

SONJA GLAUCH: **An der Schwelle zur Literatur.** Elemente einer Poetik höfischen Erzählens, Heidelberg: Winter 2009, 368 S. (Studien zur historischen Poetik 1)

Glauch geht es um den Status der im 12. Jahrhundert entstehenden nicht-geistlichen, konzeptionell schriftlichen volkssprachigen Literatur in Deutschland. Zwei theoretischen Kapiteln (»Texturen der Schrift und der Stimme« bzw. »Mittelalterliche Erzählfiktionalität: Autonomie und Defizit«) folgen zwei Fallstudien zu in der Literatur des frühen 13. Jahrhunderts erratischen Texten (»Poetik der Reminiscenz: Wolframs ›Titurel« bzw. »Poetik des Unverhältnismäßigen: ›Mauritius von Craün«), an deren Randstellung die Labilität volkssprachiger Schriftlichkeit gezeigt werden kann.

Die Einleitung skizziert die prekären Anfänge laikaler Schriftlichkeit. Gegen die übliche These einer darin sich abzeichnenden Laienemanzipation, die sie für »perspektivisch verzerrt« hält, macht Glauch geltend:

»Die Geschichte des hohen Mittelalters ist keine der Lösung aus dem Griff des Geistlichen, sondern eher eine des stärker werdenden geistlich-gelehrten Zugriffs auf Leben und Kultur der Laien. Sie ist eine der Unterwerfung laikaler Praktiken unter litterate Denkschemata, Gestaltungsweisen und Promulgationsformen – eine Unterwerfung, die man gleichzeitig, aus der Gegenrichtung gesehen, als ›ostentative Inbesitznahme« [Jauß] von Verfahren, die der kirchlichen Tradition eigen waren, betrachten muß« (S. 12f.).

Die uns nur noch in geistlichen Schmähungen greifbare orale Unterhaltungskultur der *ioculatores* für die laikalen Führungsschichten werde durch »gelehrte Sinnstiftung« überformt:

»In den neu als ›Literatur‹ auftauchenden Gattungen wirkt keine Entlastung von gelehrter Sinnstiftung, vielmehr nimmt man – als Preis für die Dignität des Literarischen – den Anspruch ›höherer‹ Kultiviertheit an« (S. 15).

Mir scheint dies eine neue und sehr lohnende Perspektive auf die höfische Kultur zu sein, die die riskanten Experimente des ›Titurel« und des ›Moritz«, beide zentriert um das Phänomen Minne, dem Inbegriff eines »autonom weltliche[n] Selbstbewusstsein[s]« (S. 20), zu verorten erlaubt.

Der erste Abschnitt ist dem medialen Umbruch zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit gewidmet. Glauch erinnert an den Kosmos mündlicher Erzählkulturen, von denen nur Spuren in der Schrift nachweisbar sind, die man aber als Verstehenshorizont auch der Hörer schriftlich gespeicherter, jedoch mündlich realisierter Texte voraussetzen muss. Wird dieser (uns verlorene, doch theoretisch zu interpolierende) Horizont ausgeblendet, dann erscheinen, wie in der Mediävistik üblich, die »an der Schwelle zur Literatur« entstandenen Texte vor einem schriftliterarischen Hintergrund, vor dem ihre genuinen Traditionen – wie später an Wolframs ›Titurel« und dem ›Moritz von Craün« zu zeigen – unkenntlich werden. Glauch zeigt insbesondere, welche Konsequenzen dies für die Profilierung der Erzählerstimme hat. Sie untersucht unterschiedliche Bedeutungen des (epischen) *ich*, verschiedene Typen von Autornennung (*ich – er*), buchhaft rahmende ›Einfassungen‹ von Texten, die für den mündlichen Vortrag bestimmt sind, die Autoren-Personae Veldekes, Hartmanns und Wolframs und macht auf Züge der schriftlich überlieferten Texte aufmerksam, die nur in stimmlicher Realisierung bewältigt werden können und/oder sinnvoll sind. Auf dieser Basis kann sie einige eingeführte Konzepte wie ›fingierte Mündlichkeit‹, ›fingiertes Publikum‹, ›fingierter Rhapsode‹ kritisieren:

DOI 10.1515/bgsl.2011.068

»Mündlichkeit und Performativität wären somit tatsächlich in den Romantext hineingeschrieben – aber keine fingierte Mündlichkeit und Performativität, sondern die virtuelle Mündlichkeit eines Redemanuskripts, die Performativität eines Drehbuchs« (S. 72).

