

Walter Haug  
Die Wahrheit der Fiktion



Walter Haug

# Die Wahrheit der Fiktion

Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur  
des Mittelalters und der frühen Neuzeit



Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2003

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-484-10853-3

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2003

<http://www.niemeyer.de>

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

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: pagina GmbH, Tübingen

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

## Inhaltsverzeichnis

VORWORT . . . . .	IX
EINLEITUNG . . . . .	1
I. ÜBERGREIFENDE THEMEN . . . . .	17
1. Macht und Liebe: Das Geständnis . . . . .	19
2. Einsame Erfahrung und gesellschaftliche Integration: Zur Anthropologie eines narrativen Musters . . . . .	35
3. Die Verwandlungen des Körpers im Übergang von der Aufführung zur Schrift . . . . .	49
4. Der Zufall: Theodizee und Fiktion . . . . .	64
5. Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät . . . . .	88
II. LITERATURTHEORIE . . . . .	113
1. Autorität und fiktionale Freiheit . . . . .	115
2. Die Entdeckung der Fiktionalität . . . . .	128
3. Das literaturtheoretische Konzept Wolframs von Eschenbach: Eine neue Lektüre des ›Parzival‹-Prologs . . . . .	145
4. Erzählung und Reflexion in Gottfrieds ›Tristan‹ . . . . .	160
5. Für eine Ästhetik des Widerspruchs . . . . .	172
III. EROTIK UND FIKTION . . . . .	185
1. <i>Gloser la lettre</i> oder Marie de France, die Liebe und die Allegorie . . . . .	187
2. Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: Erec und <i>des hoves vreude</i> . . . . .	205
3. Chrétiens ›Yvain‹ und Hartmanns ›Iwein‹: Das Spiel mit dem arthurischen Modell . . . . .	223
4. Gottfried von Straßburg und das ›Tristran‹-Fragment von Carlisle . . . . .	239
5. Das Experiment mit der personalen Liebe im 12./13. Jahrhundert . . . . .	256

IV. ZUM SPÄTEREN ROMAN . . . . .	281
1. Der ›Walewein‹ – ein nachklassisches arthurisches Experiment . . . . .	283
2. Der Prosaroman von der Königin Sibille . . . . .	296
V. SINNKONSTITUTION IN DER HELDENEPIK . . . . .	313
1. Von der Schwierigkeit heimzukehren. Die Walthersage in ihrem motivgeschichtlichen und literaturanthropologischen Kontext . . . . .	315
2. Das ›Nibelungenlied‹ und die Rückkehr des Autors . . . . .	330
VI. DER WIDERSINN, DAS GELÄCHTER UND DIE MORAL . . . . .	343
Vorbemerkung . . . . .	345
1. Die Lust am Widersinn: Chaos und Komik in der mittelalterlichen Kurzerzählung . . . . .	347
2. Schwarzes Lachen . . . . .	357
3. Das Böse und die Moral: Erzählen unter dem Aspekt einer narrativen Ethik . . . . .	370
4. Boccaccio und die Tradition der mittelalterlichen Kurzerzählung . . . . .	394
VII. EXEGESE UND RELIGIÖSE ERFAHRUNG. DIE PERSONALE WENDE IN DER GEISTLICHEN TRADITION . . . . .	411
1. Göttliches Geheimnis und dunkler Stil . . . . .	413
2. Der Kommentar und sein Subjekt: Grundpositionen exegetischer Kommentierung in Spätantike und Mittelalter . . . . .	426
3. Wendepunkte in der abendländischen Geschichte der Mystik . . . . .	446
4. Gottese Erfahrung und Du-Begegnung: Korrespondenzen in der Geschichte der Mystik und der Liebeslyrik . . . . .	464
5. Innerlichkeit, Körperlichkeit und Sprache in der spätmittelalterlichen Frauenmystik . . . . .	480
6. Bonaventuras ›Itinerarium mentis in Deum‹ . . . . .	493
7. Eckharts Predigt ›got ist mynne‹ . . . . .	505
8. Eckharts deutsches Predigtwerk: Mystische Erfahrung und philosophische Auseinandersetzung . . . . .	521
9. Nicolaus Cusanus zwischen Meister Eckhart und Cristoforo Landino: Der Mensch als Schöpfer und der Weg zu Gott . . . . .	538
10. Der scheiternde Platonismus in Giordano Brunos ›Heroici Furori‹ . . . . .	557
11. Der Durchbruch durch die Zeit in der abendländischen Mystik . . . . .	571

<i>Inhaltsverzeichnis</i>	VII
VIII. ZUR WISSENSCHAFTSGESCHICHTE . . . . .	601
1. Literaturgeschichte und Triebkontrolle. Bemerkungen eines Mediävisten zum sogenannten Prozeß der Zivilisation . . . . .	603
2. Kulturtheorie und Literaturgeschichte . . . . .	616
3. Warum darf Literaturwissenschaft nicht Literaturwissenschaft sein? . . . .	628
4. Rainer Warning, Friedrich Ohly und die Wiederkehr des Bösen im geistlichen Spiel des Mittelalters . . . . .	650
5. Hugo Kuhn und die Krise der Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert . .	664
6. Die Zukunft der Geisteswissenschaften . . . . .	678
Abkürzungsverzeichnis . . . . .	695
Nachweise der Erstpublikation . . . . .	697
Register: Autoren – Werke – Stoffe . . . . .	703

**Für Elisabeth**

Ein Rabbi erzählt seinem Schüler von einem Propheten, dem eine göttliche Erscheinung zuteil wurde. Als der Junge ihn fragt: „Ist das wahr? Ist das wirklich geschehen?“, antwortet der Rabbi: „Es ist wahrscheinlich nicht wirklich geschehen, aber es ist wahr.“

*(Slavoj Žižek, Das fragile Absolute, Berlin 2000, S. 112)*

## Vorwort

Die hier versammelten vierzig Aufsätze sind nach der Drucklegung des zweiten Bandes meiner Kleinen Schriften: ›Brechnungen auf dem Weg zur Individualität‹, Tübingen 1995, also innerhalb von rund sieben Jahren, entstanden. Dies verleiht dem neuen Band eine für solche Sammlungen nicht eben übliche konzentrierte Geschlossenheit. Sie ist dadurch noch erhöht worden, daß ich alle Aufsätze mehr oder weniger stark überarbeitet und gelegentlich auch einander nahestehende Entwürfe zusammengefaßt habe – die ›Nachweise der Erstpublikation‹, S. 697ff., geben darüber Auskunft. Zugleich sind die Studien mit Querverweisen aufeinander bezogen worden. Häufig werden Themen einzelner Arbeiten später wieder aufgegriffen und weiterentwickelt, so daß man den Denkprozeß, den sie durchlaufen haben, verfolgen kann. Neuansätze unter veränderten Perspektiven führten nicht selten zu divergierenden Ansichten, die ich nicht einzuebnen versuchte, die ich vielmehr um der Lebendigkeit des Gesamtbildes willen bewußt habe stehen lassen. Die Vorläufigkeit jedes Zugriffs wird dabei ebenso offenbar wie die heterogene Vielseitigkeit der Gegenstände, die häufig nicht auf einen Nenner zu bringen ist.

Die Aufsätze sind hier jedoch nicht chronologisch nach ihrer Entstehung angeordnet, sondern in acht Abteilungen untergebracht, die thematisch akzentuiert sind. Den Anfang machen fünf Studien, die unter je spezifischen Formen von Erfahrung die Leitperspektiven eröffnen: I.1 bietet eine Skizze der Du-Erfahrung anhand der literarischen Behandlung der Liebe von ihrer machtstrategischen Funktionalisierung in der Brautwerbungsepik bis zum personalen Risiko im höfischen Roman. I.2 thematisiert Weltenerfahrung, pointiert als Schockbegegnung eines Helden mit der ihm aufgrund seiner Herkunft unbekanntem Realität von Eros und Tod, und dies mit der Möglichkeit einer Bewegung, die über diese Welt hinaus zur Transzendenerfahrung führt. I.3 geht auf die Problematik der Kommunikation ein, die im Medienwechsel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit virulent wird, und dies insbesondere im Blick auf die sich wandelnde Vermittlungsfunktion des Körperlichen. I.4 gilt der Kontingenerfahrung als Bedrohung durch das Chaos und als Freiheit zum Spiel. Und am Ende – I.5 – steht die Erfahrung des Bösen am Beispiel des Teufelspakts, mit der Frage nach der Möglichkeit einer Positivierung von Negativität.

Einer weiteren und der hier letztlich entscheidenden Form von Erfahrung ist dann die ganze II. Abteilung gewidmet. Es geht um jene Problematik, die dem Band den Titel gegeben hat: um die literarische Fiktion als möglichen Weg zur Wahrheitsfindung

und -vermittlung. Dabei steht nicht nur meine vieldiskutierte These zur Debatte, daß es im 12. Jahrhundert zu einer neuen Form des Fiktionalen gekommen ist, nämlich zu einer bewußt freien literarischen Erfindung und ihrer Selbstreflexion im spielerischen Einvernehmen mit dem Publikum, sondern es geht letztlich darum, daß Wahrheit grundsätzlich nur über Fiktionen zu haben, d.h. nicht zu haben ist, über Fiktionen also, die sie verstellen und die sie deshalb nur im Zusammenbrechen vermitteln können. Diese Problematik wird in den Studien der VII. Abteilung unter religiösem Aspekt erneut begegnen.

Die III. Abteilung verbindet das fiktionale Experiment in einer Reihe von Versuchen speziell mit der Du-Erfahrung und differenziert damit einen Ansatz, der schon in den Arbeiten II.4 und II.5 grundgelegt worden ist. Die Analyse der *Joie de la curt*-Episode im »Erec« – III.2 – ist die eigentliche Schlüsselstudie zum Verhältnis von Erotik und fiktionalem Konstrukt, und ich kann nicht umhin, wieder und wieder auf sie Bezug zu nehmen.

Die Abteilungen IV und V greifen in die Tradition des späteren Romans und in die Heldenepik aus. Während die Studien zum »Walewein« und zur »Königin Sibille« Experimenten gelten, die vom klassischen Romankonzept abrücken und neue Wege im Umgang mit der epischen Tradition suchen, berühren die Arbeiten zur Heldenepik die oben skizzierte Problematik noch einmal unter veränderten Prämissen. Es geht um die grundsätzliche Gefährdung, die im Akt der Erfahrung liegt: um die Übermächtigung durch das Fremde. Dies zunächst in den Heimkehrsagen. Und sie wird dann in erschreckender Weise virulent, wenn man meint, in der Begegnung mit dem Andern über gesicherte Ordnungen zu verfügen: So bricht im »Nibelungenlied« das Kontingent-Irrationale gerade aus der Souveränität der Personen heraus durch und zieht sie in seine Gesetzlosigkeit hinein.

Die Abteilung VI geht in mehreren Ansätzen auf die Kurzerzählung ein, die die Welterfahrung zwischen Komik und Moral ausspielt. Die Komik bewältigt die Unordnung, das Falsche, das Böse in lachender Positivität; die Moral hingegen weicht der Bewältigung aus und wird dadurch mit zum Gegenstand des Gelächters. Doch es gibt die Möglichkeit, aus der Einsicht in die Unverbindlichkeit der literarischen Moral, d.h. der exemplarischen Vermittlung von Lehrhaftem, Distanz und souveräne Heiterkeit zu gewinnen – ein Gedanke, der den Fluchtpunkt der letzten Studie des Bandes – VIII.6 – bilden wird.

Die VII. Abteilung mit den Arbeiten zur religiösen Erfahrung erscheint in ihrer Vielfalt und weiten historischen Ausspannung disparat, doch folgen sie einem Leitgedanken, der sich nachdrücklich durchhält: es ist das Paradox von der unähnlichen Ähnlichkeit im Verhältnis zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen. Wie es vor allem der Aufsatz VIII.3 herausstellt, erscheint dieses Paradox als Triebkraft des christlichen Philosophierens über die Gottesbegegnung bis hin zur großen Wende im 12./13. Jahrhundert, bei der es zum Durchbruch der radikalen Differenz Erfahrung kommt und die das religiöse Bewußtsein im Abendland grundlegend verändert: der Weg zur Wahrheit realisiert sich in der Erfahrung des Zusammenbruchs aller Zugänge zu ihr. Und entsprechend wird auch ihre Vermittlung problematisch. Dies läßt sich besonders eindringlich an Eckharts Philosophie demonstrieren: siehe dazu vor allem meine Studie zu seinem deutschen Predigtwerk – VII.8. Und der Bruch prägt dann weiterhin, wenn-

gleich in sehr verschiedener Weise, die Positionen von Nicolaus Cusanus – VII.9 – und Giordano Bruno – VII.10. Der letzte Aufsatz dieser Abteilung: ›Der Durchbruch durch die Zeit in der abendländischen Mystik‹ versucht schließlich, auch die Vorgeschichte dieser Differenzerfahrung und ihre Ausläufer einzuholen.

Die VIII. Abteilung mit ihren Beiträgen zur Wissenschaftsgeschichte steht für sich; doch gibt es vielfache punktuelle, aber auch grundsätzliche Bezüge zum vorausgehenden Korpus der Arbeiten. Dies vor allem dadurch, daß hier falsche wissenschaftsgeschichtliche Denkschemata, Epochenklischees insbesondere, dekuviert werden, so daß der Blick frei wird für jene geschichtsträchtigen Neuansätze im 12./13. Jahrhundert, die in den vorausgehenden Untersuchungen vor Augen getreten sind.

Schließlich habe ich meiner Aufsatzsammlung eine ›Einleitung‹ vorangestellt, in der ich versuche, die Prinzipien klarzulegen, denen ich mich bei meiner Arbeit verpflichtet wußte und weiß. Sie resultieren aus den besonderen Bedingungen der Begegnung mit der mittelalterlichen Literatur, d.h., ‚die Wahrheit der Fiktion‘ in ihrer Problematik bestimmt auch den hermeneutischen Zugriff. Ich habe ihn in VIII,3: ›Warum darf Literaturwissenschaft nicht Literaturwissenschaft sein?‹ in seiner Widersprüchlichkeit provokativ herausgestellt, und die Einleitung nimmt dies wieder auf, um zu fragen, ob man das hermeneutische Dilemma zwischen der Freiheit und Unzugänglichkeit der historischen Individualität literarischer Werke und ihrer Einbindung in die Geschichte über eine Analyse der Selbstreflexion dieses Dilemmas in der literarischen Erfahrung zu unterlaufen vermag. Ich gehe von der dem Mittelalter überlieferten, durch die Heilsgeschichte garantierten Wahrheit aus, um dann aufzudecken, wie sie durch unterschiedliche Formen der Erfahrung von Neuem, von Anderem – und Erfahrung in ihrem dynamischen Sinn ist immer Erfahrung des provozierend Differenten – in Frage gestellt und damit verlebendigt oder in die Krise geführt wird. Die Analysen zur literarhistorischen Situation des 12./13. Jahrhunderts liefern damit den Schlüssel zum Verständnis jenes fundamentalen kulturgeschichtlichen Umbruchs zur Differenz, der die weitere Entwicklung in die Neuzeit hinein bestimmen wird.

Viele der hier vorliegenden Studien sind aus Beiträgen zu Kolloquien hervorgegangen. Es ist nicht möglich, all jene dankbar zu nennen, die dabei im Gespräch zur Klärung und Weiterentwicklung meiner Überlegungen beigetragen haben. Wo es sich um konkrete Anregungen und Hilfen handelte, habe ich dies in den Fußnoten vermerkt. Eine Diskussion, bei der es um meine hermeneutische Position im grundsätzlichen ging, haben Christoph Huber, Klaus Ridder, Paul Sappler und Manfred Günter Scholz zu meinem 75. Geburtstag in Tübingen veranstaltet. In kritischer Auseinandersetzung sind dabei Jan-Dirk Müller und Burghart Wachinger in den Ring getreten. Ihnen allen bin ich nicht nur für diesen Anlaß, sondern auch für ihre längere freundschaftlich-kritische Begleitung meiner wissenschaftlichen Bemühungen zu herzlichem Dank verpflichtet. Insbesondere sei Manfred Günter Scholz noch dafür bedankt, daß er in genauer Lektüre immer wieder im einzelnen auf Präzisierung drängte. Bei der mühevollen drucktechnischen Angleichung der Aufsätze hat Sandra Linden dankenswerterweise die Hauptarbeit geleistet. Und schließlich habe ich dem Max Niemeyer Verlag dafür zu danken, daß er nicht nur die Publikation dieses Bandes in einer wirtschaftlich schwierigen Zeit gewagt, sondern ihn auch in der gewohnten Weise mit größter Sorgfalt betreut und ihm seine gediegene Gestalt gegeben hat.



# Einleitung

## I

In einer Zeit der staatlich geförderten geistigen Nivellierung und der psychophysischen Verödung, die durch die Macht der neuen Medien um sich greift, treten die hier versammelten Studien nicht nur demonstrativ für eine Differenziertheit des Denkens und eine Sensibilität des Empfindens ein, sondern sie plädieren dabei insbesondere für eine Anerkennung jenes Reichtums an menschlicher Erfahrung, die ein geschichtliches Bewußtsein bereitzuhalten vermag. Kann dies auch immer nur eine Forderung an den Einzelnen sein, so steht dahinter doch die Einsicht in die allgemeine und grundlegende Bedeutung des Umgangs einer Gesellschaft mit der Tradition, aus der sie erwachsen ist. Eine Kultur verarmt und wird primitiv, wenn sie sich den Blick in den Spiegel ihrer Vergangenheit verdunkelt, ob er nun Erstaunliches oder Entsetzliches eröffnet.

Es gibt dabei viele Blickwinkel von gutem Recht. Die Entscheidung für den jeweiligen Zugang ist jedem anheimgestellt. Die Entscheidung, die mich zu den Studien dieses Bandes – wie der beiden vorausgehenden ›Kleinen Schriften‹ – geführt hat, gründet in der Erkenntnis, daß, insofern der Spiegel der Geschichte Reflexion bedeutet, jenen Dokumenten ein besonderer Rang zukommt, in denen historische Erfahrung sich reflektiert: nämlich Texten, in denen der Umgang mit der Fremd- und Selbsterfahrung in wechselnden kulturellen Situationen explizit oder implizit selbst Thema ist. Das ist die Antwort, die ich auf die Frage nach dem in letzter Zeit so heftig diskutierten Verhältnis von Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft gegeben habe und gebe. Texte schreiben sich in eine historische Situation ein. Sie stehen in ihr und können doch über ihr stehen. Sie sind bedingt in ihrer Freiheit, wie alles menschliche Tun. Es ist unerläßlich, die Bedingtheit zu sehen, aber man bringt das Literarische um sein eigentliches Interesse, wenn man nicht mit der Möglichkeit rechnet, daß es sie übersteigt. Es fällt vielen Literarhistorikern schwer, mit diesem Paradox zu leben, ist es doch bequemer, Literaturinterpretation auf den Nachweis kultureller Zweckgebundenheit zu reduzieren, als ihr die Autonomie zu einer querständigen Erfahrung zuzugestehen. Denn wenn man sich dazu bereit findet, sind die Folgen für das Interpretieren prekär. Insbesondere deshalb weil das Paradox auch die literarische Selbstreflexion prägt, so daß der Interpret nicht so sehr auf Lösungen als auf Problemstellungen stoßen wird. Je grundlegender sie sind, desto zwingender bleiben sie letztlich offen, wobei ‚grundlegender‘ heißt: je mehr eine Literatur ihre höchste Möglichkeit darin sieht, das zur Erfahrung zu bringen, was sich schematischen Zugriffen und eindeutigen Bestimmungen entzieht. Das Tun des Interpretieren sollte deshalb durchdrungen sein vom Wissen darum, daß er seine Gegenstände nicht fraglos vereinnahmen kann, daß er vielmehr das Widersprüchliche, dem die Texte ihre Existenz verdanken, wie auch das Widersprüchliche, in das sein Verstehen eingespant ist, sich bewußt halten muß. Und so ist denn auch das interpretierende

Verstehen als ein Prozeß zu akzeptieren, dessen Ergebnisse vorläufig und überholbar sind. Das ist selbstverständlich keine Empfehlung für eine Wissenschaft im Umfeld einer am Kosten-Nutzen-Schema orientierten Forschungspolitik. Um so nachdrücklicher bestehe ich nicht nur auf der Berechtigung, sondern auf der Notwendigkeit einer Bemühung um das, was jenseits dieses Kalkulationsdenkens liegt und was sich als Sorge um das, was die *Dignitas humana* ausmacht, nur unzureichend kennzeichnen läßt, denn es geht dabei eben nicht um eine feste Größe, sondern um einen irritierenden Schatz von Erfahrungen zwischen Hoffnungen und Schwächen, zwischen Exaltationen und Abgründen, der uns zu immer neuer Erkundung aufgegeben ist.

Mit dieser Begründung meines dringlichen Plädoyers für die Bewahrung und Förderung der historischen Wissenschaften und insbesondere der Literaturgeschichte habe ich in nuce auch schon die Position skizziert, von der aus jeder Versuch in dem vorliegenden Sammelband entworfen ist und die es im folgenden einläßlicher darzustellen und zu begründen gilt.

## II

Die Frage ist die: Wie geht man als Interpret konkret mit dem genannten Paradox der Freiheit bei kultureller Einbindung um? Wie kann und muß man unter der Bedingung der Widersprüchlichkeiten, die sich daraus ergeben, literarhistorisch arbeiten? Und insbesondere: Kann dieses Arbeiten seine Begründung in einem plausiblen literaturtheoretisch-hermeneutischen Konzept finden?

In meinem Protest-Aufsatz »Warum darf Literaturwissenschaft nicht Literaturwissenschaft sein?« (VIII.3) spreche ich von drei Dilemmata, denen sich der Literarhistoriker gegenüber sieht. Ich wiederhole sie hier, da sie meines Erachtens das genannte Paradox gut zu konkretisieren vermögen. Das erste Dilemma besteht in der Kluft zwischen dem literarischen Werk und der Geschichte, d.h. darin, daß das besondere Interesse des Interpreten dem bedeutenden Einzelwerk gelten muß, daß dieses aber in seiner Individualität historisch nicht verrechenbar ist: es ist nicht möglich, von ihm aus eine Brücke zur Geschichte zu schlagen. Denn Geschichte fassen wir immer nur über Kontinuitäten, also über Allgemeines, literarisch: über Formen, Motive, Stoffe, Strukturen. Wenden wir uns dezidiert den Einzelwerken zu, dann ergibt sich bestenfalls eine Perlenkette von isolierten Interpretationen, aber nicht eigentlich eine Literaturgeschichte. Wenden wir uns aber dem zu, was sich historisch durchhält, dann erscheint das jeweilige Werk als Einzelfall einer Gattung, eines Typus, einer Form. Auch der Versuch, es über die Rezeption in eine geschichtliche Kontinuität einzubinden, scheitert. Denn wenn sich die Rezeption mehr oder weniger in der Übernahme des Vorbilds erschöpft, führt dies zwangsläufig zu einer Nivellierung. Ist die Rezeption aber innovativ, so läßt sie das Vorbild zurück, ja verwirft es möglicherweise provokativ. Nur schlechte Kontinuität ergibt hier Geschichte; Rezeption als Brechung aber führt in die Diskontinuität.

Das zweite Dilemma bezieht sich auf das Verhältnis der Literatur zum kulturellen Umfeld. Einerseits erscheint sie als ein Subsystem unter andern in einem kulturellen Gesamtkomplex und ist damit in diesen funktional eingebunden. Andererseits kann sie als solches sich der Integration verweigern und Autonomie postulieren. Wie verhalten

sich also Funktion und Autonomie in ihrem Widerspruch zueinander? Oder weiter zugespitzt: Worin besteht die Funktion einer sich als autonom verstehenden Literatur?

Das dritte Dilemma betrifft den hermeneutischen Zugriff, in dem sich die ersten beiden Dilemmata spiegeln: wir können uns das Fremde nur über unsere eigenen Kategorien zugänglich machen, wodurch wir es aber zwangsläufig verfälschen. Man pflegt dem mit dem Verfahren des sogenannten hermeneutischen Zirkels entgegenzusteuern, d. h., man hofft, die tentativen Vorstöße von den eigenen Kategorien aus am Gegenstand korrigieren und damit zugleich das eigene Erfahrungspotential über die Andersartigkeit des Fremden erweitern zu können. Doch ist damit die Gefahr gebannt, daß man sich über die fundamentale Alterität seines Gegenstandes letztlich doch hinwegtäuscht? Ist nicht vielmehr das geschichtlich Fremde als das Andere schlechthin aufzufassen, das sich unseren Kategorien prinzipiell verschließt?

Es bieten sich damit zwei Modelle des Geschichtsverständnisses an, die beide problematisch erscheinen. Auf der einen Seite das Kontinuitätsmodell. Es versucht, die Vergangenheit über Kontinuitäten aufzuschließen, die letztlich zu uns hinführen, was um so eher gelingt, als sie sich unseren Kategorien verdanken. Wir können uns dadurch in gewisser Weise in unserer historischen Bedingtheit verstehen; aber die Vergangenheit wird zu diesem Zweck vereinnahmt, und das Selbstverständnis erscheint damit fragwürdig. Auf der andern Seite steht das Alteritätsmodell. Hier ist das Vergangene das grundsätzlich Andere, demgegenüber sich ein Zugriff mit unseren Kategorien verbietet. Es scheint, daß nur die Möglichkeit bleibt, es über die Negation unserer Kategorien zu fassen. Aber bleibt man ihnen nicht auch dann verhaftet?

### III

Mein Fach, die Geschichte der mittelalterlichen Literatur, bietet den Paradefall für die Problematik, die sich damit öffnet. Die Auseinandersetzung um ein adäquates Verständnis dieser Literatur und ihrer Epoche spiegelt die wechselnden Positionen im Umgang mit der abendländischen Kulturgeschichte. So stoßen wir denn hier besonders pointiert auf die genannte Verständnisalternative. Konkret formuliert, lautet sie: Stellt das Mittelalter eine uns wesensmäßig fremd gewordene Welt dar, die, wenn überhaupt, nur in ihrer Andersartigkeit zureichend erfaßt werden kann? Oder hat unsere Kultur ihre bestimmenden Wurzeln im 12./13. Jahrhundert, so daß uns das Mittelalter im Rückgriff über eine mehr oder weniger kontinuierliche Entwicklung zugänglich zu werden und es damit Wesentliches zu unserem Selbstverständnis beizutragen vermag? Für letzteres spricht, daß entscheidende Weichen für die spezifische historische Entwicklung des Abendlandes in den fraglichen Jahrhunderten gestellt worden sind. Zur Erinnerung einige Stichworte: die Aristotelesrezeption, neue subjektive Frömmigkeitsformen, die Erneuerung des römischen Rechts, die Rezeption der griechisch-arabischen Medizin, beginnende Naturbeobachtung, die Entfaltung einer volkssprachlichen Literatur usw. Auf der andern Seite hat die Alteritätsthese nicht nur eine lange Tradition, sondern sie besitzt, wie zu zeigen sein wird, ein prinzipiell-theoretisches Recht.

Der Streit um die Alterität des Mittelalters oder einen kontinuierlichen historischen Zusammenhang mit ihm hat sich bekanntlich an der kulturhistorischen Bedeutung der

italienischen Renaissance entzündet. Die Frage war die, ob es bei den Veränderungen, die sich im 14./15. Jahrhundert in Italien auf politisch-ökonomischem wie auf wissenschaftlich-künstlerischem Gebiet vollzogen haben, um einen fundamentalen kulturellen Umbruch handelte, der die Neuzeit heraufgeführt und das Mittelalter als eine obsoletere Epoche zurückgelassen hat, oder ob die italienische Renaissance nur einen Schub in einem Entwicklungsprozeß darstellte, der sehr viel weiter zurückreicht. Konkret: Ist das, was nach gängiger Meinung die Neuzeit kennzeichnet: die Autonomie der Vernunft, die Freiheit des Denkens, die Ausdifferenzierung der Wissenschaften und der Künste, die Idee der schöpferischen Individualität, die Möglichkeit subjektiver Weltentwürfe usw. – ist all dies gegen die mittelalterliche Welt durchgesetzt worden oder gründet es letztlich in ihr?

Die These vom radikalen Umbruch in der Renaissance verdankt man insbesondere der Aufklärung, die sich damit ihre eigene Gründungslegende geschaffen hat. Sie lautet, auf die gängige Metapher gebracht: Das Licht der Vernunft, das im 18. Jahrhundert voll erstrahlt, ist erstmals in der Renaissance durchgebrochen. Und aufgrund von Jakob Burckhardts wirkungsmächtiger Darstellung hat sich dies so sehr in unseren Köpfen festgesetzt, daß das Kontrastbild vom finster-klerikalen Mittelalter und der licht- und freiheitbringenden Renaissance nicht nur im allgemeinen Bewußtsein unausrottbar scheint, sondern daß es nach wie vor auch unsere Fachgrenzen, die Studienordnungen und den Bildungskanon prägt. Und all dies, obschon man weiß, daß sich diese These wissenschaftlich längst erledigt hat. Die innige Verflechtung zwischen Mittelalter und Renaissance gerade auch in der Bewältigung des Neuen ist auf allen Gebieten des Lebens und Denkens nachzuweisen. Es gibt hier keine harte Epochenzäsur, und gar ein Datum anzugeben für den Beginn der Neuzeit: der Fall Konstantinopels, die Entdeckung Amerikas, die Wende zum heliozentrischen Weltbild, die Erfindung der Räderuhr im 14. oder die Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert – das hat sich längst überholt. Man rechnet in der Regel mit einer mehrere Jahrhunderte dauernden Übergangsperiode, die man die Frühe Neuzeit zu nennen pflegt. Doch damit ist das Problem nicht gelöst, sondern nur verschleiert. Denn wer von ‚Neuzeit‘ redet, sieht sich am Ende doch gezwungen, sie durch irgendwelche Bestimmungen von der ‚Vorneuzeit‘ abzuheben. Offen oder verdeckt rechnen alle Kulturtheorien immer noch mit einem mehr oder weniger deutlichen Wendepunkt. Eine kritische Auseinandersetzung mit diesem ominösen Zäsurdenken als Basis für die Bestimmung der eigenen Identität findet sich in diesem Band in den Aufsätzen ›Literaturgeschichte und Triebkontrolle. Bemerkungen eines Mediävisten zum sogenannten Prozeß der Zivilisation‹ (VIII.1) und ›Kulturtheorie und Literaturgeschichte‹ (VIII.2).

