

7 Erzählweltenbauer

Von, mit und über „Fiktionalität“ wird im deutschsprachigen Raum seit Käte Hamburgers epochemachender Monografie „Die Logik der Dichtung“ geredet.¹ Das Buch aus dem Jahr 1957, das Thomas Mann gewidmet ist, profitiert dabei von der Auseinandersetzung mit dessen Romanen und Erzählungen – so wie ja auch Thomas Mann von der literaturwissenschaftlichen Diskussion gelernt hatte, zumal in *Der Erwählte*, der *Gregorius*-Adaption aus dem Jahr 1951.² Insofern ist es auch nicht verwunderlich, dass Hamburger früh in ihrer Einleitung die Lyrik aus der Untersuchung ausspart, ist doch Thomas Mann nun nicht gerade als Lyriker bekannt. Käte Hamburger schreibt:

Es ist bisher in die Poetik der Gattungen, und auch in die Interpretation der einzelnen Dichtwerke, das Faktum nicht einbezogen worden, daß erzählende und dramatische Dichtung uns das Erlebnis der Fiktion oder der Nicht-Wirklichkeit vermittelt, während dies bei der lyrischen Dichtung nicht der Fall ist.³

So pauschal wird man das heute nicht stehen lassen wollen und der Binarismus ist nur plausibel, wenn man Lyrik – quasi als Erlebnislyrik – immer eng an die*den Verfasser*in koppelt, was man ja in den 1950ern getan hat. Aber auch wenn Hamburgers Überlegungen an dieser Stelle sachlich falsch sind, sind sie doch aus argumentationsgeschichtlicher Sicht sehr interessant. ‚Dichtung‘ ist in Käte Hamburgers Sicht etwas, das den Menschen umfassend ergreift und eine Qualität und Reichweite hat, für die das Wort „Erlebnis“ einzustehen hat. Erlebt wird, so heißt es ja im Zitat, die „Fiktion“ – und schon weil dieser Begriff schwierig ist und neu ist und deshalb im Deutschen der 1950er-Jahre eigentlich unverständlich ist, wird er durch einen zweiten Begriff flankiert, den der „Nicht-Wirklichkeit“. Dieses rhetorische Manöver mag auf den ersten Blick unspektakulär erscheinen; indes klingt darin, wie ein fernes Echo, eine deutschsprachige Diskussion an, in der schon einmal von einem Phänomen die Rede war, das man heute „Fiktionalität“ nennen könnte, würde man dadurch nicht unterschiedliche und letztlich inkompatible Diskurse miteinander verschalten.

Hans Vaihingers im Jahr 1911 erschienene Monografie zur „Philosophie des Als Ob“ geht auf seine Habilitationsschrift des Jahres 1877 zurück.⁴ Untersucht werden Phänomene, bei denen wider besseres Wissen auf falschen Vorstellungen

1 Hamburger 1957.

2 Werle 2012.

3 Hamburger 1957, S. 3.

4 Vaihinger 1911.

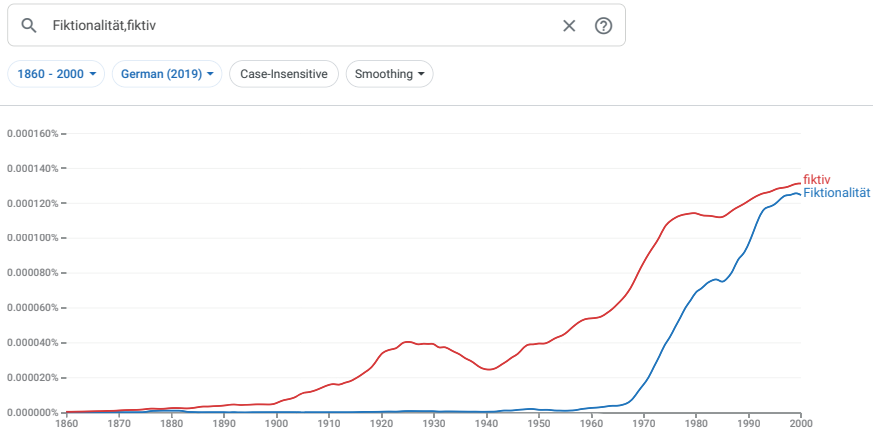


Abbildung 7.1: Eine Erfindung der 50er-Jahre? „Fiktionalität“ in Googles Ngram Viewer

beharrt wird, weil sie etwa nützlich und zweckdienlich sind. Im Unterschied zu Käte Hamburger führt Vaihinger also keine philologische Debatte, sondern arbeitet an einer philosophischen Erkenntnistheorie. Das ist zumindest der Oberflächen-eindruck. Sieht man etwas genauer hin und untersucht man einige Diskursfäden und Diskussionsfelder des 19. Jahrhunderts, kann man durchaus sehen und sichtbar machen, dass Vaihinger von philologischen Fragen profitiert. Der Philosoph Nadeem Hussain ist diesen Diskursfäden und Diskussionsfeldern in einem Aufsatz gefolgt, in dem es eigentlich um Nietzsche geht und darum, wie man im Nihilismus Werte behaupten und vertreten könne.⁵ Da bei Nietzsche aber, laut Hussain, auch die Frage eine Rolle spielt, inwiefern man sich lösen könne von falschen oder inadäquaten Vorstellungen von der Welt – und welche Rolle die Kunst dabei spiele –,⁶ betrifft die Diskussion auch Fragen einer philologisch-philosophischen Fiktionalitätsdebatte – avant la lettre – des 19. Jahrhunderts.

⁵ Hussain 2007.

⁶ Zum Beispiel: „Hätten wir nicht die Künste gut geheissen und diese Art von Cultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird – die Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins –, gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Consequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als den guten Willen zum Scheine.“ (Nietzsche 1999a, S. 464)

In einem „Historischen Postskriptum“ zu seinem Aufsatz gibt Hussain ein paar Hinweise auf den größeren Kontext der Diskussion. Er verweist auf Jeremy Bentham, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts fiktionalistische Ansätze entwickelt habe, um rechtliche und moralische Begriffe (wie zum Beispiel Pflicht und Eigentum) zu erklären. Und Hussain verweist auf neukantianische Arbeiten von Friedrich Lange und eben auch Hans Vaihinger sowie auf hegelianische Auseinandersetzungen mit dem Christentum, namentlich von Friedrich Feuerbach und David Friedrich Strauß. Strauß' „Leben Jesu, kritisch bearbeitet“ aus dem Jahr 1835 beispielsweise bietet eine mythologische Lektüre der Bibel. Hussain schreibt:

Strauss's phenomenal impact is best explained by the thoroughness of application of the notion of myth and the level of detailed support presented. These myths were the result of an unconscious and unintentional poetizing as opposed to intentional deception. For Strauss, the claims of biblical texts literally interpreted were false. The common believer accepted the literal interpretation and thus his or her beliefs were also false. A central reason for taking biblical texts as myths, and thus as literally false, was the impossibility of the truth of the literal claim being compatible with the current naturalistic picture of the world as a closed causal system.⁷

Anders und einfach gesagt: Der Positivismus – und das ist eine seiner großen, aufklärerischen Leistungen – nimmt einem die Möglichkeit, die biblische Erzählung als eine wahre Erzählung zu akzeptieren. Stattdessen muss nun interpretiert werden, um die Wahrheit hinter der Erzählung zu entschlüsseln. Was auf den ersten Blick wie eine Neuverpackung des mehrfachen Schriftsinns aussieht, ist tatsächlich eine – von Zeitgenossen ja auch wahrgenommene – Radikalisierung. Strauß' Ansatz macht es zum Beispiel möglich, die Wahrheit der Auferstehung Christi zu leugnen, ohne freilich – Gott bewahre! – die durch die biblische Erzählung zum Ausdruck gebrachte Wahrheit des Christentums infrage zu stellen. Strauß ist schließlich Hegelianer und kein Atheist (zumindest ist er das 1835 noch nicht ...).

All das spielt bei Käte Hamburger zwar keine Rolle, dennoch ist es wichtig, diese ältere Diskussion zumindest zu kennen, wenn man sich für die Genealogie des Fiktionalitätsdiskurses interessiert; eines Diskurses, den Käte Hamburger in die deutschsprachige Literaturwissenschaft einführt. Wichtig ist dies auch, um zu verstehen, dass abstrakte Begriffe – wie eben derjenige der Fiktion – sich nicht notwendigerweise einfach auf ‚reale‘ Phänomene beziehen, sondern mitunter einer spezifischen Diskursformation entstammen und mit dieser auch wieder verschwinden können. Hans Vaihingers Überlegungen etwa gehörten einer Diskursformation an, die, wenn man Hussain glauben darf, mit dem Aufstieg des

⁷ Hussain 2007, S. 181 f.