Das bedeutet für Glauch, dass Differenzierungen der modernen Narratologie wie die zwischen Erzähler und Autor nicht greifen. Es gibt noch keine ›fiktive Erzählerrolle‹, der Erzähler ist keine ›Figur‹ (S. 77–82). Der Erzähler ist, wo er *ich* sagt, ein Selbstentwurf des Autors, und wo eine seiner Figuren erzählt, werden wie in Rudolfs von Ems ›Gutem Gerhard‹ intra- und heterodiegetisch-auktoriale Rede nicht durchweg eindeutig unterschieden (S. 84–86). Das ist klärend, aber letztlich eine Frage genauen Sprachgebrauchs: Statt von »Wolframs Autor«, »Walthers Sän-ger« u. ä. solle man von »Wolframs auktorielle[r] Selbststilisierung, Walthers Sän-gerrolle(n)« sprechen (S. 79); das heißt aber eben auch: die Absetzung von (früher naïv geglaubter) biographischer Realität ist also nach wie vor wichtig.

Modellhaft erläutert Glauch das Verhältnis von Autor und Text an der Lyrik: »Der Autor konstituiert sich also als Person aus seinen Liedern und vermittels seiner Lieder«, doch bedeute dies nicht die »Emergenz eines – in moderner Weise – doppelten Selbst, das aus einer fiktionalen, werkimmanenten, auf die Öffentlichkeit zielenden Identität und dem ›tatsächlichen‹ Autor besteht« (S. 120). Diesen Vorgang kann man als self-fashioning nach den Normen höfischen Frauen-dienstes (oder deren Verkehrung) beschreiben. Self-fashioning ist weit mehr als eine bloß äußerlich übernommene Rolle; es beansprucht Geltung und Zustimmung (daher die Authentizitätsbehauptungen in der höfischen Lyrik). Diese Konstellation ist auf das Erzählen zu übertragen, das unter analogen Vortragsbedingungen steht. »Was für das Ich des Minnesangs gilt, kann für das gleichzeitige epische Ich nicht völlig irrelevant sein« (S. 127). Der Erzähler kann sich modellieren, aber nicht einen anderen spielen (Serenus Zeitblom, Felix Krull usw.). Damit muss die Erzählkonstellation anders als in der Neuzeit gefasst werden.

Der zweite Abschnitt sucht »mittelalterliche Erzählfiktionalität« zu bestimmen. Er greift ausführlich eine seit Haugs ›Literaturtheorie‹ breit geführte Debatte auf. Zunächst wird eine Reihe derzeit gängiger Fiktionalitätskonzepte diskutiert, wobei die Probleme ihrer Applikation auf mittelalterliche Erzähltexte demonstriert werden. Indem sie Fiktionalität konsequent als »pragmatische Textkategorie« (S. 189) fasst, kann Glauch in dichter Auseinandersetzung mit der Forschung einige Scheinprobleme beseitigen, die auf einer Ontologisierung der Wahrheitsfrage basieren: »Fiktionalität [liegt] in einer dem Text zugeschriebenen Qualität« (S. 145). Fingieren dagegen ist unabhängig von dieser Zuschreibung bei jeder Form der Textproduktion (etwa durch die Anwendung rhetorischer Figuren, Disposition der materia, Auffüllen von Lücken usw.) möglich.

Wie ›Fiktionalität‹ hält Glauch auch ›Historizität‹ »als nicht binäre, sondern graduelle pragmatische Texteigenschaft« für skalierbar: »Am einen Ende stehen höchstmögliche Transparenz und Befragbarkeit auf Authentizität. Am anderen Ende steht die völlige Irrelevanz von Verbürgung« (S. 188; vgl. S. 185–191). Der höfische Roman – seit Haug Paradigma einer ›Entdeckung von Fiktionalität‹ – ist »durch eine Marginalisierung von historischen Wahrheitsansprüchen gekennzeichnet« (S. 190). Gelehrt-poetologische Rechtfertigungsversuche (etwa die Deutung als *integumentum*) sind gegenüber einer funktionierenden literarischen Praxis in der Volkssprache immer nachträglich, können aber (wie auch sonst die Adaptationen gelehrter poetischer Verfahren [S. 175]) deren prekären Anspruch legitimieren, so-

dass »die Schriftmacht der litterati sich den fiktionalen Freiraum keltischer Märchen und Mythen urbar machte« (S. 197).