Im Prinzip gilt jedenfalls, daß ein striktes Entweder-Oder zwischen Alterität und Kontinuität für unser heutiges Geschichtsverständnis nicht mehr zur Debatte steht. Es kann nurmehr um Akzentuierungen in einem Sowohl-Als-auch gehen, und dies im Sinne eines Prozesses von Übergängen und Wandlungen, der über die Jahrhunderte läuft, kaum einmal mit markanten Brüchen, öfter in einem Nebeneinander von Altem und Neuem. Selbst eine so revolutionäre Erfindung wie der Buchdruck – um nur eines der genannten Zäsurdaten aufzugreifen – löst die Manuskripttradition nicht von heute auf morgen ab, sondern beides lebt längere Zeit nebeneinander weiter, ja, es wird sogar Gedrucktes wieder abgeschrieben und handschriftlich verbreitet. Es gibt allenthalben

fließende Übergänge und Überschneidungen, so daß die Entwicklung in den einzelnen kulturellen Bereichen nur als ein Zusammenspiel von Diskontinuitäten und Kontinuitäten zu verstehen und zu beschreiben ist. Man erhält so eine Vielzahl von Längsschnitten: Geschichten der politischen Theorie, der Kriegskunst, der Anatomie, der Architekturstile, der literarischen Gattungen usw. Dabei laufen die einzelnen Entwicklungslinien in der Bewegung ihrer Amplituden teils parallel, teils sind sie gegeneinander verschoben.

Solche Teilgeschichten haben durchaus ihre Berechtigung, aber sie weichen dem Grundproblem aus, denn sie besagen an sich noch nichts über den Stellenwert der einzelnen Bereiche in der Kultur eines bestimmten Zeitraums. Will man sich davon ein Bild machen, so bedarf es eines synchronen Schnitts durch die verschiedenen Entwicklungslinien zu dem betreffenden Zeitpunkt. Dabei genügt jedoch nicht das Nebeneinander sämtlicher Daten, sondern es stellt sich die Frage nach ihrer Gewichtung im kulturellen Zusammenhang: Welche Phänomene sind prägend für einen Zeitraum? Welche sind eher als marginal einzustufen? Kurz: ein Bild ergibt sich erst, wenn wir die Daten in eine sinnvermittelnde Ordnung zu bringen vermögen. Das aber heißt, daß jede kulturgeschichtliche Darstellung auf Interpretation angewiesen ist. Und damit präsentiert sich sogleich in neuer Sicht wieder die alte Alternative: Haben wir ein derart entworfenen Zeitbild aus dem Prozeß zu verstehen, der zu ihm hingeführt hat – also Kontinuität? – oder ist es angemessen nur von seiner ihm eigenen, unableitbaren Struktur her zu begreifen, d. h. durch das, wodurch es sich vom Vorausgehenden absetzt – somit Alterität? Man kann antworten, es sei wiederum beides zu berücksichtigen, doch wird man nicht verkennen, daß Kontinuitäten immer nur einzelne Linien betreffen, während das Gesamtbild sich in seiner Besonderheit allein unter dem Aspekt der Diskontinuität darbietet. Das bedeutet einen hermeneutischen Vorrang des Alteritätsaspekts. Und dem entspricht denn auch unsere unmittelbare Geschichtserfahrung: Jede Generation setzt sich durch ihr spezifisches Bild von sich selbst und ihres Weltentwurfs von der vorausgehenden ab, auch wenn im einzelnen vieles übernommen wird. Man gewinnt seine Identität in der Distanzierung vom Selbstverständnis der Gestrigen, und das kann bis zur programmatischen Verfälschung des Erbes gehen, von dem man sich lösen will. Harold Bloom hat eine ganze Literaturtheorie darauf aufgebaut. Gerade auch die literarische Rezeption bewegt sich zwischen schöpferischer Umstrukturierung und Neudeutung einerseits und gewolltem oder ungewolltem Mißverständnis anderseits.

Blickt man also auf die Entwicklungslinien im einzelnen, so zeigt sich ein Zusammenspiel von Kontinuitäten und Diskontinuitäten, und über solche Linien scheint uns die Vergangenheit zugänglich zu sein. Will man jedoch geschichtliche Abschnitte in ihrer Eigenart verstehen, so tritt der Wechsel sich ablösender Kulturkonzepte mit je spezifischem Selbstverständnis in den Vordergrund; die Umstrukturierungen erscheinen als Umbrüche, als Paradigmenwechsel nach den von Thomas S. Kuhn herausgearbeiteten, nicht nur für wissenschaftliche, sondern – mit gewissen Modifikationen – auch für kulturelle Revolutionen geltenden Regeln. Wenn man sagen kann, daß jedes Zeitalter in seiner Besonderheit „unmittelbar zu Gott“ stehe, so heißt das auch, daß nur er sie letztlich verstehen kann, während wir auf das Andersartige, das uns fremd Gewordene stoßen. Das Denken in historischen Zäsuren meldet sich in neuer Deziertheit, ja

in einer prinzipiellen Form zurück. Und damit auch das Problem des Zugangs. Ist eine Hermeneutik der Diskontinuität, des ‚Tigersprungs‘ in die Vergangenheit, denkbar?

Wir können selbstverständlich versuchen, über synchrone Schnitte Zeitbilder zu entwerfen. Doch was sich ergibt, sind tentative Konstrukte, deren Plausibilität von der Erklärungskraft abhängt, mit der sie die Daten in einen inneren Zusammenhang zu bringen vermögen. Aber darf man fraglos unterstellen, daß sie sich zu einem strukturierten Gesamtbild fügen? Gibt es nicht Heterogenes, das sich entzieht, steht nicht Ungleichzeitiges nebeneinander? Stephen Greenblatt hat dies treffend demonstriert, aber nicht, ohne doch an ein im Hintergrund verborgenes Muster zu denken. Denn ein Konglomerat von kulturellen Daten bietet nur ein Chaos; damit es lesbar wird, muß eine Ordnung durchscheinen; anders ist ein Verständnis nicht möglich. Doch wie weit decken solche strukturellen Entwürfe im Sinne einer Textur die Gesamtheit der Phänomene ab? Ist das Wort von der Kultur als Text und dessen Lesbarkeit wirklich mehr als nur eine verführerische Metapher?

#### IV

An diesem Punkt nun zeigt sich die nicht einzuholende Überlegenheit eines literarhistorischen Zugriffs. Sie besteht darin, daß man es als Literarhistoriker – jedenfalls zunächst einmal – nicht mit kulturellen Daten heterogener Art zu tun hat, sondern mit Texten, die, soweit sie nicht nur pragmatischer Art sind, ein Bild ihrer Welt entwerfen und sich damit in ihr zu verstehen suchen. Und das impliziert, wie zu Beginn gesagt, die Möglichkeit, daß sie sich selbst reflektieren können. Wenn sie dabei konsequent genug sind, müssen sie von sich aus auf unser prekäres hermeneutisches Problem stoßen, und so dürfte es denn für unser Verständnis dieser Texte und der Zeit, in der sie stehen, von grundlegendem Interesse sein zu fragen, wie sie mit diesem Problem umgehen. Ein solcher Zugriff über das literarische Selbstverständnis einer Zeit aber würde bedeuten, daß wir unsere Kategorien und ihre Problematik zu historisieren vermöchten, und damit ergäbe sich möglicherweise die Chance, die Unzugänglichkeit der Alterität zu unterlaufen.

Fragt man also – um dies konkret zu machen –, wie sich das Mittelalter prinzipiell zum Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität und damit zum Problem der Alteritätserfahrung eingestellt hat, so mag die Antwort überraschen: Die Frage hat in der kirchlichen Sicht der betreffenden Jahrhunderte keine Rolle gespielt. ‚Es gibt nichts Neues unter der Sonne‘, hatte der Prediger gesagt; die Welt ist immer noch so, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist. Nur einmal ist diese Ordnung durchbrochen worden, nämlich durch die Inkarnation, und diese stellt deshalb das wahrhaft Neue, das *semper novum* dar, was nichts anderes heißt, als daß dadurch eine absolute Erneuerung im Sinne der Erlösung möglich geworden ist. Wer Neues von sich aus will, stellt sich gegen die gültige, göttliche Ordnung, er ist ein Häretiker. Einläßlicheres dazu in meiner Cusanus-Studie (VII.9), die die Linie weiterzieht bis zur philosophischen Wende im 15./16. Jahrhundert, durch die es sich erstmals gestattet, dem Menschen schöpferisch-innovative Fähigkeiten zuzuschreiben.

Nun müssen aber auch den Menschen in den mittelalterlichen Jahrhunderten in mancher Hinsicht faktische Fortschritte in die Augen gefallen sein. Aber man verstand sie gewissermaßen als ein Ausspielen vorgegebener Möglichkeiten. Charakteristisch dafür ist das Bild von den Zwergen auf den Schultern von Riesen, das wohl von Bernhard von Chartres geprägt worden ist. Es soll das Verhältnis der Zeitgenossen zur Tradition, den aktuellen Stand des Wissens in seinem Bezug zu der auf die Antike zurückgehenden Überlieferung veranschaulichen. Es besagt: Die entscheidenden Erkenntnisse verdankt man den Gelehrten der Vergangenheit, den geistigen Riesen; aber wir, die Zwerge, stehen auf ihren Schultern, so daß wir trotz unserer geringen Größe, d. h. trotz geringem zusätzlichen Wissen, über sie hinauszusehen vermögen. Die Vergangenheit ist als Tradition gegenwärtig, und Neues versteht sich nur als Funktion dieser Präsenz. Wirklich Neues kann also im Grunde nicht gesehen werden, es geht nur um eine bessere Einsicht in das, was durch die Tradition vermittelt ist, und das sind die ewigen Wahrheiten der beiden großen Bücher: die Offenbarung Gottes in der Schrift und im ‚Buch der Natur‘.

Die Literatur stellt sich in weiten Bereichen in den Dienst dieses theologischen Konzepts. Sie ist Auslegung der Heilsordnung. Die Allegorese ermöglicht es, auch profane literarische Traditionen an sie zurückzubinden; Vergil, ja selbst Ovid können auf diese Weise als Träger verschlüsselter christlicher Wahrheiten gedeutet werden. Doch es gibt auch freiere Verfahren: die typologische oder auch nur exemplarische Sicht auf historische oder für historisch gehaltene Überlieferungen. Der Heidenkampf Karls des Großen im ›Rolandslied‹ wird durchsichtig auf den Kampf zwischen Gott und Teufel. Alexander der Große erscheint als eine vielseitig verwendbare Beispielfigur. Allegorese, Typologese und Exemplarik aber verhindern gleichermaßen grundsätzlich eine historische Alteritätserfahrung.

Doch spätestens im 12. Jahrhundert beginnt insbesondere die volkssprachliche Literatur sich vom Zwang zu lösen, nur vorgegebene Wahrheiten aufzudecken und zu vermitteln; sie schafft sich einen Freiraum, in dem sie Erfahrungen eigener Art durchzuspielen vermag. Das ist ein revolutionärer Prozeß, denn Erfahrung heißt Vorstoß in Unerfahrenes. Und damit wird das Predigerwort und das Geschichtskonzept, für das es steht, stillschweigend unterlaufen. Die mittelalterliche Erzählliteratur ist, sobald sie sich unabhängig macht, grundsätzlich, wenngleich verdeckt, subversiv. Dabei ist der Vorgang aber zwiesichtig. Denn Erfahrung kann heißen, daß etwas Neues mit den Kategorien, die man aufgrund vorgängiger Erfahrungen gewonnen hat, bewältigt wird. Im Extremfall wird es problemlos integriert; man hat in diesem Fall nur äußerlich etwas dazugewonnen. Doch gerade dies gibt dann möglicherweise Anlaß zur Reflexion. Erfahrung kann aber auch heißen, daß etwas Neues alle bisherigen Erfahrungen radikal durchkreuzt, so daß es zu einer grundlegenden Revision des gesamten Erfahrungspotentials kommt. Im Extremfall bedeutet das, daß sich derjenige, der die Erfahrung macht, verwandelt, daß er zu einem neuen Menschen wird. Man mag dem entgegenhalten, daß derartige Umbrüche auch in genuin christlicher Literatur, insbesondere in der legendarischen *Conversio* von Sünderheiligen gängig sind. Doch dabei geht es immer um die einzige christlich denkbare Neuerung: den Eintritt in das *semper novum* der Erlösung. Die Bekehrungswende spiegelt individuell die universale Wende der Heilsgeschichte. Dem gegenüber stellt sich die freie literarische Erfahrung in Prozessen dar, die eigens dafür entworfenen Schemata von experimentellem Charakter folgen.

Die Basis der damit eröffneten Erzählmöglichkeiten bilden Aspekte des Erfahrungsbegriffs, die möglicherweise anthropologische Universalien spiegeln, jedenfalls aber in spezifischer kultureller Prägung erscheinen. Man könnte sie als Kategorien einer historischen Anthropologie klassifizieren, wenn man davon absehen wollte, daß sie sich zunächst einmal in der Literatur Geltung verschaffen. Inwieweit das ihr Ort ist und bleibt, ist nicht vorweg zu entscheiden.

## V

Versucht man die Vielfalt der experimentellen Vorstöße in dem zur Debatte stehenden Zeitraum vorläufig zu ordnen, so zeichnen sich im wesentlichen fünf Perspektiven ab, unter denen sich Erfahrung als Auseinandersetzung mit dem Unerfahrenen, Andersartigen, Neuen literarisch realisieren kann:

1. Welterfahrung als Auszug eines Protagonisten in die Fremde, sei es mit bestimmtem oder unbestimmtem Ziel.
2. Die Erfahrung der eigenen Welt als einer fremden, was voraussetzt, daß der Held unerfahren von außen in sie eintritt.
3. Die Begegnung mit dem Radikal-Andern sowohl in der Gotteserfahrung wie in der Du-Erfahrung zwischen den Geschlechtern.
4. Die Erfahrung des Andern als des Bösen mit der Möglichkeit der Positivierung von Negativität.
5. Die innerliterarische Erfahrung über die Selbstreflexion der poetischen Sinnentwürfe.

Ich gehe im folgenden diese fünf Möglichkeiten skizzenartig durch und nehme dabei von Fall zu Fall auf einschlägige Studien in diesem Band Bezug. Dabei wird sich jedoch schnell zeigen, daß die Perspektiven sich nicht sauber voneinander trennen lassen, daß es vielmehr immer wieder zu Überschneidungen kommt. Im Prinzip sind in jedem Ansatz die übrigen Akzentuierungen mit angelegt.

### 1. Welterfahrung als Auszug eines Protagonisten in die Fremde

Welterfahrung ist hier in erster Linie Weltbewältigung. Das Fremde wird angeeignet. Der prototypische Held ist der Eroberer. Der Paradefall ist der ›Alexanderroman‹. Es ist signifikant, daß er um die Mitte des 12. Jahrhunderts als erste weltliche Erzählung aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt wird. Als Variante läßt sich die Werbung um eine Frau in der Ferne und Fremde dazustellen. In der Brautwerbung ist die Übermächtigung des Unbekannten gewissermaßen personalisiert. Der Werber entfaltet seine Kraft, um sich als der Tapferste der Schönsten würdig zu erweisen. Das Schema erfüllt sich dem Machtprinzip gemäß und rechtfertigt es. Der Typus dürfte in Deutschland mit dem ›König Rother‹ ebenfalls gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückreichen.

Sowohl der Eroberungszug wie die Brautwerbung können auch die kritische Seite der Aneignung des Fremden ins Spiel bringen. Die Macht des Eroberers stößt an Grenzen. Bei Alexander zeigt sich dies in dem Maße, in dem in Bereichen mit anderen Ordnungen

die pure Gewalt versagt, besonders drastisch bei seinem vergeblichen Versuch, das Paradies zu erobern. In der Brautwerbung wird die Grenze der Machtentfaltung dann erreicht, wenn sich zeigt, daß die Braut nicht bedingungslos verfügbar ist, daß dem Du gegenüber vielmehr Selbstpreisgabe verlangt wird, so schon, wenigstens für einen Augenblick, im ›König Rother‹ in der berühmten Schuhepisode. Dieser Weg von Du-Beziehungen, die durch Raumschematik und Machtstrukturen geprägt sind, bis zur personalen Du-Begegnung im machtlosen Freiraum habe ich in der Studie ›Macht und Liebe‹ (I.1) skizziert. Sie öffnet sich am Ende der Perspektive 3.

Wenn Welterfahrung als Usurpation des Fremden, des Andern, an Grenzen stößt, wird der Held auf sich selbst zurückgeworfen. Welterfahrung schlägt in Selbsterfahrung um. Der Held kehrt nicht als der gleiche zurück, als der er ausgezogen ist. In diesem Fall kann die Rückkehr zum Problem werden, insbesondere, wenn sich inzwischen auch die Situation in der Heimat verändert hat. Auffälligerweise sind viele der frühen abendländischen Epen Heimkehrerzählungen: die ›Odyssee‹, die ›Aeneis‹, ›Walther und Hildegund‹, die Dietrichepen usw. Die Ambivalenz des Erfahrungsprozesses zeigt sich hier in einer besonders einprägsamen Weise. Die Heimkehr als Krise hat offenbar als literarisches Thema über die Jahrhunderte hin eine große Anziehungskraft ausgeübt. Ich bin ihm in der Studie ›Von der Schwierigkeit heimzukehren‹ (V.1) nachgegangen. Zu beachten ist dabei übrigens auch die Rolle der Frau, die in unterschiedlicher Weise in diesen Zwiespalt einbezogen werden kann. Da sie in der fremden Gegenwelt gewonnen wird, steht sie für den Erfolg wie für die Gefährdung, sie ist bald Retterin, und bald führt sie in die Krise – dies bis hinein noch in den höfischen Roman, und zwar im Zusammenspiel mit der Wandlung der Du-Beziehung, die aus der 3. Perspektive zu skizzieren ist.

## 2. Die Erfahrung der eigenen Welt als einer fremden

In meiner Studie I,2 ›Einsame Erfahrung und gesellschaftliche Integration‹ gehe ich einem narrativen Muster nach, das sich in immer neuen Abwandlungen über Jahrhunderte hin fassen läßt, ohne daß konkrete literarhistorische Zusammenhänge zu bestehen brauchen: das Muster von der gesellschaftsfernen Kindheit und Erziehung eines Helden, der dann unvermittelt mit einer Welt konfrontiert wird, auf die er nicht vorbereitet ist. Die Beispiele führen vom Josaphat der Barlaamlegende über mittelalterliche epische Figuren wie Gregorius, Parzival oder Lancelot bis zu Jean Pauls Gustav in der ›Un-sichtbaren Loge‹. Die Erzählstrategie zielt auf eine in keiner Weise abgemilderte, harte Begegnung mit dem menschlichen und sozialen Dasein, ‚wie es wirklich ist‘. Das Leben in seiner Zeitlichkeit, seiner Kontingenz und mit seiner Offenheit zu Eros und Tod zeigt sich auf diese Weise in unverhüllter Direktheit. Die Welt, zu der der Held eigentlich gehört, erscheint ihm als Fremde. So kommt es zu einer Schockerfahrung, durch die die gesellschaftliche Integration zum Problem wird. Zugleich ist sie die Bedingung seiner Auserwähltheit. Sie ermöglicht ihm eine Erfahrung, die das Vordergründige durchbricht und im Konflikt mit diesem zu den Grundfragen der menschlichen Existenz vordringen kann. Der Weg führt letztlich über diese Welt hinaus und öffnet sich damit auch hier der 3. Perspektive: der Transzendenzerfahrung.

### 3. Die Begegnung mit dem Radikal-Andern sowohl in der Gotteserfahrung wie in der Du-Erfahrung zwischen den Geschlechtern

Die Begegnung mit der Transzendenz ist die radikalste Form von Erfahrung, wenn diese sich als Konfrontation mit dem Andern definiert. Es offenbart sich in ihr die Unzugänglichkeit dessen, was absolut anders ist. Die Grundfrage: Gibt es einen Weg vom Bedingten ins Unbedingte? gehört zu den elementaren philosophisch-theologischen Problemen nicht nur des Abendlandes. In ihrer christlichen Version stellt sie sich im Paradox der unähnlichen Ähnlichkeit dar. Danach gilt im Hinblick auf die Gotteserfahrung: Insofern Gott sich in der Schöpfung manifestiert, muß sie sich als Weg anbieten, über den er erreicht werden kann. Insofern Gott aber jenseits der Schöpfung zu denken ist, verbietet sich ein solcher Weg. Wenngleich beide Aussagen ihr Recht haben, so gilt doch nach der einschlägigen Formel, die das Laterankonzil von 1215 dann festgeschrieben hat, daß die Unähnlichkeit immer größer ist als die Ähnlichkeit. Das Ergebnis sind Modelle, die einen stufenweisen Aufstieg über die Welt entwerfen, wobei jedoch am höchsten Punkt doch die Differenz aufbrechen muß; die Kluft ist vom Menschen aus unüberbrückbar; die Unio mit Gott ist letztlich auf dessen entgegenkommende Gnade angewiesen. Und der Sprung ist, wenn überhaupt, nur unter der Kategorie der Plötzlichkeit, nur als zeitloser Augenblick zu fassen. Die Geschichte dieses Gedankens habe ich in ›Der Durchbruch durch die Zeit in der abendländischen Mystik‹ (VII.11) skizziert.

Im 12. Jahrhundert bahnt sich, wie ich in meiner Studie ›Wendepunkte in der abendländischen Geschichte der Mystik‹ (VII.3) zu zeigen versuche, ein Modellwechsel an: Man wird sich der Problematik des traditionellen Aufstiegsmodells, das das Paradox der unähnlichen Ähnlichkeit über einen Weg ausfaltet, in verstärktem Maße bewußt. Denn denkt man das Paradox zuende, so muß die Differenz alle Analogie aufzehren. In der Folge wird die Differenz radikalisiert; das Bewußtsein der Kluft zwischen dem Diesseits und dem Jenseits drängt sich vor; es verbieten sich Mittel und Wege – dies die Position von Meister Eckhart; vgl. die Studien ›Eckharts Predigt ‚got ist mynne‘‹ (VII.7) und ›Eckharts deutsches Predigtwerk: Mystische Erfahrung und philosophische Auseinandersetzung‹ (VII.8) –, oder der Aufstieg bricht in einen Abstieg um, ja, er kann völlig durch diesen ersetzt werden. Mystikerinnen wie Mechthild von Magdeburg oder Elsbeth von Oye suchen Gott in der Gottferne; sie hoffen, ihn über die äußerste Distanz zu ihm zu erreichen. Die Passion Christi bietet das Muster. Zugleich verändert sich das Erfahrungsmodell, indem die kontinuierliche Aufstiegsbewegung mit der Umbruchstelle am höchsten Punkt in einen Wechsel zwischen Differenz und Unio, zwischen radikaler Verlassenheit und Begnadung übergeht. An die Stelle der Einbettung in ein objektives Modell tritt eine subjektiv-dynamische Auffassung des Paradoxons von der unähnlichen Ähnlichkeit. Konkret verdankt sich das neue Modell einer Neuinterpretation des ›Hohenliedes‹, die das Verhältnis zwischen Braut und Bräutigam nicht mehr als Beziehung zwischen Christus und der Kirche, sondern als Begegnung Christi mit der Einzelseele versteht. So werden die Bildvorstellungen des neuen Modells jenem Wechselspiel zwischen Trennung und Wiederfinden entnommen, das das ›Hohelied‹ für die Beziehung zwischen Braut und Bräutigam vorzeichnet. Der Begegnung mit der Transzendenz geht damit das psychagogische Stufenkonzept verloren, der Einzelne sieht sich

zunehmend unmittelbar mit der Kluft konfrontiert und ist gezwungen, die Dialektik von gottferner Verzweigung und Heilserfahrung auszuhalten. Es verändert sich dabei in signifikanter Weise die Funktion der literarischen Darstellung, die nun eine massiv körpergebundene Metaphorik ins Spiel bringt. Meine Studie ›Innerlichkeit, Körperlichkeit und Sprache in der spätmittelalterlichen Frauenmystik‹ (VII.5) stellt einen Versuch dar, dies zu fassen.

Es zeigt sich somit: nicht, daß im Spätmittelalter Gott angeblich in die Verborgenheit verwiesen worden ist, hat, wie Hans Blumenberg behauptet, den großen Umbruch im abendländischen religiösen Denken herbeigeführt, sondern die Radikalisierung der Differenz vom 12. Jahrhundert an und die damit einhergehende personal-subjektive Gotteserfahrung. Anzumerken ist selbstverständlich, daß das traditionelle Stufenmodell damit nicht obsolet geworden ist; es hat vielmehr in verschiedenartigen Kombinationen mit dem neuen Konzept weitergewirkt. Ich verweise dazu auf meine Studien zu Bonaventuras ›Itinerarium mentis in Deum‹ (VII.6) und zu Nicolaus Cusanus (VII.9).

In eigentümlicher Entsprechung zu dieser religiösen Wende kommt es auch zu einem Umbruch in der Geschlechterbeziehung. An die Stelle des Brautwerbungsweges, auf dem äußere Hindernisse überwunden werden müssen, tritt nun die innere Problematik der Beziehung zu einem Du, das seinerseits ins Unfaßbare abrückt, wodurch eine entsprechende Spannung entsteht zwischen Hingabe und Unerreichbarkeit, zwischen Einssein und radikaler Differenz. Das neue Modell wird in der Lyrik wie im Liebesroman, insbesondere im ›Tristan‹, parallel, wenngleich in gattungsbedingter Abwandlung durchgespielt. Siehe dazu einerseits ›Gotteserfahrung und Du-Begegnung: Korrespondenzen in der Geschichte der Mystik und in der Liebeslyrik‹ (VII.4) und andererseits ›Das Experiment mit der personalen Liebe im 12./13. Jahrhundert‹ (III.5).

Die Unmöglichkeit, einen kontinuierlichen Weg zur Transzendenz des Göttlichen und des personalen Du zu entwerfen, muß schließlich auch Bedeutung haben für die Selbstreflexion der literarischen Darstellung, die sich insbesondere hierbei der Grenzen menschlichen Sprechens bewußt wird: man kann letztlich nicht das Unerfahrbare, sondern nur die Erfahrung des Unerfahrbaren ins Wort oder ins Bild bringen. Daß es sich dabei um ein altes Problem der religiösen Sprache handelt, verfolge ich in der Studie ›Göttliches Geheimnis und dunkler Stilk‹ (VII.1).

#### 4. Die Erfahrung des Andern als des Bösen mit der Möglichkeit der Positivierung von Negativität

Das Grundmuster für die Erfahrung und Bewältigung des Negativen, des Bösen, ist durch die Heilsgeschichte vorgezeichnet. Christi Erlösungstat hat zwar den Sündenfall im Prinzip aufgehoben, der Teufel ist besiegt, aber er besitzt weiterhin einen Aktionsspielraum, und so muß er denn doch immer wieder neu überwunden werden. Der Kampf im einzelnen ist eingeschrieben in die universale Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, sei es, daß er sich als Kreuzzug gegen die Heiden oder als persönliche Erfahrung von Sünde und Schuld darstelle. Die Heiden werden dabei buchstäblich verteufelt – in massiver Weise z. B. im deutschen ›Rolandslied‹ –, und die persönliche Begegnung mit dem Negativen kann pointiert als Versuchung durch die Figur des Teufels inszeniert werden. Die Standhaftigkeit führt zur Märtyrerlegende, bis hin zur An-

gleichung an die Passion Christi. Erliegt der Held hingegen der Versuchung, so kann die Handlung sich des Schemas von Sündenfall und Erlösung bedienen und damit doch zu einem guten Ende kommen. Meine Studie ›Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät‹ (I.5) geht der Geschichte dieses Schemas anhand seiner wohl dramatischsten Form, der Verschreibung durch einen Pakt, nach, und dies bis zu jenem Punkt, an dem man es preisgibt, d. h. die Erlösung nicht mehr möglich ist: dies in der ›Historia von D. Johann Fausten‹ 1587.