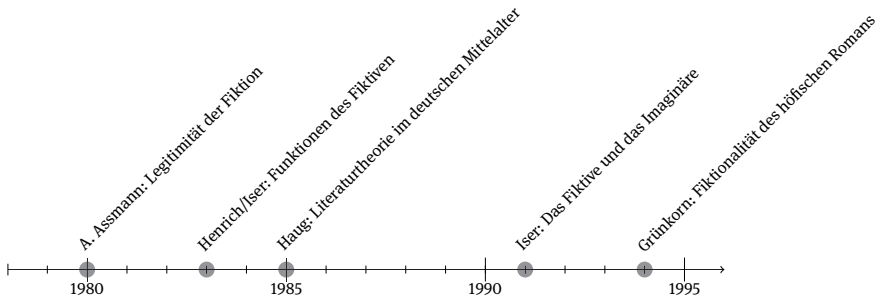


Abbildung 7.2: Einige Stationen des literaturwissenschaftlichen Fiktionalitätsdiskurses (mit mediävistischem Fokus)

Logischen Positivismus der 1920er und 1930er erledigt war.⁸ Es macht deshalb wenig Sinn, mithilfe von Vaihinger über den Diskurs nachzudenken, der sich im Anschluss an Käte Hamburgers Buch entwickelt. Dies nämlich ist ein Diskurs, bei dem sich Literaturwissenschaft, Linguistik und Philosophie in verschiedener Intensität überkreuzen, um zum einen das Verhältnis von Sprache und Realität und zum anderen das moderne Konzept von Literatur auf eine ontologische Basis zu stellen. Um Letzteres zu erreichen, werden Literatur und Fiktionalität miteinander verschaltet; das geht so weit, dass letztlich Literatur fest an Fiktionalität geknüpft wird: Literatur ist dann immer fiktional und Fiktionalität – nicht nominalistisch, sondern substanzialistisch gebraucht –⁹ wird zur Kernqualität von Literatur. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ist das eine zentrale Diskussion, die zwei Dinge zugleich ermöglicht: zum einen die Ausweitung des Objektbereichs, weil alle fiktionalen Texte als Literatur gelten können; und zum anderen die Aufwertung von Literatur als der zentrale Bereich der Fiktionalität. Somit übernimmt der Fiktionalitätsbegriff Plausibilisierungsleistungen, die zuvor Begriffe wie Mimesis, Ästhetik, Autonomie, Kunstwerk und Ähnliches übernommen hatten. Dass sich daraus ein Problem für die Mittelaltergermanistik ergibt, hat Hans Ulrich Gumbrecht bereits 1983 aufgeschrieben:

⁸ Ebd., S. 187.

⁹ Eibl 2009, S. 267. „Fiktionalität“, so heißt es in Eibls Aufsatz, „ist ein Alltagsbegriff und es wäre [...] eines der idealistischen Missverständnisse, wenn man aus dem Vorhandensein eines Begriffs schlosse, es müsse auch eine Sache geben, die er uneindeutig repräsentiert [...]“. (Ebd., S. 280) Man vergleiche etwa auch Jan-Dirk Müller: „Fiktionalität erweist sich [...] als eine pragmatische, nicht eine substantialistische Kategorie (wie die Opposition *fictum/factum* suggerieren könnte). Die Frage ist nicht, ob etwas ein *factum* oder *fictum* ist, sondern wie es *aufgefasst* wird.“ (J.-D. Müller 2014, S. 212)

Die heute auch in der Literaturwissenschaft gängig gewordene Überschneidung, Vermischung oder Substitution der Begriffe ‚Fiktion‘ und ‚Literatur‘ zeigt, daß wir uns an eine Konkominanz von Akten des Fingierens seitens des Autors (Selektion und Kombination) und dem Suspens der natürlichen Einstellung als literarischer Rezeptionshaltung gewöhnt haben. Weil die Abhängigkeit der literarischen Rezeptionshaltung von der (meist durch Selbstverweis erleichterten) Wahrnehmung des fiktionalen Charakters von Texten zu einer Institution neuzeitlicher Lesekultur geworden ist, liegt der hermeneutisch nicht legitime Umkehrschluß nahe, Fiktionsbewußtsein als Präsupposition all jener Kommunikationssituationen anzusetzen, in denen wir – wie beim höfischen Roman – seitens der Rezipienten mit einer Aufhebung der alltags-praktischen ‚natürlichen Einstellung‘ rechnen können.¹⁰

Es werden also moderne Vorstellungen auf die Vormoderne zurückprojiziert – und plötzlich gibt es Fiktionalität auch schon im Mittelalter. So einfach geht das, wenn die Diskursformation passt.

Von den 60er-Jahren an beginnt der literaturwissenschaftliche Fiktionalitätsdiskurs mehr und mehr Wurzeln zu schlagen; in den 80er-Jahren schließlich ist das Thema etabliert – und deshalb auch beständig umstritten. Wichtige Stationen der Etablierung des literaturwissenschaftlichen Fiktionalitätsdiskurses sind die Dissertation Aleida Assmanns, ein Sammelband der Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ zu „Funktionen des Fiktiven“ sowie Walter Haugs „Literaturtheorie im deutschen Mittelalter“.¹¹ Es ist vor allem das Buch von Haug, das in der Folgezeit die altgermanistische Fiktionalitätsdiskussion prägt und vorantreibt und das wesentlich dafür gesorgt hat, dass die Diskussion bis heute nicht mehr aufgehört hat.

Aleida Assmanns Buch ist insofern relevant, als sie zum einen erkannt hat, dass kaum ein Weg von der antiken Diskussion, für die in aller Regel Platon und – vor allem – Aristoteles herangezogen werden, zur jüngeren Auseinandersetzung mit Fiktionalität führt. Zudem hat Assmann eine wichtige Unterscheidung beobachtet und beschrieben, die sehr hilfreich ist, um die Diskussion seit den 80er-Jahren besser zu verstehen. Geprägt werde diese jüngere Diskussion nämlich, so Assmann, durch die „analytische Sprachphilosophie einerseits und die linguistische Pragmatik andererseits“.¹² Die analytische Sprachphilosophie frage nach Sprechakten und deren Wahrheitsanspruch. Im Vordergrund steht dabei eine Referenztheorie der Sprache, also die Theorie, dass Fiktionalität vor dem Hintergrund der Frage nach der Bezüglichkeit sprachlicher Aussagen auf Wirklichkeit behandelt werden müsse. Dieser Diskussionsbereich ist vielfach mit der literaturwissenschaftlichen Diskussion über Fiktionalität verbunden und verschlungen; ich werde trotzdem

¹⁰ Gumbrecht 1983, S. 436.

¹¹ Henrich und Iser 1983; A. Assmann 1980; Haug 1985.

¹² A. Assmann 1980, S. 10.

im Folgenden nicht weiter darauf eingehen, weil dieses Diskursfeld zu weit in die komplexen Diskussionen der Philosophie und Linguistik führen würde – ohne dass damit für meine literaturwissenschaftliche Problemstellung viel gewonnen wäre.¹³ Aus philosophisch-linguistischer Sicht nämlich mag das Problem der Referenz zentral sein, wenn es darum geht, die alltägliche Sprache zu untersuchen; aus textwissenschaftlicher Sicht ist die Frage nach der Referenz nur ein Aspekt unter vielen. Sprache nämlich, zumal verschriftlichte, nicht-alltägliche Sprache, hat viel mehr Funktionen als nur den Bezug auf eine wie auch immer geartete Wirklichkeit.

Im Gegensatz zur analytischen Sprachphilosophie gehe es, so Assmann, bei der linguistischen Pragmatik um ein Kommunikationsmodell fiktionaler Rede. Dabei sei „[w]eitgehend anerkannt“, so referiert Assmann, dass „Fiktionalität kein linguistisches, sondern ein rein rezeptionsspezifisches Phänomen“¹⁴ sei:

Man ist deshalb davon abgekommen, Fiktionssignale in der Sprachstruktur des Textes selbst zu suchen (wie dies etwa Käte Hamburger am Beispiel des epischen Präteritum noch für möglich hielt). Statt dessen wird Fiktivität als rein pragmatisch determinierte Qualität interpretiert, als Ergebnis einer intentionalen Umdeutung durch die Teilnehmer am Kommunikationsprozeß.¹⁵

Diese kurze, aber präzise Darstellung ist zentral und hätte man sie in der Folgezeit konsequent berücksichtigt, hätte man sich viel Schreib- und Denkarbeit ersparen können. Die philosophische Diskussion nämlich lässt sich schon wegen ihrer Ahistorizität nur schwer auf konkrete Texte beziehen; die pragmatisch-linguistische Diskussion wiederum erteilt einer Suche nach Fiktionalität in den Texten eine ziemlich klare Absage. Fiktionalität ist, um es noch einmal klar und deutlich zu wiederholen, ein Phänomen der Rezeption. Oder in den Worten Ulrich Wyss’:

Es gibt kein Kriterium der Fiktionalität, das den Texten inhärent wäre. Ob ein Text die Wahrheit sagt oder eine Wirklichkeit fingiert, ist nicht eine Frage der Gattungspoetik, sondern der Gebrauchszusammenhänge und Machtverhältnisse, in denen er geschrieben und gelesen wird.¹⁶

Was für die Fiktionalität gilt, gilt ebenso für den binären Gegenbegriff: die Faktualität. Weder Faktualität noch Fiktionalität sind fixe, leicht und eindeutig zu ermittelnde Eigenschaften von Texten, sondern es handelt sich einerseits um eine Zuschreibung durch Menschen, die mit dem Text umgehen, und andererseits um

¹³ Eine Annäherung von Literaturwissenschaft und philosophischer Diskussion findet sich bei Ryan 1991.

¹⁴ A. Assmann 1980, S. 11.

¹⁵ Ebd., S. 11.

¹⁶ Wyss 1993, S. 244.

einen Anspruch, der vom Text erhoben wird, indem er sich in bestimmte Traditionen stellt oder bestimmte Formen inkorporiert, die dazu führen, dass man dem Text Faktualität oder Fiktionalität zuschreiben kann.

Was bei der von Assmann beschriebenen pragmatisch-linguistischen Analyse freilich fehlt, ist eine Metaposition; eine Metakritik, die sich mit der Art und Weise beschäftigt, wie über Fiktionalität diskutiert wurde. Gerade deshalb ist Assmanns kurzer Hinweis auf Käte Hamburger im obigen Zitat so wichtig; folgt man diesem Hinweis, kann man nicht nur fragen, was Fiktionalität ist, sondern man kann auch die Frage aufwerfen, warum man seit Käte Hamburger über Fiktionalität diskutiert hat. Damit würde die Diskussion über Fiktionalität zum Objekt der Auseinandersetzung – und das sollte sie werden, wenn man sie als Konstrukt der Forschung verstehen will.

