaftigkeit der in den literarischen Texten des Hochmittelalters dargestellten Liebesmodelle wird sich wiederum das abschließende Kapitel widmen. In „Minne als Spiel“ soll mit dem *Frauendienst* des steirischen Ministerialen Ulrich von Liechtenstein das Werk eines literarischen Außenseiters betrachtet werden, der sich fernab der Zentren an Rhein und Donau seinen Weg ins kulturelle Gedächtnis bahnt, indem er die höfische Dichtung zu biographisieren und sein Leben zu poetisieren beginnt. Bemerkenswert sind dabei vor allem die beiden Verkleidungsfahrten, die der Ritter Ulrich zugunsten der jeweiligen Geliebten als Venus und König Artus unternimmt. Sie stellen die Theatralität und Zitatförmigkeit des höfischen Liebesmodells offen aus, inszenieren den Minnedienst als eine Art Kulturleistung und entlarven ihn zugleich als Spielveranstaltung. Und nicht zuletzt führen sie die kommunikative Leistung seines lite-

⁵¹ Wendelin Foerster: *Einleitung*, in: Chrétien de Troyes: *Cligès*, hg. von Wendelin Foerster, Halle ³1910 (Romanische Bibliothek 1), S. V-LXXXIX, hier S. XXXVI.

⁵² Vgl. Anthime Fourrier: *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen-âge*, Tome 1: *Les débuts (XII. siècle)*, Paris 1960, S. 174f.

rarischen Entwurfs vor, indem sie – von Italien über Slowenien bis nach Österreich und Böhmen – bedeutende Zeitgenossen in das spielerische Treiben einbeziehen.

Vor diesem Hintergrund verschiebt sich der Fokus der Analyse auf die diskursive Funktion selbstreferentiellen Erzählens, das heißt auf die Leerstellen, Brüche und Verschiebungen im Artikulationszusammenhang höfischer Liebe, die sichtbar werden, wenn sich die narrative Darstellung der fiktiven Existenz als Minneritter in sich selbst faltet und vertieft. Daneben darf freilich nicht vergessen werden, dass es sich beim *Frauendienst* ähnlich wie bei *Aucassin et Nicolette* um ein frühes Zeugnis prosimetrischer Dichtung handelt, weil Ulrich seine literarische Existenz als Minnedienstler sowohl über das episch-romanhafte Schema der ritterlichen Bewährung als auch über das lyrische Konzept einer amourösen Interaktion durch das gesungene respektive geschriebene Wort definiert. Je nach Sichtweise zwingt diese Überlagerung im Kontext des autobiographischen Entwurfs den Sänger aufs Pferd oder den Ritter zur lyrischen Kommunikation. Am Schnittpunkt beider Diskurse wäre sodann ein erhöhtes Maß an Reflexivität zu erwarten. Zugleich müsste die Verbindung liedhafter Artikulation und narrativer Rede generische Interferenzen hervorrufen, die für eine Studie über literarische Selbstreferenz in der vulgärsprachigen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts von besonderem Wert sein könnten.

Freilich müssen bei dieser wie bei jeder anderen Textauswahl auch bestimmte Bereiche ausgeschlossen bleiben, die mit guten Gründen sicherlich auch Einzug in mein Forschungsvorhaben hätten finden können. Das gilt vor allem für die Ovidianische Anreicherung des griechischen bzw. römischen Sagenbestands in den altfranzösischen *Romans d'Antiquité* und ihrer Adaptation insbesondere im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke. Das gilt in diachroner Hinsicht für den Ausschluss der frühneuhochdeutschen Dichtung durch die Konzentration auf die Texte im weiteren Umfeld der ‚Klassiker‘. Und das gilt innerhalb des Gattungsspektrums höfischer Epik vor allem für den Ausschluss beinahe der gesamten arthurischen Erzählwelt.

Formen und Elemente einer selbstreferentiellen Narrativik sind gewiss auch hier zu entdecken. Zu denken wäre dabei etwa an die früh elabourierte Technik des *entrelacements*, an die *descriptions* bei Hartmann und Chrétien oder an die Multiplikation des Erzählens durch intradiegetische Erzähler wie Gawein und Kalogrenant. Als narrativer Kunstgriff mit ‚abymisierendem‘ Effekt könnte die Ausgestaltung der Mabonagrinen-Episode im *Erec* betrachtet werden, während im *Iwein* im Kontext der *Pesme Aventure* nicht allein anhand eines *alter ego* des Protagonisten die unmittelbaren Konsequenzen eines unreflektierten arthurischen Ritterethos vorgeführt, sondern in derselben Episode über die Romanlektüre der Burgherrntochter eine ästhetische Erfahrung in den Text hineingespiegelt wird.⁵³

Derartige Phänomene sind ebenso aufschlussreich wie faszinierend und werden durchaus wenigstens punktuell immer dort Berücksichtigung finden, wo sie sich für den

⁵³ Zu dieser Lektüreszene siehe u.a. die Beiträge von Mireille Schnyder: *Kunst der Vergewärtigung und gefährliche Präsenz. Zum Verhältnis von religiösen und weltlichen Lesekonzepten*, in: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006*, hg. von Peter Strohschneider, Berlin und New York 2009, S. 427-452, hier v.a. S. 441f. und Kern: *Iwein liest ‚Laudine‘* (Anm. 20), S. 395-397.