Doch der Umgang mit dem Negativen beschränkt sich nicht auf die äußere Auseinandersetzung mit dem Bösen, wobei das Ergebnis schlicht Sieg oder Niederlage wäre, vielmehr zeigt sich das Negative in gewisser Weise als Grundelement menschlicher Erfahrung überhaupt. Der arthurische Roman spielt dies als Konflikt zwischen einem idealen Gesellschaftsentwurf und einer Gegenwelt, die durch Gewalttätigkeit und Begierde gekennzeichnet ist, durch. Das Positive muß immer wieder im Durchgang durch das, was ihm entgegensteht, erneuert und verlebendigt werden. Die Idee der Vollkommenheit – ins Bild gebracht in der gesellschaftlichen Harmonie des arthurischen Hofes – erwächst aus der Erfahrung ihrer Negation. Dabei ist jedoch entscheidend, daß die bloß kämpferische Überwindung der bösen Gegenwelt zu einem illusionären Sieg führt, denn er trägt den Keim zu einem ganz anderen Konflikt in sich. Die Öffnung zur Gegenwelt macht Kräfte frei, die letztlich jenseits von Gut und Böse die höfische Balance in Frage stellen. Der Held gewinnt in der anti-arthurischen Welt eine Frau und tritt damit in eine Beziehung ein, die sich, wenn sie als höchste Möglichkeit der Du-Erfahrung begriffen wird, absolut setzen muß. Und das heißt: die Unbedingtheit des erotischen Anspruchs sprengt jede Möglichkeit einer Integration; sie führt zu Mord und Verbrechen und ist doch von paradiesischer Vollkommenheit. Die einfache ethische Dichotomie versagt. Der Widerspruch ist letztlich nicht aufzulösen. Das demonstriert schon das Werk, das die arthurische Gattung begründet: Chrétiens ›Erec‹. Siehe die Analyse: ›Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: Erec und *des hoves vreude*‹ (III.2). Meine Studie ›Für eine Ästhetik des Widerspruchs‹ (II.5) plädiert dafür, die hier gewonnene Einsicht generell zur Grundlage für das Verständnis des ‚klassischen‘ höfischen Romans zu machen.

Im späteren Roman treten dann das Gute und das Böse wieder oppositionell auseinander: der makellose Held steht einer Gegenwelt gegenüber, die unintegrierbar diabolisiert wird, was nicht heißt, daß sich nicht immer wieder überraschend neue Möglichkeiten des Umgangs mit dem Bösen eröffnen könnten. Beispiele bieten die Analysen des ›Walewein‹ (IV.1) und der ›Königin Sibille‹ (IV.2).

Erzählen hängt am Reiz und Stachel des Negativen. Das nur Positive ergibt keine Geschichten. Im 12. Jahrhundert wird ein Typus volkssprachlich literarisiert, der das Amoralische zum Anlaß nimmt, mit dem Bösen gewissermaßen narrativ zu paktieren: die Kurzerzählung. Das Muster, nach dem sie arbeitet, ist ebenso einfach wie effektiv: eine Normwidrigkeit – sie kann sehr verschiedenartig sein: Betrug, Ehebruch, Unfähigkeit usw. – fordert eine Replik heraus, die sich das Recht nimmt, den Verstoß in gleicher Münze zu überbieten: der Betrüger wird betrogen, die Unfähigkeit des Unfähigen wird ausgeschlachtet. Je ingenüser die Replik, desto größer das Vergnügen. Wenn man dies nicht zu weit treibt, kann man darüber lachen, wodurch die Überwindung des Negativen durch das Negative entschärft, ja die Ordnung in der Unordnung ebenso wie die

Unordnung in der Ordnung bejaht wird. Faßt man diesen Typus sozusagen in seiner reinen Form, so gelangt man zu einem Konzept, wie ich es seinerzeit im ›Entwurf zu einer Theorie der mittelalterlichen Kurzerzählung‹ (in: ›Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters‹ 1995) vorgestellt und es inzwischen in den Studien der Abteilung V: ›Der Widersinn, das Gelächter und die Morak weiterentwickelt habe. Es handelt sich bei der reinen Form des Typus um ein genuin literarisches Verfahren, mit dem Negativen fertig zu werden. Es steht aber wohl immer schon in Konkurrenz zur moralischen Bewältigung des Bösen, die mit dem harten, unvergnüglichen Schema von Übertretung und Sanktion arbeitet und die die Replik damit zur Statuierung eines Exempels benützt. Die beiden Strategien vertragen sich bestenfalls bedingt, auch wenn es zu den verschiedenartigsten Verbindungen kommt, bis hin zur moralischen Legitimierung eines im Grunde selbstzweckhaften Erzählens durch ein bloß angeklebtes moralisches Etikett.

### 5. Die innerliterarische Erfahrung über die Selbstreflexion der poetischen Sinnentwürfe

Diese Perspektive hat dem vorliegenden Sammelband den Titel gegeben. Denn letztlich münden alle Ansätze in sie ein. Doch dürfte, was der Titel postuliert, zunächst irritieren. Inwiefern kann eine Fiktion Wahrheit für sich in Anspruch nehmen? Besteht doch die Problematik von literarisch Erfundenem gerade darin, daß ihm keine Verbindlichkeit zukommt, da ihm ja jene Wahrheit fehlt, für die das Faktische bürgt. Wenn es eine fiktionale Wahrheit gibt, dann kann sie nur unverbindlich sein, was insofern ein Widerspruch in sich selbst ist, als eine Wahrheit Verbindlichkeit impliziert. Ist es also möglich, Wahrheit anders als über die Faktizität zu verbürgen? Schon Aristoteles hat sich überlegt, ob nicht etwas Wahrscheinliches eher Wahrheit vermitteln könnte als Faktisches, das unter Umständen ungewöhnlich sein und deshalb unglaubwürdig erscheinen könne. Aber die Wahrheit des Wahrscheinlichen lebt noch ganz vom Kredit des Faktischen, es ist gewissermaßen eine von allem Unwahren, d. h. unwahr Scheinenden des Faktischen gereinigte Pseudofaktizität. Dem entspricht e contrario ein Mißtrauen gegenüber allem Unwahrscheinlichen. Und das führt zwangsläufig zu der für die lateinische Literaturtheorie seit Cicero und der ›Rhetorica ad Herennium‹ typischen Diskreditierung der freien poetischen Erfindung. Von hier aus gibt es keinen Weg zu einer ‚Wahrheit der Fiktion‘. So ist denn zu fragen, inwiefern es möglich wurde, dieses poetologische Konzept zu überwinden, unter welchen Prämissen man es wagen konnte, der Fiktion eine Wahrheit zuzubilligen, die dann selbstverständlich eine Wahrheit eigener Art sein mußte. Und dies hängt wiederum auf das engste mit der Frage zusammen, inwieweit sie doch verbindlich gemacht werden konnte. Dies ist die Problemstellung, die den Studien der II. Abteilung, insbesondere dem Programm-Aufsatz ›Die Entdeckung der Fiktionalität‹ (II.2) zugrunde liegt, die dann aber auch in der Geschichte der mittelalterlichen Kurzerzählung eine bedeutsame Rolle spielt (VI.4).

Ich bestehe auf meiner inzwischen vieldiskutierten und immer wieder angefochtenen These von der ‚Entdeckung der Fiktionalität‘ im 12. Jahrhundert, wenn sie so verstanden wird, daß es nicht um Fiktionen schlechthin geht – diese hat es in unterschiedlichen literarischen Formen immer schon gegeben –, sondern um Entwürfe, die erstmals, statt

vorgegebene Wahrheiten zur Anschauung zu bringen – seien diese nun heilsgeschichtlicher oder allgemein moralischer Art –, in freier Erfindung auf offene Wahrheiten zugehen, d. h. auf Wahrheiten, die sich erst im Erzählen selbst konstituieren. Dabei ist entscheidend, daß dieses Verfahren fiktional-narrativer Sinnkonstitution zugleich seine Möglichkeiten und Grenzen in die Reflexion bringt, also die Problematik der ‚Wahrheit der Fiktion‘ mit bewußt macht, dies sowohl explizit in reflektierenden Passagen wie auch indirekt durch narrative Strategien verschiedener Art: spielerische Publikumsadressen, Verfügung über das Unwahrscheinliche, ironische Brechungen usw. Zum Verständnis dieser Wahrheit gehört deshalb unabdingbar die Einsicht in den spezifischen Charakter der fiktionalen Entwürfe, denn ihr Sinn vermittelt sich nur dadurch, daß der Hörer oder Leser ihre Selbstreflexion nachvollzieht, und das heißt, die Vermittlungsproblematik als literarische Grunderfahrung mitbegreift. Die Studien zum ›Parzival-Prolog (II.3) und zu den Erzählerkommentaren im ›Tristan‹ (II.4) vor allem insistieren nochmals mit allem Nachdruck auf den besonderen Rezeptionsbedingungen der neuen Fiktionalität.

Man kann dem nicht ohne Berechtigung entgegenhalten, daß die Ansprüche an das Publikum damit allzu hoch gesteckt würden, und so ist denn damit zu rechnen, daß die Überforderung immer wieder in eine reduzierte Rezeption im Sinne eines moralisch-didaktischen Verständnisses umschlagen mußte, auch wenn Autoren wie Wolfram sich vehement dagegen zu verwehren suchten. Von den z. T. abstrusen Konsequenzen einer pragmatischen Formalisierung der literarisch-höfischen Idealität zu zeremoniellen Verhaltensformen und zu Spielritualen wird im letzten Teil der Studie ›Die Verwandlungen des Körpers im Übergang von der Aufführung zur Schrift‹ (I.3) gehandelt.

Es ist zum Schluß auf ein Bedenken einzugehen: Inwieweit vermögen die fünf skizzierten Perspektiven literarischer Erfahrung dem Gesamtkomplex der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters gerecht zu werden? Gewiß nur bedingt, und Revisionen dieses Entwurfs sind deshalb zu erwarten. Aber eine Frage vor allem wird sich massiv aufdrängen: Wo bleibt die überwältigende Fülle an Texten, wie das neue ›Verfasserlexikon‹ sie so eindrucksvoll vor Augen führt: wo bleibt die gesamte Wissensliteratur von den Moraltraktaten bis zu den Beichtspiegeln, von den Rechtssummen bis zu den Zaubersprüchen, von den Tischzuchten bis zu den Roßbarzneibüchern? Meine Antwort lautet: Sie bleibt da, wo sie berechtigterweise hingehört: in der Kulturgeschichte. Die Mediävistik war sich nie zu schade, sich mit Geduld auch um diese Texte zu kümmern, sie in Editionen verfügbar zu machen, Verständnishilfen zu bieten und Traditionszusammenhänge aufzuzeigen. Es ist dies eine Aufgabe, die alles andere als gering zu achten ist, und unser Fach wird sich auch weiterhin dieser unentbehrlichen Dienstleistung für die Kulturgeschichte nicht versagen wollen. Aber man sollte dabei die Maßstäbe nicht verzerren. Es geht die Verantwortung gegenüber den großen dichterischen Leistungen verloren, wenn man diesen Trampelpfad der Nützlichkeiten zum Königsweg der mediävistischen Literaturwissenschaft erklärt. Man lese dazu den entsprechend aktualisierten Aufsatz ›Literaturgeschichte und Triebkontrolle. Bemerkungen eines Mediävisten zum sogenannten Prozeß der Zivilisation‹ (VIII.1).

## VI

Man mag dem Ansinnen, daß die volkssprachlichen literarischen Experimente des 12./13. Jahrhunderts heute noch über die Fachgrenzen hinaus Interesse verdienen, mit Zweifeln begegnen. Man wird mir entgegenhalten, daß, auch wenn diese Experimente unter den spezifischen kulturgeschichtlichen Bedingungen ihrer Zeit wagemutig und zukunftsweisend gewesen sein mögen, der historische Zusammenhang mit ihnen in unserem Bewußtsein doch abgerissen sei. Gegenüber Argumenten solcher Art ist an das zu erinnern, was einleitend zur geschichtlichen Erfahrung unter den konkurrierenden Aspekten von Kontinuität und Alterität ausgeführt worden ist. Die Kontinuität ist allemal der fragwürdigere Zugang, nicht nur zum Mittelalter, sondern auch zum Gestern. Was wir aus der Vergangenheit im Sprung über die Diskontinuität erarbeiten, ist, so schwierig er auch immer wieder sein mag, für uns von größerer Bedeutung als scheinbar ungebrochene Rückbindungen in die Geschichte, denn es besitzt trotz der radikalen Brechung, ja gerade ihretwegen größere Unmittelbarkeit, wenn das Verständnis aus den Formen der Erfahrung, die der betreffenden Zeit zu Gebote standen, heraus entwickelt wird. Das literarische Gedächtnis der Gebildeten beruht keineswegs auf dem fraglosen Kontinuum einer kanonischen Tradition, sondern es lebt nur wirklich aus ständiger Erneuerung, und es kann sich ebenso sehr durch Wiederentdeckungen anreichern, wie es durch Vernachlässigung verarmen kann. Die Präsenz von Vergangenen ist also nicht einfach etwas Gegebenes, das hinzunehmen wäre, es ist vielmehr immer wieder neu zu prüfen, was eine Auseinandersetzung und eine Verlebendigung lohnt. Und für diesen diskontinuierlichen Akt steht im Prinzip alles offen, was die Welt, aus der wir kommen, je bewegte – auch wenn möglicherweise erst einmal viel Schutt wegzuräumen ist, Schutt nicht nur im Blick auf die Beschwernis des äußeren Zugangs, sondern Schutt vor allem auch in den Köpfen.



# I. ÜBERGREIFENDE THEMEN



## 1. Macht und Liebe: Das Geständnis

Wer nicht gerade während der sexuellen Revolution der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ins kritische Alter gekommen ist, die Derartiges über Bord geworfen hat, für den dürfte das erste Liebesgeständnis zu den grundlegenden Erfahrungen gehören: das Liebesgeständnis als radikales personales Wagnis, als ein rückhaltloses Sich-Öffnen dem Andern gegenüber, in der Hoffnung auf ein unerhörtes Glück und in der Angst vor unheilbarer Verletzung. Das Liebesgeständnis ist wohl das höchste Risiko, das man in der Begegnung mit dem Du eingehen kann, denn man setzt sich selbst als Person aufs Spiel, und das ist, wenn man es ganz ernst nimmt, mehr als das Leben.

Es ist nicht überraschend, daß diese Situation aufgrund ihres existentiellen Gewichts literarisch immer wieder behandelt worden ist, daß man sie unentwegt narrativ durchgespielt und reflektiert hat. Und doch ist sie nicht so allgegenwärtig, wie man vermuten möchte, sie scheint durchaus ihre literarhistorische Stunde oder Stunden gehabt zu haben. Wann, wo und wie?

Ich gehe von drei epischen Szenen aus, Szenen, die so berühmt sind, daß ein paar skizzenhafte Striche genügen, um sie in Erinnerung zu rufen.

### I

Konstantinopel im Jahre 714 – so mutmaße ich jedenfalls, weil das Unternehmen, um das es geht, zur Zeugung Pippins III. führte, der ein Jahr später, 715, geboren worden sein soll. Ein gewisser Dietrich ist in die Stadt, also nach Konstantinopel, gekommen, angeblich als Flüchtling aus Italien, aus dem Land des Königs Rother, der Boten geschickt hatte, die für ihn um die byzantinische Prinzessin werben sollten, die den Versuch aber mit Kerkerhaft bezahlten.

Durch eine brisante Mischung von Glanz und Terror schlägt der Fremde die Stadt und ihren König in Bann. Die Prinzessin hört von den spektakulären Auftritten. Sie möchte diesen Fremden sehen. Der spielt zunächst den Vorsichtigen. Er schickt ihr jedoch zwei Schuhe, listigerweise aber beide für denselben Fuß, so daß sie nun dringlich um die zwei andern bitten muß. Und jetzt begibt er sich selbst verstohlen in ihre Kemenate; er kniet vor ihr nieder, um ihr die Schuhe anzuziehen. Dabei fragt er, welcher von den Männern, die um sie geworben hätten, ihr am besten gefallen habe. Und sie antwortet: er, Dietrich, sei ganz unvergleichlich, aber wenn sie wählen könnte, würde sie sich für König Rother entscheiden.<sup>1</sup> Ein gespaltenes Geständnis, bei dem das spontane

---

<sup>1</sup> *König Rother*, hg. v. THEODOR FRINGS, JOACHIM KUHN, Bonn, Leipzig 1922, vv. 2169ff.; *König Rother*. Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung v. PETER K. STEIN, hg. v. INGRID BENNEWITZ, Stuttgart 2000, vv. 2177ff.

Urteil und die politische Überlegung scheinbar auseinanderklaffen. Nun deutet der Fremde an, daß er wohl imstande wäre, Rother herbeizubringen, was bei ihr den Verdacht weckt, daß er ein Bote Rother's sein könnte, und als sie gelobt, das Geheimnis zu wahren, setzt der Fremde alles auf eine Karte. Er sagt:

2259 *,nu lazich alle mine dinc*  
*an godes genade ande din:*  
*ia stent dine voze*  
*in Rotheris schoze!*<sup>2</sup>

Erschrocken zieht die Prinzessin ihre Füße zurück, um sich aber schnell wieder zu fangen und überlegt politisch zu reagieren: sie verlangt den Beweis seiner Identität, und es sind dann die eingekerkerten Boten, die ihren König identifizieren. Daraufhin ist sie bereit, mit ihm zu fliehen. Noch auf dem Schiff zeugt er mit ihr einen Sohn – eben den späteren König Pippin.

Das Eigentümliche an dieser Geständnisszene ist ihre Zwiespältigkeit. Es zeigt sich hier ein persönliches Moment, das überraschend quer steht zum politischen Schema, das sonst für diesen Brautwerbungstypus bestimmend ist.<sup>3</sup> Es gilt bei diesem Typus ja in der Regel das unangefochtene Einverständnis zwischen dem werbenden König und der fernen Auserwählten. Es ist eine Art Fernliebe, man braucht sich nicht gesehen zu haben. So steht Paug als heimliche Christin mit König Oswald im Einverständnis. Sie rettet den Raben, der ihr seine Botschaft bringt, und schickt ihn mit einem zustimmenden Antwortbrief zurück. Auch Bride steht von vornherein auf der Seite des im grauen Rock in Jerusalem auftauchenden Orendel, usw.

Fernliebe vom Hörensagen, eine Botschaft über einen Dritten: das genügt, es bedarf keines Geständnisses im Sinne eines personalen Risikos. Denn es versteht sich von selbst, daß die Schönste und der Tapferste zusammengehören. Das Problem liegt allein darin, wie man die äußeren Hindernisse überwindet.

Dieses für die Brautwerbungsepik charakteristische Schema bildet auch die Basis für den ›König Rother‹, aber für einen Augenblick bricht es gleichsam auf und läßt Raum für eine spontane Äußerung: am besten gefalle ihr, so sagt die Prinzessin, er, der Fremde, der vor ihr kniet. Aber das bleibt ein bloßer Moment. Denn gleich zieht sie sich sozusagen wieder auf das traditionelle Schema zurück: sie könnte gegebenenfalls nur König Rother wählen. Das Geständnis Rother's löst dann zwar den scheinbaren Zwiespalt, aber auffälligerweise geht die Prinzessin dann nochmals auf Distanz: sie verlangt, daß er seine Identität beweise. Sie handelt damit fast überzogen politisch, als ob sie sich durch das spontane Urteil doch zu weit vorgewagt hätte. – Das ist glänzend inszeniert, wobei die Zuspitzung zum gegenseitigen personalen Risiko wohl einmalig ist im Rahmen dieses Typs.

<sup>2</sup> Ich zitiere nach STEIN, BENNEWITZ [Anm. 1].

<sup>3</sup> Zum Typus siehe HANS FROMM, „Die Erzählkunst des ‚Rother‘-Epikers“, in: DERS., *Arbeiten zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1989, S. 43–79; hier S. 52ff. Ferner meine Studie „Schriftlichkeit und Reflexion. Zur Entstehung und Entwicklung eines deutschsprachigen Schrifttums im Mittelalter“, in: HAUG, *Strukturen*, S. 51–66; hier S. 61f.

Mein zweites Beispiel: Tristan und Isold auf der Fahrt nach Cornwall. Während das Geständnis Rothers die Identität zwischen Dietrich und dem italienischen König herstellt und damit einen denkbaren inneren Konflikt oder zumindest eine Irritation bei der Prinzessin sogleich unterläuft, macht der ›Tristan‹ den Konflikt zwischen dem Werber und seinem König zum Thema. Es ist zwar auch hier die Handlung nach dem traditionellen Brautwerbungsschema angelegt, aber die ganze überkluge Planung wird kurz vor dem Ziel durch den Zufall des Liebestrankes zerschlagen. Und das Geständnis ist dann geprägt von der Not des damit aufgebrochenen Zwiespalts.<sup>4</sup> Der Trank bewirkt, daß Tristan und Isold, wie es heißt, *ein und einvalt* wurden (v. 11716). Statt der schematisch vorgegebenen Zuordnung des Tapfersten zur Schönsten, wird hier davon ausgegangen, daß diese Zuordnung nicht selbstverständlich funktioniert, daß vielmehr die Liebe quer dazu aus einem ganz andern Grund kommt: sie ist als Einbruch einer radikal personalen Leidenschaft dargestellt, und das Geständnis hat deshalb – gegenüber der Kemenatenszene im ›Rother‹ – einen anderen Charakter; es spielt im Rahmen eines ganz andern Konflikts. Es sind, so heißt es, sowohl *zwivel* und *scham*, die die Liebenden hindern, sich zu offenbaren (v. 11733), als auch die Rücksicht auf *ere* und *triuwe* (vv. 11742f.). Aber die Leidenschaft drängt übermächtig, und so werden die Widerstände schrittweise überwunden. Die Liebenden nähern sich einander, berühren sich, lehnen sich aneinander an. Und dann ist es wieder die Frau, die als erste das Geständnis riskiert, freilich auf Umwegen und verhüllt. Isold versucht aus der Vergangenheit zu verstehen, was geschehen ist, sie geht zurück zur ersten Begegnung, als der todkranke Tristan in Irland ankam, sich von der Mutter heilen ließ und sie – Isold – in den höfischen Künsten unterrichtete, dann weiter zur zweiten Begegnung nach dem Drachenkampf, zur Badszene, und sie begreift nicht, warum sie ihn damals nicht erschlagen hat, und das gipfelt in dem zerquälten Wort: Von heute aus gesehen, hätte ich es tun sollen. So offenbart sie Tristan ihre verzweifelte Verwirrung, und er, er sieht sie an, sieht, was mit ihr vorgeht, er sieht, wie ihre spiegelglänzenden Augen sich heimlich mit Tränen füllen, er sieht, wie ihr Herz sich bewegt, wie ihr süßer Mund aufquillt, während sie den Kopf sinken läßt, und so fragt er denn:

11983    *,ei schone süeze, saget mir:  
waz wirret iu, waz claget ir?'*

Und er umarmt sie dabei zurückhaltend, *niwan in gastes wise* (v. 11981). Und nun sagt sie: es sei *lameir*, was sie in Not bringe (v. 11986). Und Tristan überlegt, was das heißen könnte. *lameir* bedeutet ‚bitter‘, und es bedeutet ‚Meer‘, und es bedeutet ‚Liebe‘. Zögernd versucht er es mit den ersten beiden Bedeutungen. Aber sie verneint:

12009    *,mirn smecket weder luft noch se:  
lameir al eine tuot mir we'.*

<sup>4</sup> *Tristan*, hg. RANKE, vv. 11707ff.

Es bleibt nur die dritte Bedeutung, und nun folgt das Geständnis auch von seiner Seite: die Liebe zu ihr habe ihn überwältigt, aus der Bahn geworfen, und dies mit einer solchen Macht, daß er nie mehr davon loskommen werde; die ganze Welt bedeute ihm nichts mehr, sie alleine sei noch in seinem Herzen. Und darauf kommt von ihr ein einziger schlichter Satz: ‚*herre, als sit ir mir*‘ (v. 12028).

Die Liebenden tasten sich also über die Sprache des Körpers und dann über das Wort zueinander hin. Die körperliche Berührung, Tristans Umarmung – *in gastes wise* –, bleibt verhalten, das sprachliche Bekenntnis Isolds versteckt sich zunächst in Homonymien. Das Risiko, das äußere, der Bruch von *ere* und *triuwe*, und das innere, das Risiko der Preisgabe, die Ungewißheit, die totale personale Gefährdung, dieses doppelte Risiko wiegt hier dermaßen schwer, daß die Enthüllung nur in kleinen Schritten vor sich gehen kann, in einer versuchsweisen Erkundung des Andern, als Vorstoß von der Mehrdeutigkeit zur Eindeutigkeit, bis die Schranke schließlich zusammenbricht. Aber dann gibt es kein Halten mehr, sie müssen sich nahe sein, sich in die Arme nehmen, sich küssen, und als ihnen Brangäne schließlich eröffnet, was es mit dem Trank auf sich hat, objektiviert dies gewissermaßen ihre Not: sie nehmen sich nun im Wissen um den Trank das Recht, sich einander hinzugeben.

Mein dritter Paradedfall: Lancelot und Ginevra am Flußufer.<sup>5</sup> Der Freund, Galahot, hat die Liebenden zusammengebracht. Denn Lancelot ist von seiner Liebe so benommen, daß er nicht die Kraft gehabt hätte, einen solchen Schritt von sich aus zu tun. Als Galahot ihn der Königin vorstellt, zittert er und wird bleich. Da läßt der Freund die beiden allein. Aber Lancelot schweigt, und Ginevra muß die Initiative ergreifen, und sie macht es ganz ähnlich wie Isold, sie rollt die Vergangenheit auf, sie fragt nach den Aventüren, die er durchgestanden hat, wobei es ihr darum geht, sich zu vergewissern, daß er es war, der das alles getan hat, und um ihm schließlich das Geständnis abzurufen, daß er es um ihretwillen, um ihrer Liebe willen, getan hat. Und dann sagt er ihr auch, wodurch seine Liebe angestoßen worden ist: es war jenes Wort, das sie ihm bei der ersten Begegnung auf seinen Aventürenweg mitgegeben hatte. Sie hatte zum Abschied gesagt: ‚*Got müßent ir bevolhen sin, schoner sußer amis!*‘ (I, S. 794,18).<sup>6</sup> Dieses Wort sei ihm nicht mehr aus dem Herzen gekommen, in Angst und Nöten habe es ihm geholfen, es habe ihn satt gemacht, wenn er hungrig war, es habe ihm Kraft gegeben, wenn er elend war. Die Königin antwortet, es sei gut, daß er dieses Wort so verstanden habe. Sie habe es freilich zu vielen Rittern gesagt, die sich nichts weiter dabei gedacht hätten. Doch dann kommen ihr gleich Zweifel: Wie könne sie sich sicher sein, daß dieses Wort ihm wirklich soviel bedeutet habe, wie er sage, und er schaue ja auch immer zu jenen Frauen dort hinüber, da sei wohl eine dabei, der seine Liebe gelte – es sind die Frauen, die die Königin begleitet haben und mit Galahot abseits sitzen, insbesondere die Frau von Maloaut, die sich bemerkbar gemacht, herübergeschaut und Lancelot verwirrt hat. Die Unterstellung der Königin bringt ihn außer sich, er wäre beinahe ohnmächtig ge-

<sup>5</sup> Ich zitiere nach der mittelhochdeutschen Fassung: *Lancelot und Ginover IIII, Prosalancelot IIII*. Übers., kommentiert u. hg. v. HANS-HUGO STEINHOFF (Bibliothek des Mittelalters 14/15), Frankfurt a.M. 1995, I, S. 782ff.

<sup>6</sup> In leichter Variation von I, S. 382,28f.

worden. Der Erzähler bemerkt dazu, daß sie ihn ganz bewußt quälen wollte; sie glaubt nicht an ihre Unterstellung, aber es tut ihr gut, ihn leiden zu sehen (I, S. 796,13ff.). Doch auf eine solche Wirkung war sie nicht gefaßt, sie ruft Galahot herbei. Sie erzählt ihm, was das eine Wort von ihr für Lancelot bedeutet hat, und sie fügt hinzu: für das, was er für sie getan habe, würde sie ihm jede Bitte erfüllen. Man könnte kaum direkter sein. Aber er sitzt nur weinend da, und so muß denn Galahot für ihn um die Liebe der Königin bitten, und er muß die beiden auffordern, sich zu küssen.

Wie im ›Tristan‹ – wenngleich in ganz anderer Weise – ist hier die Mehrdeutigkeit der Sprache in den Prozeß der Liebeserfahrung und ihre Enthüllung eingesetzt. Ein konventionelles Wort der Königin wird als Liebeserklärung verstanden, mißverstanden, und das hat spektakuläre Folgen: Lancelot antwortet mit den unglaublichsten Taten. Das heißt, er macht diese Taten zu seiner Sprache der Liebe, und so läuft denn auch das Liebesgeständnis über die Identifikation dieser Aventüren. Indem sie aufgerollt werden und indem Lancelot sich zu ihnen bekennt, müßte, so würde man erwarten, seine Liebe erwiesen sein. Aber die Königin beginnt ihn zu verdächtigen, was ihn an den Rand des Zusammenbruchs bringt. Das heißt, die Königin treibt das Geständnis im Wort weiter zu einem Geständnis durch die existentielle Betroffenheit: Schmerz als Geständnis, Geständnis über den Schmerz. Wo das Wort unsicher wird, wird die Qual mit Hilfe des manipulierten Wortes zur Form der Offenbarung. Aber daraufhin verschlägt es Lancelot völlig die Sprache.