Mir scheint diese Ableitung der Sonderstellung des höfischen Romans – in Bezug auf die Fiktionalitätsdebatte – gerade aus seinem unsicheren Status innerhalb der klerikalen Schriftkultur (statt aus laikalen Emanzipationsbestrebungen ihr gegenüber) bei weitem bisherigen Ansätzen überlegen, denn sie kann plausibel machen, warum in anderen literarischen Gattungen (etwa Bibeldichtungen, Visionsliteratur, Historiographie) bei gleichem Kunstanpruch sich vergleichbare literaturtheoretische Probleme nicht stellen. Indem Glauch den Blick auf diese ausweitet, wird die Andersartigkeit mittelalterlicher Literatur »an der Schwelle zur Literatur: erkennbar. Phänomene, die in der Diskussion der modernen Literatur häufig verknüpft, gelegentlich gar identifiziert werden, sind für die mittelalterliche Literatur zu entkoppeln: Fiktionalität und fingierende Poiesis/Erfindung, Fiktionalität und sinnstiftende Strukturbildung, Fiktionalität und Literarität/Poetizität. Literarität bewährt sich gerade am nicht-fiktionalen Gegenstand (Otfried). »Erfindung steht nicht [...] zwangsläufig im Widerspruch zu Verbürgung« (S. 151), kann sich im Mittelalter u. U. besonders dort entfalten, wo am Realitäts- und Wahrheitsgehalt kein Zweifel möglich ist (wie etwa in der religiösen Visionsliteratur, die gerade nicht als fiktional verstanden werden will).

Die beiden anderen Hauptteile gelten zwei Texten, deren literaturgeschichtlicher Status umstritten ist, die aber im Licht der grundsätzlichen Erwägungen neues Profil gewinnen. Glauch stellt die Frage, warum es Wolframs ›Titurel‹ überhaupt gibt – das Auserzählen (nicht Fortsetzen, nicht Wiedererzählen) gerade dieser Episode des ›Parzival‹, die von Anfang an in Erstarrung mündet und deren Sujetlosigkeit sich narrativer Bewältigung zu sperren scheint. ›Fragment‹ ist der ›Titurel‹ nur vor dem Hintergrund von Albrechts ›vollständigem‹ Werk, denn der Fragmentbegriff ist innerhalb der mittelalterlichen Vortragskultur, in der nicht entscheidbar war (so wenig wie innerhalb einer Handschrift), ob ein vorgetragenes Stück fortgesetzt werden sollte oder nicht, problematisch. Damit entfällt für das Mittelalter die Möglichkeit, Fragmenthaftigkeit als ästhetische Kategorie zu denken, geschweige ihr Intentionalität zuzusprechen.

Damit stellt sich die Frage nach der Gattung von Wolframs Text. Glauch weist auf lyrische Bearbeitungen von Stoffen aus Mythos und Sage in lateinischer wie volkssprachiger Literatur. Im Fall des ›Titurel‹ allerdings – und das ist das Ungeheuerliche an Wolframs Versuch – stammt aber der Mythos von Wolfram selbst. Insofern würde der ›Titurel‹ den mittelalterlichen Horizont des Wiedererzählens vorgefundener Stoffe sprengen und markierte einen Akt der Selbstkonstitution volkssprachiger Literatur. Allerdings steht dieser, so Glauch, vor dem Hintergrund einer laikalen Kultur der Mündlichkeit und ihrer verlorenen Traditionen.

Glauch plädiert entschieden dafür, Wolframs Text nicht als (abgebrochenen) Roman aufzufassen. Ihm fehle im Vergleich zu ›Parzival‹ oder ›Willehalm‹ das entscheidende Moment der Reflexivität (S. 227–229). Die Bezeugung des ›Titureltons‹ lege dagegen nahe (anders als die Behauptung des ›Jüngeren Titurel‹), dass bis zur Ausarbeitung als Buchepos der Text nur als gesungener existierte. Die Gebrauchssituation und die auf sie abgestimmte metrisch-strophische Struktur bestimmt den Gattungscharakter. Die »Unmittelbarkeit der gehörten Form [hatte] mehr Gewicht [...], als es von unserer sezierenden Buchstabenwahrnehmung her scheint«. Deshalb habe der ›Titurel‹ nicht »als eine Spielart höfischen Reimpaar-erzählens gehört« werden können,

»die sich mit einer strophischen Form schmückt oder auf eine solche Formtradition anspielt. [...] Unter den Gegebenheiten um 1200 klangen die Strophen nicht nach einem episch-lyrischen *carmen*, sie waren eines« (S. 239).