Ein nächster wichtiger Schritt im Zuge dieser Etablierung des Fiktionalitätsbegriffs ist ein Sammelband der Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ aus dem Jahr 1983.¹⁷ Aleida Assmann war an diesem Buch nicht beteiligt; sie war ja zu diesem Zeitpunkt lediglich promoviert – und vor allem: eine Frau. Am Sammelband haben zwanzig Männer mitgewirkt und lediglich eine einzige Wissenschaftlerin: Elisabeth Ströker, Philosophin und Wissenschaftshistorikerin an der Universität zu Köln. Das Geschlechterverhältnis sagt natürlich nichts über die Qualität des Bandes aus; die Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ war in mancherlei Hinsicht innovativ und vor allem diskursprägend; aber mir scheint es wichtig zu sein, ab und an daran zu erinnern, dass Wissenschaft auch noch in den 1980er-Jahren von Männernetzwerken geprägt war. Welche Auswirkungen das zu dieser Zeit konkret hatte, wäre allerdings an anderer Stelle zu untersuchen. Auf jeden Fall haben Aleida und Jan Assmann mit der Reihe „Archäologie der literarischen Kommunikation“ eine Art Konkurrenzunternehmen gestartet und sind damit sicherlich näher an den Fragen, die mich in diesem Buch interessieren, als die Beiträge der Gruppe „Poetik und Hermeneutik“.

Der wohl wirkmächtigste Aufsatz des Bandes stammt von Wolfgang Iser,¹⁸ der diesen Beitrag später auch zu einer vielgelesenen Monografie ausgebaut hat.¹⁹ Iser's Verdienste sind die Auflösung der Binarität von Wirklichkeit und Fiktion sowie die Umstellung von einer ontologischen auf eine prozess- und handlungsbezogene Konzeption. Um Erstere zu erreichen, etabliert er die Trias vom Realen, Fiktiven und Imaginären. Das Reale ist sozusagen das Material der Wirklichkeit, das in eine Erzählung eingeht. Das Imaginäre ist die Zutat eines Autors. Beide Bereiche

¹⁷ Henrich und Iser 1983.

¹⁸ Iser 1983.

¹⁹ Iser 1991.

finden zusammen durch Akte des Fingierens, also durch die Tätigkeit des Autors. Ein literarischer Text ist dann, wie Iser schreibt,

als Produkt eines Autors eine bestimmte Form der Weltzuwendung. Da diese in der gegebenen Welt, auf die sich der Autor bezieht, nicht vorhanden ist, muß sie in die vorhandene Welt hineingetrieben werden, um zur Geltung zu kommen.²⁰

Anhand dieses Zitats kann man gut erkennen, dass hinter Isters Modell auch Vorstellungen von Erzählwelten stehen (die eine Beziehung zur realen Welt haben). Iser spricht sogar konkret von einer „dargestellte[n] Textwelt“²¹ – und er verweist auf Nelson Goodmans Buch „*Ways of Worldmaking*“.²² Zwar steht dieses Konzept bei Iser nicht im Vordergrund, ich werde auf diese Idee der Erzählwelt aber im Laufe dieses Kapitels noch genauer eingehen, weil ich nämlich glaube, dass dieses Konzept im Gegensatz zu Isters autorzentriertem Modell nicht nur gut operationalisierbar ist, sondern auch einen wichtigen Aspekt mittelalterlicher Textkultur in den Blick rücken kann; ein Aspekt, der leicht aus den Augen gerät, wenn man den Blick heftet auf Autor*innen und auf einzelne Werke mit ihren werkimmanenten Figuren, Räumen und Handlungszusammenhängen. Textwelten, so wie ich sie verstehen möchte, überwölben nicht nur die Organisationseinheiten „Autor*in“ und „Werk“ – Textwelten reduzieren zudem auch die Relevanz einzelner Werke und Autor*innen. Dies aber, diese Reduzierung der Relevanz, ist wichtig für die Mediävistik, weil die Konzentration auf Werke und Autor*innen im Rahmen der Druckkultur massiv zugenommen hat und also für eine Handschriftenkultur nicht so ohne Weiteres in Anschlag zu bringen ist.

Doch bevor ich zu diesem Thema komme, ist noch der wichtigste und folgenreichste Beitrag zur Fiktionalitätsdebatte aus altgermanistischer Sicht zu diskutieren, die „*Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*“ von Walter Haug.²³ Für die bisher diskutierten Überlegungen interessiert sich Haug allerdings wenig.²⁴ Die Diskussionen, an die er in seiner „*Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*“ aus dem Jahr 1985 anknüpft; die vielen Namen von Wissenschaftler*innen, die er nennt; ebenso die Arbeiten, auf die er verweist; die Begriffe, die er verwendet; selbst der Stil, den er schreibt – all das verortet das Buch fest innerhalb der 50er-, 60er- und 70er-Jahre. So fest, dass sich die Überlegungen heute kaum mehr aus

²⁰ Iser 1983, S. 125.

²¹ Ebd., S. 143.

²² Ebd., S. 127. Zu vergleichen ist Goodman 1984.

²³ Haug 1985.

²⁴ In einigen Fußnoten des fünften Kapitels, das ich gleich näher betrachten werde, insbesondere in der ersten Fußnote, weist Haug auf Beiträge des „Poetik und Hermeneutik“-Bandes hin, ohne sich näher mit diesen Beiträgen zu befassen.

diesem Diskussionszusammenhang lösen lassen. Das heißt nicht, dass die Einzelanalysen nicht viele spannende Aspekte thematisierten: Das tun sie; aber sie tun dies innerhalb eines Rahmens, der in die Vergangenheit weist und nicht nach vorn.

Das für die hier diskutierte Frage relevante Kapitel ist das fünfte: „Chrétien de Troyes ‚Erec‘-Prolog und das arthurische Strukturmodell“. Ich zitiere den Einstieg, den ersten Absatz:

Mit Chrétien ‚Erec et Enide‘, dem ersten Artusroman, erreicht die Entwicklung der abendländischen Literatur eine entscheidende neue Stufe. Es handelt sich um den ersten vulgärsprachlichen Roman des Mittelalters, den man als fiktiv bezeichnen darf. Und er ist dies nicht nur seiner Konstitution nach, sondern man ist sich zugleich seiner Fiktionalität, ihrer literarischen Möglichkeiten und auch ihrer Problematik in hohem Grade bewußt geworden.²⁵

Mit dem Personalpronomen „man“ etabliert Haug seine Position als zweifellos gültig. Dabei verbirgt er geradezu, dass es sich hier um die Kernthese handelt, für die überhaupt erst zu argumentieren ist. Die anschließende Differenz, die wiederum unpersönlich vorgetragen wird, zwischen „seiner Konstitution nach“ und einem Bewusstsein der Fiktionalität des Textes, bleibt freilich sehr unklar. Was ist mit „seiner Konstitution nach“ gemeint? Rekuriert Haug auf die Form, auf den Inhalt, auf beides?

Da sich die folgenden Überlegungen auf das Strukturmodell des Artusromans beziehen, könnte dies mit der „Konstitution“ gemeint sein. Haug nutzt die strukturalistische Perspektive, um zu versichern, dass alles planvoll von einem Autor gemacht worden ist, dass

diese eigentümliche Struktur trotz aller Vorformen, die auf dem Weg zu Chrétien Konzept zu liegen scheinen, nicht wirklich aus diesen ableitbar, sondern als genuine Leistung Chrétien zu betrachten ist.²⁶

Doppelungen, das weiß Haug natürlich, gibt es auch anderswo. Allerdings, so Haug: „Der entscheidende Schritt lag dann aber in der Verwandlung dieser einfachen Form zum gestuften Doppelkreis mit seinem komplexen Beziehungsgeflecht der Episoden.“²⁷ Auf dieser Grundlage kann Haug dann festlegen, dass am „fiktionalen Charakter des Artusromans [...] objektiv [...] insofern kein Zweifel bestehen“ könne,

als seine Welt anhand einer innerliterarisch konzipierten Handlungsstruktur frei entworfen ist. Was immer an Quellen vorausliegen mag, es wird in der Weise über sie verfügt, daß sie

²⁵ Haug 1985, S. 91.

²⁶ Ebd., S. 97. Haug beruft sich an dieser Stelle auf Hans Fromm.

²⁷ Ebd., S. 98.

in erster Linie als Motivfundus dienen. Diese fiktionale Freiheit ist die Bedingung für den experimentellen Strukturentwurf, über den innerliterarisch der Sinn realisiert und vermittelt wird. Die konkrete Möglichkeit dazu ergibt sich dadurch, daß man sich von den geschichtlich verankerten antiken Stoffen abwendet und die unverbindliche ‚Matière de Bretagne‘ aufgreift, d. h. mit vorwiegend mündlich umlaufenden und entsprechend unfesten Stoffen bretonischer und inselkeltischer Herkunft arbeitet.²⁸

Es ist also die Struktur, die Sinn realisiert und vermittelt – und was vorher mündlich zirkulierte, ist lediglich Motivfundus. Das ist zumindest die Annahme. Über die mündlich vermittelten Erzählungen weiß man freilich wenig bis gar nichts und so bleibt die Annahme, dass diese Erzählungen nicht ebenso strukturell elaboriert waren, eine bloße Behauptung. Und hinter der Idee eines „Motivfundus“ steht, sehr deutlich, die Idee einer Autonomie des Dichters.

Dass sich „die arthurischen Dichter“ ihrer epochemachenden Situation bewusst gewesen seien, lässt sich laut Haug „nur über eine Darstellung des arthurischen Strukturmodells in seinem Verhältnis zu den theoretischen Äußerungen in Prologen, Epilogen und eingeschobenen Exkursen“²⁹ zeigen. Der Dichter muss also in Pro- und Epilogen selbst Zeugnis ablegen von einem neuen Fiktionalitätsbewusstsein. Im Falle Chrétiens muss hierfür vor allem die nicht besonders klare und eigentlich auch wenig spektakuläre Prologaussage über „une molt bele conjointure“ herhalten. Haug schreibt:

Die Verwandlung des Stoffes durch die *conjointure* muß also fundamental sein: das Publikum darf etwas überraschend Neues erwarten. Oder theoriegeschichtlich ausgedrückt: der Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit eröffnet der Literatur nicht nur entscheidend neue Dimensionen, sondern Chrétien muß sich auch in einem hohen Maße bewußt gewesen sein, welche literarhistorische Schwelle er mit der Verschriftlichung der arthurischen Materialien überschritten hat.³⁰

Dem kleinen Wörtchen *conjointure* wird hier ziemlich viel aufgebürdet. Die Innovation „muß [...] fundamental sein“, das „Publikum darf etwas [...] Neues erwarten“, „Chrétien muß sich [...] in einem hohen Maße bewußt gewesen sein“ – das alles soll zwingend klingen, ist aber bloße Behauptung. Zwar würde auch ich dazu tendieren, Chrétiens Stellung am Übergang zu einer elaborierten, schriftgestützten Erzählkultur hervorzuheben; zwar würde auch ich davon ausgehen, dass die „Matière de Bretagne“ neuartige Möglichkeiten des Erzählens eröffnet, die im Vergleich zu den Antikenromanen weniger fest an die Vorstellung einer Vergangenheit gebunden sind; aber daraus ein Fiktionalitätsbewusstsein abzuleiten, das vor allem

²⁸ Ebd., S. 92.