## II

Drei Liebesgeständnisse, das erste aus einem vorhöfischen, das zweite aus einem hochhöfischen und das dritte aus einem späthöfischen Roman. Und was ihnen literarhistorisch vorausliegt, ist kaum verkennbar eine narrativ-einfache Form der Geschlechterbeziehung und -begegnung, bei der die Liebeserklärung weitgehend problemlos ihren Ort in einer Werbung besitzt. Das entscheidende Risiko liegt bei diesem einfachen Typus nicht im Wagnis des Wortes, sondern im Vorstoß des Werbers in ein fremdes, feindliches Land. Die Protagonisten stehen für ihre Länder, und insofern ist der Vorstoß des Werbers eine Begegnung mit der Fremdheit des Andern. Aber dieses Fremde ist ganz nach außen geworfen. Die Braut ist dem werbenden König von vornherein zugeordnet und zugetan, sie ist gerade als Repräsentantin des mächtigsten oppositionellen Reichs die einzige ebenbürtige Partnerin. Die Geschlechterbeziehung ist damit eingeschrieben in eine politische Aktion. In deren Rahmen faltet sie ihre Spannung zwischen Opposition und Korrespondenz aus über einen Herrschaftsantagonismus im Raum auf der einen und über das vorlaufende Einverständnis zwischen den Partnern auf der andern Seite.

Dieses einfache Brautwerbungsschema trägt im Grunde noch die Handlung des ›König Rother‹. Es geht um die politische Verbindung zwischen dem West- und dem Ostreich. Der Brückenschlag erfolgt durch die Aussendung der Boten. Man lehnt das Ansinnen zwar ab und wirft sie in den Kerker, aber der Kontakt mit der Partnerin ist doch hergestellt, denn offenbar hat die Prinzessin von dieser Werbung erfahren und hat sie – wie die Kemenatenszene dann zeigt – für sich angenommen.

Rother selbst erscheint dann unter falschem Namen, mit List und Macht durchbricht er die Barriere zwischen den beiden Herrschaftsbereichen. Das heißt, er täuscht seinen Opponenten über die Machtverhältnisse, er gibt sich als Flüchtling aus, er spielt den Machtlosen, um gerade als solcher über Prunkentfaltung und Gewaltakte seine Macht zu demonstrieren.

Die Botschaft oder auch nur das Hörensagen schafft also vorweg die Übereinstimmung zwischen den Partnern, und dies problemlos und selbstverständlich: sie sind – wenn ich die Formel wiederholen darf – als die Schönste und der Tapferste fraglos einander zugeordnet. Wie andere Brautwerbungsepen zeigen, ist ein Geständnis im eigentlichen Sinn nicht erforderlich. Die Kemenatenszene im »König Rother« ist ein Sonderfall. Es kündigt sich hier – wie gesagt – etwas Neues an, für einen Augenblick wenigstens, indem die Prinzessin unmittelbar über den Fremden urteilt, um dann in dem Moment, wo man eine Verbindung zwischen dem Persönlichen und dem Politischen erwarten würde – nachdem Rother sich zu erkennen gegeben hat –, dezidiert ins Politische zurückzufallen.

Das Brautwerbungsschema, das Machtspiel in einer räumlichen Ordnung, ist zunächst auch bestimmend für den »Tristan«. Tristan soll für Marke im feindlichen Irland um die Königstochter werben. Und auch hier kommt es zum Zusammenspiel zwischen der Prinzessin und dem Werber – der hier den König vertritt – gegen einen feindlichen, bedrohlichen Hof, insbesondere gegen den typischen Konkurrenten, den es ja auch im »König Rother« gibt.

Aber dieses Schema erweist sich dann nurmehr als Folie für ein Geschehen ganz neuer Art. Denn der erwartete Ablauf wird durch den Liebestrank gebrochen. Dieser Trank sollte eigentlich jene Korrespondenz zwischen dem König und der fernen Braut herstellen, die üblicherweise die Basis für die Brautwerbung bildet. Gerade weil diese Korrespondenz hier nicht gegeben ist und künstlich in Szene gesetzt werden soll, gerade deshalb aber ist sie manipulierbar: hier liegt die kritische Stelle für den Zufall des Trankes.

Und dieser Zufall geschieht auf dem Schiff, einem Ort zwischen den Räumen, zwischen den Herrschaftsbereichen Irland und Cornwall. Es gibt hier deshalb auch keine äußere Distanz zwischen Tristan und Isold, die überwunden werden müßte; und so steht denn an der Stelle der Botschaft das Geständnis. Das Geständnis spielt nicht wie die Botschaft zwischen oppositionellen Sphären, es spielt zwischen Innen und Außen, zwischen Wahrheit und Wort, zwischen Zurückhaltung und Offenbarung.

Wenn die Wahrheit im Brautwerbungsepos sich offenbart, so ist dies eine Offenbarung von Macht; Verheimlichung ist Strategie. Das Ziel ist die Verfügung über den Andern und seinen Bereich. Die Wahrheit beim Liebesgeständnis ist Offenbarung der Person als Preisgabe gegenüber dem Andern, und dies im Bewußtsein, daß der Andere unverfügbar ist. Das Risiko ist nicht ein äußeres, es ist, wie gesagt, mehr als das Risiko des Lebens, es ist das Risiko des ganzen Menschen, das existentielle Risiko der Person.

Entsprechend massiv ist die Schranke zwischen Innen und Außen, zwischen Leidenschaft und Bekenntnis. Nur wenn die Leidenschaft mächtig genug ist, vermag das Wort diese Barriere zu durchbrechen. Dabei hat die Sprache als Medium an beidem teil, denn sie ist selbst beides, sie ist Vermittlung und Barriere zugleich. Und im Durchbrechen der

Schranke kann sie eingesetzt werden als Mittel der Verhüllung und als Mittel der Offenbarung. Personale Sprache, Sprache, die die Brücke zum Du zu schlagen versucht, ist immer zugleich verhüllende Offenbarung und offenbarende Verhüllung.<sup>7</sup>

Der falsche Name ‚Dietrich‘ im ›König Rother‹ dient allein der Täuschung in einem Machtspiel. Das Spiel mit der Mehrdeutigkeit der Sprache im Geständnis Isolds hingegen dient einem schrittweisen, versuchsweisen Enthüllungsprozeß, bei dem die Liebenden sich aufeinander zubewegen, im Gegenspiel immer weiter sich öffnen.

Botschaft und Geständnis sind also gewissermaßen Gegenbegriffe. Die Botschaft und der Bote vermitteln in einer Welt, in der man in räumlichen Oppositionen, in Herrschaftsbereichen denkt. Die Protagonisten sind nicht viel mehr als Funktionen dieses Spiels. Der Bote ist die Verkörperung der Botschaft, und er repräsentiert den, der ihn schickt: wenn man ihn ehrt oder schmät, ehrt oder schmät man seinen Herrn. Das Geständnis hingegen ist Vermittlung zwischen Innen und Außen in einer personalen erotischen Beziehung, die nur sich selbst sucht. Dort also die machtbestimmte Überwindung äußerer Grenzen, die Verbindung feindlicher Welten im Bild einer Partnerbeziehung, über die vorbereitende Botschaft und den anschließenden kühnen Vorstoß, hier die Überwindung personaler Grenzen über eine Sprache, die als Grenzphänomen fungiert, als Schranke und Brücke, als Weg zur Annäherung und als Medium, das vom Andern trennt und das dann in der Hingabe zurückgelassen wird, jedoch immer nur augenblickhaft zurückgelassen werden kann. Deshalb zugleich das Bekenntnis zum Ineinander von Freude und Leid, das Gottfried dieser Liebe abfordert.<sup>8</sup> Der Weg muß immer wieder neu gesucht werden, das Liebesgeständnis verlangt eine unendliche Wiederholung, weil man sich angesichts der Unverfügbarkeit des Andern niemals ganz sicher sein kann. ‚Liebst du mich noch?‘ Wer kennt sie nicht, diese ermüdend nimmermüde Frage?

Bekanntlich gibt es auch im ›Rother‹ ein kritisches Moment: Er verliert seine Frau. Es scheint also auch hier die Beziehung ungesichert zu sein. Aber wenn die Byzantiner ihre Prinzessin listig zurückrauben und Rother sie ein zweites Mal gewinnen muß, dann nicht, weil das Verhältnis in sich selbst problematisch wäre, hier hat die Wiederholung einen ganz andern kritischen Sinn: sie dient dazu, die königliche Macht an ihre Grenzen zu führen, es geht dem Dichter darum, Macht und Demut zu verbinden und damit die irdische Herrschaft in eine übergeordnete Perspektive zu stellen. Aber das ist nicht konstitutiv für den Grundtypus der Brautwerbung. Diese Doppelung erscheint erst in der schriftlich-klerikalen Neuinterpretation des Typs.<sup>9</sup> Doch mit dem Abschluß des zweiten Kursus ist das Ziel dann endgültig erreicht, die Handlung findet ihren konkreten politisch-historischen Fluchtpunkt: über Pippin in Karl dem Großen.

Wie stellen sich Lancelot und Ginevra zu diesem Gegenüber von Botschaft und Geständnis, dem Gegenüber von machtorientierter Werbung – gefährlich, listig, bravourös – und personaler Preisgabe mit Sprachnot, semantischem Spiel, immerneuem Wagnis?

<sup>7</sup> Siehe dazu meine Studie „Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner. Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 550–578; hier S. 568ff.

<sup>8</sup> Siehe vv. 204ff.

<sup>9</sup> Vgl. dazu HAUG [Anm. 3], S. 62.

Der ›Lancelot‹ ist völlig aus der Schematik des Brautwerbungstypus gelöst, es gibt sie nicht einmal mehr als Folie wie im ›Tristan‹. Lancelot tritt überhaupt nicht in eine räumliche Ordnung ein, er wird vielmehr von der Frau vom Lac aus aller politischen Verflechtung herausgeholt, er wächst abgeschirmt in einem ausgegrenzten Wunderland zum herrlichsten Ritter heran, und der Aufbruch in die Welt ist dann einzig und allein ein Aufbruch in die Liebe. Aber es beginnt damit keineswegs jener Prozeß, der für den ›Tristan‹ kennzeichnend war, der Kampf mit der Schranke zwischen Innen und Außen, der zum Geständnis führt. Die Liebe macht Lancelot vielmehr sprachlos. Bei der ersten Begegnung mit der Königin am Artushof ist er dermaßen in ihren Anblick versunken, daß er kaum ein Wort herausbringt. Und die Berührung ihrer Hand raubt ihm beinahe die Besinnung. Er stürzt von ihr weg, stürzt sich in die ungeheuerlichsten Aventüren, er macht damit, wie gesagt, die ritterlichen Taten zur Sprache seiner Liebe. Das ins Unglaubliche gesteigerte äußere Risiko wird zum Zeichen der totalen inneren Risikobereitschaft. Aber die Sprache der Tat erweist sich als zumindest ebenso vieldeutig wie die Semantik des Wortes. Und Lancelot verstärkt diese Vieldeutigkeit noch durch das Versteckspiel, das er dabei treibt, durch seine Inkognitoauftritte, seine Fluchten. Es sind dies aber im Grunde alles Geheimzeichen für die Königin, Anstachelungen für sie, das Verhüllte zu durchdringen – eine Widersprüchlichkeit, die zu qualvollen Mißverständnissen, zu Fehlinterpretationen, zu Zerwürfnissen führt.

Die Rittertat als Sprache der Liebe, das wird dadurch möglich, daß die Aventüren im ›Lancelot‹ gewissermaßen frei geworden sind; sie haben keine Bedeutung mehr in einem strukturellen Zusammenhang, der den Sinn vermitteln würde, wie dies im klassischen Artusroman der Fall ist.<sup>10</sup> Lancelot nimmt zwar noch Aufgaben auf sich, die dem Typus chrétienscher Aventüren gleichen, aber er unternimmt sie nicht um der Sache willen, sondern nur, um der Königin seine Liebe zu demonstrieren. Sie ersetzen das Wort, das dem Helden fehlt. Und wenn es dann doch zu einem Geständnis kommt, so ist es von besonderer Art. Es erfolgt dadurch, daß die Königin retrospektiv die Sprache von Lancelots Aventüren entschlüsselt und ihn veranlaßt zu gestehen, daß seine Taten die Sprache seiner Liebe waren, zu gestehen, daß seine Aventüren ein immer neues Geständnis waren.

Auffälligerweise führt aber auch dies nicht zu jenem Durchbruch der Leidenschaft, die die Liebenden unwiderstehlich zueinander, zur Hingabe führen würde. Im Gegenteil, die Königin beginnt ihn zu quälen. Zwar ist nun ihre Liebe genauso entflammt wie die seine, seine Sprache der Taten hat also die Adressatin erreicht, und ebendies meint sie, wenn sie später sagt, daß es sein Dienst war, aufgrund dessen die Liebe in ihr Herz eingebrochen sei (II, S. 146,21ff.). Aber es bleiben die Unsicherheit und die Qual, es bleibt die Vieldeutigkeit der Tatsemantik, es bleibt die charakteristische Unfähigkeit zum Wort auf seiten Lancelots, und es hat dies ein eigentümlich gebrochenes Aufeinanderzugehen zur Folge, abrupt und vehement, unberechenbar und schwankend, gerade auch, wenn man bei Gelegenheit dann ganz problemlos zusammen ins Bett geht. Und selbst das scheint ohne letzte Überzeugungskraft zu sein: Die Frau vom Lac hat

<sup>10</sup> Vgl. zum folgenden meine Studien „Das Endspiel der arthurischen Tradition im Prosalancelot“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 288–300, insbes. S. 290ff., und „Das Experiment mit der personalen Liebe im 12./13. Jahrhundert“, in diesem Bd. S. 256–280.

der Königin einen gespaltenen Schild geschickt und dazu sagen lassen, daß der Spalt sich schließen werde, wenn ihre und Lancelots Liebe vollkommen sei. In der ersten Liebesnacht steht Ginevra dann auf, um zu sehen, ob der Spalt sich geschlossen hat (I, S. 920,32ff.; S. 1238,16ff.). Er hat sich geschlossen: aber warum muß sie sich das von außen bestätigen lassen? Es scheint hier selbst die körperliche Hingabe nicht eindeutig genug zu sein.

### III

Überblickt man die drei Geständniszenen, so drängt sich die Frage auf, ob man zwischen ihnen unter dem Aspekt der sich wandelnden Geschlechterbeziehung und den ihr jeweils entsprechenden Kommunikationsformen eine literarhistorische Linie ziehen kann, ziehen darf, eine Linie also von einer im Grunde fraglosen Kommunikation im Brautwerbungsepos mit einer ersten Andeutung im ›König Rother‹ der nächsten Stufe, der Stufe mit der voll entfaltenen Problematik der Kommunikation in der personalen Begegnung: Tristan und Isold auf dem Schiff, und schließlich der dritte Schritt, der Schritt zum ›Lancelot‹ mit dem Zusammenbruch der Kommunikation, der Radikalisierung der Problematik im Versagen der Sprache und den scheiternden Versuchen, sie durch andere Formen der Kommunikation zu ersetzen – ergibt das eine Entwicklungslinie aus immanenter literarhistorischer Logik? Der Gedanke ist verführerisch, aber so einfach, d. h. so linear verläuft die Literaturgeschichte natürlich nicht. Es wandeln sich nicht einfach die Geschlechterbeziehungen und die Kommunikationsformen, sondern es brechen die literarischen Konzepte insgesamt um, und dies im Zusammenhang, im Zusammenspiel mit außerliterarischen Entwicklungen. Und im übrigen sind die herausgestellten Beispielfälle zwar besonders markante, aber doch je spezifische Lösungsvorschläge in einer Vielfalt von Möglichkeiten und auch verschiedenartigster Kombinationen oder Zwischenformen.<sup>11</sup>

In welche umgreifenden denk- und darstellungsgeschichtlichen Prozesse sind also meine drei Musterszenen eingebettet? Wie lassen sie sich von den größeren kulturhistorischen Bewegungen her verstehen?

Ich gehe meine Beispielfälle unter erweitertem Blickwinkel noch einmal durch:

**Botschaft und Geständnis:** Botschaft ist mehr als bloße Mitteilung. Wenn man nur eine Information über eine räumliche Distanz hinweg gibt, wird man nicht von einer Botschaft sprechen. Botschaft impliziert einen Anspruch, eine Dringlichkeit zwischen Forderung und Appell, zwischen Ankündigung und Gebot. So hat denn auch eine Liebeserklärung über einen Boten oder einen Brief einen wesentlich andern Charakter als das mündliche Geständnis: weil es keine unmittelbare Interaktion gibt, kann sie nicht ta-

<sup>11</sup> Man vergleiche etwa die erste Liebesszene in Eilharts ›Tristrant‹ (hg. v. FRANZ LICHTENSTEIN, Straßburg 1877, vv. 2688ff.) oder den Beginn der Liebesbeziehung zwischen Eneas und Lavine in Heinrichs von Veldeke ›Eneasroman‹ (hg. v. HANS FROMM [Bibliothek des Mittelalters 4], Frankfurt a.M. 1992, vv. 286,15ff.) oder die Liebesgeständnisse im ›Reinfrid von Braunschweig‹ (hg. v. KARL BARTSCH, Tübingen 1871, vv. 2516ff., vv. 3131ff.).

stend auf den Andern eingehen. Auch ein Briefwechsel vermag niemals die Dramatik jenes Annäherungsprozesses zu erreichen, der im unmittelbaren Gegenüber möglich ist. So dienen denn Liebesbriefwechsel in der Regel der reflektierenden Vergewisserung, nachdem man sich schon gefunden hat.

Die wohl berühmteste Liebeserklärung über einen Boten ist die Verkündigung an Maria. Sie ist ausgesprochen autoritativ, sie gibt sich als Gnadenakt: ‚*Ave gratia plena*‘ – ‚*Χαῖρε, κεχαριστωμένη*‘ (Lk 1,28). Die Reaktion Marias ist ein Erschrecken, dann ein Zweifel, der weggewischt wird mit ‚*spiritus sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbravit tibi*‘ (Lk 1,35). Eine machtgesättigte, überwältigende Liebeserklärung, die nur Gehorsam als Antwort erlaubt, kein Gespräch zuläßt. Die bildlichen Darstellungen können da noch deutlicher sein als das Wort. Es gibt ausgesprochen aggressive Verkündigungensengel. Und es gibt die erschrocken fliehende Maria.<sup>12</sup> Dazu häufig die Taube, die auf sie niedersaust, so daß die Verkündigung auch gleich schon für den Zeugungsakt steht.<sup>13</sup>

Engel sind Boten, ἄγγελοι, in einem hierarchischen, also einem vertikalen System; sie fungieren als Vermittlung zwischen den kosmischen Sphären. Ist die Vermittlung von oben nach unten explizit als Liebesakt dargestellt, so bedeutet er den Abstieg der Gottheit in die Schöpfung; der Engel in Lukas 1 stellt diese Bewegung dar: Verkündigung als Descensus des Wortes, Verkündigung der Liebe als Fleischwerdung des Logos. Dieser Abstieg ist Vermittlung im Durchbruch durch die Grenze zwischen radikal geschiedenen Bereichen, und als solcher ist er Gnadenakt auf der einen und Demutsakt auf der andern Seite. Gott läßt sich liebend auf die Welt ein, er rettet sie, indem er sich preisgibt. Man kann sagen, das sei das mythische Urbild der anthropologischen erotischen Spannung zwischen Inbesitznahme und Preisgabe.

Aber das Wort der Verkündigung wird nicht nur Fleisch, sondern es wird auch Schrift. Es gibt Verkündigungensengel, die eine versiegelte Schriftrolle mitbringen, das Εὐαγγέλιον, die festgeschriebene gute Botschaft: so auf einem Kölner Dombild oder in der Verkündigungsszene des Tucheraltars in der Nürnberger Frauenkirche.<sup>14</sup> Die Liebeserklärung des Gottes mündet in den geschriebenen Text der Heilsgeschichte. Und sie kann über diesen Text immer neu aktualisiert werden.

Die erotische Botschaft zwischen Mann und Frau spielt in einem horizontal geordneten Raum. Aber als Botschaft ist sie doch von einem Machtanspruch getragen, d. h., trotz der Bewegung auf gleicher Ebene wirkt das mythische Schema nach. Es kann zwar verdeckt werden durch die selbstverständliche Zuordnung der Schönsten zum Tapfersten, aber im Grunde bleibt die Botschaft des Mannes wie die des Gottes autoritativ. Um so faszinierender ist es zu sehen, wie die frühe Brautwerbungsepik die Spannung zwischen Machtanspruch und Selbstpreisgabe in das Konzept einbaut. In der Keme-natenszene stellt sich Rother, wie er sagt, zugleich in die Gnade Gottes und in die Gnade der Frau. Und hier liegt dann auch, wie schon erwähnt, der Sinn des zweiten

<sup>12</sup> Vgl. DOROTHEA und PETER DIEMER, „*Turbata est in sermone eius*. Zu einer ungewöhnlichen Verkündigungsdarstellung des Ambrogio Lorenzetti“, in: *Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft. FS Hans Fromm*, Tübingen 1979, S. 154–168.

<sup>13</sup> Neben der Taube das Kind, das in einem Lichtstrahl herabgleitet; vgl. *LCI* 4, Sp. 430.

<sup>14</sup> *LThK* 10, Sp. 714; *LCI* 4, Sp. 431 („Verkündigung als Rechtsgeschäft“).

Kursus, in dem die Macht zurückgenommen und das Risiko der Selbstpreisgabe bis zum äußersten getrieben wird: die Rettung erfolgt erst auf dem Weg zum Galgen.

Als Basis dafür gilt, daß der christliche König als Repräsentant Gottes auf Erden die göttliche Dialektik von Macht und Demut nachzuspielen hat. Die Fürstenspiegel zeichnen dies vor, und konkret ist dies eingegangen in die Krönungsordines der deutschen Könige und Kaiser, die vor der Erhebung den Demutsakt verlangen.<sup>15</sup>

Herrschaft ist immer raumorientiert und damit durch Oppositionen definiert. Die Botschaften, die zwischen ihnen vermitteln, bringen die Machtverhältnisse mit zum Ausdruck. Narrativ wirken dabei die mythisch-kosmischen Muster nach. Der »König Rother« ist ihnen gerade auch in der kontrastiven Doppelung der Handlung verpflichtet. Gewalt und Demut müssen miteinander zur Geltung kommen, auch wenn dies die Erzähllogik gelegentlich bis zur Absurdität strapaziert: man denke etwa an Rother unterm Tisch! Und der Schrecken der Prinzessin in der Kemenatenszene ist nicht nur ein Erschrecken über die eigene Courage, sondern das ist auch noch der Schrecken der Verkündigung: die Schuhprobe hat erotische Konnotationen. In dem listigen Spiel schlägt die männliche Macht durch.

Tristan ist ein Virtuose in allen höfischen Künsten. Er spielt sie in der vorgegebenen Raumordnung aus, er führt selbstherrlich Regie in den herrschaftsorientierten Aktionen zwischen Irland und Cornwall; er vereitelt den Anspruch des irischen Boten Morolt, er bringt Markes Botschaft nach Irland, er gewinnt die irische Prinzessin für den cornischen König durch eine Strategie, der sie nicht ausweichen kann. Die Gegner am cornischen wie am irischen Hof werden mit Raffinement und Bravour ausmanövriert. Am spektakulärsten: die Offenbarungsszene in Dublin mit der Entlarvung des Truchsessens; alle Trümpfe sind in den Händen des Boten Tristan. Das ist noch einmal, ein letztes Mal die Durchsetzung der Herrschaftsordnung im Raum, bevor der Liebestrank diese Ordnung bricht, indem er eine Leidenschaft auslöst, die quersteht zum Raumgefüge, die ortlos macht.

Der Ehebruch ist die narrative Chiffre dieser Ordnungs- und Ortlosigkeit. Oder anders gesagt: die Illegitimität dieser Liebe ist die fiktionale Umsetzung ihrer Unbedingtheit, die Umsetzung einer Liebe, die kein Maß hat und keine Rücksicht kennt. Ordnungslosigkeit und Ortlosigkeit, das heißt aber auch, daß die Dialektik von Inbesitznahme und Preisgabe zurückgelassen, daß die Schematik des Mythos überwunden ist.

Die Liebesbotschaft wie das personale Geständnis zielen naturgemäß auf die körperliche Vereinigung des Paares, aber bei der Botschaft ist das Ziel letztlich das Kind – die Erzählung von König Rother endet mit dem Blick auf die Genealogie, auf die Herrschaftslinie über Pippin zu Karl dem Großen. Das Interesse gilt dem einen Akt, dem Zeugungsakt, denn im Kind realisiert sich personell die politische Verbindung der Machtsphären. Beim erotischen Geständnis ist die sexuelle Hingabe selbst das Ziel, und zwar das immer neue Ziel in der damit angestoßenen Dialektik von Wort und Akt, von Sprache und sprachlosem Einssein, von Gewißheit und Ungewißheit, von Glück und Qual.

<sup>15</sup> Vgl. LOTHAR BORNSCHEUER, *Miseriae regum. Untersuchungen zum Krisen- und Todesgedanken in herrschaftstheologischen Vorstellungen der ottonisch-salischen Zeit*, Berlin 1968.

Die Botschaft führt über die Verbindung der Partner zu einem Vertrag. Denn das Kind in der Brautwerbung verkörpert einen veränderten juristischen Tatbestand, es ist selbst gewissermaßen Urkunde. Der Verkündigungengel bringt die Schriftrolle mit: Die Versöhnung zwischen Himmel und Erde wird durch die Inkarnation ebenso festgeschrieben wie die politische Union von West und Ost im ›König Rother‹. Schrift und Kind stellen parallel das Ergebnis des Brautwerbungsunternehmens dar.

Anders das personale Geständnis. Es kann insofern nur ergebnislos sein, als die Sprache in den Begegnungsprozeß einbezogen ist, so daß sie also nicht Ergebnisse zu formulieren vermag, sondern nur ihre Funktion im Wechsel zwischen dem Einssein und dem Bewußtsein der Unerreichbarkeit und Unverfügbarkeit des Andern reflektieren kann. Und doch: es kann diese Reflexion sehr wohl Schrift werden, freilich nicht im Sinne eines Resultats, in das diese Bewegung münden würde, sondern als Erzählung, die die Erfahrung selbst meint. Liebende erzählen sich Liebesgeschichten, sagt Gottfried im ›Tristan‹-Prolog, und so wechselt dann auch im Roman selbst, als Tristan und Isold in der idealen Ortlosigkeit, in der Utopie der Minnegrotte leben – es wechselt da das Liebesspiel mit dem Erzählen von Liebe. Die vollkommene Liebe – wenn es sie denn gibt – bewegt sich allezeit zwischen Literatur und Bett.

Nun erzählt zwar auch die Hl. Schrift, aber sie erzählt dogmatisch. Das Erzählen ist hier die Urkunde dafür, daß die Erlösung geschehen ist, geschehen als epochales historisches Faktum. Die Erzählung von Tristan und Isold spielt demgegenüber ihre Geschichtlichkeit nur: sie ist nur der Freiraum für die narrative Reflexion ihres Themas; konkret: sie erzählt, um alle Garantie in der Ich-Du-Beziehung aufzubrechen und an ihre Stelle das Bewußtsein von der immer neuen Problematik dieser Beziehung zu setzen.

Deshalb ist bei Gottfried die Bedingung für das rechte Verständnis seines Romans die subjektive Bereitschaft für die unendliche Bewegung der Liebe zwischen Glück und Schmerz. Und das wird dann provozierend geradezu als ein Evangelium neuer Art gefaßt. Leben und Tod Tristans und Isolds sind für uns, die wir davon hören, Brot und Leben (vv. 211ff.). Ihre Liebeserfahrung hat, indem wir mit ihr mitgehen, Erlösungsfunktion. Aber eben nicht im Sinne einer Urkunde, einer Garantie, sondern als ein fiktionales Experiment, über das wir unser eigenes Lieben verstehen sollen.<sup>16</sup>

Es ist nun gewiß keine zufällige Koinzidenz, daß man im selben Jahrhundert, in dem der ›Tristan‹ entstanden ist, begonnen hat, das Prinzip der absoluten Liebe auch im religiösen Bereich durchzudenken. Dabei konnte die Verkündigung an Maria als Paradigma herangezogen werden für die Zuwendung Gottes zur Einzelseele. Das Medium dieser Übertragung war die brautmystische Exegese des ›Hohenliedes‹. Wilhelm von St. Thierry war wohl der erste, der den beglückenden und schmerzlichen Wechsel von Begegnung und Trennung, von Sehnsucht und Sich-Wiederfinden, der im ›Hohenlied‹ dargestellt ist, konsequent zum Spiegel individueller Gotteserfahrung gemacht hat.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Vgl. HAUG, *Literaturtheorie*, S. 216ff., und „Erzählung und Reflexion in Gottfrieds ›Tristan‹“, in diesem Bd., S. 160–171.

<sup>17</sup> Vgl. KURT RUH, „*Amor deficiens* und *amor desiderii* in der Hoheliedauslegung Wilhelms von St. Thierry“, *Ons Geestelijk Erf* 64 (1990), S. 70–88.

Es ist dies somit eine Gotteserfahrung nicht mehr der einen großen Erklärung, der epochalen Botschaft, sondern eine Gotteserfahrung der Geständnisse mit all den Aufschwüngen und Zusammenbrüchen, die mit der personalen Begegnung und Offenbarung verbunden sind. Mechthild von Magdeburg wird die Liebesszenen zwischen Christus und der Seele dann in voller Freiheit, d. h. abgelöst von jeder Exegese, von jeder Bindung an das dogmatische Dokument, dem menschlichen erotischen Akt nachbilden.<sup>18</sup>

Damit öffnet sich also auch die Gottesliebe jener Dialektik von Beglückung und Verzweigung, von Erhebung und Abstieg, die mit dem ›Tristan‹ im Rahmen der Geschlechterbeziehung durchgespielt worden ist. Der Transzendenz des Du entspricht genau die Transzendenz Gottes: sie meint hier wie dort die Unverfügbarkeit des Radikal-Andern. So ist aus der autoritativen Botschaft der Verkündigung in der Mystik der Prozeß der offenen personalen Begegnung geworden. Und er geriet dabei zwangsläufig in eine entsprechende Illegitimität, in die religiöse Illegitimität der Häresie. Denn auch im religiösen Bereich gilt, daß die absolute Liebe jede Ordnung durchbricht und daß sie deshalb in einer Welt, die auf Ordnung angewiesen ist, in die Illegitimität geraten muß. Und die Scheiterhaufen, die für Isold und Ginevra bereitgestellt werden, haben in der Geschichte der Mystik tatsächlich gebrannt.