Ansatz dieser Studie als produktiv erweisen, wo sie also vor allem den analytischen Blick zu schärfen helfen oder sich für den Vergleich mit ähnlichen Erscheinungen eignen. Eingedenk gewisser Schnittmengen ist jedoch allgemein davon auszugehen, dass das arthurische Erzählen mit seiner symbolhaften Abenteuerstruktur sowohl in narrativer als auch metapoetischer und diskursiver Hinsicht relativ autonome Formen der Potenzierung hervorbringen vermag, die es einträglicher im Rahmen einer eigenständigen Studie zu beschreiben gälte.

Von der Konzentration auf den *Tristan en vers* und seine nächsten Verwandten sind insbesondere zwei Erzählungen mit Bezug auf die aventiuregeleitete Ritterwelt um König Artus betroffen: Chrétiens *Chevalier de la charrette* und der *Titurel* Wolframs von Eschenbach. Während der *Lancelot* wegen seines der Troubadourlyrik analogen Liebesmodells, das in zentralen Aspekten vom Tristanparadigma divergiert, spätestens seit dem grundlegenden Aufsatz von Gaston Paris für jede Auseinandersetzung mit dem *amour courtois* einschlägig ist,⁵⁴ fasziniert der *Titurel* vor allem aufgrund seiner zwischen Lyrik und Epik angesiedelten Form, die – anders als *Aucassin et Nicolette* – zwar nicht offen prosimetrisch angelegt ist, aber durchaus ein müheloses Übergleiten zwischen heldenepischem Ton, höfisch-ritterlichem Erzählen und liedhafter Diktion ermöglicht. Dass es sich womöglich um einen absichtsvoll fragmentarisch gehaltenen Text handeln mag, hat seinen Reiz nicht verringert. Vor allem aber hat die Erzählung von Sigune und Schionatulander – zwei nach dem Modell der ‚Kinderminne‘ in frühreifem Begehren verstrickte heranwachsende Adlige – dank der im zweiten Fragment dargebotenen Lektüreszene die Aufmerksamkeit der Forschung erhalten. Die Implikationen dieser Lektüre einer auf einem obskuren Schriftträger, namentlich einer Hundeleine festgehaltenen *âventiure*, für den Fortgang der Handlung, für die Poetik des *Titurel* und für den höfischen Diskurs über die Liebe nachzuverfolgen, wäre sicherlich lohnend, machte aber einerseits ein vertieftes Ausgreifen der Darstellung in die Artus- und Gralswelt erforderlich. Auf der anderen Seite hat die Wolfram-Forschung sich diesen Zusammenhängen in den vergangenen Jahrzehnten in zahlreichen Aufsätzen und Beiträgen intensiv gewidmet, so dass hier bereits ein hinreichender Kenntnisstand erreicht wurde.⁵⁵

Die programmatische Entscheidung zugunsten einer Analyse von Texten, die im engeren Sinne als Liebeserzählungen gelten können, soll somit keineswegs in Abrede stellen, dass es auch in anderen Bereichen der höfischen Erzählliteratur Phänomene literarischer Selbstreferenz zu entdecken gibt. Behauptet wird aus gattungspoetischen

⁵⁴ Vgl. Gaston Paris: *Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac II: Le conte de la charrette*, in: *Romania* 12 (1883), S. 459-534.

⁵⁵ In Auswahl: Elisabeth Schmid: ‚*Dâ stuont âventiur geschriben an der strangen*‘. Zum Verhältnis von *Erzählung und Allegorie in der Brackenseilepisode von Wolframs und Albrechts ‚Titurel‘*, in: *ZfdA* 117 (1988), S. 79-97 und Helmut Brackert: *Sinnsuren. Die Brackenseilinschrift in Wolframs von Eschenbach ‚Titurel‘*, in: Haferland/Mecklenburg (Hg.): *Erzählungen in Erzählungen* (Anm. 28), S. 155-175 sowie Irmgard Gephart: *Textur der Minne: Liebesdiskurs und Leselust in Wolframs ‚Titurel‘*. In: *ABäG* 60 (2004), S. 89-128. Ein eigenständiges Kapitel widmet Sonja Glauch unter der Überschrift „Poetik der Reminiszenz“ in ihrer Studie zur Poetik des höfischen Erzählens den *Titurel*-Fragmenten. Siehe Glauch: *An der Schwelle zur Literatur* (Anm. 41), zur Multivalenz der intertextuellen und selbstbezüglichen Relationen hier vor allem S. 243-263.