²⁹ Ebd., S. 92.

³⁰ Ebd., S. 103.

an die Vorstellung literarischer Autonomie und struktureller Harmonie geknüpft ist, das scheint mir wenig sinnvoll zu sein. Sinnvoller scheint es mir, mit Hans Ulrich Gumbrecht und mit Blick auf die volkssprachlichen Erzähltexte um 1200 von einer „Lockerung“ der Ansprüche auszugehen, die epische und religiöse Texte etabliert hatten:

Konfrontiert man die Polemik der Chansons de geste und der volkssprachlich-religiösen Texte mit den Literaturstellen der höfischen Romane und geht so (zum heuristischen Zweck) auf Dialogizitäts-Beziehungen zwischen zeitgenössischen Gattungen des Mittelalters ein, dann gewinnt man den Eindruck, daß die ‚Antworten‘ des höfischen Romans weder als strikte Zurückweisung der Kritik noch durchgängig als selbstbewußte Negation überkommener Erwartungen charakterisiert werden können, sondern am ehesten als ‚Lockerung‘ jener Ansprüche, durch die das Epos und die religiösen Texte ihre ‚Gebrauchsfunktionen‘ abzusichern suchten.³¹

Mit einer solchen Vorstellung einer Lockerung kann man die Funktion und Rolle der Erzählungen dann auch skalieren, statt von einem klaren Binarismus auszugehen.

Auch wenn ich heute Walter Haugs Überlegungen wenig nachvollziehbar finde – funktioniert haben sie freilich trotzdem. Haugs Überlegungen haben die germanistische Mediävistik für einige Zeit geprägt, was Fragestellungen und Textanalysen anbelangt, und auch Kontroversen wie diejenige um Franz Josef Worstbrocks Aufsatz „Wiedererzählen und Übersetzen“ (der ja explizit auf Haugs „Literaturtheorie“ Bezug nimmt) lassen sich adäquat nur vor dem Hintergrund einer Diskussion über die Ausrichtung auf selbstbewusste Fiktionalität verstehen.³² Von Haug aus verselbstständigt sich die Fiktionalitätsdiskussion (wie auch die Prolog-Analyse als Forschungsaufgabe); das führt dazu, dass die immer gleichen Fragen immer und immer wieder gewälzt werden, im Wesentlichen mit den immer gleichen Begriffen. Haugs Ansatz war es auch, der poetologischen Interpretationen mittelalterlicher Erzähltexte eine Konjunktur beschert hat, ohne dass man sich heute noch groß um die Voraussetzungen der Frage nach der Poetologie scheren würde.

Liest man Haugs Überlegungen aus heutiger Sicht und versucht dabei, den Blick zu weiten, erkennt man allerdings leicht, dass hinter Haugs Ansatz auch einige Anliegen stecken, die nicht expliziert werden. Hierzu gehören: (1) die Anschließbarkeit der Mittelaltergermanistik an die neuere deutsche Literaturwissenschaft; (2) die – und das ist mit dem ersten Aspekt verbunden – Aufwertung des Gegenstandsbereichs, indem man ihm Fiktionalität als Qualität zuschreibt; und schließlich (3) eine klare Abgrenzung des Gegenstandsbereichs der germanistischen Mediävistik im Sinne einer mediävistischen Literaturwissenschaft, die

³¹ Gumbrecht 1983, S. 437.

³² Worstbrock 1999.

sich insbesondere um die Texte zu kümmern hat, die Anspruch auf Fiktionalität erheben können.

Haug's Bemühungen erwiesen sich, wenn ich recht sehe, zwar lange als sehr erfolgreich, scheinen in jüngerer Zeit aber an Prominenz und Relevanz verloren zu haben. Die literaturgeschichtliche Makrothese, die letztlich darauf ausgerichtet ist, den Artusroman der (modernen) Literatur anzunähern und ihn auf diese Weise zu nobilitieren, ist aus mediävistischer Sicht auch deshalb schwierig, weil diese These die Artusromane mit hohen Ansprüchen konfrontiert und auch belastet. Es ist aber wohl gar nicht nötig, den Artusroman mithilfe des Fiktionalitätskonzepts aufzuwerten. Der Artusroman braucht einer modernen Vorstellung von Fiktionalität nicht zu genügen; es gibt gar keinen Makel, der wettzumachen ist. Ganz im Gegenteil: Artusromane spannen Textwelten auf, die einige Ähnlichkeiten aufweisen zu den elaborierten, intermedialen Erzählwelten, wie wir sie in erfolgreichen narrativen Phänomenen der Gegenwart finden.

Das Stichwort der „Textwelt“, das schon bei Wolfgang Iser fällt, kann einen Weg aufzeigen, aus der Diskussion über Fiktionalität/Faktualität herauszukommen. Anknüpfen lässt sich dabei an Überlegungen Peter Kerns. In einem Aufsatz mit dem Titel „Leugnen und Bewußtmachen der Fiktionalität im deutschen Artusroman“ beschreibt er seine Sicht auf Chrétiens Umgang mit der Figur des Königs Artus. Chrétien nämlich habe

die Artus-Figur ganz aus der Geradlinigkeit eines einmaligen Geschichtsablaufs herausgenommen und zum Zentrum einer von ihm konstruierten fiktiven Erzählwelt gemacht, für die eigene Raum-Zeit-Koordinaten gelten, eigentümliche Gesetzmäßigkeiten auch und Wertvorstellungen und die mit Personen angefüllt ist, die ihr Leben in erster Linie der Imaginationskraft des Dichters verdanken.³³

33 Kern 1993, S. 12. Man vergleiche auch Kerns Habilitationsschrift, in der er anhand des Pleier unter anderem über ‚werkübergreifende Erzählwelten‘ nachgedacht hat. Dort heißt es dann etwa: „Chretien baut mit seinen Artusromanen also eine Erzählwelt auf, die einen konstanten Kernbereich, aber sehr flexible Grenzen besitzt. Er erreicht das dadurch, daß er den pseudohistorischen Kriegsherrn und Aktionsträger Arthur zum ruhenden Mittelpunkt einer idealen ritterlichen Gesellschaft umdeutet, die eigentliche Romanhandlung aber jeweils einem anderen Ritter überträgt, der seine Aventiuren im wesentlichen außerhalb des Artushofes besteht, wobei jedoch die Verbindung mit dem Zentrum der Artuswelt aufrechterhalten wird. Damit ist eine narrative Konstruktion gefunden, die gleichzeitig Kohärenz und ständige Erweiterung der Erzählwelt ermöglicht [...]“ (Kern 1981, S. 92) Ein paar Seiten später, S. 97 f., findet sich dann auch ein Kriterienkatalog des Worldbuilding. Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den volkssprachlichen Erzählwelten des 12.–14. Jahrhunderts hätte Kerns Buch stärker zu berücksichtigen, als ich dies hier tun werde.

Zwar würde ich die Differenz zwischen Historiografie („Geradlinigkeit eines einmaligen Geschichtsablaufs“) und Chrétiens Romanwelt nicht so scharf formulieren, aber im Prinzip gebe ich Kern recht. Mit Chrétien de Troyes kann man, trotz Vorgängern, die Geschichte der Artus-Erzählwelt beginnen lassen; einer komplexen Erzählwelt mit zahlreichen Figuren, mit Vor- und Folgegeschichten, mit zahlreichen „storylines“ – und mit zahlreichen Verfassern, die an der Welt mitbauen, die insbesondere vom Geschichtenerzähler Chrétien de Troyes geschaffen wurde.

Aus heutiger Sicht ist die Vorstellung einer Erzählwelt und die Idee, solche Erzählwelten zu errichten, keineswegs überraschend, sondern geradezu vertraut, weil es sich um ein wichtiges Phänomen der Gegenwartskultur handelt. Mit Blick auf Produktionen aus dem Feld von Film und Fernsehen (zum Beispiel *Star Wars*, die *Matrix*-Trilogie, *Game of Thrones*/*A Song of Ice and Fire*), der Abenteuer- (Karl Mays Westernwelten) und Fantasy-Literatur (*Lord of the Rings*, *Harry Potter*) oder dem Bereich der populären Rollenspiele (etwa *Dungeons & Dragons*) wird seit einiger Zeit von ‚Worldbuilding‘ gesprochen. Gemeint sind damit aufwendige, detaillierte und kontrollierte Konstruktionen narrativer Welten, die medienübergreifend zu weiteren und neuen Narrationen unterschiedlichen Komplexitätsniveaus Anlass geben und zu einer Auseinandersetzung mit der jeweiligen Erzählwelt herausfordern. Der Begriff verweist auf komplexe Produktions- und Rezeptionsverfahren, auf Visualisierungsstrategien, Datenbanken, Schreib- und Speichertechniken, Handbücher und zu überwachende Regelwerke; und vor allem: Praktiken des Worldbuilding strukturieren Narrationen und (Text-)Handeln im großen Stil und schaffen auf diese Weise geregelte Beteiligungsmöglichkeiten für viele.