Die Mystik macht die göttliche Botschaft, das Evangelium Gottes, also zum gegenseitigen Geständnis, zu einer Wechselbeziehung, bei der auch der Gott auf die Partnerin, auf die Seele, angewiesen ist. Himmel und Erde verschmelzen in einer neuen, unerhörten Weise: Raum und Herrschaft werden nun auch hier zurückgelassen, der Mythos wird auch hier überwunden zugunsten eines personalen Bezuges, bei dem es nicht mehr um Botschaften in einer Hierarchie, sondern um das Problem der Vermittlung dessen geht, was nicht zu vermitteln ist, d. h., die Vereinigung kann sich wiederum nur quer zur Vermittlung vollziehen, sie kann sich nur vollziehen im Augenblick der alle raumzeitlichen Bedingungen sprengenden Ekstasis. Und so versteht es sich denn auch, daß der Geschlechtsakt zur Metapher für die mystische Unio geworden ist – was dann wiederum dazu führt, daß die sinnliche Liebe über die metaphorische Interaktion eine neue Tiefe gewinnt.<sup>19</sup>

Wie steht nun der ›Lancelot‹ in diesem religiösen und literarischen Prozeß der Ablösung der Botschaft durch das Geständnis?

Man hat gesagt, dieser grandiose Roman von der Selbsterstörung der Artuswelt sei als ein klerikaler Gegenschlag gegen die neue fiktionale Literatur zu interpretieren. Man habe von kirchlicher Seite die arthurische Thematik aufgegriffen, um das Rittertum in seiner Sündigkeit zu zeigen und es an ihr scheitern zu lassen. Der reine Galaad, der seinem Vater Lancelot den Rang abläuft, verkörpere ein neues religiöses Ideal: er ist der Erlöser, der die Aventüren zu Ende bringt und sich dann aus der Welt zurückzieht; er verschwindet mit dem Gral nach Osten, das Rittertum hat ausgespielt.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Vgl. meine Studien „Gotteserfahrung und Du-Begegnung“ und „Innerlichkeit, Körperlichkeit und Sprache in der spätmittelalterlichen Frauenmystik“, in diesem Bd., S. 464–479, bzw. S. 480–492.

<sup>19</sup> Dazu meine „Überlegungen zur Revision meiner ›Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 545–549, hier S. 548f.

<sup>20</sup> Siehe FRITZ PETER KNAPP, *Chevalier errant und fin'amor. Das Ritterideal des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich und im deutschsprachigen Südosten*, Passau 1986, S. 44f.

Es ist zwar zweifellos so, daß Lancelot und Genevra am Ende als Sünder dastehen und ihr Ehebruch das arthurische Rittertum in den Untergang stürzt, aber die These von der klerikalen Usurpation des Romans zum Zweck seiner Diffamierung ist nicht spezifisch genug, um die Eigenart der hier dargestellten Liebe und ihre Funktion im Handlungszusammenhang zu fassen.

Damit komme ich nochmals auf den auffälligsten Zug dieser Liebe zurück, auf Lancelots Sprachlosigkeit. Es ist diese Sprachlosigkeit, die ein Geständnis nach dem Muster des ›Tristan‹ ausschließt. Wie wird sie begründet? Es ist die unvergleichliche Schönheit Genevras, die Lancelot bei der ersten Begegnung schon so überwältigt, daß er kaum ein Wort herausbringt, und die ihn dann immer wieder aufs neue besinnungslos macht.<sup>21</sup> Die Königin ist die Schönste, und so müßte ihr nach dem traditionellen Schema der Tapferste zugeordnet sein. Aber es fehlen, wie gesagt, Raumordnung und Machtpositionen, die es erlauben würden, daß dieses Schema greift. Lancelot ist bei seinem Auftritt am Artushof ein unbeschriebenes Blatt, er kommt aus dem Nirgendwo, er kann nicht einmal sagen, wer er ist.

Es sei daran erinnert, daß auch Isold von unüberbietbarer Schönheit ist. Sie sei, so sagt Tristan nach seiner ersten Rückkehr aus Irland, schöner als Helena (vv. 8252ff.). Das ist natürlich die stereotype Schönheit der Brautwerbungsprinzessin, und folgerichtig löst der Bericht dann auch die Werbungsfahrt aus. In ganz anderer Weise ist jedoch von der Schönheit Tristans und Isolds in der Liebestrankszene die Rede. Hier heißt es, daß die Liebenden durch ihre Liebe immer schöner geworden seien (vv. 11856ff.). Und das ist nicht etwa eine verliebte Illusion, denn wer hier auch nur einige Erfahrung mitbringt, weiß, in welchem Maße die Liebe ein Gesicht in neuer Schönheit zum Leuchten zu bringen vermag. Auch das Motiv der Schönheit löst sich also aus seiner Position im Werbungsschema und geht in den Begegnungsprozeß ein.

Da eine solche Wende zur personalen Begegnung im ›Lancelot‹ aber blockiert ist, erscheint hier die Schönheit als Element einer Korrespondenz, die ausfällt. So schafft sie eine leere Distanz und wird zum Ausdruck der Unnahbarkeit der Partnerin. Wenn die Schönheit der Geliebten im ›Lancelot‹ das Wort erstickt, so heißt das also, daß sie kein Medium zuläßt, das über die Distanz hinweg zu vermitteln vermöchte. Deshalb sucht Lancelot einen Weg zur Geliebten, indem er sich von ihr entfernt, indem er sich in die Tat flüchtet, sich den höchsten Gefahren aussetzt, zur völligen Selbstverleugnung, ja zum Tod bereit.

Blickt man von hier aus nun auf den ›Queste‹-Teil des ›Prosalancelot‹, in dem ein geistliches Rittertum der profanen arthurischen Welt entgegengesetzt wird, so stellt man mit einiger Überraschung fest, daß für sie eine merkwürdig analoge Vermittlungsproblematik gilt. Der Gral schwebt als überwältigendes Wunder in die Artusgesellschaft herein und entschwindet wieder. Das löst die große Suche aus. Aber die Gralssucher verstehen die Aventüren nicht, in die sie eintreten; sie erweisen sich als Allegorien, die die Betroffenen selbst nicht zu entschlüsseln vermögen. Es müssen hinterher geistliche Deuter auftreten, die den Sinn enthüllen. Und am Ende gelingt es nur wenigen Begnadeten, das Ziel, den Gral, zu erreichen, und dann wird er in den Himmel gehoben.

<sup>21</sup> I, S. 366,9ff.: *...und wundert yn sere wie die frauw so schön mocht gesyn. Yn ducht, wie sin frau fon dem Lack und alle die frauwen die er ye gesah möchten nit gelichen der konigin mit schöne.*

Das religiöse Ziel ist also ins Unfaßbare abgerückt, Welt und Sprache fallen als Medium der Begegnung mit dem Göttlichen aus, es gibt eine radikale Kluft zwischen dem Einzelnen und dem Heil, die nur von drüben her überbrückt werden kann.<sup>22</sup>

So wie Lancelot versucht, seine Liebe über Aventüren zu erreichen, diese aber in ihrer Vieldeutigkeit in immer neue Verwirrungen hineinführen, so stellt sich auch der Weg zu Gott als Aventürenweg dar, der rätselhaft-undurchsichtig bleibt und bei dem das Gelingen nicht in der Macht der Suchenden liegt.

Da und dort gibt es nun wieder Botschaften und Botschafter, gibt es Vermittler. Das ist in der Lancelotgeschichte vor allem die Rolle Galahots, aber es gibt überdies eine Vielzahl von Zwischenträgern mit bald richtigen und bald falschen Botschaften. In der ›Queste‹ entsprechen dem die geistlichen Interpreten, die keine Hilfe sind, sondern immer nur post factum Erklärungen abgeben. Die Rückkehr zur Botschaft heißt aber nicht, daß man nun wieder in räumlichen Kategorien denken würde, denn es fehlt eine Raumordnung mit Grenzen, über die Beziehungen hergestellt werden könnten. An der Stelle der Grenze öffnet sich vielmehr ein Abgrund, über den hinweg ein Brückenschlag – ein Brückenschlag zum Du und zu Gott – höchst problematisch erscheint.

Was der ›Prosalancelot‹ damit narrativ durchspielt, dürfte einen Prozeß spiegeln, der epochale Bedeutung besitzt. Hans Blumenberg hat ihn unter dem Stichwort des *Deus absconditus* fälschlich mit dem Übergang zur Neuzeit gleichgesetzt.<sup>23</sup> Es zeigt sich hier einmal mehr, daß das, was man für die sogenannte neuzeitliche Wende in Anspruch zu nehmen pflegt, seine Wurzeln im 12./13. Jahrhundert hat. Es geht, wie sich gerade an der Thematik Botschaft/Geständnis illustrieren läßt, um die im hohen Mittelalter einsetzende Auflösung eines räumlich-mythischen Weltverständnisses, die zu einem neuen Verhältnis des Menschen zu Gott und auch zum Du führt. In dem Maße, in dem man das Denken in Raumordnungen und Herrschaftssphären abbaut, im selben Maße sieht man sich unmittelbar dem Andern konfrontiert – eine Konfrontation, die sich – ordnungs- und ortlos – nur als dialektische Erfahrung von Einssein und Unerreichbarkeit darstellen kann: in der *Unio* ist der Raum ausgelöscht, während er außerhalb der *Unio* als absolute Distanz erscheint. Je stärker aber das Bewußtsein dieses Widerspruchs wird, das Bewußtsein zugleich, daß die *Unio* nicht machbar ist, daß man vor einem aus eigener Kraft nicht zu überbrückenden Abgrund steht, desto bedeutungsloser wird alles, was sich als Vermittlung anbietet. Das heißt: die Welt fällt als Medium der Transzendenzerfahrung aus und mit ihr das, was die Welt abbildet: die Sprache. Man spricht, wenn überhaupt, nur noch aus der Not des Versagens heraus. Was als unabdingbarer Weltrest bleibt, der eigene Körper, wird dabei zum Ort der Qual. Man inszeniert in der späten Mystik den physischen Schmerz, um in der Zerstörung dieses letzten Weltrests die Zerstörung selbst doch noch zur Sprache zu machen.<sup>24</sup> Dem entspricht im Prinzip genau das Bild des sprachlosen Lancelot, der seine Sprache in Aven-

<sup>22</sup> Siehe ALBERT PAUPHLET in seiner Ausgabe der ›Queste del Saint Graak‹, Paris 1956, S. Xff., und HANS FROMM, „Lancelot und die Einsiedler“, in: DERS., *Arbeiten* [Anm. 3], S. 219–234; hier S. 223ff.

<sup>23</sup> HANS BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966. Vgl. meine Studie „Nicolaus Cusanus zwischen Meister Eckhart und Cristoforo Landino. Der Mensch als Schöpfer und der Weg zu Gott“, in diesem Bd., S. 538–556, hier S. 547 Anm. 50.

<sup>24</sup> Ich verweise nochmals auf die in Anm. 18 genannten Studien.

türen sucht, die über immer neue Verwundungen in die Ohnmacht, in den Wahnsinn, in die Todesnähe führen.

Zum Schluß ein kurzes Wort noch zur Kritik, die sich jetzt wohl einstellen wird: Man kann mir entgegenhalten, daß ich meine drei Beispielfälle überfordert habe, daß nichts mich berechtige, gerade ihnen derart epochale Positionen zuzuweisen. Es gebe eine Vielfalt von Kombinationen und Übergängen zwischen Botschaften, Geständnissen und Sprachlosigkeiten, die sich nicht in eine klare historische Linie bringen ließen.<sup>25</sup> Ich bin durchaus bereit, diese Bedenken zu akzeptieren und dem kritischen Leser an der Stelle meiner übermutigen Skizze die drei Beispielfälle als heuristische Muster anzubieten, mit deren Hilfe die Fülle des Materials zu sichten und in ein sehr viel differenzierteres Gesamtbild zu bringen wäre. Daß die Kategorien, die ich an den drei Mustern entwickelt habe, aber für ein solches Unternehmen tauglich sind, daran möchte ich sehr wohl festhalten.

---

<sup>25</sup> Vgl. die Beispiele, die ich in Anm. 11 angeführt habe.

## 2. Einsame Erfahrung und gesellschaftliche Integration: Zur Anthropologie eines narrativen Musters

Unser Begriff der Einsamkeit ist so sehr geprägt von der kultursoziologischen Situation der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der dazugehörigen Literatur, daß man sich fragt, ob es ohne weiteres erlaubt ist, diese historisch-semantischen Konnotationen zu löschen und Einsamkeit als eine allgemeine, nicht an die Problematik bürgerlicher Kultur gebundene Kategorie zu fassen und sie somit u. a. auch auf vorneuzeitliche Befindlichkeiten anzuwenden. Wäre es nicht besser, den Begriff zu meiden und ihn durch einen nicht dermaßen belasteten Terminus zu ersetzen, durch einen Terminus, der sich streng, d. h. ausschließlich kontrastiv zu ‚Eingebundensein in eine Gesellschaft‘ definiert? Aber es fehlt dafür ein treffendes Wort. Was sich anbietet – etwa ‚asozialer Status‘, ‚Asozialität‘ – ist ebenfalls nicht frei von spezifischen Konnotationen. So muß man sich denn doch wohl im Deutschen mit ‚Einsamkeit‘, ‚einsam‘ behelfen und versuchen, das auszublenden, was an Tönungen aus dem 18. Jahrhundert daran haftet.

Wenn ich also von ‚Einsamkeit‘ spreche, dann meine ich damit einen von spezifischen historischen Konnotationen freien anthropologischen Status, einen Status, der sich allein durch seine Opposition zu sozialer Integration bestimmt. Dabei sind grundsätzlich drei Akzentuierungen dieses oppositionellen Verhältnisses denkbar:

1. Die Einbindung des Einzelnen in die Gesellschaft wird als Norm angesehen. Dann erscheint die Lösung aus dieser Bindung als ein negativ gekennzeichnete Sonderstatus. Der Asoziale ist der Ausgeschlossene; und aus der Gesellschaft ausgeschlossen sein bedeutet hier den sozialen Tod. Es ist dies das Schicksal insbesondere des Verbrechers in vielen älteren Kulturen.<sup>1</sup> Der Einsame ist der Böse.<sup>2</sup>
2. Die Gegenposition ist gekennzeichnet durch eine Positivierung der Einsamkeit auf Kosten des gesellschaftlichen Eingebundenseins. Dies impliziert, daß der Status der Gesellschaftsferne eine Realisierung von Werten ermöglicht, die durch die soziale Integration nicht zustande kommen kann. Je mehr die einsame Erfahrung die Erfahrung eines absoluten Wertes bedeutet, desto radikaler verfällt die Gesellschaft der Abwertung. Einsamkeit geht zusammen mit Weltablehnung, ja Weltverachtung einerseits und Selbstbewahrung andererseits. Ein Musterfall: das Anachoretentum der Wüstenväter.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Als besonders eindrucksvolles Beispiel sei der *wargus*, der Fried- und Rechtlose in germanischer Tradition, genannt; siehe dazu MICHAEL JACOBY, *wargus, vargr*, ‚Verbrecher‘, ‚Wolf‘ – eine sprach- und rechtsgeschichtliche Untersuchung (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia 12), Uppsala 1974.

<sup>2</sup> Siehe JAN ASSMANN, „Literatur und Einsamkeit im alten Ägypten“, in: ALEIDA und JAN ASSMANN (Hg.), *Einsamkeit* (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), München 2000, S. 97–111, hier S. 99ff.; ALEIDA ASSMANN, „Die Einsamkeit des Bösen“, ebd., S. 129–144.

<sup>3</sup> WALTER MAGASS, „Weh dem, der allein ist“, Pred. 4,10. Über den Imaginationsraum der Anachoreten“, ebd., S. 145–151.

3. Setzt man sowohl die einsame Erfahrung wie auch die gesellschaftliche Integration positiv an, so ist ein dialektisches Gegen- und Zusammenspiel denkbar. Das setzt voraus, daß der Einzelne weder ungebrochen in die Gesellschaft integriert noch radikal von ihr dissoziiert erscheint, daß man ihn vielmehr als Einzelnen funktional auf die Gesellschaft bezogen sieht. Die einsame Erfahrung wird dabei als Prozeß verstanden, der zwar in Spannung zur Gesellschaft steht, dabei aber doch für sie fruchtbar werden kann. Das setzt voraus, daß die Gesellschaft bereit sein muß, sich dem Neuen der Einzelerfahrung teilnehmend zu öffnen, was impliziert, daß sie sich als wandelbare versteht und als solche auf neue Erfahrungen – und diese können immer nur Einzelerfahrungen sein – angewiesen ist. Idealerweise gibt dabei die Gesellschaft dem Einzelnen den erforderlichen Spielraum, in dem er ein Einzelner, ein Einsamer sein kann, um dann selbst an der Wandlung teilzuhaben, die durch die einsame Erfahrung initiiert wird.

Das sind, wie gesagt, die Hauptakzentuierungen. Sie können sich konkret in extremen Positionen niederschlagen. In der Regel sind die Verhältnisse jedoch komplexer, sie erscheinen vielschichtig und spannungsreich. So kann man mit diesen Akzentuierungen denn zwar zunächst arbeiten, doch wird man alle Schematik immer wieder zurücklassen und der historischen Besonderheit ihr Recht geben müssen.

Wenn ich auf diese Weise die drei Akzentuierungen in Form eines allgemeinen theoretischen Ansatzes präsentiere, übersehe ich natürlich nicht, daß sie historische Implikationen besitzen. Die drei Möglichkeiten stehen nicht universal zur Verfügung. Die erste, die integrative Position ist an Gesellschaften gebunden, in denen die Einzelerfahrung, wenn nicht gänzlich unterdrückt, so doch im Prinzip in der Gemeinschaftserfahrung aufgehoben ist. Es wird dies vorzüglich durch mythisch-rituelle Konzepte ermöglicht, die die Urformen einsamer Erfahrung: Geburt, Hochzeit und Tod, sozial zu bewältigen versuchen. Man kann zwar sagen, daß es sich bei Geburt, Hochzeit und Tod um individualanthropologische Universalien handle. Aber man wird nicht verkennen, daß es gerade diese drei Übergänge sind, die ein mythisches Denken gesellschaftlich zu integrieren sich bemüht, d. h., die einsame Erfahrung wird hierbei mythisch-rituell unterlaufen. Der rituell Ausgestoßene ist einsam nur in einem Übergang, der von der Gesellschaft gehalten wird.<sup>4</sup> Wenn dann aber im Laufe der kulturellen Entwicklung die mythische Integration zurückgelassen wird, kann es nicht überraschen, daß es in erster Linie Geburt, Hochzeit und Tod sind, durch die die Erfahrung des Einzelnen als vereinzelte, außergesellschaftliche angestoßen wird.

Das bedeutet: Die erste Akzentuierung ist für uns eine historisch verlorene Position. Aber sie steckt selbstverständlich im dialektischen Modell als Komponente mit drin, und dies kommt nicht zuletzt negativ als Leiden des Einsamen an der verlorenen Integration zum Ausdruck, einer Integration, die als Utopie aber weiterhin präsent ist und ihre Wirkung tut. Und es stellt sich von da aus die Frage nach der Möglichkeit einer sekundären Integration.

---

<sup>4</sup> ARNOLD VAN GENNEP hat von ‚rites de passage‘ gesprochen: *Les rites de passage. Etude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance...*, Paris 1909.

Aber man kann das Problem des anthropologischen Grundes der Einsamkeit noch sehr viel allgemeiner angehen. Man darf zwar zu Recht sagen, daß Geburt, Hochzeit und Tod die Urformen einsamer Erfahrung seien, aber dahinter liegt, daß Erfahrungen ihrem Wesen nach einsam sind, jedenfalls wenn es sich um Erfahrungen im eigentlichen Sinn, d. h. als ein Ausgreifen ins Andere, Neue, Unerfahrene handelt,<sup>5</sup> und nicht etwa um die gemeinsame Ritualisierung von Erfahrungsbesitz, wie dies beim rituellen Nachvollzug von Geburt, Hochzeit und Tod der Fall ist. Wer also Erfahrung als Bedingung jeder Verlebendigung und Erneuerung versteht, der muß der Einsamkeit Raum gewähren. Doch wenn Erfahrung im strengen Sinn immer einsam ist, ist dann der Umkehrschluß erlaubt: Ist Einsamkeit mehr als nur der Ort der Erfahrung, ist sie die Bedingung, ja geradezu die Garantie für Erfahrung? Schafft sie die Freiheit für den Vorstoß ins Unerfahrene?<sup>6</sup>

Es ist diese Problematik, die bei der literarischen Umsetzung der anthropologischen Konstellation zur Sprache kommt, ja, man darf wohl annehmen, daß es diese Problematik ist, die immer neu zur narrativen Ausfaltung der Konstellation gedrängt hat und drängt. Und wie gesagt: wenn man sich kulturhistorisch aus der mythisch-rituellen Einbindung von Geburt, Hochzeit und Tod löst, spielt die literarische Umsetzung das Spannungsverhältnis vorzüglich an diesen Elementarerfahrungen durch. Ich möchte dies an einigen Beispielen, die bewußt in großen historischen Schritten angeordnet sind, vor Augen führen.

Ich beginne – ich darf mir dies nach den einleitenden Vorwarnungen wohl erlauben – mit einem Paradefall aus dem 18. Jahrhundert: Jean Paul läßt den Helden seiner ›Un-sichtbaren Loge,‹<sup>7</sup> Gustav, in einer unterirdischen Behausung heranwachsen, acht Jahre lang, nur betreut von einem Erzieher, dem Genius. Gustavs Mutter mußte sich bei der Heirat gegenüber ihrer Mutter, der Obristforstmeisterin von Knör, zu dieser einsamen Erziehung des Kindes verpflichten. Jean Paul sagt, daß das eine herrenhutische Laune von ihr war, mit dem Zweck, das Kind vor einer Gewöhnung an die Welt, einer Gewöhnung und Abstumpfung sowohl gegenüber der Schönheit der Natur wie gegenüber den Deformierungen der Menschen zu bewahren (*SW I*, 2, S. 26 und S. 44f.).

Schließlich wird Gustav, zehnjährig, in der Nacht zum 1. Juni vom Genius aus der Tiefe hinaufgeführt, und in vollem Bewußtsein erlebt er nun zum ersten Mal die Welt im Licht. Dieser Aufstieg wird vom Genius als Auferstehung, als Durchgang durch den Tod, inszeniert. Die Schilderung dieser ersten Begegnung des Jungen mit dem aufgehenden Tag ist einer der dichterisch grandiosesten Momente in Jean Pauls Werk:

<sup>5</sup> Zur Problematik des Erfahrungsbegriffs vgl. WALTER HAUG, DIETMAR MIETH (Hg.), *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, München 1992, S. 3ff. und S. 75ff. Vgl. auch meine Studie, „Das Böse und die Moral: Erzählen unter dem Aspekt einer narrativen Ethik“, in diesem Bd. S. 370–393, hier S. 370f.

<sup>6</sup> ‚Einsamkeit und Freiheit‘ ist bekanntlich die Doppelformel, in der WILHELM VON HUMBOLDT die Bedingung für geistige Erfahrung gesehen hat und die dann zu einem berühmten Buchtitel geworden ist: HELMUT SCHELSKY, *Einsamkeit und Freiheit: Idee und Gestalt der deutschen Universität und ihrer Reformen*, Reinbek bei Hamburg 1963.

<sup>7</sup> Jean Paul, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, I. Abt., 2. Bd. Die unsichtbare Loge*, Weimar 1927 [zit. *SW*, I, 2].

Eine Flöte hob oben ein inniges liebendes Rufen an, und der Genius sagte, selber überwältigt: „es ruft uns heraus aus der Erde, hinauf gen Himmel; geh mit mir, mein Gustav.“ Der Kleine bebte vor Freude und Angst. Die Flöte tönert fort – sie gehen den Nachtgang der Himmelleiter hinauf – zwei ängstliche Herzen zerbrechen mit Schlägen beinahe die Brust – der Genius stößt die Pforte auf, hinter der die Welt steht – und hebt sein Kind in die Erde und unter den Himmel hinaus ... Nun schlagen die hohen Wogen des lebendigen Meers über Gustav zusammen – mit stockendem Athem, mit erdrücktem Auge, mit überschütteter Seele steht er vor dem unübersehlichen Angesicht der Natur und hält sich zitternd fester an seinen Genius ... Als er aber nach dem ersten Erstarren seinen Geist aufgeschlossen, aufgerissen hatte für diese Ströme – als er die tausend Arme fühlte, womit ihn die hohe Seele des Weltall an sich drückte – als er zu sehen vermochte das grüne taumelnde Blumenleben um sich und die nickenden Lilien, die lebendiger ihm erschienen als seine, und als er die zitternde Blume tod zu treten fürchtete – und als sein wieder aufwärts geworfenes Auge in dem tiefen Himmel, der Oeffnung der Unendlichkeit, versank – und als er sich scheuete, vor dem Herunterbrechen der herumziehenden schwarzen Wolkengebirge und der über seinem Haupt schwimmenden Länder – als er die Berge wie neue Erden auf unserer liegen sah – und als ihn umrang das unendliche Leben, das gefiederte neben der Wolke fliegende Leben, das summende Leben zu seinen Füßen, das goldne kriechende Leben auf allen Blättern, die lebendigen, auf ihn winkenden Arme und Häupter der Riesebäume – und als der Morgenwind ihm der große Athem eines kommenden Genius schien und als die flatternde Laube sprach und der Apfelbaum seine Wange mit einem kalten Blatt bewarf – als endlich sein belastet-gehendes Auge sich auf den weißen Flügeln eines Sommervogels tragen ließ, der ungehört und einsam über bunte Blumen wogte und ans breite grüne Blatt sich wie eine Ohrrose versilbernd hing .....: so fing der Himmel an zu brennen, der entflohenen Nacht loderte der nachschleifende Saum ihres Mantels weg, und auf dem Rand der Erde lag, wie eine vom göttlichen Throne niedergesunkene Krone Gottes, die Sonne. Gustav rief: „Gott steht dort“ und stürzte mit geblendetem Auge und Geiste und mit dem größten Gebet, das noch ein kindlicher zehnjähriger Busen faßte, auf die Blumen hin ... (*SW*, I, 2, S. 54f.)

Es handelt sich also bei Gustavs Erziehung unter der Erde um einen pädagogisch programmierten Ausschluß aus der Gesellschaft. Der Gedanke stammt aus der pietistischen Seelenkultur. Es geht um die Ausbildung einer Empfindsamkeit, einer Innerlichkeit, die nur in der Abschirmung von der Welt – sowohl von der Natur wie von den Menschen – unverhärtet entwickelt und bewahrt werden kann. Die normale allmähliche Gewöhnung an das Schöne wie an das Verdorbene hätte niemals eine so hohe Sensibilität und eine dermaßen überwältigende Erfahrung ermöglicht, wie die Obristforstmeisterin bzw. Jean Paul sie sich für Gustav ausgedacht haben.

Dabei wird diese unverstellte Weltbegegnung auf den ganzen Komplex der elementaren Lebenserfahrungen hin durchsichtig: denn die Erfahrung der Geburt ist zugleich die Erfahrung des Todes als Geburt in ein höheres Leben. Und in der Begegnung mit der Mutter ist dies auch die Erfahrung der Liebe. Nachdem Gustav nicht nur vor der Sonne niedergefallen, sondern auch an die Brust seiner Mutter gesunken ist, kommentiert Jean Paul: „wird unser Tod sein wie Gustavs seiner? Verhülltes Schicksal! das hinter unsrer Erde wie hinter einer Larve sitzt und das uns Zeit lasset zu sein – ach! wenn der Tod uns zerleget und ein großer Genius uns aus der Gruft in den Himmel gehoben hat, wenn dann seine Sonnen und Freuden unsere Seele überwältigen, wirst du uns da auch eine bekannte Menschenbrust geben, an der wir das schwache Auge aufschlagen?“ (*SW*, I, 2, S. 55) Aber es kommen Zweifel: „ach wird es nach diesem Leben voll Todter keiner bekannten Gestalt begegnen, zu der wir sagen können: willkommen?

... Das Schicksal steht stumm hinter der Larve; die menschliche Thräne steht dunkel auf dem Grabe; die Sonne leuchtet nicht in die Thräne. – Aber unser liebendes Herz stirbt in der Unsterblichkeit nicht und vor dem Angesicht Gottes nicht“ (ebd.).

Diese eigentümliche metaphorische Verschränkung von Geburt, Tod, Liebe und Licht vor der Folie der einsam-dunklen Kindheit bringt also in dramatischer Ballung die dreifache Urfahrung als Einzelerfahrung ins Bild und ins Wort, das individuelle Auf-sich-selbst-Zurückgeworfensein am Lebensanfang, am Lebensende und in der Begegnung mit dem Du.