Gründen lediglich, dass die Formen und Funktionen derartiger Erscheinungen wahrscheinlich für den Antikenroman, das weitverzweigte Korpus der Artusdichtung und nicht zuletzt auch für die unterschiedlichen Zeugnisse romanischer und germanischer Heldenepik stets neu und mit einer differenzierten Methodik zu eruieren sind. Sofern wir etwa die subtile Referenzstruktur im *Häslein*, die Bedeutung des Handwerks in den Mären des Hans Rosenplüt oder der Binnenerzählung im *Klugen Knecht* des Strickers zum Ausgangspunkt nehmen, verdiente mithin auch die Frage eine eingehende Erörterung, ob und inwiefern auch den erzählerischen Kurz- und Kleinstformen des Mittelalters die Fähigkeit eignet, ein immanentes Abbild ihrer Selbst zu entwerfen und sich darin zu reflektieren.⁵⁶ Im Kontext mittelhochdeutscher Kleinenepik wäre ferner auch der *Meier Helmbrecht* mit seiner literarisch bewanderten Kopfbedeckung⁵⁷ und nicht zuletzt das parodistische Spiel mit der Hohen Minne im *Mauritius von Craîn* einzubeziehen.⁵⁸

Schließlich ist selbstkritisch anzumerken, dass auch eine schwerpunktmäßige Betrachtung der deutsch-französischen Literaturbeziehungen eine Einschränkung darstellt. An einem Stoff wie der Geschichte von den liebenden Kindern Flore und Blanscheflur, der von Frankreich ausgehend über Länder- und Gattungsgrenzen hinweg in beinahe jede geographische Extension ausstrahlt, wird dies besonders greifbar. Und selbstverständlich wäre es nicht nur lohnend, sondern im Hinblick auf die mal eher lose und – wie etwa im Fall der Sage von Amicus und Amelius und ihrer Rezeption beispielsweise durch den *Engelhart* Konrads von Würzburg – mal enge Verbindung zu lateinischen Erzähltraditionen geradezu geboten, den Blick auch auf poetischen Zeugnisse mittelalterlicher Latinität schweifen zu lassen. Doch sollte das Textkorpus einerseits im Rahmen einer Monographie zu bewältigen sein und andererseits – dem heuristischen Anliegen dieser Arbeit entsprechend – eine Auswahl möglichst repräsentativer Erzählungen versammeln, die trotz aller Heterogenität im Detail ein hohes Maß an Korrespondenzen erwarten lassen.

⁵⁶ Zu diesem Punkt sei weiterführend verwiesen auf Klaus Grubmüller: *Schein und Sein. Über Geschichten in Mären*, in: Haferland/Mecklenburg (Hg.): *Erzählungen in Erzählungen* (Anm. 28), S. 243-257 sowie für den Bereich der Fabeltradition auf Ludger Lieb: *Erzählen an den Grenzen der Fabel. Studien zum ‚Esopus‘ des Burkard Waldis*. Frankfurt am Main 1996 (Mikrokosmos 47), hier der Abschnitt S. 161-206.

⁵⁷ Schon der Beiname des mutmaßlichen Verfassers, der sich selbst als Werner der Gartenære bezeichnet, könnte hier als ein Verweis auf die poetische Hervorbringung des Dichters verstanden werden. Man denke an Gottfried von Straßburg, der in seinem *Tristan* von Heinrich von Veldeke als dem ersten Dichter eines höfischen Epos in deutscher Sprache sagt, er habe das erste Reis in *tutischer zungen* auf den Baum der vulgärsprachigen europäischen Dichtung gepfropft (V. 4736f.). Zur Haube im *Helmbrecht* siehe u. a. Max Ittenbach: *Höfische Symbolik. II. Helmbrechts Haube*, in: *DVjs* 10 (1932), S. 404-411 und Helmut Brackert: *Helmbrechts Haube*, in: *ZfdA* 103 (1974), S. 166-184.

⁵⁸ Hierzu Dorothea Klein: ‚*Mauritius von Craîn*‘ oder: die Destruktion der hohen Minne, in: *ZfdA* 127 (1998), S. 271-294 sowie dies.: *Einleitung*, in: *Mauritius von Craîn. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*, hg. von Dorothea Klein, Stuttgart 1999, S. 7-43, hier S. 38-43.

1.2 Methodik

Im Manuskript 362 aus dem Bestand der *Codices Palatini germanici*, das heißt in der um 1442 entstandenen und später in Heidelberg aufbewahrten Handschrift H des Flore-romans, finden sich 36 kolorierte Federzeichnungen. Es handelt sich dabei stets um Illustrationen meist besonders bedeutsamer Szenen aus dem Kontext des jeweiligen narrativen Geschehens. Die Bilder prägen in der Regel eine ganze Seite der ziemlich genau dem heutigen A4-Standard entsprechenden Handschrift und sind stets mit einer mehr oder minder ausführlichen Bildüberschrift versehen worden. Die dargestellte Szene wird so noch einmal paratextuell konkretisiert und dem ganzen Ensemble über die illustrative Wirkung hinaus eine strukturierende bzw. kapitelbildende Funktion zugeteilt.⁵⁹

Von diesen 36 Abbildungen ist die Illustration xxvii auf fol. 105r nicht allein wegen der vielen aufschlussreichen Details zur mittelalterlichen Tischkultur von herausragender Bedeutung. Wir sehen drei Personen aus der zweiten Hälfte der Romanhandlung, namentlich Flore (links) sowie seine zwei Gastgeber, die den Helden während seines Aufenthalts in Babylon beherbergen. Flore ist ganz offensichtlich in Trauer versunken; seine Pose – *caput manui innixum* – soll Melancholie signalisieren. Die neben ihm stehenden Figuren sind ihm zugewandt, haben empathisch den Kopf gesenkt und die Hände zum Trost erhoben. Die eigentliche Raffinesse dieser Darstellung besteht jedoch nicht in der Dreiergruppe selbst, die so ähnlich bereits im Kontext einer früheren Herbergs-Episode gezeigt wurde (fol. 83v).