In diesem Sinne ist Worldbuilding eine (pop-)kulturelle Aneignung einst rein ‚literarischer‘ Strategien – immerhin gehört das Entwerfen komplexer imaginärer Welten, die Möglichkeiten der kontrollierten Erweiterung und Weiterentwicklung bieten (und mithin sogar genau dazu herausfordern), zu den zentralen Potenzialen der Verfertigung vielschichtiger und beziehungsreicher Narrationen. Von Homer etwa reicht ein Traditionsgeflecht zu Vergils *Aeneis*, zu Dantes *Göttlicher Komödie* und James Joyce’ *Ulysses*; und von der mittelalterlichen Literatur ziehen sich Traditionsfäden hin zu Tolkiens Erzählungen, die als narrativer Weltentwurf in den vergangenen Jahren mit Filmen und Merchandising ‚kulturindustriell‘ verankert wurden.

Für die Rezipient*innen weisen die bekannteren dieser Erzählwelten ein großes Faszinations- und Aktivierungspotenzial auf. Zu lernen, wie eine Welt funktioniert, hat oft wesentlich Anteil am Genuss beim Erleben einer imaginären Welt.³⁴

³⁴ „[...] learning how a world works, is often a large part of the enjoyment of experiencing an imaginary world.“ (M. Wolf 2012, S. 155)

Gerade dann, wenn Erzählwelten über eine historische Tiefe und eine große Breite der Handlung verfügen, müssen Rezipient*innen eine ganze Menge an Zeit und Mühe investieren, um die Komplexität der erzählten Welt aus den Puzzleteilen der Narration zu rekonstruieren und zu decodieren – wobei „Narration“ hier ganz konkret eine Reise innerhalb der Grenzen des erzählten Raumes meint.³⁵

Imaginierte Erzählwelten, so schreibt Mark J. P. Wolf in einem einschlägigen Buch zum Thema,³⁶

have been largely overlooked in Media Studies, despite a history spanning three millennia. [...] Often when a world is noticed at all, it is only considered as a background for stories set in it, rather than a subject of study in itself.³⁷

Dies ist eine sehr wichtige Beobachtung, gerade mit Blick auf mittelalterliche Erzählungen. Auch die mediävistischen Literaturwissenschaften haben sich nämlich wenig für die Erzählwelten interessiert, sondern ihre Fragen vor allem anhand von Figuren und Handlungsfolgen innerhalb einzelner „Werke“ entwickelt. Das ist freilich kaum verwunderlich: Figuren und Handlungsfolgen sind die beiden klassischen Träger literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Erzähltexten, geradezu die einfachste und naheliegendste Möglichkeit, sich mit Erzählungen zu beschäftigen. Gefragt wird, welche Figuren es gibt, was diese Figuren tun und was ihnen zustößt. Und da die Mittelaltergermanistik schließlich aufgrund der neuzeitlichen Konzeption von Literatur eine Konzentration auf Autoren und Werke sowie eine Abneigung gegen Epigonen entwickelt hat, lassen sich einzeltext- und autorenübergreifende Erzählwelten nur schwer in den Blick nehmen. Zwar gibt es selbstverständlich seit der germanistischen Rezeption des Formalismus beziehungsweise Strukturalismus ein Interesse an Strukturen, Regeln und Erzählelementen, aber dieses Interesse abstrahiert von den einzelnen Texten und von Erzählwelten, die von mehreren dieser Texte konstituiert werden.

So wie die mittelalterliche Artuswelt können auch heutige Erzählwelten riesige Ausmaße erreichen; im Gegensatz zu schriftgebundenen mittelalterlichen Erzählungen sind sie allerdings nicht auf ein einzelnes Medium (oder im Fall des

³⁵ „While fiction is a mode of travel into textual space, narrative is a travel within the confines of this space.“ (Ryan 1991, S. 5)

³⁶ Ich konzentriere mich im Folgenden auf Wolfs Buch, da es mir nicht um eine umfassende Aufarbeitung der Forschung zu Worldbuilding/Storyworlds/Textwelten geht, sondern darum, das Konzept überhaupt für mittelalterliche Textkulturen zu plausibilisieren.

³⁷ M. Wolf 2012, S. 2.

Vortrags und des mündlichen Weitererzählens: auf zwei Medien) festgelegt.³⁸ Wolf führt das *Star Trek*-Universum als Beispiel an:

as of summer 2012, the *Star Trek* universe consisted of over 500 hours of television shows, 11 feature films, and hundreds of novels, not to mention several decades worth of video games, comic books, and other books including technical manuals, chronologies, and encyclopedias. And since it is an open-ended and still-growing universe, more *Star Trek* material appears every year.³⁹

Den aktiven Rezipient*innen – wir können sie „Fans“ nennen – geht die Arbeit also so schnell nicht aus. Zwar setzt das moderne Urheberrecht der eigenen Kreativität dann Grenzen, wenn die Produkte dieser Kreativität publiziert werden sollen; aber in Zeiten des Internets findet sich auch dann für „Fanfiction“ ein Ort, wenn die Urheberrechtsinhaber*innen das eigentlich gerne verhindern würden. Im Mittelalter hatte man es in dieser Hinsicht leichter; wenn man die finanziellen Möglichkeiten – also: Pergament und Zeit – hatte, konnte einen niemand daran hindern, an beliebten und bewunderten Erzählwelten weiterzuarbeiten, also die Tatsache, dass es einen guten Text gab, als Anlass zu nehmen, daran weiterzuschreiben.

Freilich sollte man, auch darauf weist Wolf hin, den Begriff des „Worldbuilding“ und die „Erzählwelt“ nicht einfach gleichsetzen. „Worldbuilding“ geht mit einer geradezu exzessiven Anhäufung von Informationen und Wissen einher, was sich in der konkreten Narration insofern niederschlagen kann, als sich dort zahlreiche Informationen über die Welt finden, die zwar die Handlung nicht vorantreiben, aber immerhin Stimmung und Atmosphäre generieren oder unser Bild der Figuren, Orte und Handlungen verbessern.⁴⁰ Deshalb gilt:

while all stories are set in some kind of world, what I will refer to here as a ‚traditional‘ story is a narrative work in which world-building generally does not occur beyond that which is needed to advance the story, as opposed to narrative (or even nonnarrative) works whose worlds are deliberately built beyond the immediate needs of whatever narrative material may be present.⁴¹

Freilich, die Unterscheidung lässt sich im Einzelfall nicht so ohne Weiteres treffen, weil die Frage, ob ein bestimmtes Erzählelement lediglich die Handlung voranbringt oder die Komplexität der Erzählwelt anzeigt, nicht immer eindeutig zu

38 Wobei sich beispielsweise die mittelalterliche Artuswelt auch auf Fresken, Teppiche und Ähnliches erstrecken kann. Ich lasse diesen wichtigen Aspekt im Folgenden beiseite.

39 M. Wolf 2012, S. 2.

40 „World information that does not actively advance the story may still provide mood and atmosphere, or further form our image of characters, places, and events.“ (Ebd., S. 29)

41 Ebd., S. 30.

entscheiden sein wird. Ein Erzählelement, das hilfreich sein könnte, um eine schlichte Erzählwelt von einer komplexen Erzählwelt zu unterscheiden, sind erklärende Intermezzi, „points at which the narrative halts so that information about the world and its inhabitants can be given. Descriptions of landscapes, peoples, customs, backstories, and philosophical outlooks“.⁴² Wenn solche Erzählpassagen vorkommen, vielleicht sogar häufiger vorkommen – meist ja mit einem „rule explainer guy“, der einem die Regeln der Welt erklärt –, könnte das ein Hinweis sein auf Akte des „Worldbuilding“ und damit auf eine komplexe Erzählwelt, deren Komplexität in der Narration gar nicht auserzählt wird (und im Regelfall wohl auch gar nicht auserzählt werden kann).

Blickt man auf Erzählwelten, die in mehreren Einzeltexten eine Rolle spielen, dann steigt die Komplexität ganz automatisch durch die kollaborative Arbeit an der Erzählwelt. Die einzelnen Texte beruhen dann auf Erzählwelten und bauen zugleich daran mit. Diese Tätigkeit, diese Produktionsperspektive, ist im Begriff des „Worldbuilding“ ja auch enthalten. Ein wichtiger Indikator sind Figuren,⁴³ Dinge oder Räume, die in mehreren Narrationen auftauchen:

A character who appears in more than one story links the stories' worlds together by being present in them, and the character's presence in multiple stories suggests that there is more to the character than what any single story reveals. When multiple characters, objects, and locations from one story appear in another story, the world in which they all appear becomes larger than either story, and the audience begins to build up expectations based on their previous knowledge, and may begin to fill in the gaps between stories, imaginatively adding to the world.⁴⁴

Diese (mitunter durchaus lustvolle) Arbeit der Rezipient*innen an der Erzählwelt muss nicht unbedingt auf ein umfassendes Wissen über die Erzählwelt rekurren. Abgesehen von den bekannten „Leerstellen“, über die die Rezeptionsästhetiker*innen gerne sprechen, können die Rezipient*innen mitunter, gerade bei kanonischen Narrationen, auf ein kulturelles Wissen zurückgreifen, das innerhalb eines kulturellen Raums zirkuliert –⁴⁵ manchmal auch in Form von Kurzfassungen.⁴⁶ Und falls sich bestimmte Leerstellen nicht füllen lassen, sind dies mitunter offene Ränder, die Anschlussgeschichten ermöglichen.

Dass das alles nichts völlig Neues ist, weiß Wolf natürlich selbst und er nennt auch einige mittelalterliche Beispiele:

⁴² Ebd., S. 30.

⁴³ Dazu kann man einiges lernen bei Draesner 1993.

⁴⁴ M. Wolf 2012, S. 66.

⁴⁵ Hutcheon 2006, S. 122.

⁴⁶ Strohschneider 1991b.