Gustav geht dann ins Leben hinein. Aber das Erziehungsprogramm wird es prägen. Jean Paul sagt: „sein ganzes Leben klang nach dem Chorton seiner überirdischen, d. h. unterirdischen Erziehung“ (*SW*, I, 2, S. 44). Gustav wird sich zwar verirren, er wird konfrontiert werden mit dem verstümmelten Leben insbesondere der Hofwelt, aber er hält dagegen: „o zu dir, große Natur, will ich allzeit kommen, wenn ich mich unter den Menschen betrübe“ (*SW*, I, 2, S. 265). Denn die Natur, erfahren im Sonnenaufgang an jenem 1. Juni, steht bei Jean Paul für die alles Niedrige, Verquälte, Schmutzige überwindende All-Liebe. Doch ist es dem „hohen Menschen“ vorbehalten, die Welt in der Sehnsucht nach der universalen Umarmung zurückzulassen. Denn „hohe Menschen“ sind solche, „die in diese Welt – nicht passen“.<sup>8</sup> Daß Gustav nicht in diese Welt paßt, dafür hat die einsame Erziehung gesorgt, denn sie hat nicht nur eine Gewöhnung und Vergewöhnlichung verhindert, sondern sie hat auch zur Folge, daß eine normale Sozialisierung nicht mehr möglich ist.

Wem in dieser Weise die Einsamkeit einer asozialen Existenz als Bedingung einer unverfälschten Erfahrung verordnet wird, der gerät unweigerlich in eine Spannung zur gesellschaftlichen Welt, eine Spannung, die ihn weitertreiben muß und die ihn schließlich über die Welt hinaus in eine neue Gesellschaftsferne hineinführt, in eine zweite Einsamkeit, bei der die Rückkehr in die Innerlichkeit, in ihren Empfindungsreichtum und in die Fantasie zusammenspielt mit einer Natur, die ihre Göttlichkeit unversehrt darbietet, und zwar darbietet für eine metaphorische Bewegung, die jenseits der von Jean Paul humoristisch betriebenen Weltvernichtung über alle Dualismen und ihre Zerklüftungen hinwegschwingt. Dabei darf nicht übersehen werden, daß es sich nicht nur um eine künstliche, sondern um eine künstlerische Lösung handelt, die dem hohen Menschen, dem Genie – wie Jean Paul später sagen wird – vorbehalten ist.

Selbstverständlich ist all dies vor dem Hintergrund des Einsamkeitskultes des 18. Jahrhunderts, der spezifischen Naturauffassung der Zeit und der damit verbundenen ästhetischen Konzeption zu sehen. Der Einfluß Rousseaus ist unverkennbar. Die Idee der gesellschaftsfernen Erziehung findet sich übrigens auch im ›Emile‹. Aber hinter der zeitspezifischen Prägung werden doch Züge eines Grundmusters sichtbar, das, wie nun zu zeigen sein wird, in vielen Varianten wiederkehrt.

Ich gebe als Gegenbeispiel die im abendländischen Kontext historisch fernste Variante, die ich kenne. Es handelt sich um den Barlaam-Roman, dessen griechische Fassung Johannes Damascenus zugeschrieben wird. Falls dies richtig sein sollte, ergäbe sich eine Datierung vor der Mitte des 8. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Die lateinische Übersetzung

<sup>8</sup> Jean Paul [Anm. 7], II. Abt., 3. Bd. *Ausgearbeitete Schriften 1786–1792*, Weimar 1932, S. 351.

<sup>9</sup> BERTHOLD ALTANER, *Patrologie. Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter*, Freiburg 1955,

gehört in die Mitte des 11. Jahrhunderts. Es folgen im Laufe der Zeit Übersetzungen in die meisten europäischen Vulgärsprachen. Die mittelhochdeutsche Fassung stammt von Rudolf von Ems.<sup>10</sup> Der Roman ist einer der großen abendländischen Bucherfolge.<sup>11</sup>

Der ›Barlaam‹ handelt von einem indischen Königssohn namens Joasaph – später verändert zu Josaphat –, bei dessen Geburt prophezeit wird, daß er Christ werden würde. Der Vater, Abenner, versucht das zu verhindern, indem er alle Christen in seinem Reich umbringen und den Prinzen in einem eigens für ihn erbauten Palast erziehen läßt, wobei streng darauf geachtet wird, daß der Junge mit nichts in Berührung kommt, was ihn auf jenseitige Gedanken bringen könnte. Wer unter den Bedienten krank wird, wird entfernt; man darf von nichts erzählen, was die Freude zu trüben vermöchte. Doch es kommt der Tag, an dem Josaphat fragt, weshalb man ihn in dem Palast eingesperrt halte; er drängt den Vater, hinausgehen zu dürfen. Abenner willigt ein, aber er arrangiert es so, daß der Sohn auf seinem Weg durch die Stadt nichts Negatives zu sehen bekommt. Aber er begegnet dann trotz aller Vorsichtsmaßnahmen einem Krüppel, einem Blinden und einem Greis.<sup>12</sup> So erfährt Josaphat, daß die Menschen sterblich sind, und es beginnt ihn die Frage nach einem Leben nach dem Tod zu quälen. In dieser Not schickt ihm Gott den Einsiedler Barlaam, der als einer von wenigen die Christenverfolgungen des Königs überlebt hat. Unter einem Vorwand gelingt es dem Eremiten, zum Königssohn vorzudringen und ihn heimlich in der christlichen Lehre zu unterweisen. Nach einiger Zeit wird das aber ruchbar; es kommt zum Konflikt zwischen Vater und Sohn. Der König versucht mit allen Mitteln, den Sohn vom Christentum abzubringen. Den Höhepunkt der Auseinandersetzung bildet eine große von Abenner inszenierte Scheindisputation, in der aber gegen alle Planung derjenige, der die christliche Rolle spielen und dabei unterliegen sollte, den Sieg davonträgt. Nach langem Widerstand gibt der König schließlich nach, ja, er wird am Ende selbst bekehrt. Josaphat übernimmt die Herrschaft, setzt den christlichen Glauben im Land durch, um danach aber Amt und Würden niederzulegen, zu Barlaam in die Wildnis zu ziehen und bis zu seinem Tod als Einsiedler zu leben.

Diese Geschichte ist bekanntlich nichts anderes als die verchristlichte Legende von Buddhas Bekehrung. Ja, der Name Joasaph erweist sich über die arabische Zwischenform Būdasāf als eine Verballhornung von Bodhisattva. Auf diesem Weg ist Buddha amüsanterweise als hl. Josaphat in den christlichen Heiligenkalender gekommen.<sup>13</sup>

---

S. 476, hielt den Barlaamroman für das Werk eines griechischen Mönches vom Ende des 10. Jahrhunderts. Das <sup>2</sup>*LThK* 5, Sp. 1024, und das *LMA* 1, Sp. 1465, plädieren wieder für Echtheit. Siehe auch die Diskussion der Frage in der Ausgabe: Johannes Damascenus (St. John Damascene), *Barlaam and Ioasaph*, hg. und übers. v. G. R. WOODWARD und H. MATTINGLY, Cambridge, London 1953, S. XIff.

<sup>10</sup> *Barlaam und Josaphat*, hg. v. F. PFEIFFER, Leipzig 1843.

<sup>11</sup> Überblick über die Tradition in den verschiedenen Literaturen im *LMA* 1, Sp. 1464ff.

<sup>12</sup> Die drei kritischen Begegnungen: bei Johannes Damascenus V, 32f. (WOODWARD, MATTINGLY [Anm. 9], S. 54ff.), bei Rudolf von Ems [Anm. 10], vv. 1170ff.

<sup>13</sup> Die grundlegende Klärung der Zusammenhänge verdankt man – nachdem freilich schon im 17. Jahrhundert Zweifel an diesem angeblich christlichen Heiligen aufgetaucht waren – ERNST KUHN, „Barlaam und Joasaph. Eine bibliographisch-literargeschichtliche Studie“, *Abh. d. philologisch-philol. Cl. d. Bayerischen Akad. d. Wiss.* 20 (1897), S. 1–88.

Doch das nur nebenbei. Was in unserem Zusammenhang interessiert, ist das Motiv der von der Welt abgeschirmten Erziehung des Königssohns. Sie ist zwar nicht in dem Sinne einsam, daß Josaphat außer dem unentbehrlichen Erzieher keinen Menschen sehen würde, denn er hat einen ganzen Hofstaat zur Verfügung; aber das Entscheidende ist, daß er davor bewahrt wird, die Welt, wie sie wirklich ist, zu erfahren. Denn es ist diese Blockierung der Erfahrung, die dann, als der Prinz doch mit Krankheit, Alter und Tod in Berührung kommt, den großen Schock auslöst. Es fehlt – wie bei Gustav – die Möglichkeit der Gewöhnung und Verhärtung, und so ist denn auch konsequenterweise eine Sozialisierung im Grunde nicht mehr möglich. Josaphat erfüllt dann zwar als König noch die Aufgabe, die ihm zugewiesen wird, nämlich das Christentum in seinem Reich durchzusetzen, danach aber führt ihn der Weg über die Welt hinaus in die zweite Abgeschlossenheit des Einsiedlerlebens.

Das Grundmuster ist also auch hier, in einer von der ›Unsichtbaren Loge‹ völlig verschiedenen literar- und kulturhistorischen Situation, klar erkennbar: Die Abschirmung des Kindes gegenüber einer Erfahrung der Welt, wie sie wirklich ist, führt dazu, daß bei der verspäteten Begegnung mit dieser Wirklichkeit ihr Wesen in radikalster Weise aufscheint und bewußt wird. So unterschiedlich dieses Wesen der Wirklichkeit unter den andersartigen kulturellen Bedingungen aber jeweils aufgefaßt wird, so gleich bleiben sich im Prinzip die Folgen: Die Integration in die Gesellschaft dieser Welt ist für den Protagonisten nur bedingt nachzuholen, sein Weg zielt letztlich über sie hinaus in eine neue, endgültige Gesellschaftsferne, auf eine absolute Erfahrung, eine Erfahrung des Absoluten.

In den Barlaamroman sind eine Reihe von Beispielerzählungen eingebaut. Eine davon variiert kontrastierend das Grundmuster. Ein heidnischer Ratgeber, Theudas, möchte dem König deutlich machen, auf welche Weise er den dem Christentum verfallenen Prinzen dem irdischen Leben zurückgewinnen könnte. Er erzählt ihm zu diesem Zweck folgende Geschichte: Einem Königssohn sei bei seiner Geburt von den Ärzten vorhergesagt worden, daß er erblinde, wenn er in den ersten zwölf Jahren seines Lebens das Licht der Sonne oder eines Feuers sehe. So wird das Kind in einem abgedunkelten Felsenhaus erzogen, bis es das kritische Alter hinter sich gebracht hat. Dann führt man den Königssohn hinaus ans Licht, zeigt ihm zum ersten Mal alles, was es auf der Welt gibt: Gold, Silber, Edelsteine, prächtige Kleider, Wagen mit Pferden, Tierherden usw. Und man sagt ihm die Namen all dieser Dinge. Schließlich zeigt man ihm auch Frauen, und auf die Frage, wie man diese Wesen nenne, sagt man spaßeshalber, das seien Teufel, die die Männer betrügen. Als der König nach diesem Ausflug seinen Sohn dann fragt, was ihm am meisten gefallen habe, antwortet der natürlich, ohne zu zögern: „Die Teufel, die die Männer betrügen.“ – Dies als Demonstration der unwiderstehlichen Naturmacht der Liebe.

Abenner handelt dann diesem Exemplum entsprechend und schickt die hinreißendsten Frauen in den Palast des Prinzen. Aber selbstverständlich bleibt hier der Erfolg aus.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Johannes Damascenus XXX, 268ff. (WOODWARD, MATTINGLY [Anm. 9], S. 450ff.); Rudolf von Ems [Anm. 10], vv. 11622ff.

Für unser Thema trägt diese Beispielerzählung jene Erfahrung nach, die zum Grundmuster gehört, die Erfahrung der Liebe, die im Roman selbst aber ausgespart werden mußte, d. h. nur als Negativexempel zur Sprache kommen kann.

Dieses Exempel hat im übrigen seine eigene, vom ›Barlaam‹ unabhängige Geschichte. Es ist ebenfalls indischen Ursprungs, und es hat auch in die ›Jatakas‹, die Vorgeburts-geschichten Buddhas, Eingang gefunden. Im ›Nalīnikā-Jataka‹ geht es um den Sohn eines Asketen, der fern der Welt in einer Einsiedelei aufwächst. Als einmal im Land Dürre herrscht, wird den Darbenden verheißen, daß es regnen werde, wenn man den besagten Asketen ins Land bringe. So schafft man ein als Einsiedelei getarntes und mit Hetären besetztes Floß in die Nähe der beiden Eremiten. Es gelingt, als der Vater einmal nicht achtgibt, den Sohn auf das Floß zu locken, und während er sich der Liebe hingibt, treibt das Floß stromabwärts ins dürre Land, und sogleich fällt dort der Regen. Aber der Verführte kehrt dann doch wieder in die Wildnis zurück.<sup>15</sup>

Sowenig also der abgeschieden erzogene Josaphat, wenn er in die Welt kommt, der Todeserfahrung ausweichen kann, sowenig vermag sein Pendant der Erfahrung der Liebe zu widerstehen, und in beiden Fällen vollziehen sich diese Elementarerfahrungen schockartig, denn sie sind gewissermaßen rein, da sie abgelöst von allen konventionellen Vorprägungen vor sich gehen. Dadurch aber wird die Integration in die Gesellschaft problematisch, und der Held sucht schließlich jenseits von ihr diesen Erfahrungen auf den Grund zu kommen.

Es sind somit vier charakteristische Züge, die das narrative Muster, mit dem man es hier zu tun hat, kennzeichnen:

1. Erfahrung als radikal individueller Vollzug wird künstlich dadurch ermöglicht, daß man den Helden in einer Isolation heranwachsen läßt, die es verhindert, daß er die Elementarerfahrungen, die Liebe und den Tod, in konventionalisierter Form durchlebt.
2. Diese Isolation erzeugt eine Sensibilität, die die Erfahrung, wenn sie dann verzögert trotzdem eintritt, zu einem Schockerlebnis macht, in dem sich das Wesen der Welt unverhüllt offenbart. Die Erfahrung öffnet sich damit der Sinnfrage, die in der normalen, gesellschaftlichen Welt durch eingespielte Regularitäten weitgehend verdeckt bleibt.
3. wird es dem Helden nurmehr bedingt möglich, sich in eine Welt, eine Gesellschaft zu integrieren, die die Erfahrung als Begegnung mit dem offenen Sinn nicht zuläßt, die sich mit dem prekären Status der irdischen Wirklichkeit pragmatisch abgefunden hat und die deshalb als veräußerlicht oder erstarrt, ja als verstümmelt erscheint.
4. ergibt sich daraus die Suche nach einem Weg, über den der Held seine Elementarerfahrung als Frage nach dem Sinn weiterleben kann. Es ist notwendigerweise ein Weg, der über diese defiziente Welt und/oder ihre verdorbene Gesellschaft hinausführt oder quer zu ihr verläuft. Er zielt auf eine zweite Einsamkeit, die sich nun in kontrastiver Korrespondenz zur Ausgangssituation als erfüllte Einsamkeit darstellt.

<sup>15</sup> *Jatakam*, aus dem Pali übersetzt von JULIUS DUTOIT, Leipzig 1908–1921, 5, S. 195ff., Nr. 526. Vgl. dazu und zu den verwandten Erzählungen HEINRICH LÜDERS, „Die Sage von Rṣyaśṛṅga“, *Nachr. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl.* (1897), S. 87–135, und (1901), S. 28–56, insbes. (1897), S. 115f.; zur Beziehung zum ›Barlaam‹ (1901), S. 55f. Vgl. zur Tradition auch meine Studie, „Poetologische Universalien und Literaturgeschichte“, in: HAUG, *Strukturen*, S. 3–20, hier S. 9ff.

Wenn man einmal auf dieses Handlungsmuster aufmerksam geworden ist, so ist man überrascht zu sehen, mit welcher Hartnäckigkeit es sich über die Jahrhunderte hin in immer neuen Abwandlungen literarisch realisiert.

Ich wähle vier Beispiele aus dem hohen Mittelalter, die den Variationsreichtum ebenso zu demonstrieren wie die Persistenz des Musters vor Augen zu führen vermögen.

Der mittelalterliche Paradesfall ist natürlich der ›Parzival‹. Ich folge Wolfram von Eschenbach, bei dem das Muster über die Vorlage, Chrétien de Troyes ›Conte du Graal‹, hinaus mit markanter Konsequenz durchschlägt.

Die Mutter, Herzeloide, hat sich mit dem neugeborenen Parzival in die Wildnis zurückgezogen, nachdem ihr Mann, Gahmuret, im Ritterkampf gefallen ist. Sie will ihrem Sohn ein ähnliches Schicksal ersparen – der Kampftod war auch das Ende vieler anderer Familienmitglieder, und Wolfram wird nicht müde, die erdrückende Reihe dieser Katastrophen vorzuführen. Herzeloide zieht als erste Frau die Konsequenzen. So wächst denn der Junge auf, ohne etwas vom ritterlichen Leben zu erfahren, und auch ohne eine entsprechende höfische Erziehung. Aber eines Tages erscheinen doch zufällig vier Ritter in der Wildnis. Parzival ist vom Glanz ihrer Erscheinung so überwältigt, daß er auf die Knie sinkt, denn er meint, Gott vor sich zu sehen, der ihm von der Mutter als lichthaftes Wesen geschildert worden ist – eine Lichterfahrung analog zu jener Gustavs, und dies ebenso als Ahnung eines neuen Sinns. Und so bricht Parzival denn, nachdem man ihm seinen Irrtum klar gemacht hat, auf, um selbst Ritter zu werden. Herzeloide stirbt vor Schmerz, als er wegreitet. Er erscheint am Hof des Königs Artus, tölpelhaft und in einem Narrenkleid, in das die Mutter ihn gesteckt hat, in der Hoffnung, daß er bald blamiert zurückkehre. Aber ungeachtet seines närrischen Verhaltens blendet er alle durch seine unerhörte Schönheit. – Das Motiv ist konstellationstypisch: der radikal Vereinzelte erscheint zugleich als närrisch und ausgezeichnet. – Am Hof hat es gerade einen Konflikt gegeben: ein Ritter in strahlend roter Rüstung hat den König durch Forderungen provoziert. Parzival nimmt sich frech der Sache an, er bringt den Fremden kurzerhand mit seinem Jagdspieß um und eignet sich dessen Rüstung an.

Parzival kommt als Gahmurets Sohn aus einer Welt, die durch den Tod geprägt ist, und als er dann auch selbst in diese Welt aufbricht, ist seine erste Tat ein Totschlag. Er lernt dann zwar auf seinem weiteren Weg, sich höfisch zu benehmen, er lernt den korrekten Umgang mit den ritterlichen Waffen, und die Integration scheint zu gelingen, denn schließlich wird er in die arthurische Tafelrunde aufgenommen. Aber kaum ist das geschehen, holt ihn das ein, was hinter der Ritterwelt steht: Parzival war auf seinem Aventürenweg auch zur Gralsburg gekommen und hatte es dort versäumt, den durch eine vergiftete Wunde gequälten Gralskönig, seinen Onkel Anfortas, durch die Frage nach seinem Leiden zu erlösen. So erscheint denn am Artushof die Gralsbotin und verflucht den Helden. Parzival zieht erneut aus und sucht nun jahrelang vergeblich nach der Gralsburg. Dabei trifft er auf einen andern Onkel, Trevrizent, der sich angesichts der Leiden seines Bruders aus der Welt zurückgezogen hat. Der Einsiedler belehrt ihn darüber, daß ein Zusammenhang besteht zwischen seiner Mordtat an dem Roten Ritter, der ein Verwandter von ihm war, dem Tod der Mutter und der versäumten Frage: Was letztlich dahinter steht, ist der Urmord, die Kainstat am Bruder, die Frucht der Erbsünde, das Signum der Defizienz dieser Welt. Parzival wird schließlich erneut in die Gefahr geraten, Verwandte zu erschlagen – Gawan und Feirefiz, seinen Halbbruder –,

aber die Gnade Gottes verhindert das Schlimmste, und am Ende erfolgt dann die Berufung zum Gral.<sup>16</sup>

Die Jugend in der Einsamkeit sollte also Parzival vor dem Ritterleben und damit vor dem Tod im Kampf bewahren. Aber er bricht – dem Muster entsprechend – in jene Welt auf, von der er ferngehalten worden ist, und er erfährt dort genau das, was er nicht erfahren sollte, und er erfährt es an sich selbst: er tötet. Er weiß aber nicht, was er damit getan hat, und so versucht er die Integration in die Gesellschaft. Der närrische Tölpel verwandelt sich in einen glänzenden arthurischen Ritter. Daß dies jedoch eine durch den Tod geprägte Welt ist, wird ihm schließlich aufgrund der eigenen Mordtat offenbar, und das zwingt ihn, einen Weg zu gehen, der über die arthurische Welt hinausführt. Das Ziel ist das Gralsreich mit seinem merkwürdigen ordensähnlichen Rittertum, das man aus eigenem Willen nicht finden kann, also eine irreale, utopisch verklärte Gesellschaft, die offensichtlich für jenen Status steht, auf den der Weg des Helden jenseits der normalen Gesellschaft stoßen muß. Das Gralsreich ist also kein konkret denkbare Ziel, sondern nur ein in der Schweben bleibendes Fantasiegebilde, das poetisch die das Irdische übersteigende Schlußposition unseres Musters markiert.

Sehr viel holzschnittartiger wirkt ein zweiter Fall, die Geschichte von Gregorius – deutsch von Hartmann von Aue nach französischer Vorlage. Es ist dies eine christliche Version des Ödipusthemas. Gregorius ist das Kind aus einem Bruder-Schwester-Inzest. Um die Schande zu vertuschen, wird das Neugeborene in einem Fäßchen auf dem Meer ausgesetzt. An ein fernes Ufer angeschwemmt, wird es gefunden; ein Abt sorgt sich um das Kind und läßt es dann in seinem Kloster erziehen. Herangewachsen, bricht aber auch Gregorius, als er seine Herkunft erfährt, auf, um Ritter zu werden, gegen den Rat des Abtes. Er eilt einer bedrängten Fürstin zu Hilfe, rettet sie vor ihren Feinden und heiratet sie. Es ist seine eigene Mutter. Als er dies entdeckt, flieht er in die Wildnis und läßt sich auf einem Felsen in einem See festschließen. So harrt er, wunderbar von Gott ernährt, 17 Jahre lang aus, bis er bei einer Vakanz des Papstthrones auf göttlichen Befehl gesucht, gefunden und zum Oberhirten der Christenheit erhoben wird. Als Papst kann er schließlich auch seine Mutter von ihrer Schuld lösen.

Die Abschirmung von der Welt erfolgt in dieser Variante durch die Erziehung im Kloster. Dann kommt es auch hier unausweichlich zur Rückkehr des Helden in jene Gesellschaft, aus der er stammt, und wieder scheint die Integration glänzend zu gelingen. Aber er verfällt auch hier genau dem, um dessentwillen er aus der höfischen Welt hinausgestoßen worden ist: dem Inzest. Der Inzest steht – analog zum Verwandtenmord im ›Parzival‹ – für den defizienten Status dieser Welt. Gerade dadurch, daß man im Kloster die Welterfahrung verhindern will, bricht sie – dem Muster entsprechend – mit ganzer Radikalität über den Helden herein. Die Folge ist wiederum ein Weg über die höfische Welt hinaus, zunächst in eine radikale Einsamkeit und dann, als Zeichen für die damit erreichte Erlösung, auf den Papstthron.

Dabei ist nun folgendes zu beachten: Die Verfallenheit der Welt erscheint unter dem Aspekt der Liebe, sündiger Liebe – damit taucht jene zweite Erfahrung auf, die mit der

<sup>16</sup> Ausführlicher zu dieser Interpretationsperspektive meine Studie „Parzival ohne Illusionen“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 125–139.

sozial abgeschiedenen Erziehung korrespondiert, die Erfahrung des Eros – hier verdeckt noch unter dem Verhängnis der inzestuösen Bindung. Im nächsten Beispielfall aber entfaltet sie ihr ganzes Sprengpotential: es handelt sich um den ›Tristan‹.

Auch Tristan – ich halte mich an die Version Gottfrieds von Straßburg – wächst als Waisenkind auf. Seine Pflegeeltern lassen ihn zwar höfisch erziehen, aber er bleibt deplaziert, d. h., er wächst verborgen und nicht völlig standesgemäß heran, und ohne daß er um seine Herkunft wüßte – man muß ihn vor dem Feind seines Vaters schützen. Hier führt nun diese Defizienz zu einer eigentümlichen Überkompensation: Tristan beherrscht schließlich die höfischen Künste, das Waffenhandwerk wie die intellektuellen und musischen Fertigkeiten: Sprachen, Gesang, Schachspiel, Verhaltensformen usw., in einem alles Übliche übersteigenden Maß. Und als er dann gerade wegen seiner erstaunlichen Begabung von Kaufleuten geraubt wird, wieder freikommt und schließlich an den Hof seines Onkels Marke gelangt, gelingt ihm die Integration in die Gesellschaft, die, ohne daß das die Beteiligten zunächst wüßten, die seine ist, spielerisch-müheles; aber gerade deswegen gelingt sie ihm letztlich doch nicht. Es ist gerade seine Überlegenheit, die ihn ausschließt, sie weckt Argwohn, Neid und Haß. Dies aber zwingt ihn, immer neue Proben seiner Unübertrefflichkeit abzulegen, wodurch aber die Distanz zu seiner Umgebung immer nur größer wird.

Aber zur katastrophalen Krise kommt es, als Tristan eine Erfahrung macht, auf die er nicht vorbereitet war, die Erfahrung der Liebe. Es ist auffällig, daß Frauen bis zu diesem kritischen Zeitpunkt für Tristan keine Rolle spielen. Es wird nicht einmal erwähnt, daß es, was doch wohl der Fall gewesen sein muß, Frauen am Markhof gab. Daß Tristan für diese Erfahrung dermaßen unvorbereitet ist, dürfte seinen Grund darin haben, daß seine Außenseiterposition ihn veranlaßt hat, zur Beherrschung seiner Lage allein seine intellektuellen und artistischen Fähigkeiten so vollkommen wie nur möglich auszubilden und mit allem Unkalkulierbar-Irrationalen auch das Erotische auszugrenzen. Darauf also beruht im Tristanroman jene Enthaltensamkeit, die dann nur um so gewisser zur großen Schockerfahrung führt. Der Liebestrank, der Tristan und Isold, die Braut seines Onkels, unlösbar aneinander bindet, ist das konkrete Symbol für diesen unvorhersehbaren Einbruch der Liebe. Und damit ist auch jene Macht auf den Plan gerufen, die die Integration in die Markesche Hofgesellschaft auf das radikalste durchkreuzen wird.

Mit der Liebe kommt hier also – parallel zur Todeserfahrung im ›Parzival‹ – jene zweite Elementarerfahrung ins Spiel, die unserem Muster gemäß durch den Sonderstatus des Helden provoziert wird. Tristan als der zunächst sozial ins Abseits Gescho-bene, dann als der sozial Überintegrierte, was ihn zum Unintegrierten macht, ist zugleich auch ohne Du-Erfahrung. Er ist außerhalb und in der Gesellschaft ein zutiefst Einsamer. Gerade von daher aber ist er prädisponiert für jene Erfahrung, die jede gesellschaftliche Bindung durchbricht, die Erfahrung der geschlechtlichen Liebe. Und so findet Tristan denn – weiterhin dem Muster gemäß – in der geheimen, ehebrecherischen Beziehung zur Königin jene zweite Einsamkeit, die ihn über die Gesellschaft, ja über die Welt hinausträgt. Die Minnegrotte, in die die Liebenden sich flüchten, ist ein wunderbar irrealer Ort, an dem sie, ohne der Nahrung zu bedürfen, sich selbst genügen.