Vielmehr wird durch die Blickachse des Gastgebers sowie auch durch die umrahmende Ausrichtung der Tafelmesser angezeigt, worauf es dem Illustrator eigentlich ankommt: auf die *sectio aurea*. Dort befindet sich das wichtigste Requisit des Romans, also jener kostbare Pokal, mit dessen Hilfe der Held seine Geliebte allein zurückzugewinnen vermag. Dass der Pokal ein Bildprogramm enthält, wurde oben bereits angedeutet. Auch den Produzenten der Handschrift ist dieses Detail nicht entgangen, so dass hier – und tatsächlich nur hier, denn die beiden anderen Darstellungen (fol. 83v und fol. 137r) zeigen nur den materiellen Aspekt des Pokals – wahrhaftig eine Art Bild im Bild erscheint. Auf den ersten Blick liegt hier also eine durchaus interessante, aber insgesamt recht einfache Referenzstruktur vor: Die *Flore*-Handschrift reproduziert die literarische Szene in ihrem piktorialen Doppel und kommentiert dieses noch einmal in der paratextuellen Rahmung.

⁵⁹ Eine Nummerierung in kleinen römischen Ziffern unterstützt diese Absicht zusätzlich. Auch hierin entspricht die Faktur des Cod. Pal. germ. 362 einer typischen Lauber-Handschrift.



Abb. 1: Also flore uber tisch saß und ime der sweiß verging wenne er sach einen naff vor ime stan do an waß begraben wie der amiral sin frundin an sime arm hette. Illustration der Flore-Handschrift H aus der Werkstatt Diebold Laubers (um 1442-1444). Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 362 (105r).

Auf dem Abbild wiederum wird ein textseitig präsent, also narrativ erzeugtes Requisit (der Pokal) in ein bildhaftes Ensemble integriert, das aus künstlerischen Konkretisierungen erzählerisch abwesender, implizierter bzw. nicht-aktualisierter Elemente besteht (etwa Besteck, Kleidung, Speisen). Doch die Relation Text-Abbild-Paratext wird potenziert und verkompliziert durch das Bild im Bild, das bei oberflächlicher Be-

trachtung eine rot gekleidete und eine blau gekleidete Person in einer umarmenden Haltung portraitiert. Nur ein sehr genauer Blick lässt erahnen, dass die rot gekleidete Person nicht Flore und die blau gekleidete Person nicht die Gastgeberin sein kann.

Das Bild im Bild ist somit auf dieser Ebene im engeren Sinne als eine *mise en abyme* zu betrachten – in diesem Fall als ein Bild, das sich selbst enthält. Was aber ist auf dem Pokal in Wirklichkeit zu sehen? Vielleicht vermag der Paratext all jenen auf die Sprünge zu verhelfen, die weder mit einer guten Lupe noch mit einer profunden Textkenntnis ausgestattet sind? – Folgen wir den Angaben über dem Bildelement, so sehen wir auf der ersten Ebene Flore bei Tisch, dem der *sweiß* ausbricht aufgrund seines Kammers um Blanscheflur, die er in zutiefst bedrohlicher Lage wähnen muss. Das korrespondiert durchaus mit dem Wortlaut der eigentlichen Erzählung, die berichtet, dass den Knaben das Nachsinnen über seine Liebe derartig erhitzt habe, *daz im ein iskalter sweiz / allenthalben nider ran* (V. 3970f.).⁶⁰ Von der internen Bildebene, also von der Abbildung auf dem *napf*, heißt es jedoch im Begleittext, Flore habe darauf gesehen, *wie der amiral sin frundin an sime arm hette*.

Diese zweite paratextuell bereitgestellte Information ist schon deshalb irreführend, weil die Aufklärung des Helden über die misogyne Heiratspraxis des heidnischen Herrschers faktisch erst an späterer Stelle erfolgen wird. Von ungleich größerem Belang ist indessen die Tatsache, dass sich durch diese Fehlleistung die sekundäre Bildebene weiter verunklart, müsste doch der kundige Leser oder Zuhörer auf dem Pokal so etwas wie eine grafische Miniatur vom Helena-Raub, vom Zorn des Achilleus und vom Untergang Trojas erwarten. Und in der Tat lässt sich das Bild im Bild mit einiger Mühe auch als eine Liebesszene zwischen Paris und Helena ausdeuten – eine Szene, auf die Flore eben gerade nicht mit Schwermut reagiert, sondern die den Helden vermittels seines antiken Vorbilds in einem Moment des Zweifels, wo alle Rationalität gegen das immer hoffnungslosere Rückgewinnungsabenteuer zu sprechen scheint, auf seinem von der Liebe prädeteminierten Weg zurückzuführen vermag.