Over the centuries that followed, Greek and Roman mythology became a part of the ‚Matter of Rome‘ in Medieval European literature, alongside other cycles and legends, including the Arthurian legends (the ‚Matter of Britain‘), the legends in the cycles of Charlemagne, Roland, and Guillaume d’Orange (collectively known as the ‚Matter of France‘), and the Mabinogion of Welsh mythology. Many of these stories contained fantastic elements, if not imaginary places, and would provide material for later authors who would continue the cycles and locate them in imaginary worlds.⁴⁷

Zu ergänzen wäre vielleicht noch die Bibel mitsamt aller apokryphen Narrationen, die sich um die biblischen Geschichten gruppieren. Die Bibel bildet natürlich die zentrale Erzählwelt der Vormoderne.

Die bekannten deutschsprachigen Groß Erzählungen der Zeit um 1200 und all diejenigen, die an ihren Niederschriften beteiligt sind, arbeiten an Erzählwelten. Wir haben es – in dieser Perspektive – nicht zuerst mit Autoren zu tun, nicht zuerst mit Werken, auch nicht mit in sich abgeschlossenen Erzählungen. Derartige Dinge zu erwarten und zu erforschen, liegt nahe, wenn man von einem ausdifferenzierten Literatursystem ausgeht. Die schrittweise Auflösung und Dehierarchisierung dieses Systems seit dem Ende des 20. Jahrhunderts kann jedoch dazu beitragen, eine neue Perspektive auf die mittelalterlichen Textlandschaften zu entwickeln. Dafür müssen wir ausgehen von der Idee von Erzählwelten, die mono- oder multimedial sein können, zentral gesteuert oder dezentral, professionell oder amateurhaft. Solche Erzählwelten, wie beispielsweise die *Star-Wars*- und *Game-of-Thrones*-Welten, sind fließend und in Bewegung; sie überspannen einzelne mediale Manifestationen; sie sind nicht endgültig, auch wenn sich einzelne ihrer Teile als zentral oder kanonisch erweisen.

Geht man von Erzählwelten aus, verlieren Einzeltexte an Bedeutung. Eine solche Deprivilegierung des Einzeltextes entspricht aber durchaus der Überlieferungssituation mittelalterlicher volkssprachlicher Texte, die in aller Regel gemeinsam mit anderen Texten überliefert sind.⁴⁸ Bekanntermaßen sind auch kanonische Texte wie Gottfrieds *Tristan*, Wolframs *Willehalm* oder das *Nibelungenlied* in aller Regel mit Begleittexten überliefert. Diese Begleittexte wurden traditionell mithilfe verschiedener Argumente abgewertet und separat (oder gar nicht) ediert. Geht man indes von etablierten Erzählwelten aus, an denen routinemäßig mehrere Einzeltexte mitarbeiten, dann spiegelt sich die Überlieferungslage auch texttheoretisch wider. Zudem lässt sich zumindest vermuten, dass gerade die sogenannten „Fortsetzungen“ auch auf ein zeitgenössisches Interesse an Worldbuilding zurückgehen. Geht man nämlich davon aus, dass bestimmte Narrationen Erzählwelten aufspan-

⁴⁷ M. Wolf 2012, S. 71.

⁴⁸ D. Müller 2013.

ten, die für die Rezipient*innen relevant waren, wird verständlich, warum es ein Interesse gab, diese Erzählwelten auszuweiten und weiter zu narrativieren.

Und wenn man sich schließlich fragt, wo genau denn der Ort der Erzählwelten ist, wenn sie nicht in einzelnen Texten aufbewahrt werden, sondern von vielen Texten und Erzählungen generiert werden, dann muss man wohl mit Hans Belting antworten, dass der Mensch Ort dieser Erzählwelten ist, denn in den Menschen verbindet und verdichtet sich eine Vielzahl von Narrationen zu einzelnen, kollektiven Vorstellungswelten.⁴⁹ Die höfischen Romane, wenn man nur auf diese blickt, sind dann auch als ein Versuch zu werten, den Menschen bestimmte Erzählwelten mit deren Strukturen, Regeln und Figuren nahezulegen; den Menschen mithin diese Erzählwelten aufzuzwingen, sie in die Menschen hineinzuerzählen, als Alternative zu anderen Narrationen und anderen erzählten Welten.

Tolkien hat das natürlich alles gewusst, schließlich war er Mediävist. In einem Aufsatz, der erstmals im Jahr 1947 erschien,⁵⁰ unterscheidet er zwischen einer „Primärwelt“ und einer „Zweitschöpfung“, wobei sich die Primärwelt auf unsere Wirklichkeit beziehe, während die Zweitschöpfung ein Fantasiegebilde sei, eine geschaffene, imaginierte Welt.⁵¹ Mithilfe der Fantasie könne man auf diese Weise Menschen „gefangennehmen“,⁵² auch wenn dies nur schwer ins Werk zu setzen sei.⁵³ Die Schaffung einer zweiten Welt bedürfe „einiger Mühe und Überlegung“;⁵⁴ wenn dies aber gelingt, „[w]enn wir eine Sekundärwelt *unmittelbar* erleben, ist der Zaubertrank für uns zu stark, und wir schenken ihr den primären Glauben, so wundersam die Ereignisse auch sein mögen“.⁵⁵ Das Ganze hat, Tolkien spricht dies an anderer Stelle des Essays an, mit einem bereitwilligen Hintanstellen des Zweifels („willing suspension of disbelief“) nichts zu tun:

Kinder sind natürlich des *literarischen Glaubens* fähig, wenn die Kunst des Geschichtenerfinders ausreicht, ihn zu wecken. Diesen Geisteszustand hat man „die willentliche Aussetzung des Unglaubens“ genannt. Doch dies scheint mir keine gute Kennzeichnung dessen, was dabei geschieht. Eigentlich geschieht vielmehr dies, daß sich der Geschichtenerfinder als ein

⁴⁹ Siehe etwa Belting 2011.

⁵⁰ Tolkien 1984. Den Hinweis auf Tolkiens Aufsatz entnahm ich dem Buch von Mark Wolf, siehe M. Wolf 2012, insbesondere S. 23–26.

⁵¹ Tolkien 1984, insbesondere S. 101 ff.

⁵² Ebd., S. 102.

⁵³ Ebd., S. 103.

⁵⁴ Ebd., S. 103.

⁵⁵ Ebd., S. 107.

erfolgreicher „Zweitschöpfer“ erweist. Er schafft eine Sekundärwelt, in die unser Geist eintreten kann. Darinnen ist „wahr“, was er erzählt: Es stimmt mit den Gesetzen jener Welt überein. Daher glauben wir es, solange wir uns gewissermaßen darinnen befinden. Sobald Unglaube aufkommt, ist der Bann gebrochen; der Zauber, oder vielmehr die Kunst, hat versagt. Dann sind wir wieder in der Primärwelt und betrachten die kleine, mißlungene Sekundärwelt von außen.⁵⁶

So gesehen braucht es also keine Hintanstellung des Zweifels, sondern zuallererst einen mutigen Sprung in die geschaffene Welt, die, wenn sie gut gemacht ist, Zweifel gar nicht erst aufkommen lässt. Bezieht man dies nun auf die Postweltkriegediskussion zur Fiktionalität, dann heißt dies: Es geht gar nicht allererst um Referenz auf Wirklichkeit, um Als-ob-Konstruktionen und Akte des Fingierens; es geht zuallererst um Immersion,⁵⁷ um die Möglichkeit eines ‚Eintauchens‘ in eine gut gemachte Welt qua Narration.

Mittelalterliche Erzählwelten mit einer gewissen Ausdehnung gibt es mehr als genug. Die *Tristan*-Erzählwelt beispielsweise,⁵⁸ die Erzählwelten rund um Theoderich, die *Willehalm*-Welt, die Welt Alexanders des Großen, die Geschichtswelten des Trojanischen Krieges und vor allem auch die *Parzival*-Welt, die – was man heute „Crossover“ nennen würde – zwar Überschneidungen zur Artuswelt aufweist, aber auch über eine distinkte Eigenwelt verfügt.

Aus Sicht des deutschsprachigen Raums stellt sich die Situation etwa folgendermaßen dar: Auf der Grundlage des *Perceval* Chrétiens de Troyes transponiert Wolfram von Eschenbach die Erzählwelt in einen deutschsprachigen Kontext, wobei er die Unabgeschlossenheit des Ausgangstextes nicht nur dazu nutzt, die Narration zu einem (in die Zukunft offenen) Ende zu bringen, sondern auch dazu, eine Vorgeschichte hinzuzufügen, die die Erzählwelt deutlich um zeitliche und räumliche Komplexität erweitert. Wolfram berücksichtigt außerdem wichtige zeitgenössische Texte, die Anschlussstellen bieten, um kulturelle Referenzen auf andere Texte zu integrieren, etwa auf die Romane Hartmanns von Aue.⁵⁹ Außer-

⁵⁶ Tolkien 1984, S. 90.

⁵⁷ Siehe insbesondere auch Ryan 2001. Da ich das Konzept der Immersion nicht weiter verfolge, verzichte ich auf die Nennung jüngerer Forschung, zu der – nicht zuletzt aus mediävistischer Sicht – etwa auch Konzepte der „Gegenwärtigkeit“, „Präsenz“, des „Verdacht-Seins“ (Waltenberger 2002) gehören, also auch Nachfolgekonzepte der alten Hermeneutik.

⁵⁸ Man vergleiche etwa Schausten 1999. Zwar steht bei Monika Schausten der Begriff der „Erzählwelt“ im Titel; er wird aber theoretisch und konzeptionell nicht näher ausgeführt. Schausten geht von distinkten Einzelerzählungen aus und spricht dementsprechend von „Mehrfacherzählen“. Zu vergleichen ist auch Strohschneider 1991a.