Zugleich wird die Liebe auf die erste Elementarerfahrung hin durchsichtig: auf den Tod. Als Tristan und Isold zufällig den verhängnisvollen Trank zu sich genommen haben, sagt die Begleiterin, Brangäne, die diesen Trank dem König und Isold hätte geben sollen: ‚*der tranc ... ist iuwer beider tot.*‘<sup>17</sup> Sie meint damit, daß der Ehebruch schließlich entdeckt und die Liebenden zugrunde gehen werden. Aber Tristan nimmt das Wort auf und versteht es bejahend neu. Er sagt: Wenn unsere Liebe der Tod ist, dann bin ich bereit, immer wieder in Isolds Armen zu sterben. Liebeserfahrung und Todeserfahrung sind im innersten verschwistert, verschwistert über das Moment der Einsamkeit der Erfahrung schlechthin, die die Welt übersteigt, die alle Bindungen durchstreicht.<sup>18</sup>

Man könnte einwenden, die Liebe sei keine einsame, sondern eine zweiseame Erfahrung. Doch sie grenzt jedenfalls aus der Gesellschaft aus, und im übrigen steckt auch in der Zweiseamkeit der charakteristische Erfahrungsbruch, indem die Du-Beziehung immer neu zwischen Einssein und Differenzbewußtsein spielt. Das zeigt sich mit drastischer Deutlichkeit bei meinem vierten Beispiel:

Lancelot, der Held der großen Prosakompilation des frühen 13. Jahrhunderts, wird als Kleinkind geraubt und in das magische Land der Frau vom Lac entführt. Er erhält da zwar eine ritterliche Ausbildung, aber er verbringt dabei doch eine so gut wie problemlos-weltfremde Jugendzeit. Herangewachsen wird er von der Frau vom Lac an den Artushof gebracht. Der Erfahrungsschock, zu dem es da kommt, vollzieht sich in der Begegnung mit der Königin Guenievre. Ihre Schönheit ist so überwältigend, daß es Lancelot die Sprache verschlägt. Und wenn er dann auszieht, um sich auf die riskantesten Aventüren einzulassen, dann nur mit dem Ziel, damit seine Liebe zu demonstrieren. Die ritterliche Welt, in der er sich dabei bewegt, ist für ihn ohne Eigenwert; sie gewinnt nur Bedeutung im Bezug auf die Liebe zur Königin. Auf Guenievres Verlangen hin kann Lancelot feig oder tapfer sein, durch ihren Anblick wird er gelähmt, auf einen Wink von ihr vollbringt er die ungeheuerlichsten Krafttaten. Die Liebe macht das Tun als Wert in sich selbst nichtig, es kann nur noch Sinn erhalten als Sprache dieser Liebe, und dies ist um so notwendiger, als die Sprache der Worte versagt.<sup>19</sup>

Lancelot ist wie Tristan einsam in der Gesellschaft, aber anders als dort hat die Liebe eine verzweifelte Note, weil diese Einsamkeit auch die erotische Beziehung in besonders quälender Weise durchdringt. Es gibt hier kein Minneparadies, sondern nur die Reihe der Gelegenheiten zum Ehebruch. Abgesehen davon aber bestimmen immer wieder Mißverständnisse, Ängste, Unsicherheiten das Verhältnis der Liebenden zueinander. Der Held wird in seiner Liebe auf sich selbst zurückgeworfen. Das Ergebnis ist hier

<sup>17</sup> *Tristan*, hg. RANKE, vv. 12487f.

<sup>18</sup> Zur unauflöselichen Widersprüchlichkeit von Liebe und Gesellschaft in Gottfrieds ›Tristan‹ siehe meine Interpretationen „Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹. Sexueller Sündenfall oder erotische Utopie“, in: HAUG, *Strukturen*, S. 600–611, und „Erzählung und Reflexion in Gottfrieds ›Tristan‹“, in diesem Bd. S. 160–171.

<sup>19</sup> Siehe zur Problematik der erotischen Beziehung zwischen Lancelot und der Königin: meine Studien „Das Endspiel der arthurischen Tradition im Prosalancelot“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 288–300, und „Das Experiment mit der personalen Liebe im 12./13. Jahrhundert“, in diesem Bd., S. 256–280, hier S. 271ff.

erstmalig dezidiert negativ. Die Liebe ist zwar immer noch der Fluchtpunkt jener typischen Bewegung, die durch die Welt hindurch und über die Welt hinausführt, aber diese Bewegung bricht immer wieder zusammen. Im ›Tristan‹ ist die Welt Widerstand und Spielmaterial der Liebe, die Liebe hat eine Sprache, sie kann bekennen und lügen. Im ›Lancelot‹ ist die Welt heil- und sinnlos geworden, der Held versucht zwar, ihr als Sprache der Liebe Sinn zu geben, aber das endet immer wieder in Absurditäten. Grundsätzlich gilt: Man braucht die Welt in ihrer Konventionalität, man braucht die Sprache als Vermittlung, auch wenn beides letztlich nicht trägt. Welt und Sprache müssen wenigstens einen Rest an Positivität bewahren, wenn sie als Sprungbrett dienen sollen zum Vorstoß ins Unerfahrene mit seinem letztlich jenseitigen Ziel. Zerfallen die Welt und das Wort, findet man sich nur noch im Zusammenbruch. Der programmierten Einsamkeit geht der dialektische Bezug zur Gesellschaft verloren, über den der Weg zur Überhöhung weiterführt. Und daran zerbricht am Ende auch die Du-Beziehung. Lancelot endet zwar nach dem Untergang der arthurischen Welt als Einsiedler. Aber das ist hier nunmehr eine leere Schablone, sie markiert nur noch den Wirklichkeitsverlust.

Die Beispielreihe ließe sich lange fortsetzen. Man könnte zurückgreifen bis zu Moses, es wäre zu reden von dem in der Wildnis heranwachsenden Heldenkind in der heroischen Epik, und man müßte weitergehen in die Neuzeit hinein, zum ›Simplizissimus‹ oder zum Beginn von Graciáns ›Criticón‹ und schließlich zur Abwandlung der Konstellation im Künstlerroman, ja selbst eine weibliche Variante wäre ins Spiel zu bringen: Hans Christian Andersens ›Kleine Seejungfrau‹. Doch die besprochenen Beispiele dürften ausreichen, um das Grundsätzliche vor Augen zu führen. Ich versuche, ein Fazit zu ziehen:

Es gibt eine anthropologische Konstellation, die skizziert werden kann als Spannung zwischen der Erfahrung, die an den Einzelnen gebunden ist, und der Gesellschaft, die diese zugleich zurückweist und braucht. Diese Konstellation ist anhand der elementaren Erfahrungen von Geburt, Liebe und Tod über die Jahrhunderte hin narrativ immer neu durchgespielt und in die Reflexion gebracht worden. Es ergibt sich ein typisches Muster, nach dem sie sich als Konflikt ausfaltet zwischen der Erfahrung des Einzelnen, die im Prinzip einsam sein muß, und einer Welt, einer Gesellschaft, die gegen diese Erfahrung immun ist und entsprechend verstümmelt erscheint und Widerstand leistet, die im Grunde aber doch dieser Erfahrung bedarf, um lebendig zu bleiben, um sich wandeln zu können.

Das Muster problematisiert die Integrierbarkeit der Einzelerfahrung, die letztlich alles Sich-Arrangieren, auf das die Gesellschaft angewiesen ist, negiert. Deshalb die Jugend in der Abgeschiedenheit, die dieses Sich-Arrangieren verhindert, was dann einen Erfahrungsschock mit sich bringt, der eine nachträgliche Einbindung in die Gesellschaft nur bedingt möglich macht und zu einer neuen Gesellschaftsferne, einer zweiten, radikalen Einsamkeit im Blick auf einen absoluten Sinn führt.

Von daher drängt sich nun noch eine letzte Frage auf: die Frage, ob in diesem anthropologisch-narrativen Muster eine weltfeindliche Tendenz steckt. Gustavs unterirdische Kindheitswelt erinnert an Platons Höhle, auf die explizit angespielt wird (*SW*, I, 2, S. 49). Geht es also um ein Offenhalten der Spannung oder um die Demonstration der Ausweglosigkeit, des Rückzugs in die radikale Einsamkeit, in die Weltverneinung, als einzige Lösung?

Als Antwort sei auf einen kleinen, aber sehr bedeutsamen Unterschied zwischen der Buddhallegende und dem Barlaam-Roman hingewiesen. Josaphat bestellt sein Reich, bevor er sich in die Einsamkeit zurückzieht, was Buddha nicht tut. Und sieht man sich daraufhin die weiteren abendländischen Beispiele an, so entdeckt man überall zumindest einen Rest von Integration, an dem positiv festgehalten wird – mit einem Grenzfall, dem ›Lancelot‹.

Gregorius kehrt als Papst in die Welt zurück. Und schon sein ritterlicher Weg in die Welt wird nicht einfach als verwerflich hingestellt; er ist vielmehr unschuldig schuldig geworden.

Wolfram zeichnet die arthurische Welt positiv. Während Parzival den Gral sucht, wird die Geschichte Gawans erzählt, der sich in der ritterlichen Welt bewährt. Innerweltliche Konfliktlösungen sind durchaus möglich.

Im ›Tristan‹ wird eine Gesellschaft vorgeführt, die nicht zuletzt durch den höfisch so fähigen Helden in ein positives Licht gestellt wird. Und das Liebespaar bedarf dieser Welt; es kehrt aus der Minnegrotte in sie zurück. Indem sich gerade in Tristan das höfische Rittertum in höchster Vollkommenheit verkörpert, wird die Welt Markes idealisiert, und zugleich erscheint sie, gebrochen durch Tristans Liebe, verdorben und leer.

Nur im ›Prosalancelot‹ treibt die arthurische Welt hoffnungslos dem Untergang zu. Aber bezeichnenderweise zerfällt mit der Gesellschaft auch die Liebe. Sie hat zwar ihre großen Momente, aber sie ist weltlos, sprachlos geworden.

Doch dieses Negativbeispiel bestätigt im Grunde nur das, was die andern Beispiele demonstrieren: Auch wenn die elementare Erfahrung von Liebe und Tod alles Weltlich-Gesellschaftliche radikal durchkreuzt, es vollzieht sich dieses Durchkreuzen doch in einer Welt, die nicht einfach vernichtet wird, die vielmehr in dieser Durchkreuzung ihre relative Gültigkeit bewahren muß, indem die Korrelation zwischen Einsamkeit und Gesellschaftsbindung nicht aufgehoben wird, da nur unter dieser Voraussetzung der Einzelne überhaupt einsam werden kann. Und schließlich – dies ist nicht das Unwichtigste –, damit es einen Ort gibt für die Narratio als ästhetische Integration des Unintegrierbaren. Man erzählt auch hier – wie in aller großen Literatur – nicht, um Probleme zu lösen, sondern um eine Problematik auszufalten und sie in ihrer ganzen Spannung zum Bewußtsein zu bringen. Und in dieser Offenheit vermag das Erzählen selbst zu einer genuinen Form von Erfahrung zu werden. Denn das Problem der Erfahrung in ihrer Spannung zwischen der individuellen, unvermittelbaren Begegnung mit dem Andern in jedem Sinn einerseits und den eingespielten Normen und zwischenmenschlich vermittelnden Konventionen andererseits ist nicht nur ein über die Jahrhunderte hin bevorzugtes literarisches Thema, sondern das narrative Muster, über das es entfaltet wird, bricht dabei mit der traditionellen Rhetorik der Sinnvermittlung, es fordert ein Verstehen, das sich selbst als dialektischen Prozeß begreift.

### 3. Die Verwandlungen des Körpers im Übergang von der Aufführung zur Schrift

#### I

Im Gegenüber von ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ steckt eine Problematik, deren Aspekte sich – seit Hugo Kuhn mit dem Stichwort ‚Aufführungsform‘ den Anstoß zur Diskussion gegeben hat<sup>1</sup> – als immer facettenreicher und komplexer erwiesen haben. Daß das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit kein einfaches Entweder-Oder ist, daß die Ablösung einer mündlichen Überlieferung durch eine schriftliche Tradition keinen problemlosen Medienwechsel darstellt, kann heute als *communis opinio* gelten. Wenn ich diese Selbstverständlichkeit trotzdem erwähne, dann deshalb, weil mir der Hinweis die Gelegenheit gibt, darauf aufmerksam zu machen, daß in dem zur Debatte stehenden Verhältnis zwei Oppositionen stecken, die unterschieden werden sollten – so wie Ursula Schaefer dies seinerzeit in ihrer Übersicht über die Problemlage treffend getan hat:<sup>2</sup> auf der einen Seite Mündlichkeit und Schriftlichkeit als allgemeine mediale Kategorien, konkret: der Gegensatz von Vortrag und schriftlicher Fixierung, und auf der andern Mündlichkeit und Schriftlichkeit als Denk- und Darstellungsformen, die für bestimmte kulturelle Entwicklungsstadien prägend sind.<sup>3</sup>

Unter dem Aspekt der allgemeinen, kategorialen Opposition sind vielfältige Verbindungen, Verschränkungen und Zwischenmöglichkeiten denkbar: Vorlesen von Texten, Vortragen memorierter Texte, schauspielerische Darstellung auf Textbasis, Evokation von Mündlichkeit in Texten usw. Trotz dieser vielfältigen Kombinationen und Übergangsformen ist jedoch daran festzuhalten, daß die Bedingungen mündlicher und schriftlicher Vermittlung in bedeutsamer Weise voneinander abweichen. Bei mündlicher Kommunikation trägt der Kontext der Aufführung die Bedeutung in mehr oder weniger hohem Maße mit. Schriftlichkeit verlangt demgegenüber einen „höheren Aufwand an Versprachlichung“,<sup>4</sup> denn sie muß den Verlust an Sinnkonstitution über den Kontext durch explizite Bedeutungssetzung kompensieren. Diese Differenz ist gerade auch da zu bedenken, wo man es mit Zwischenformen zu tun hat, bei denen sie zurückgenommen erscheint, etwa bei Texten, die von vornherein für den Vortrag bestimmt sind, die also die Aufführung einkalkulieren, und dies gilt um so mehr, je spezifischer die Situation ist, für die ein Text geschrieben wird. – Das ist der Sinnkern des ebenso berühmten wie überzogenen McLuhanschen Diktums: „The medium is the message.“

<sup>1</sup> HUGO KUHN, „Minnesang als Aufführungsform“, in: KUHN, *Text*, S. 182–190.

<sup>2</sup> URSULA SCHAEFER, „Zum Problem der Mündlichkeit“, in: JOACHIM HEINZLE (Hg.), *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt a. M., Leipzig 1994, S. 357–375.

<sup>3</sup> Ebd., S. 359f. bzw. S. 360ff.

<sup>4</sup> Ebd., S. 360. Vgl. auch BRIGITTE SCHLIEBEN-LANGE, „Zu einer Geschichte des Lesens (und Schreibens). Ein Forschungsgebiet zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft“, *Romanistische Zs. f. Literaturgeschichte* 14 (1990), S. 251–267, hier S. 253ff.

Was die Opposition von mündlicher und schriftlicher Tradierung, also den Kultur-gegensatz betrifft, so ist in letzter Zeit eingehend über die verschiedenen Symbiosen gehandelt worden, zu denen es kommen kann, und dies insbesondere im Hinblick auf den Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit im europäischen Mittelalter. ‚Hören und Lesen‘ lautet das bekannte Stichwort.<sup>5</sup> So deutlich sich hier zwei Kulturen, eine lateinisch-gelehrte, schriftlich vermittelte und eine oral-ungelehrte, volkssprachliche Kultur voneinander abheben, so offen sind die Möglichkeiten für ein Zusammenwirken, und dies gerade auch bei vehementer Auseinandersetzung. Zunächst ist jedoch auch hier wiederum auf die unterschiedlichen Bedingungen zu achten, unter denen die beiden Traditionsformen stehen; denn erst wenn die grundsätzliche Differenz erfaßt ist, können die Zwischenformen in ihrer Eigenart und auch in ihrer inneren Problematik zureichend beschrieben werden.

Die mündliche Tradition ist durch ein Verhältnis zur Vergangenheit gekennzeichnet, das bestimmt wird durch die unmittelbare Aktualität dessen, was im Gedächtnis festgehalten wird. Es mangeln ihr sowohl eine differenzierte geschichtliche Tiefe – man denke z. B. an die unbestimmte Vergangenheit des Heroic Age, in dem die Heldendichtung ihre Stoffe ansiedelt – wie die Möglichkeit, Wissen unabhängig von einer denkbaren Applikation verfügbar zu halten. Erst die schriftliche Überlieferung schafft einen differenzierten historischen Horizont, und erst sie stellt Wissen für den beliebigen Gebrauch zu einer beliebigen Zeit zur Verfügung: Geschichte und zugleich Ablösung von der Geschichte.<sup>6</sup> Die beiden Traditionsformen implizieren also ein unterschiedliches historisches Bewußtsein. Von den zudem wesentlich voneinander abweichenden Bedingungen der Produktion und Rezeption wird gleich noch die Rede sein.

<sup>5</sup> MANFRED GÜNTER SCHOLZ, *Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert*, Wiesbaden 1980. – DENNIS H. GREEN hat sich in einer Reihe von Untersuchungen mit dem Problem auseinandergesetzt und das vielfältige Zusammenwirken der beiden Bereiche textnah analysiert. Ich nenne hier nur die wichtigsten Arbeiten, d. h. diejenigen, die nicht auf bestimmte Texte eingeschränkt sind: „On the primary reception of narrative literature in medieval Germany“, *FMLS* 20 (1984), S. 289–308; „The spread of literacy. An aspect of the twelfth-century renaissance in Germany“, *Res Publica Litterarum* 9 (1986), S. 143–153; „Die Schriftlichkeit und die Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter“, *Literaturwissenschaftliches Jb. NF* 30 (1989), S. 9–26; „Orality and reading: The state of research in medieval studies“, *Speculum* 65 (1990), S. 267–280; „Hören und Lesen: Zur Geschichte einer mittelalterlichen Formel“, in: WOLFGANG RAIBLE (Hg.), *Erscheinungsformen kultureller Prozesse*, Tübingen 1990, S. 23–44. Die Summe seiner Bemühungen liegt vor in: *Medieval listening and reading. The primary reception of German literature 800–1300*, Cambridge 1994. Ferner: MIRCHAEL CURSCHMANN, „Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200“, *PBB* 106 (1984), S. 218–257. Für den Übergang zur Neuzeit siehe: JAN-DIRK MÜLLER, „Sprecher-Ich und Schreiber-Ich. Zu Peter Luders Panegyricus auf Friedrich d. S., der Chronik des Mathias von Kemnat und der Pfälzer Reimchronik des Michael Beheim“, in: DERS. (Hg.), *Wissen für den Hof. Der spätmittelalterliche Verschriftungsprozeß am Beispiel Heidelberg im 15. Jahrhundert* (MMS 67), München 1994, S. 289–321.

<sup>6</sup> SCHAEFFER [Anm. 2], S. 362f. mit der einschlägigen Literatur. Ferner: KLAUS GRUBMÜLLER, „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Unterricht. Zur Erforschung ihrer Interferenzen in der Kultur des Mittelalters“, *DU* 41/1 (1989), S. 41–54, hier: S. 45f. Die Verfügbarkeit wird mit dem Buchdruck schließlich inflationär, so daß die Geschichte in neuer Weise – philologisch – rekonstruiert werden muß; vgl. JAN-DIRK MÜLLER, „Der Körper des Buchs. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck“, in: HANS ULRICH GUMBRECHT, K. LUDWIG PFEIFFER (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988, S. 203–217.

Zunächst ist somit festzuhalten, daß die kategoriale Opposition Mündlich/Schriftlich ihre Bedeutung in den unterschiedlichen konzeptuellen Verfahren besitzt, die der Blick auf eine Aufführung bzw. auf bloßes Lesen mit sich bringt. Die zweite, die kulturhistorische Opposition gewinnt ihre Bedeutung in Hinsicht auf die grundsätzlich andersartigen Denk- und Darstellungsformen genuin mündlicher und genuin schriftlicher Vermittlung. Die beiden Oppositionen überschneiden sich gewissermaßen in der Aufführungssituation. Denn sie ist zugleich generell der Ort der mündlichen Kommunikation und historisch der Ort des oralen Typs von Tradition.

Aber gerade weil es aufgrund dieser Überschneidung schwierig ist, die beiden Oppositionspaare auseinanderzuhalten, sollte man sie im Prinzip unterscheiden, denn nur so gewinnt man ein sauberes begriffliches Instrumentarium, mit dem man die Zwischen- und Übergangsformen dann desto besser zu bestimmen vermag. Es wird also darum gehen, ohne die Differenzen zu verwischen, mit der allgemeinen Kategorie Mündlich-Schriftlich vor dem Hintergrund der historischen Dichotomie mündliche/schriftliche Tradition zu operieren.

Doch nun zunächst zum Unterschied der Produktions- und Rezeptionsweisen bei den beiden Kommunikationsformen und zu der Bedeutung, die dies für die Auseinandersetzung zwischen ihnen besitzt. Dabei sieht man sich vor der bekannten Schwierigkeit, daß uns die orale Literaturtradition des Mittelalters nicht mehr unmittelbar zugänglich ist.<sup>7</sup> Wir wissen zwar unzweifelhaft, daß es in alt- und mittelhochdeutscher Zeit vor und neben der lateinischen und vulgärsprachlichen Schrifttradition eine breite mündliche Überlieferung gegeben hat; dies nicht nur aufgrund indirekter Zeugnisse, sondern auch, weil ein Teil dieser Tradition verschriftlicht worden ist. Doch es gibt keinen Weg, von hier aus ihre Gestalt im Status der Mündlichkeit zurückzugewinnen.

Eine Chance für einen solchen Rückgriff bestünde nur, wenn wir so etwas wie mündliche Texte voraussetzen könnten, d. h. eine in festem Wortlaut memorierte orale Überlieferung. Wir kennen Kulturen, die eine solche mündliche Texttradition besaßen; sie war z. B. kennzeichnend für die großen indischen Epen. Eine solche memorierte mündliche Tradition ist jedoch nur dort möglich, wo es eine Instanz gibt, die die Weitergabe organisiert und überwacht: Dichterschulen, priesterliche Kontrolle auswendig gelernter heiliger Texte, usw. Von einer solchen Instanz wissen wir im europäischen Kulturraum nichts, und es ist höchst unwahrscheinlich, daß es sie gegeben haben könnte, ohne daß uns irgendein Hinweis darauf erreicht hätte.<sup>8</sup> Das bedeutet, daß wir bei der alteuro-

<sup>7</sup> Vgl. zum folgenden meine Studien: „Mittelalterliche Epik. Ansätze, Brechungen und Perspektiven“, in: VOLKER MERTENS, ULRICH MÜLLER (Hg.), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart 1984, S. 1–19, hier S. 2, und: „Normatives Modell oder hermeneutisches Experiment: Überlegungen zu einer grundsätzlichen Revision des Heuslerschen Nibelungen-Modells“, in: HAUG, *Strukturen*, S. 308–325, hier S. 309f.

<sup>8</sup> Vgl. dazu meine Auseinandersetzung mit THEODORE W. ANDERSSON in: „Die Grausamkeit der Heldensage. Neue gattungstheoretische Überlegungen zur heroischen Dichtung“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 72–90, hier S. 86 Anm. 47. Damit will ich keineswegs ausschließen, daß es kurzfristig und bei kürzeren Liedern zu fixierten mündlichen Texten kommen kann. Doch man weiß, wie schnell sie zersungen werden. Zur spezifischen Situation im Norden: ALOIS WOLF, „Altisländische theoretische Äußerungen zur Verschriftlichung und die Verschriftlichung der Nibelungensagen im Norden“, in: WOLFGANG RAIBLE (Hg.), *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘* (ScriptOralia 6), Tübingen 1988, S. 167–189.

päuschen oral-narrativen Tradition mit jener Improvisationstechnik rechnen müssen, wie sie für die meisten der noch lebenden oralen Kulturen charakteristisch ist.<sup>9</sup> Das Lied der Sänger entsteht bei dieser Form des Vermittelns bei jedem Vortrag neu, und zwar auf der Basis eines feststehenden Handlungsgerüsts (einschließlich der Besetzung mit bestimmten Personen) und mit Hilfe von poetischen Versatzstücken, d. h. von szenischen Klischees und formelhaften Wendungen. Von dieser mündlichen Tradition aus besteht kein Anlaß, sie in die Schriftlichkeit überzuführen, im Gegenteil, es kommt meist zu Schwierigkeiten, wenn man versucht, einen Sänger dazu zu bringen, schreibend zu improvisieren.<sup>10</sup> Der Schritt von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit ist deshalb nur als bewußter Akt von der schriftlichen Kultur aus vollziehbar. Von ihr her muß der Anstoß kommen; in den Interessen der Träger der Schriftkultur muß er seinen Grund haben. Und dieser Grund ist in der Frühzeit nicht etwa antiquarischer Sammeleifer.<sup>11</sup> Denn solange die mündliche Tradition lebendig ist, besteht keine Notwendigkeit, sie schriftlich festzuhalten; und daß z. B. die mündliche heroische Dichtung in Deutschland bis ins 16. Jahrhundert hinein und in Rückzugsgebieten gewiß noch länger gelebt hat, das bezeugen uns die späten Aufzeichnungen.

Wenn in mündlicher Tradition eine Erzählung bei jeder Aufführung neu entsteht, wobei allein das Handlungsgerüst die Identität trägt, während die konkrete Gestalt variiert, in der schriftlichen Tradition hingegen eine Erzählung im Prinzip in ihrer ganzen Textgestalt festgeschrieben wird, so korrespondiert diesem Produktionsgegensatz eine entsprechend verschiedene Rezeptionsweise. Der Zuhörer nimmt beim mündlichen Vortrag unmittelbar am Akt der dichterischen Gestaltung teil. Das Publikum des Heldenliedsängers kennt aufgrund des mehrfachen Vortrags das Gerüst der Erzählung, d. h., es hat das, was ihre Identität ausmacht gegenüber dem, was sich bei jedem Vortrag wandelt, erfaßt. Sein Interesse richtet sich deshalb nicht zuletzt auf die Variationskunst des Sängers bei der jeweiligen Realisierung, und es ist die Virtuosität der improvisierenden Gestaltung, die die Bewunderung des Zuhörers hervorruft.<sup>12</sup> Der Sinn der Er-

<sup>9</sup> Den Anstoß zur Diskussion hat bekanntlich ALBERT B. LORD mit seinem Werk: *The Singer of Tales*, Cambridge/MA 1960, gegeben; dt.: *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*, München 1965 (ich zitiere nach der deutschen Fassung). Die Literatur zur oral formulaic poetry ist inzwischen ins kaum mehr Überschaubare gewachsen. Eine größere Zahl von Titeln bietet EDWARD R. HAYMES, *Das mündliche Epos. Eine Einführung in die 'Oral Poetry' Forschung*, Stuttgart 1977. Eine kritische Zwischenbilanz: MICHAEL CURSCHMANN, „Oral Poetry in Medieval English, French and German Literature: Some Notes on Recent Research“, *Speculum* 42 (1967), S. 36–52.

<sup>10</sup> LORD [Anm. 9], Kap. 6: Mündliche Überlieferung und Schrift, S. 186ff. Etwas einschränkend: DERS., „Perspectives on recent work on the oral traditional formula“, *Oral Tradition* 1 (1986), S. 467–503, hier S. 479f.

<sup>11</sup> Dem Gedanken, daß Karl der Große eine Heldenliedsammlung habe zusammenstellen lassen, kann man deshalb nur mit Skepsis begegnen. Vgl. GERHARD MEISSBURGER, „Zum sogenannten Heldenliederbuch Karls des Großen“, *GRM* 44 (1963), S. 105–119. Siehe auch ERNST ERICH METZNER, „Neue Annäherungen an das *Ludwigslied* von 881. Zu den sprachlichen, dichterischen und geschichtlichen Vorgaben und Voraussetzungen eines frankfurtisch-hofrheinfränkischen Karolingerpreises aus dem wikingerzeitlichen Nordfrankreich“, in: *Der fremdgewordene Text. FS Helmut Brackert*, Berlin, New York 1997, S. 174–201, hier S. 190f.

<sup>12</sup> Beispiele für das Verhältnis zum Publikum bei LORD [Anm. 9]: Es kann sich in seiner Kenner-schaft begeistern, durch seine Begeisterung den Sänger zu weiterer Ausgestaltung antreiben usw., siehe z. B. S. 40 und S. 132.

zählung jedoch liegt nicht in der Besonderheit der Ad hoc-Variation, sondern im gleichbleibenden Handlungsschema. Der Vortrag fordert also keine Interpretation heraus. Anders beim schriftlich fixierten Text. Hier ist eine variierende Wiederholung ausgeschlossen. Es gibt bei mehrfachem Lesen kein Gegenüber von etwas, das sich gleichbleibt und damit als das Wesentliche heraustritt, und dem bloß Beiläufigen. Das Wesentliche wie das Unwesentliche ist ununterscheidbar festgeschrieben, und das gilt auch, wenn der Dichter Signale für eine Unterscheidung setzt, denn diese stehen mit zur Debatte. Kurz: Der Sinn wird zum Problem; der Leser ist gezwungen zu interpretieren.

Es ist nun überraschend festzustellen, daß die Dichter bei der Ablösung der oralen durch die schriftliche Produktionsweise das für die mündliche Tradition charakteristische Prinzip der Variation aufgreifen, um damit – in freilich ganz anderer Weise – Sinn zu konstituieren.<sup>13</sup> Die Variation erscheint nun als Handlungsdoppelung unter wechselnden Vorzeichen. So wird die einfache Brautwerbungserzählung der mündlichen Tradition auf schriftlicher Ebene zweimal oder sogar vielfach durchgespielt: Die Braut wird zurückgeraubt und muß erneut gewonnen werden. Der Paradefall in der mittelhochdeutschen Literatur ist der ›König Rother‹; eine komplexe Form liegt im ›Salman und Morolf‹ vor. In der Heldenepik wird bei der Verschriftlichung ebenfalls mit Abwandlungen von Grundmustern gearbeitet. Das gilt sowohl für das ›Nibelungenlied‹ wie für die ›Kudrun‹. Chrétien hat schließlich vom Prinzip der variierenden Wiederholung her eine höchst differenzierte Stufenstruktur entwickelt.