Natürlich ist auch die Variante Paris-Helena ein durchaus interessanter Fall von Intertextualität bzw. Intermedialität, den es in seiner Bedeutung für die literarische Bewusstheit des Romans *Flore und Blanscheflur* im nachfolgenden ersten Kapitel präzise zu analysieren gilt. Doch erst der produktive Lapsus, der wohl dem arbeitsteiligen Buchherstellungsverfahren in der elsässischen Schreiberwerkstatt anzulasten ist, ruft durch den Pokal einen metaleptischen Kurzschluss hervor, der zwei isolierte diegetische Ereignisse in einer mehrschichtigen Bildkomposition kontrafaktisch zusammenzwingt. Das Resultat ist dann zweifellos eine Struktur, die sich als einfache *mise en abyme* beschreiben ließe.

⁶⁰ Zit. nach Konrad Fleck: *Flore und Blanscheflur. Text und Untersuchungen*, hg. von Christine Putzo, Berlin (u. a.) 2015 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 143).

Als Beispiel für Phänomene literarischer Selbstreferenz in der volkssprachigen Dichtung des Mittelalters ist die oben besprochene Illustration aus Handschrift H letztlich nur eingeschränkt zu gebrauchen, weil das verwirrende Text-Bild-Ensemble wohl nicht mehr darstellen dürfte als die Konsequenz einer fehler- oder lückenhaften Textlektüre. Als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit Fragen der Methodik und für eine Schärfung der terminologischen Grundlagen dieser Arbeit ist der vorliegende Fall wiederum von großem Nutzen, führt doch die Beschäftigung mit dem Pokal in der Bild-darstellung auf fol. 105r zunächst einmal exemplarisch und gleichsam performativ vor, was ich als die notwendige Verlangsamung des Lesetempos bezeichnen möchte: Nahezu alle Formen literarischer Selbstreferenz in Erzähltexten neigen nicht nur dazu, den syntagmatischen Fluss zu hemmen und das Augenmerk so im Allgemeinen von der Handlung weg auf andere Darstellungsabsichten zu lenken. Die skurrile Fehlleistung in der Lauber-Handschrift, deren Beschaffenheit nur sichtbar wird, wenn wir uns die verschiedenen Text- und Bildebenen klar vor Augen führen, zeigt auch, dass eine Untersuchung selbstreferentieller Strukturen eine *lecture intensive* erforderlich macht, wenn sie nicht allein antreten will, um von einem vorgefertigten Typenbestand ausgehend die Besonderheiten mittelalterlicher Erzählformen zu deduzieren. Ein induktiver Ansatz, der sich am Einzeltext bzw. an bestimmten Textgruppen innerhalb eines in spezifischer Weise verdichteten literarischen Felds orientiert, muss die beobachteten Phänomene stets mit der gebotenen Sorgfalt des *close reading* in der Tradition von Richards und Empson zu erfassen versuchen.⁶¹

II Implizite und explizite Formen

Die fehlerhafte Relation von Text, Illustration und paratextueller Bildbeschreibung in der oben untersuchten *Flore*-Handschrift ruft ferner das eingangs inserierte Zitat aus Michel Foucaults Skizze einer ‚Ontologie der Literatur‘ in Erinnerung: Vormoderne Formen der Selbstimplikation, so heißt es in *Le langage à l’infini*, sind gekennzeichnet durch ihre „extreme Unauffälligkeit“ (*leur extrême discrétion*) sowie durch den Umstand, dass sie oft „wie zufällig oder aus Versehen dahingeworfen“ erscheinen (*jetées là comme par hasard ou inadvertance*).⁶² Es ist also gerade im Kontext mittelalterlicher Dichtung von einem sehr weiten Spektrum selbstbezüglicher Äußerungen auszugehen, das von der offen sichtbaren metanarrativen oder metafikcionalen Reflexion (z.B. Exkurse und poetologische Erzählerkommentare) über einfache Aussagen zur Literarizität bzw. Fiktionalität des Texts (etwa textinterne Lektüresituationen oder Hinweise zur ‚Gemachtheit‘ der Erzählung) bis hin zu nur mehr internalisierten, in der Textstruktur

⁶¹ Siehe den Artikel zum ‚New Criticism‘ von Claus Uhlig in: ³*RLW* 2, S. 710f. sowie die dort angegebene weiterführende Literatur.