⁵⁹ Man vergleiche diesbezüglich (aber auch ganz grundsätzlich hinsichtlich der Vorstellung eines Worldbuilding, weil sie an verwandten Phänomenen arbeitet, worauf der Titel schon hinweist): Draesner 1993, zusammenfassend (mit Hinweisen auf die Forschung) S. 432–436.

dem hält Wolfram einen komplexen ‚epischen Hintergrund‘ präsent, den sich die Leser*innen durch verschiedene, verstreute Andeutungen, Hinweise und Indizien erschließen können und mithin auch müssen.⁶⁰ Damit aber endet die Welterweiterung noch nicht. Mit dem *Titurel* erhält eine Nebengeschichte des *Parzival* ein eigenes „Spin-off“ mit eigener Form. Durch den *Titurel* wird die *Parzival*-Erzählwelt entlinearisiert; in Form einer Auskopplung aus der Narration des *Parzival* werden auf diese Weise zwei Nebenfiguren zu Hauptfiguren eines (auch aus formalen Gründen) distinkten Textes. Heute, in Zeiten von Prequels und Sequels, ist das normal, was zu Wolframs Zeiten innovativ war: Vor- und Nachgeschichten schreiben.

Bereits der oben kurz zitierte Peter Kern hat darauf hingewiesen, dass die „Leitidee einer werkübergreifenden Erzählwelt [...] schon bei Chrétien grundgelegt“ war und dass diese werkübergreifende Erzählwelt „keineswegs etwas Vorgegebenes“ gewesen sei, sondern „vielmehr erst das Ergebnis eines intensiven intertextuellen Diskurses im Prozeß einer langen Gattungsentwicklung, ein äußerst künstlicher Weltentwurf“. ⁶¹ Und Kern erläutert auch etwas genauer die Vorgehensweisen und Erzähltechniken:

Dabei sind die nachklassischen Romanciers bemüht, durch Imitation der klassischen Leitmuster und mehr noch durch Anbindung ihrer Werke an die Gattungstradition die Identität der von den klassischen Autoren grundgelegten Erzählwelt zu wahren. Sie greifen auf Romanfiguren aus dem Personenarsenal schon bekannter Artusdichtung zurück oder knüpfen neue Personen in das von Wolfram gesponnene Netz verwandtschaftlicher Beziehungen ein, sie lassen ihre Episoden teilweise auf literarisch belegten Schauplätzen spielen, synchronisieren Aktionen ihrer Protagonisten mit Handlungen klassischer Helden, entwickeln Situationen und Konflikte aus Konstellationen früherer Romane, setzen angefangene Geschichten fort und lassen ihre Personen von Ereignissen sprechen, die das Publikum im ‚Erec‘, ‚Iwein‘ oder ‚Parzival‘ kennengelernt hatte.⁶²

Dass es sich schon bei Wolframs *Parzival* um das Ergebnis von Worldbuilding handelt, kann man auch anhand des Umgangs der Forschung mit diesem Text sehen. Zu den Bearbeitungsweisen komplexer Erzählwelten gehören nämlich, so der oben schon ausführlich zitierte Mark J. P. Wolf, Karten, Zeitleisten und Genealogien:

maps structure space and connect a world's locations together; *timelines* organize events into chronological sequences and histories which show how they are temporally related; and *genealogies* show how characters are related to each other [...]. These three structures are

⁶⁰ Mohr 1965.

⁶¹ Kern 1993, S. 21.

⁶² Ebd., S. 21.

almost always found to some degree in an imaginary world, since the places, events, and characters of an imaginary world are fictional.⁶³

Dass man für Wolframs *Parzival* eine genealogische Tafel gut gebrauchen kann, ergibt sich aus der Vielzahl von Figuren, die miteinander verwandt sind. Ein solches Hilfsmittel hat sich sogar als derart sinnvoll erwiesen, dass die jüngere Ausgabe der Lachmann'schen Edition im de Gruyter-Verlag eine genealogische Darstellung auf Grundlage der Habilitationsschrift von Elisabeth Schmid in die Ausgabe integriert hat.⁶⁴ Das ist Dienst am Fan. Gleiches gilt für Karten, die die Erzählwelt des *Parzival* visualisieren (Abb. 7.3).

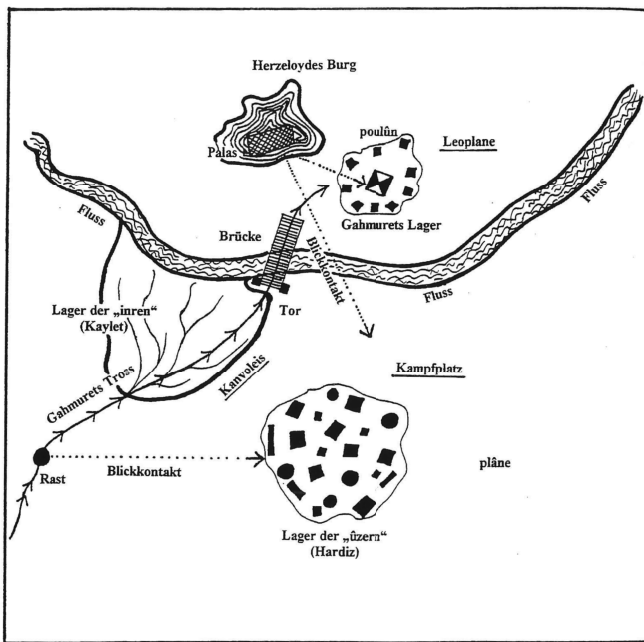


Abbildung 7.3: Ebenfalls Dienst am Fan: Heiko Hartmanns Skizze der Schauplätze im zweiten Buch des *Parzival*

⁶³ M. Wolf 2012, S. 154 f.

⁶⁴ E. Schmid 1986, S. 174 f. Es gibt weitere genealogische Übersichten, die Bernd Schirok aufzählt: Wolfram von Eschenbach 1999, S. LXXXVII.

An den beiden Fragmenten des *Titurel* schreibt dann Albrecht in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit seinem *Jüngeren Titurel* weiter, wobei Albrecht, wie Wolfram selbst, die Unabgeschlossenheit der Vorlage dazu nutzt, die Narration zu erweitern und zu einem Abschluss zu bringen. In rund 6300 Strophen wird dort ausgeführt, was bei Wolfram ‚fehlt‘, und es wird ‚auserzählt‘, was bei Wolfram nur beiläufig erwähnt wurde. Unvollständigkeit ist ein wesentlicher Indikator von Anschlussfähigkeit – vielleicht sogar ein Zeichen dafür, dass die Narrativierung von Erzählwelten wichtiger ist als ein Zuendeerzählen.⁶⁵ Um die Fiktion einer einheitlichen fiktionalen Welt nicht zu stören, gibt sich Albrecht über weite Teile des Textes sogar für Wolfram aus. Wolframs Fragmente werden in den Text inkorporiert, geradezu eingekapselt.

So gesehen ist der *Jüngere Titurel* eben gerade keine „Fortsetzung“,⁶⁶ sondern eine Vervollständigung auf Grundlage eines kollaborativen Worldbuilding. Am *Parzival* selbst schreibt dann das Autorenkollektiv des *Rappoltsteiner Parzival* weiter. Der *Rappoltsteiner Parzival* ist das Ergebnis eines kollaborativen Buchprojekts der 1330-Jahre. Dort wird nicht nur auf Wolframs *Parzival* zurückgegriffen, sondern auch auf dessen französische Vorlage sowie auf anonyme Fortsetzungen dieser Vorlage. Dabei bemühen sich die ‚Verfasser‘ um die Konstruktion einer kohärenten Welt und Narration, indem sie etwa Pro- und Epilog ergänzen sowie Wiederholungen und Doppelungen zu vermeiden suchen.

Gerade dieser umfassende Textkomplex rund um Wolframs *Parzival*, dessen Teile eng aufeinander abgestimmt sind, scheint mir besonders geeignet zu sein, um Formen eines mittelalterlichen Worldbuilding zu beobachten. Prozesse der Verkomplizierung und Simplifizierung verlaufen dabei auf unterschiedlichen Ebenen, die von der Vers- und Strophenform bis hin zur Figurenreduktion und -erweiterung reichen. Ein solches Mit- und Gegeneinander der Arbeit an Komplexität ist wenig überraschend, handelt es sich bei Wolframs *Parzival* doch um einen der komplexesten Texte des deutschsprachigen Mittelalters. Schon deshalb vereint die daran anschließende Verfertigung fiktionaler Welten Momente der Simplifizierung und

⁶⁵ Entsprechende Überlegungen auch bei Störmer-Caysa 2015, S. 89: „Wenn der *plot* nicht zu einem Ruhepunkt gelangt ist oder wenn wichtige Verweise, Figuren und Handlungsstränge nach vorn in die Luft weisen und man den Ruhepunkt eher für einen vorläufigen halten könnte, dann lädt der Text dazu ein, seine erzählte Welt weiterzudenken und in einer neuen Dichtung wiederzuverwenden [...]“. Störmer-Caysa bewegt sich ansonsten weitgehend innerhalb der üblichen Perspektiven von Autorschaft, Fortsetzung, Zyklus und Handlungslogik.

⁶⁶ Zur Kritik am Begriff der „Fortsetzung“ siehe auch Strohschneider 1991a, S. 95 ff. Ähnliche Kritik ließe sich am Konzept des „Zyklus“ äußern; der Begriff wird auch in einer jüngeren Arbeit zum *Rappoltsteiner Parzival* verwendet, allerdings kaum theoretisiert und diskutiert: Sietz 2017, insbesondere S. 25–27.

Verkomplizierung, um sowohl umfassende Anschlussfähigkeit sicherzustellen, als auch die Kohärenz der geschaffenen Welt zu bewahren.

Drei Aspekte könnten bei einer näheren Untersuchung im Vordergrund stehen: (1) die Etablierung, Regulierung und Nachnutzung von fiktionalen geografischen Räumen und (verwandtschaftlichen) Figurennetzwerken; (2) Strategien des Umgangs mit Vorlagen (durch zum Beispiel Textübernahmen, Texteinschübe, Auslassungen und poetologische Reflexionen) sowie nicht zuletzt (3) die Etablierung von ‚Geschichte‘, verstanden als komplexes Gewebe von zeitlich verankerten und miteinander synchronisierten Handlungen und Ereignissen.