Es ist offenkundig, daß diese schriftliche Variation gegenüber der entsprechenden oralen Technik etwas völlig Neues darstellt, denn sie ist hier zu einem Mittel der Sinnkonstitution geworden. Während bei mündlicher Vermittlung durch die wiederholte Improvisation das Handlungsgerüst heraustritt, indem sich das, was bei der Variation identisch bleibt, als das sinntragende Grundmuster vom Beiläufigen abhebt, dient die Wiederholung auf schriftlicher Stufe dazu, gerade in der Variation, d. h. in dem, was das Grundmuster in unterschiedliche Perspektiven stellt, den Sinn heraustreten zu lassen. Die Abweichung signalisiert, wo die Interpretation anzusetzen hat. Kurz gesagt: Beim unfesten Text der improvisierenden Dichtung liegt der Sinn im Identischen, beim festen Text der schriftlichen Dichtung liegt er in der Differenz. Beim Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit bemächtigt sich der schriftliche Dichter also nicht nur der mündlichen Stoffe, sondern er greift auch das mündliche Prinzip der Variation auf, um gerade damit diese Stoffe einer neuen Sinnggebung zu unterwerfen. Es ist dies – so muß man wohl sagen – ein Akt geistiger Usurpation. Auf lange Sicht gelingt damit die völlige Ablösung von der mündlichen Kommunikationsform und ihrer Denkweise, es wird eine rein schriftliche Tradition etabliert, die mit ihrer Form der Sinnggebung Raum, Zeit und soziale Schichtungen überwindet.

Dieser langfristigen kulturhistorischen Entwicklung gegenüber ist jedoch im Übergang das Miteinander von mündlicher und schriftlicher Tradition unter dem Aspekt der kategorialen Dichotomie zu bedenken. Ich komme damit auf die Überschneidung der beiden Perspektiven in der Aufführungssituation zurück.

---

<sup>13</sup> Vgl. zum folgenden meine Studie: „Struktur, Gewalt und Begierde. Zum Verhältnis von Erzählmuster und Sinnkonstitution in mündlicher und schriftlicher Überlieferung“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 3–16, hier S. 10ff.

Die Aufführungssituation ist, wie gesagt, der genuine Ort mündlicher Dichtung. Schriftlich fixierte Texte des neuen Typs können jedoch in diese Situation gewissermaßen zurückgeholt werden, ja, der Vortrag ist auch die ursprüngliche Kommunikationsform des neuen, schriftlichen Mediums. Erst die zunehmende Lesefähigkeit führt hier zu einem allmählichen Wandel, was dann, als Ersatz für den situativen Kontext, wie gesagt, eine neue Explizitheit der Darstellung mit sich bringen muß.

Dabei ist jedoch nicht allein diese technische Seite der Vermittlung zu beachten, sondern zugleich zu bedenken, daß es kulturhistorisch bei der Aufführung schriftlicher Texte zu einer Konkurrenzsituation kommen konnte. Denn es ist damit zu rechnen, daß der mündliche Sänger und der einen fixierten Text vortragende neue Dichter zunächst vor demselben Publikum aufgetreten sind. Und wenn die Verschriftlichung als mehr oder weniger harte Auseinandersetzung mit der oralen Tradition und ihrer Denkweise zu verstehen ist, dann kann man sich die Spannung ausmalen, die sich ergibt, wenn die beiden Dichtertypen gegeneinander antreten. Dabei demonstriert der schriftlich arbeitende Dichter den neuen, überlegenden Umgang mit den traditionellen Stoffen, er zeigt seine sinngebende Strukturierungskunst gegenüber dem Improvisator, der an seine Handlungsgerüste gebunden ist und die Variation nur als formale Virtuosität anbieten kann. Die Aufführung gab dem schriftlichen Text also ursprünglich dadurch eine besondere dramatische Aktualität, daß sie ihm erlaubte, sich am genuineen Ort der mündlichen Tradition mit dieser zu messen. Diese Aktualität aus dem kulturellen Kampf muß in dem Maße verlorengehen, in dem der schriftliche Text nicht mehr gemeinschaftlich gehört, sondern einsam gelesen wird.

## II

In der Aufführungssituation fungiert der Körper mit als Kommunikationsmedium. Das Miteinander von Körpersprache und Wort entlastet das Wort und verstärkt es zugleich, indem der körperliche Ausdruck in seiner Unmittelbarkeit das Wort stützt, überhöht oder auch unterläuft und differenziert. Man kann z. B. eine Geschichte in einem heiteren Ton erzählen und dabei weinen, oder man kann ein groß gesprochenes Wort mit einer Geste zunichte machen. Auch schriftliche, aber für den Vortrag bestimmte Texte können diese Möglichkeit eines Zusammen- und Gegenspiels von Körpersprache und Wort nützen. Will man es schriftlich steuern, so sind direkte oder indirekte Regieanweisungen erforderlich, etwa durch eingebaute Deiktik.<sup>14</sup>

Aber schon die Sprache an sich ist bekanntlich beides: Ausdruck und Darstellung, und dies gilt in erhöhtem Maße für das gesprochene Wort.<sup>15</sup> Dem genuin mündlichen

<sup>14</sup> Beispiele bei KUHN [Anm. 1], S. 184, S. 187. Vielseitig anregend im Blick auf die Bedeutung der Körperlichkeit zwischen gesprochenem Wort und Schriftkultur: HANS ULRICH GUMBRECHT, „Beginn von ‚Literatur‘ / Abschied vom Körper?“, in: GISELA SMOLDA-KOERDT, PETER M. SPANGENBERG, DAGMAR TILLMANN-BARTYLLA (Hg.), *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, München 1988, S. 15–50. Vgl. auch HORST WENZEL, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang hat PAUL ZUMTHOR programmatisch statt von Mündlichkeit (oralité)

Dichter eignet dabei, auch wenn er zur Darstellung von Emotionen formelhafte Materialien verwendet, insofern ein höheres Maß an Spontaneität, als er seinen Ausdruck immer neu finden muß.<sup>16</sup> Der schriftliche Dichter hingegen fixiert die emotionale Seite rhetorisch und muß dann versuchen, diese Rhetorik beim Vortrag mit Leben zu erfüllen, d. h., er ‚spielt‘ den Ausdruck aus größerer Distanz als der mündliche Dichter. Zugleich freilich erlaubt ihm diese größere Distanz, die Effekte bewußter, kunstvoller zu setzen. Die Beziehung zum Publikum verändert sich: An die Stelle eines gemeinsamen Mitgehens mit dem Sänger tritt das Gegenüber von Dichter und Publikum, es entsteht die ästhetische Barriere. Es sei angemerkt, daß diese auch wieder abgebaut werden kann, wenn der schriftlich fixierte Text nur als ‚Libretto‘ dient, auf dessen Grundlage improvisiert werden darf: Im geistlichen Schauspiel insbesondere ist mit dieser Möglichkeit zu rechnen – dies übrigens in signifikanter Kombination von Improvisation und sakralen, d. h. verbindlich fixierten mündlichen Texten.

Der Vermittlung genuin mündlicher Traditionen über die körperliche Präsenz des Sängers korrespondiert die Welt, die er vermittelt, insofern, als in dieser Welt Erfahrungen am Körper, mit dem Körper gemacht werden. Es hängt dies am spezifischen Themenkomplex mündlich-narrativer Poesie: Sie kreist um die drei großen Lebenserfahrungen Geburt, Hochzeit und Tod. Die Überwältigung durch körperliche Erfahrung in Lust und Qual und Schrecken, das ist der Gegenstand des Mythos wie der Heldensage.

Die Bewältigung dieser drei Urerfahrungen erfolgt durch das Wort.<sup>17</sup> Dies, indem es diese Erfahrung vermittelt und sie zugleich in eine Form bringt, durch die man sich von ihr zu distanzieren vermag. Diese Doppelheit hängt an dem erwähnten Doppelcharakter der Sprache: Die körperliche Erfahrung kann sich im Wort körperlichen Ausdruck verschaffen, und sie läßt sich gleichzeitig im Wort darstellen und damit von der Unmittelbarkeit der Überwältigung abrücken.

Im mythisch-rituellen Vollzug stellt sich das Geschehen ungebrochen am Körper dar; für die Heldensage ist es hingegen kennzeichnend, daß es zu einer gewissen Brechung im Bewußtsein der Figuren kommt. Ich gebe ein Beispiel aus der irischen Heldensage, bei dem der Übergang vom Mythos zur Sage noch faßbar ist: ›Derbforgaills Tod.<sup>18</sup>

---

von Stimmlichkeit (*vocalité*) gesprochen und damit diesen vernachlässigten Aspekt der Aufführung eindringlich zum Bewußtsein gebracht: *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris 1984; dt.: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, München 1994.

<sup>16</sup> LORD [Anm. 9], S. 121, spricht von der „Tiefe des Gefühls“ und der besonderen „Ausdrucks-kraft“, durch die sich ein großer Improvisator von den geringeren Sängern abhebt. Es gibt also durchaus die Möglichkeit zum persönlichen, ausdrucksvollen Engagement.

<sup>17</sup> Vgl. HANS BLUMENBERG, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: MANFRED FUHRMANN (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* (Poetik und Hermeneutik IV), München 1971, S. 11–66, hier insbes. S. 23f.

<sup>18</sup> Hg. und übers. (ohne die Verspartien) von CARL MARSTRANDER, „The deaths of Lugaid and Derbforgaill“, *Eriu* 5 (1911), S. 201–218; zuerst von HEINRICH ZIMMER, „Keltische Beiträge I“, *ZfdA* 32 (1888), S. 196–334, hier S. 216ff. Vgl. RUDOLF THURNEYSSEN, *Die irische Helden- und Königssage bis zum siebzehnten Jahrhundert*, Halle a. S. 1921, S. 426–428. – Es könnte der Einwand erhoben werden, daß ich hier und im folgenden nun doch schriftlich überlieferte Heldensagen als Zeugnisse für mündliches Erzählen nehme. Dem ist entgegenzuhalten, daß ich sie nur im Sinne von Regesten verlorener mündlicher Stofftraditionen benütze. Dies ist in der irischen Überlieferung um so eher möglich, als die schriftliche Form im wesentlichen prosaisch

Derbforgaill, die Tochter des Königs von Skandinavien, verliebt sich in CuChulainn aufgrund dessen, was man ihr über den irischen Helden erzählt. Sie erscheint in Schwangengestalt auf dem Loch Cuan, an dessen Ufern CuChulainn und Lugaid, sein Ziehsohn, sich aufhalten. CuChulainn schießt mit der Steinschleuder auf den Schwan, worauf Derbforgaill ihre menschliche Gestalt annimmt und sich über den wenig freundlichen Empfang beklagt. CuChulainn saugt ihr den Stein aus der Wunde. Da er dabei aber etwas von ihrem Blut schluckt, gilt er nunmehr als mit ihr verwandt, er kann sie nicht heiraten, und so muß sie sich mit Lugaid begnügen. Es wird eine gute Ehe, und sie schenkt ihm viele Kinder.

An einem Wintertag machen die Männer von Emain einen gewaltigen Schneeblock. Die Frauen steigen hinauf und verabreden eine Wette: Jede soll ihr Wasser lassen, und die, die dabei den ganzen Schneeblock durchdringe, dürfe als diejenige gelten, die ihren Mann am besten zu befriedigen vermöge. Keiner der Frauen gelingt der Versuch. Da fordern sie auch Derbforgaill auf mitzutun. Sie weigert sich zunächst, aber massiv gedrängt, steigt sie schließlich doch auf den Schneeblock, und ihr Wasser schlägt bis zum Erdboden durch. Aus Wut darüber fallen die Frauen über sie her, reißen ihr die Nase und die Ohren ab, raufen ihr das Haar aus und kratzen ihr die Augen aus. Dann tragen sie die Verstümmelte in ihr Haus.

CuChulainn und Lugaid stehen indessen auf dem Hügel bei Emain. Sie wundern sich, daß Schnee auf Derbforgaills Hausdach liegt. Lugaid schließt daraus, daß seine Frau im Sterben liegt. Sie eilen hin, aber Derbforgaill hat das Haus verriegelt, und als sie schließlich mit Gewalt eindringen, ist sie tot. Entsetzt von dem Anblick, den sie bietet, stirbt Lugaid ihr nach. CuChulainn aber bringt das Haus, in dem die Frauen versammelt sind, zum Einsturz, so daß 150 Fürstinnen in den Trümmern begraben werden.

Das Motiv der Vogelerscheinung ist nicht untypisch in irischen Sagen von jenseitigen Frauen, die ins Land kommen, sich dem König vermählen und Fruchtbarkeit und Glück bringen, bis sie durch irgendein verhängnisvolles Ereignis wieder davonziehen müssen. Die Weitergabe der Frau an den Ziehsohn ist zweifellos sekundär; sie ist erst durch den Anschluß der Erzählung an die CuChulainnsage zustande gekommen. Die mythische Basis der Derbforgaill-Sage ist schwerlich zu verkennen: Es gehören dazu nicht nur das wunderbare Erscheinen einer jenseitigen Frau und die Fruchtbarkeit, die sie bringt, dargestellt im Kindersegen, sondern auch die Wende im Winter, die körperliche Verstümmelung als Ausdruck der negativen Phase.

Aber das mythische Muster ist heroisch uminterpretiert worden. Die Wende wird ausgelöst durch eine Wette der Frauen, bei der ihre Liebesfähigkeit zur Debatte steht, und der Umschlag läuft über eine heroische Provokation, der Derbforgaill nach anfänglichem Zögern nicht ausweichen kann. Ihr Wasser in seiner Hitze und Durchschlags-

---

ist (abgesehen von den typischen Verseinlagen), daß sie also auf eine neue metrische Bindung auf schriftlicher Stufe und zudem auf eine neue sinnstiftende Strukturierung verzichtet. Der Übergang der heroischen Tradition in die Schriftlichkeit scheint in Irland nicht von jenem scharfen Kulturkonflikt geprägt gewesen zu sein, der für England und den Kontinent charakteristisch war. Vgl. zur spezifischen Überlieferungssituation in Irland: STEPHAN N. TRANTER, HILDEGARD L. C. TRISTRAM (Hg.), *Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der älteren irischen Literatur – Early Irish literature: Media and communication* (ScriptOralia 10), Tübingen 1989.

kraft ist das Zeichen ihrer alles überbietenden Liebesfähigkeit. Ihr Tod folgt auf die Demonstration dieses Übermaßes; er wird als heldenepischer Wut- und Racheakt inszeniert. Man hat also die mythische Syzygie durchwegs mit heroischen Motiven besetzt. Die Figuren sind dem Geschehen nicht einfach ausgeliefert, sondern sie stellen sich jenem Gesetz, nach dem aus der Kulmination der positiven Phase die Wende erfolgen muß: Das Übermaß wird personalisiert, und der Umschlag wird als ebenso persönliche Replik zu einem Akt bewußter Grausamkeit. Immer noch aber stellen die Figuren die Position, in der sie sich befinden, über ihren Körper dar: Derbforgaills übermächtige Liebesfähigkeit in der Hitze ihres Wassers, die Zerstörung der Harmonie und Fruchtbarkeit in der Verstümmelung – ein Verfahren, das leicht ins Groteske umkippen kann.

Wie der Wechsel von der Fruchtbarkeit zum Tod, so läßt sich auch die Gegenbewegung mythisch-heroisch als körperlicher Durchgang durch die Gegenposition darstellen. Wieder bietet die irische Heldensage besonders eindrucksvolle Beispiele. Ich wähle CuChulainns Kampf mit den drei Söhnen der Nechta.<sup>19</sup> Dieser Dreikampf, aus dem der Held als Sieger hervorgeht, ist, wie man gesehen hat, eine Variante des Kampfes mit dem dreigestaltigen Drachen.<sup>20</sup> Dabei gerät CuChulainn in eine ungeheure Kampfwut. Nach dem Sieg hängt er die Köpfe der Erschlagenen an seinen Streitwagen und macht sich rasend auf den Rückweg. Dabei treibt er ein Rudel Hirsche in einen Sumpf, fängt das prächtigste Tier und bindet es hinten an seinen Wagen, dann betäubt er neunzehn Schwäne mit seiner Steinschleuder und bindet sie ebenfalls an seinem Wagen fest. Mit seinem Pferdegespann rast er dann auf Emain zu: hinter sich den Hirsch und über sich die neunzehn flatternden Schwäne. In Emain bekommt man es mit der Angst zu tun. Doch König Conchobar schickt ihm die Frauen mit entblößten Brüsten entgegen. Da wendet der Held für einen Augenblick sein Gesicht ab. Die Krieger von Emain packen ihn und stecken ihn in ein Faß mit kaltem Wasser, das von der Hitze des Helden birst, dann in ein zweites, dessen Wasser noch faustgroße Blasen wirft, während das dritte dann nurmehr mäßig warm wird.

Um den dämonischen Gegner zu besiegen, muß der Held also dessen Dämonie in sich aufnehmen, d. h., er geht durch das Negative hindurch, das er überwindet, und so muß er dann seinerseits wiederum entdämonisiert werden. Wieder aber ist für die heroische Stufe kennzeichnend, daß der Held selbst seine Verwandlung ins Groteske steigert, er inszeniert seine Rückkehr als hyperbolisches Bild dessen, was er durchgestanden hat, er präsentiert sich als wahnwitziges tierisches Ensemble. Er setzt dabei gewissermaßen den Überschuß an Kraft, der ihm zugewachsen ist, in heroischen Mutwillen um. Die Bändigung mit Hilfe der Frauen und die Abkühlung im kalten Wasser bekommt etwas entsprechend Spielerisches. Und der Prozeß vollzieht sich am Körper des Helden – es gibt übrigens groteske Schilderungen von den Verzerrungen, die CuChulainns Gesicht entstellen, wenn er in seine Kampfwut gerät<sup>21</sup> –, zugleich aber setzt er die Wende ins Bild, er überzieht sie in heroischer Brechung, so daß der Durchgang durch das Negative positiv aufgefangen werden kann.

<sup>19</sup> TRANTER, TRISTRAM [Anm. 18], S. 126ff. Vgl. auch HAUG [Anm. 8], S. 79ff.

<sup>20</sup> Ebd., S. 79 mit Anm. 32.

<sup>21</sup> Ebd., S. 87.

Im Prinzip, wenngleich nicht so eindrucksvoll, läßt sich dieser im Bewußtsein gebrochene, inszenierte Einsatz des Körpers auch in der germanischen Heldensage aufzeigen. Man denke an Gunnars Harfenspiel in der Schlangengrube, an die körperliche Selbstpreisgabe Rosimunds, an das grausame Racheszenarium des verstümmelten Wieland, usw.<sup>22</sup>

Es ist also kennzeichnend für die Heldensage, daß die Figuren sich provozierend einem an sich objektiven Geschehen stellen und, indem sie ihren Körper dabei ins Spiel bringen, eine Brechung über das Bewußtsein herbeiführen.

Dem korrespondiert in der Aufführungssituation die Spannung zwischen körperlichem Ausdruck und sprachlicher Form. Zu letzterer gehört auch das Metrum, das den Vortrag in ein autonomes, von außen gesetztes Maß einbindet. Der Sänger führt bei der Improvisation diese Bannung ins Metrum vor, und der Zuhörer kann an diesem Akt unmittelbar teilnehmen.

Gerade auch dies setzt den mündlich improvisierenden Vortrag entscheidend vom Vortrag memorierter oder verschriftlichter Texte ab, denn bei den letzteren ist diese Bändigung immer schon vollzogen. Der spontane Akt der Einbindung kann beim Vorlesen bestenfalls spielerisch wiedererweckt werden. Doch ist das Interesse beim schriftlich konzipierten Text ohnehin nicht auf diesen Akt gerichtet, es verlagert sich vielmehr auf die Einsicht in die neue über die Strukturierung vollzogene Sinngebung. Und dabei gewinnt auch das Körperliche auf der Gegenstandsseite eine veränderte Position und Bedeutung:

Als Yvain von Laudine verstoßen wird, verliert er seinen Verstand, er reißt sich die Kleider vom Leib und lebt wie ein wildes Tier im Wald.<sup>23</sup> Schlafend wird er schließlich von der Frau von Noroison gefunden, die eines ihrer Mädchen mit einer Wundersalbe hinschickt, damit sie ihn heile, d.h. ihn wieder zum Menschen mache. Man könnte denken, hier vollziehe sich wie bei CuChulainn der Durchgang durch die Gegenposition am Körper: Verwandelt sich der Held nicht auch hier jene Welt an, in die er abgestiegen ist? Und wiederum sind es Frauen, die ihm seinen ihm gemäßen Status zurückgeben. Wirkt hier somit die Gesetzlichkeit der Darstellung am Körper über die Schriftgrenze hinweg weiter? Wenn ja, dann sicherlich nicht unreflektiert. Denn die Nähe zum mündlich-heroischen Umgang mit Körperlichkeit ist so augenfällig, daß dies nur als Zitat verstanden worden sein kann, und zwar als ein Zitat, das zugleich zeigen sollte, daß der Stellenwert des Vorgangs sich radikal gewandelt hat. Denn der Abstieg Yvains ins Animalische und seine Rückkehr auf die menschliche Ebene trägt sich ja nicht selbst, d.h., er findet nicht in sich selbst seinen Sinn, vielmehr handelt es sich um eine Episode in einem komplex strukturierten Ereigniszusammenhang, von dem her sie erst ihre Bedeutung erhält. Yvains Tierdasein gewinnt deshalb in einem hohen Maße metaphorischen Charakter. Es ist Metapher des Selbstverlusts durch den Verlust der Liebe. Und die Problematik ist durch die Heilung Yvains denn auch keineswegs schon bewältigt, sondern die Rückkehr ins Menschsein ist nur der erste Schritt auf einem über eine Mehr-

<sup>22</sup> Dazu ausführlicher meine Studie: „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 59–71, hier S. 62ff.

<sup>23</sup> Chrestien de Troyes, *Yvain*, nach der Ausgabe von WENDELIN FOERSTER hg. u. übers. v. ILSE NOLTING-HAUFF, München 1962, vv. 2796ff.

zahl von weiteren Erfahrungen führenden Weg. Mit anderen Worten: Körperliche Erfahrungen werden auf schriftlicher Stufe symbolisch eingesetzt. Das Körperliche fungiert als Bildbereich für einen geistigen Vorgang. Zugleich wird diese Erfahrung, die Erfahrung von Eros und Tod, aber zum Thema, d. h., es geht um ihre Verarbeitung in einem Bewußtseinsprozeß. Man stirbt nur symbolisch: Erec auf Limors, Lancelot im ‚Land, von welchem niemand wiederkehrt‘.

Das Verfallensein an das Körperliche, an das Animalische, an die physische Lust und Schwäche, an Eros und Sterblichkeit ist also nicht mehr eine Erfahrung, die an sich durchzustehen wäre oder in der man unterginge – wie in der Heldensage –, es stellt sich uns vielmehr als eine geistige Erfahrung dar, und dies in der Form eines fiktionalen Experiments. Und in diesem Rahmen wird denn auch der integrale Körper symbolisch dagegengesetzt: die Schönheit, die formvollendete Haltung, die höfische Balance von Innen und Außen, die Harmonie aller Kräfte in der Einheit von Sein und Erscheinung. Der Körper ist idealiter einbezogen ins ritterliche Spiel, ins Kampfspiel, ins Liebesspiel, ins Wortspiel des Erzählens. Er ist hier Metapher der arthurischen Idealität, also wiederum Bild im Ablauf einer fiktionalen Handlung und damit Position in einem Bewußtseinsprozeß.<sup>24</sup> In dem Maße jedoch, in dem diese Position utopisch, d. h. immer nur Durchgangspunkt einer Bewegung ist, die stets neu in die Welt der physischen Verfallenheit zurückführen muß, im selben Maße ist diese Gegenwelt nicht zu erledigen – auch wenn alle arthurischen Ritter nichts anderes als gerade dies zu tun scheinen –, vielmehr bleibt die Macht dieser Gegenwelt im Bewußtsein präsent, ja, sie wird insofern in den utopischen Status hineingezogen, als sie es ist, die ihm diesen Charakter gibt. Das ist die Kühnheit dieses fiktionalen Romans: Die elementaren körperlichen Erfahrungen, die Irreversibilität des Todes und die absolute Forderung des Eros, werden nicht wirklich überwunden und zurückgelassen, sondern sie bleiben als fiktionale Erfahrungen im Bewußtsein aufgehoben.<sup>25</sup> Das ist der Sinn, den z. B. der spielerische Umgang mit den prekären Entscheidungssituationen im ›Yvain‹ vermitteln soll: wenn der Held gleichzeitig zu zwei Hilfsaktionen aufgerufen ist, wenn er unwissentlich gegen seinen besten Freund zum Kampf antritt, so sind es jedesmal bloße Zufälligkeiten, die die Katastrophe verhindern. Das Zufällige demonstriert, daß hier keine wirklichen Lösungen geboten werden können. Die Katastrophe bleibt als Möglichkeit im Bewußtsein präsent. Und dasselbe gilt für den Trick, mit dem im ›Yvain‹ das Happy-End herbeigeführt wird.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Es sollten trotz der unzweifelhaften Wechselwirkung im Prinzip auseinandergehalten werden: das von der didaktischen Literatur propagierte höfische Ideal auf der einen und die Position und Funktion dieser Idealität im Romanzusammenhang auf der andern Seite. Zum Wirklichkeitsaspekt: HORST WENZEL, „Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur“, in: HEDDA RAGOTZKY, HORST WENZEL (Hg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, S. 171–208; JOACHIM BUMKE, „Höfischer Körper – höfische Kultur“, in: HEINZLE [Anm. 2], S. 67–102.

<sup>25</sup> Das habe ich mehrfach betont: „Lesen oder lieben? Erzählen in der Erzählung: vom ›Erec‹ bis zum ›Titurek‹“, in: HAUG, *Brechungen*, S. 153–167; „Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: Erec und *des hoves vreude*“, in diesem Bd., S. 205–222.

<sup>26</sup> Vgl. meine ›Yvain‹-Interpretation: „Chrétien›Yvain‹ und Hartmann›Iwein‹: Das Spiel mit dem arthurischen Modell“, in diesem Bd., S. 223–238.

Deshalb gehört zum idealen Fest am arthurischen Hof auch das Erzählen. Im Rahmen der geglückten Balance bleibt der Weg, der dahin geführt hat, narrativ präsent. Ein solches Hereinholen der körperlichen Elementarerfahrungen in einen Bewußtseinsprozeß, der es gestattet, sie fiktional durchzuspielen, sie zu integrieren, d. h. sie zu bewältigen und doch stehen zu lassen, ist selbstverständlich nur auf der Basis eines die Schrift voraussetzenden Strukturentwurfs denkbar. Die Schrift erst befreit vom Körper, wobei sie eine eigentümliche Zwischenlage zwischen Verfallensein und Unterdrückung ermöglicht. Der Garant dieser Zwischenlage ist der metaphorische Charakter der Körperlichkeit im fiktionalen Roman. Die Metapher bietet nicht nur das Bild für eine Position in einem Bewußtseinsprozeß, sondern sie gibt dem Bildbereich zugleich eine neue Dimension: Die körperlichen Vorgänge nehmen am geistigen Prozeß teil, sie sind in ihrer ganzen Übermacht in ihn einbezogen.<sup>27</sup>

In der Sage von Derbforgaills Tod und von CuChulainns Kampf gegen die Söhne der Nechta meinen die körperlichen Vorgänge nur sich selbst; das Geschehen vollzieht sich unmittelbar am Körper; das Körperliche besitzt keinen metaphorischen Aspekt. Wenn man doch versucht, die Vorgänge zu deuten, macht man sie zu Allegorien: Derbforgaills Hochzeit und Tod als Allegorie des jahreszeitlichen Wechsels, CuChulainns Raserei und Besänftigung als Allegorie der Überwindung des Andern, des Fremden, des Dämonischen durch Anverwandlung und Ablösung. Die metaphorische Form der Problemdarstellung, die die Probleme nicht erledigt, sondern sie in einem übergreifenden Konzept in die Schwebel bringt, bedarf des festen Textes als Basis, wobei der Vortrag jedenfalls zunächst im Blick bleibt. Dabei stützt die Mündlichkeit den neuen sinnbezogenen Charakter der körperlichen Phänomene. Denn die Teilnahme des Körpers an der Aufführung verstärkt das interagierende Spiel zwischen Darstellung und Bedeutung.

Genuin schriftlich steht jedoch von Anfang an eine andere Möglichkeit zur Verfügung, Körperlichkeit und geistige Erfahrung in eine Beziehung zu setzen. Ich denke an die schon erwähnte Rhetorisierung des Körperlichen. Sie ist zwar zunächst gewiß in die für die höfische Klassik kennzeichnende Korrelation von Innen und Außen, von Sein und Erscheinung eingebunden, doch trägt sie den Keim der Spaltung in sich. Das Ergebnis ist eine psychophysisch-kausale Relation: das Körperliche wird zum Symptom. Und umgekehrt können Affekte in körperlichen Ursachen gründen. Typisch dafür ist etwa die physiologisch gesehene Angst oder die sinnliche Erregung des Helden in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹. Hier tritt also an die Stelle der metaphorischen Schwebel zwischen Geist und Körper eine wechselseitige Spannung, die auf eine Problematisierung und letztlich auf eine Disziplinierung des Körperlichen zielt. Die Ablösung aus der Vortragssituation, der Rückzug in die reine Schriftlichkeit, befördert diesen Prozeß. Der Leserroman wird zur ›moralischen Anstalt‹, bald mehr im alten und bald mehr im neuen Sinn des Begriffs. Der literarische Paradefall in der deutschen spätmittelalterlichen Literatur ist Albrechts ›Jüngerer Titurel‹. Das sinngebende Kernstück dieses Universalromans ist die Ethik der Brackenseilinschrift.<sup>28</sup> Sie

<sup>27</sup> Dies versteht sich auf der Basis der Interaktionstheorie: MAX BLACK, „Die Metapher“, in: ANSELM HAVERKAMP (Hg.), *Theorie der Metapher* (WdF 389), Darmstadt 1983, S. 55–79, hier S. 68ff.

<sup>28</sup> Vgl. HAUG, *Literaturtheorie*, S. 68ff.