⁶² Die Belege aus dem Französischen zit. nach Michel Foucault: *Le langage à l’infini*, in: Ders.: *Dits et écrits I (1954-1969)*, éd. par Daniel Defert et François Ewald, Paris 1994, S. 250-261, hier S. 253.

verborgenen Formen reichen kann. In Anlehnung an die typologisierenden Ansätze von Linda Hutcheon und Lucien Dällenbach differenziere ich daher allgemein in offene, meist zitierbare und somit eher ‚explizite‘ Formen (*overtly narcissistic*) und verborgene bzw. vertextete, also eher ‚implizite‘ Formen (*covertly narcissistic*) der literarischen Metaisierung.⁶³

Während die Selbstreferentialität eines Elements wie der von André Gide beschriebenen *mise en abyme* vergleichsweise evident erscheinen dürfte (siehe noch einmal das Beispiel des provenzalischen Buchs aus dem *Heinrich von Ofterdingen*), stellt uns die Analyse impliziter Phänomene vor eine durchaus diffizile methodische Herausforderung. Dieses Problem erscheint umso gewichtiger, wenn wir einerseits berücksichtigen, dass die Erzählliteratur des Hochmittelalters weder auf eine eigenständige und für das Dichten in der Volkssprache brauchbare poetologische Tradition zurückgreifen kann noch das spätantike Erbe an rhetorischer Lehre und poetologischer Terminologie ohne weiteres auf die eigene poetische Tätigkeit in ihrem spezifischen höfischen und säkularen Kontext zu applizieren vermag.

In seiner Monographie *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter* versucht Walter Haug daher zu zeigen, wie erzählerische Freiräume vor allem in Prologpartien und Exkursen genutzt werden, um theoretische Positionen zu entwickeln und zu vermitteln.⁶⁴ Auf der anderen Seite lassen es der mutmaßliche Adressatenkreis und die konkrete Vortragssituation aus rezeptionsästhetischen Gründen wenig plausibel erscheinen, dass gedankliche Betrachtungen über fiktionale Sinnvermittlung und Reflexionen über die Liebe exklusiv nur in ausgewiesenen poetologischen bzw. diskursiven Passagen zu finden sein sollten.⁶⁵ In konstruktiver Auseinandersetzung mit Walter Haugs Studie hat die altgermanistische Forschung in den letzten Jahren und Jahrzehnten das Augenmerk daher vor allem darauf gerichtet, welche Strategien der Internalisierung reflexiver Elemente die Romane des 12. und 13. Jahrhunderts entwickeln, um den schwierigen Rahmenbedingungen höfischen Erzählens zu begegnen.

Ein Ausweg scheint in der Forcierung intertextueller Relationen, in einer tendenziell polyphonen Kompositionsweise und in einer oft ambivalenten, bedeutungs offenen Sprache zu bestehen. Solche Texte, die im Sinne Bachtins als ‚dialogisch‘ bezeichnet wer-

⁶³ Vgl. Hutcheon: *Narcissistic narrative* (Anm. 9), S. 7 und S. 23-35. Dällenbach: *Le récit spéculaire* (Anm. 4), S. 66f. differenziert in ausdrückliche bzw. intendierte und eher indirekte Formen der Reflexivität (*par déclaration expressé ou détournée*). Siehe hierzu auch die Erklärungen von Werner Wolf: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien*, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, hg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters, Berlin und New York 2007 (spectrum Literaturwissenschaft 12), S. 25-64, hier S. 42f. und Nünning: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie* (Anm. 11), S. 133 und S. 137f.

⁶⁴ Siehe Walter Haug: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1992.

⁶⁵ Vgl. Mark Chinca und Christopher Young: *Literary theory and the German romance in the literary field c. 1200*, in: *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450*, hg. von Ursula Peters, Stuttgart und Weimar 2001 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 23), S. 612-644, hier S. 615f.

den können,⁶⁶ verlagern diskursive Aussagen in die Stimme des Erzählers respektive seiner Figuren und verhindern so nicht zuletzt reduktionistische, oft rein moralisierende Lesarten durch die prinzipielle Gleichzeitigkeit und/oder Gleichwertigkeit mehrerer einander widerstreitender Positionen.

Eine alternative Strategie zur Entfaltung reflexiver Aussagen besteht in der Synchronisierung narrativer und metafiktionaler oder metanarrativer sowie diskursiver Zusammenhänge im Zuge syntagmatischer Progression und paradigmatischer Relationalität. Die höfische Literatur kann uns also nicht nur in Prologen und Exkursen, sondern – gleichsam induktiv – auch im Prozess des Erzählens selbst etwas über ihre eigenen Grundlagen und Bedingungen sowie über die erwartete Rezeptionshaltung mitteilen:

The theoretical positions of vernacular authors have to be sought instead in poetological passages – prologues, epilogues and literary excursions – embedded in their literary works. [...] We could – indeed should – also consider non-discursive passages that prompt reflection on the nature and function of literature. Instances of this kind of ‚implicit theorizing‘ are the thematization of singing in the love lyric, and all scenes in narrative works where the characters tell stories.⁶⁷

Als Beispiele aus dem Bereich des höfischen Romans nennen Chinca und Young besonders die Erzählung des Kalogrenant in *Iwein* und *Yvain* und natürlich die Rolle Tristans als Künstler in den Romanen von Gottfried und Thomas. Mit Volker Mertens ließen sich unter anderem die erzählerische Realisierung und Konkretisierung des *translatio*-Gedankens im *Cligès* und die erzähltheoretischen Implikationen von Minnegrotte und Statuensaal im Tristanroman ergänzen.⁶⁸