Mithilfe dieser heuristischen Perspektiven könnte man in der Lage sein, so meine ich, Prozesse und Verfahren der Verkomplizierung und Simplifizierung zu beschreiben, die sich aus der Arbeit an einem vorhandenen Weltentwurf ergeben; einem Weltentwurf, der durch die Erzählweltenbauer nicht grundsätzlich infrage gestellt werden kann und dessen prekäre Kohärenz vielleicht gerade durch die fortgesetzte Arbeit an einer fiktionalen Welt gesichert wird.

Ein solches Vorhaben aber hat ein eigenes Buch verdient; hier kann ich nur einen ersten Ansatz, eine erste kurze Lektüre vorstellen. Im Folgenden konzentriere ich mich, zum Abschluss des Kapitels, zuerst auf das neunte Buch des *Parzival* und anschließend auf eine Passage des *Rappoltsteiner Parzifal*, nämlich auf die *Elucidation*.

Wenn es ein *Parzival*-Buch gibt, das haltmacht, das einhält und sich Zeit nimmt, um die Regeln der *Parzival*-Welt zu erklären, dann ist es das neunte Buch – und Trevrizent ist sozusagen der Archetypus eines Weltenerklärers, eines „rule explainer guy“. Solche Ratgeberfiguren, zu denen etwa auch Sigune gehört, leben von der höfischen Welt getrennt. Das ist raumsemantischer Standard. Der Protagonist muss sich also zu diesen separierten Figuren bewegen. Parzival jedoch ist gerade unaufmerksam unterwegs. Die Erzählinstanz bezeichnet ihn als *degen* (L⁶⁷ 435,3 und 435,10; dann auch 440,28), später auch als *wîgant* (L 438,2), was nicht gerade dafür spricht, dass er für Gespräche und Erklärungen zu haben ist. Sigune in ihrer Klause erkennt er, der auf Kämpfe ausgerichtet ist, zuerst nicht (L 437,22 f.). Als er sie erkennt, fragt er zwar um Rat und auch, wie es ihr gehe – aber sein Leid gewichtet er sogleich höher als das Leid Sigunes (L 442,2–8). Sigune schickt ihn auf die Spur Cundries und auf diesem Weg trifft Parzival zuerst auf einen Gralsritter und kommt dann, nach längerem Umherirren und einer Begegnung mit Pilgern, zu Trevrizent, dem Einsiedler, seinem Onkel.

Damit hält die Narration inne, insofern es wenig Handlung gibt, dafür aber viel direkte Rede in einer szenischen Erzählsituation. Statt Geschehnisse und

67 Ich zitiere *Lachmanns Parzival*: Wolfram von Eschenbach 1999.

Bewegungen zu zeigen, zeigt die Narration Rede – und alles beginnt mit einem Sündenbekenntnis: *her, nu gebt mir rât: / ich bin ein man der sünde hât* (L 456,29 f.). Damit nun lässt Parzival von seinem kriegerischen Hochmut ab und begibt sich in eine Situation, in der er bereit ist, Rat und Hilfe anzunehmen. Zugleich freilich wird Trevrizent zu einer Instanz von Rat, Hilfe und Information. Auf diese Weise wird klar, wer nun im Folgenden das Gespräch lenken wird. Und schnell wird auch klar, dass Trevrizent schon allein deshalb etwas zu sagen hat, weil er Parzivals Situation einzuschätzen weiß: *ich was ein rîter als ir sît* (L 458,6).

Trevrizent bringt Parzival nun zurück in die Zeit, indem er ihm anhand des Psalters vorrechnet, wann er schon einmal an diesem Ort gewesen ist. Sich innerhalb der zeitlichen Abläufe zu befinden, heißt immer auch, innerhalb einer christlichen Zeitrechnung zu sein, und das erste Gesprächsthema dient denn auch dazu, Parzival auf den Weg des Glaubens zu geleiten und ihn also von seinem Hass auf Gott abzubringen. Es folgen grundlegende Informationen zum christlichen Glauben, bevor die beiden auf den Gral und vor allem auch auf ihre familiären Verhältnisse zu sprechen kommen, zumal auf Anfortas' Verletzung und auf Trevrizents Beziehung zu Parzivals Vater (und Ither). All diese Informationen sind nicht nur für Parzival relevant, sondern ebenso für die Rezipient*innen, die nun mit vergangenem Geschehen und vor allem auch mit ziemlich autoritativen Einschätzungen zu diesem Geschehen versorgt werden. Nicht zuletzt wissen die Rezipient*innen am Ende des neunten Buchs, dass sie es nun mit einem veränderten Protagonisten zu tun haben, der – von ganz unten aus – nun seine Heldenreise⁶⁸ in einer Aufwärtsbewegung fortsetzen kann: *Trevrizent sich des bewac, / er sprach ‚gip mir dîn sünde her: / vor gote ich bin dîn wandels wer [...]‘* (L 502,25 f.).

Ich komme zum *Rappoltsteiner Parzifal*. Die rund 500 Verse der *Elucidation* werden nach Parzivals Geburt (nach L 112,12) eingeschoben und öffnen noch vor Parzivals Kindheitsgeschichte den Erzählraum in personeller, räumlicher und zeitlicher Hinsicht. In personeller Hinsicht, weil Artus und seine Tafelrunde sowie der Fischerkönig und die Gralsburg eingeführt werden; in räumlicher Hinsicht, weil zu den Figuren Handlungsräume gehören, die bespielt werden; in zeitlicher Hinsicht, weil eine Vorzeit geschildert wird, von der in Wolframs *Parzival* ansonsten nicht die Rede ist. Insofern ist der Einschub gut gewählt: In dem Moment, in dem mit Parzival eine neue Hauptfigur auf den Plan tritt, fungiert die *Elucidation* – die im *Rappoltsteiner Parzifal* „Prologus“ heißt – als eine Markierung der Ausweitung einer sowieso schon recht komplexen Erzählwelt.

68 Campbell 1949.

Zu Beginn des Prologus – sozusagen im Prolog des Prologus – werden die Herausforderungen, die sich aus der Komplexität der Erzählwelt ergeben, auch recht direkt angesprochen:⁶⁹

*solt ich von grunde schriben
die aventüre an ir zil,
zuo tihtende so hat ich zuo vil,
wan es ist us gesundert gantz,
durchlühtig und durchreinet glantz,
das nie so cluoges wart vollebraht.
es ist von also maniger slaht;
daz es niht wol usrihten kan
ich noch ein ander tumber man. (V. 8–16)*

Selbst wenn man berücksichtigt, dass es sich hier um eine weitverbreitete Form der Bescheidenheitstopik handelt, bleibt doch die Beschreibung einer Situation, bei der es etwas Erzählenswertes gibt, einen Erzählstoff (wenn man so will), der nicht von Anfang bis Ende auserzählt werden kann, weil dieser Erzählstoff überaus außergewöhnlich ist, überaus kunstfertig geschaffen – und weil er zu vielfältig, zu vielgestaltig ist (*von also maniger slaht*).

Trotz dieser Klage gilt: Im *Parzival*-Kosmos findet vieles Platz. Und wer Wolframs *Parzival* kennt, wird mit einigen Motiven und Erzählfäden des Prologus etwa anzufangen wissen, vielleicht sogar Probleme und Motive wiedererkennen. Das gilt etwa für die Jungfrauen, die vor langer Zeit, bevor eine von ihnen vergewaltigt wurde, alle Gäste mit einer Art Speisewunder beglückten; ein Speisewunder, das in der Inszenierung mit goldenem und silbernem Geschirr an das Speisewunder des Grals erinnert. Dieser Bezug wird noch dadurch gestärkt, dass am Beginn des Prologus betont wird, dass es im Folgenden um den Gral geht und darum, *in welcher wurde der Gral hie vor waz* (V. 18).⁷⁰ Nimmt man die Ankündigung im Prolog ernst, macht es auch durchaus Sinn, Artus und seine Ritter mit der Gralsburg zu verknüpfen, gerade weil diese Verbindung bei Wolfram nicht hergestellt wurde und damit als Erzählpotenzial vorhanden ist (das am Schluss des *Rappoltsteiner Parzifal* auch genutzt wird).

Die Erzählung des Königs Amangon, der eine der Jungfrauen vergewaltigt und ihr das Essgeschirr entreißt – *den napfer von ir hende brach* (V. 80) –, erinnert an die Erzählung von Urians, dem Vergewaltiger, der als Strafe für seine Tat vier Wochen

⁶⁹ Ich zitiere anhand der Verszählung der Ausgabe: Wisse und Colin 1888, S. LVII–LXX.

⁷⁰ Man vergleiche auch V. 387 ff., wo nochmals betont wird, dass man von vielen Âventiuren werde erzählen hören, die man nicht verschweigen dürfe und die alle vom Gral herstammten (*si ruerent alle sicherlich / von dem werden grale rich*, V. 397 f.).

lang mit den Hunden aus einem Napf fressen muss. Amangons Untat wird als Grund dafür geschildert, dass das Land verödet und dass niemand mehr in der Lage ist, *des richen vischers hof* (V. 114) zu finden, womit die späteren Schwierigkeiten, zur Gralsburg zu gelangen, erklärt wären. Sogar ein zerstörter Weingarten wird im Prologus erwähnt (V. 145); auch diesen Weingarten kennt man aus dem *Parzival*.

Ich breche hier ab, weil es mir gar nicht um eine Aufzählung zu tun ist, sondern darum, die Wirkung zu beschreiben, die die Ausweitung der Erzählwelt hat, wenn man Wolframs *Parzival* kennt. Der Prologus, der nach Parzivals Geburt eingeschoben wird, produziert Wiedererkennungseffekte und fügt sich somit nahtlos an und ein in die Erzählwelt, die man von Wolfram kennt – und die natürlich auch das Verfasserteam des *Rappoltsteiner Parzifal* kannte. Als Vorgeschichte zu einer im *Rappoltsteiner Parzifal* deutlich erweiterten Erzählung rund um Parzival, Gawan und weitere Ritter bereitet der Prologus auf die kommende Handlung vor und führt schon einige Motive und Modelle ein, die in den mehrten Tausend Folgeversen noch relevant sein werden. Das ist sehr sorgfältiges und gutes Worldbuilding.