In der Literaturwissenschaft kursieren verschiedene Termini und Etiketten für derartige Verfahren der immanenten Einlagerung von Interpretationshinweisen, von Fragen der Ästhetik und der Poetik in das sprachliche Kunstwerk. Als allgemeines Kollektivum

⁶⁶ Michail M. Bachtin: *Das Wort im Roman*, in: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1979, S. 154-300. Wenngleich Bachtin selbst im Hinblick auf die hochmittelalterliche Dichtung ausschließlich dem *Parzival* eine sprachliche Faktur zubilligt, die ihn als frühen dialogischen Roman qualifiziert, ist die Anwendbarkeit und Produktivität der von Bachtin geprägten Kategorien für das Verständnis des höfischen Romans in der mediävistischen Forschung heute weitgehend Konsens. Siehe hierzu Ingrid Kasten: *Bachtin und der höfische Roman*, in: ‚bickelwort‘ und ‚wildiu mære‘: *Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag*, hg. von Dorothee Lindemann, Berndt Volkmann und Klaus-Peter Wegera. Göppingen 1995 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 618), S. 51-70. Eine ausdrücklich an Bachtin angelehnte Lektüre des *Parzival* versucht Arthur Groos: *Dialogic transpositions. The grail hero wins a wife*, in: *Chrétien de Troyes and the German middle ages. Papers from an international symposium*, ed. by Martin Jones and Roy Wisbey, London 1993 (Arthurian studies xxvi), S. 257-276.

⁶⁷ Chinca/Young: *Literary theory* (Anm. 65), S. 613f.

⁶⁸ Volker Mertens: *Theoretische und narrativierte Narratologie von Chrétien bis Kafka*, in: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, hg. von Harald Haferland und Matthias Meyer, Berlin und New York 2010 (Trends in medieval philology 19), S. 17-34.

mag der Begriff der ‚Metapoetik‘⁶⁹ dienen, während im Spezialfeld der Erzählforschung gegenüber allgemeiner poetologischer Reflexion die besondere Reflexion des Erzählens bzw. des Erzählten im Sinne von ‚Metanarration‘ zu berücksichtigen wäre. Für den integrierten metanarrativen Diskurs zirkulieren verschiedene Bezeichnungen: Anzeichen einer ‚poetischen Poetik‘ oder ‚Poesie der Poesie‘⁷⁰ im Sinne Schlegels sucht etwa Mathias Mayer in Goethes *Wilhelm Meister* und aus einer dezidiert mediävistischen Sicht versuchen Chinca und Young Elemente ‚impliziter Poetik‘ bzw. eines *implicit theorizing*⁷¹ zu lokalisieren. Mertens spricht hingegen von einer ‚narrativierten Narratologie‘,⁷² die es nicht erst bei Kafka, sondern eben auch schon bei Chrétien zu entdecken gebe. Diese impliziten Formen unbewusster Selbstspiegelung und bewusster Selbstbetrachtung, die für die Literatur des Mittelalters so wichtig sind, weil sie sich im Akt des Lesens konkretisieren und weil sie meist auf kurzer Reichweite (*at short range*) operieren,⁷³ müssten vor allem dort zu finden sein, wo diskurspezifisches semantisches Material in den Vordergrund rückt oder Spiegelungseffekte durch die signifikante Rekurrenz bestimmter Textstrukturen und literarischer Modelle evoziert werden.⁷⁴

Dass in den Beiträgen von Chinca/Young und Mertens ‚immanente‘ Phänomene genannt werden, die nach anderer Maßgabe durchaus auch als vergleichsweise explizite poetologische Statements betrachtet werden könnten (z.B. Enites Pferd, Erecs Krönungsmantel oder die Grabbeschreibungen im *Eneasroman*) zeigt indessen die Grenzen jedes Versuchs einer allzu strikten Typologisierung auf. Die Differenzierung in eher explizite und eher implizite Formen der ‚Metaisierung‘ zielt daher weniger darauf ab, den erzählerischen Formenbestand der Romandichtung des hohen Mittelalters zu systematisieren und zu kartographieren. Erreicht werden soll vielmehr eine Schärfung des textanalytischen Blicks und eine Immunisierung gegen die Gefahr, selbstreferentielles Erzählen auch dort zu behaupten, wo möglicherweise bei genauerem Hinsehen nicht mehr zu entdecken ist als ein rein zufälliger sprachlicher Effekt oder ein bloßes poetisches

⁶⁹ Gerald Prince: *Narratology. The form and functioning of narrative*, Berlin (u.a.) 1982 (Janua linguarum, Series maior 108), S. 115: „When the subject of the discourse is narrative, we may say that the discourse is metanarrative.“ Zur Vertiefung siehe Ansgar Nünning: *Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration*, in: *Erzählen und Erzähltheorie. Festschrift für Wilhelm Fieger*, hg. von Jörg Helbig, Heidelberg 2001 (Anglistische Forschungen 294), S. 13-47 und ders.: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie* (Anm. 11), hier v.a. S. 130f.

⁷⁰ Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVI (Anm. 14), S. 177 und S. 354. Vgl. Mathias Mayer: *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im ‚Wilhelm Meister‘*. Heidelberg 1989 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 93), S. 1.

⁷¹ Chinca/Young: *Literary theory* (Anm. 65), S. 614. Ähnlich Bürkle: ‚Kunst‘-Reflexion aus dem Geiste der ‚descriptio‘ (Anm. 32), S. 144: „So übersteigen doch tendenziell, von Fall zu Fall, die literarischen *descriptions* [...] jenen engeren, normativen Horizont dieser im System der *artes liberales* situierten ‚Schulpoetik‘ und nutzen sie zum Entwurf einer immanenten Poetik und/oder zur ‚Kunstdiskussion‘.“

⁷² Mertens: *Theoretische und narrativierte Narratologie* (Anm. 68).

⁷³ Chinca/Young: *Literary theory* (Anm. 65), S. 616.

⁷⁴ Vgl. Hutcheon: *Narcissistic narrative* (Anm. 9), S. 34.

Requisit nachgerade aus der Phase des medialen Umbruchs zwischen den Ausläufern oraler und frühen Formen schriftbasierter vulgärsprachiger Erzähltraditionen.

Von diesen Prämissen ausgehend müssten Formen und Elemente literarischer Selbstbeobachtung und Selbstthematizierung vor allem dort in den Blick genommen werden, wo sie konstitutiv für den Bedeutungsaufbau des literarischen Texts oder – im Sinne von Wolfgang Isters Wirkungsästhetik – für die kommunikative Rolle des ‚impliziten Lesers‘ bei der Konkretisierung eines ästhetischen Gebildes sind.⁷⁵ Ferner soll gelten, dass im Rahmen der Textanalyse primär nur solche Erscheinungen berücksichtigt werden, deren Reflektorfunktion wenigstens durch eine rekurrente Verdoppelung bzw. Wiederholung einer oder mehrerer charakteristischer sprachlicher Aussagen, einer sinnstiftenden Szenerie oder einer signifikanten Konstellation ersichtlich wird.⁷⁶ Die Burgherrentochter aus dem *Iweinroman*, die ihren Eltern im Kontext der *Pesme Aventure* aus einem französischen Buch vorliest, wäre dementsprechend als ein Phänomen von nachrangigem reflexiven Aussagegehalt zu betrachten, sofern wenigstens auf der Textoberfläche hierin kaum mehr aufscheint als die „kulturhistorisch verwertbare Substanz“⁷⁷ des Lektüreereignisses.

III Selbstreferentialität

In der Heidelberger Handschrift des Romans *Flore und Blanscheflur* zeigen insgesamt drei Illustrationen den Pokal. Wie der Erzähler ausführlich beschreibt, sollen darauf – ähnlich wie auf dem Sattelbogen vom Wunderpferd Enites oder auf Helmbrechts Haube – die zentralen Ereignisse des Trojanischen Krieges zu sehen sein. Doch nur dort, wo in der Handschrift ein Zusammenhang zwischen Flores Trauer und dem Pokal gestiftet werden soll, also in fol. 105r, scheint auch das zugehörige Bildprogramm auf. So hat es den Anschein, als würde erst der Blick des Protagonisten die narrativ intendierte intermediale Referenzstruktur aktualisieren und dabei jene Aspekte ausblenden, die gegenüber dem amourösen Szenario den kriegerischen Aspekt der Auseinandersetzung akzentuieren könnten. Dieser Befund ist durchaus symptomatisch für den Effekt vieler selbstbezüglicher Erzählelemente: Sie vermögen einzelne Aspekte ihres litera-

⁷⁵ Werner Wolf: *Formen literarischer Selbstreferenz. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘*, in: *Erzählen und Erzähltheorie. Festschrift für Wilhelm Füger*, hg. von Jörg Helbig, Heidelberg 2001 (Anglistische Forschungen 294), S. 49-84, hier S. 52.

⁷⁶ Graduell offene Formen literarischer Selbstreferenz sind dagegen zu erkennen beispielsweise an ostentativen Analogien zwischen dem Text oder Textelementen und seinem Doppel oder Elementen seines Doppels, an der sichtlichen Allegorisierung des Werks und an expliziten diskursiven Äußerungen des Erzählers oder einzelner Figuren. Vgl. Hutcheon: *Narcissistic narrative* (Anm. 9), S. 23. Siehe hierzu auch Dällenbach: *Le récit spéculaire* (Anm. 4), S. 66f.

⁷⁷ Vgl. Kern: *Iwein liest ‚Laudine‘* (Anm. 20), S. 396f. Im Vergleich mit Hartmanns altfranzösischer Vorlage gelingt Kern indessen der Nachweis, dass in der Tiefenstruktur dieser immanenten Verdoppelung durchaus semantische Relationen zwischen dem Text im Text und den prologartigen Aussagen zu Beginn des Romans entdeckt werden, die Wege für eine Lektürestategie eröffnen, die selbstreferentielle Elemente einzubeziehen versucht.