Der ›Titurek‹ ist der einzige Repräsentant dieses Typs. Doch, vermutet Glauch, es »existierte mit größter Wahrscheinlichkeit überall eine breite, vielgestaltige sublitterarische Tradition, in der die kategorielle Differenz von Lyrik und Epik nur eingeschränkt gültig war« (S. 240).

»[Der ›Titurek‹] aktualisiert Möglichkeiten des Erzählliedes schlechthin. [...] So läßt sich die Bandbreite erklären, mit der der Text zwischen lyrisch-elegischer Innerlichkeit, spruchdichterlicher Attitüde und heldenepischem Fatalismus wechseln kann. So erklärt sich auch die Sprunghaftigkeit des Erzählens und die Lizenz zum offenen Ende. [...] Wolfram hat damit [...] auf ein sublitterarisches Genre zurückgegriffen.« (S. 241)

Der ›Titurek‹ verdanke sich der »Wahl einer nicht-literarischen Form« (S. 243):

»Es ist, als ob Wolfram eine ›Arbeit am Mythos‹ – und den Mythos gleich mit – fingiert. [...] Denn da das Neu-Singen von alten Geschichten allein schon Ausweis des Sagenhaften ist, spiegeln diese *liet von Sigunen und Schionatalander* mythische Qualität besser vor, als jede hochliterarische Romanerörterung das vermöchte.« (S. 243)

Glauch deutet den Erzählstil des ›Titurek‹, dessen Verwandtschaft mit der Heldenepik mehrfach betont wurde, als bewusste Archaisierung. Sie dient dazu, der Zielgerichtetheit des Romans und dem Optimismus einer höfischen Bemühung, Gott und der Welt zu gefallen, die Ambivalenz eines blinden Geschehens, der *catena fatalis*, des den banalsten Zufällen entspringenden Unheils zu konfrontieren. Diese Beschreibung der paradoxen literaturgeschichtlichen Stellung des Werks – selbstgeschaffener Mythos und Rückgriff auf Traditionen kollektiven Erzählens – ist der m. W. radikalste bisherige Versuch, die Rätsel des Textes auf den Begriff zu bringen.

Der gleichfalls unsichere gattungsgeschichtliche Status erklärt, dass die zweite Fallstudie dem ›Moritz von Craün‹ gilt. Für den Prolog erwägt Glauch eine ›geschichtsepische‹ Sondertradition, von der sich nur noch Spuren erhalten haben (was wieder auf die Instabilität der Konstituierungsphase volkssprachiger Literatur verwies). Was »Sinn und Folgerichtigkeit« der »Montage« mit dem Haupttext betrifft, bleibt sie skeptisch (S. 285) – wie sie überhaupt den Text eher als eine ungeschickte Klitterung betrachtet. Sie geht von der Widersprüchlichkeit des Helden – Musterritter oder komische Figur? – aus und fragt: »Ist eine ambivalent bleibende Gleichzeitigkeit von Ernst und Komik möglich? Oder desavouiert die Komik notwendig nachträglich jegliche Ernsthaftigkeit?« (S. 273). Die Hybridisierung unterschiedlicher Gattungsmuster ruiniere die höfische »Logik der Exorbitanz« (S. 303), dies eine Folge der »Unentschiedenheit des Verfassers, sich einem narrativen Stil anzuschließen und entweder hyperbolisch-märchenhaft oder realistisch-nüchtern zu erzählen« (S. 305). Zu Recht warnt Glauch davor, die »Hyperbolic und Exaltiertheit der Minnekonventionen« (S. 310) umstandslos als komisch und parodistisch zu verstehen (eine Mahnung, die auch die Forschung zu Ulrich von Liechtenstein bedenken sollte), doch sei die Folge eine »weitgehende Unmöglichkeit, dem Text einen ›Sinn‹ zu unterlegen« (S. 313).

Aber ist diese Resignation nicht verfrüht? Gilt sie nicht nur, wenn man ›Sinn‹ mit ›Stimmigkeit‹ gleichsetzt? Liegt der Reiz dieses Textes nicht in der harten Konfrontation von Exaltation und Absturz, idealistischem Begehren und körperlicher Schwäche, höfischer Minneprogrammatisierung und patriarchaler Geschlechterord-

nung? Rückhaltlose Verausgabung, wie sie die Virtuosenminne fordert, hat materielle Grenzen, daher hat Moritz' Schiff einen Anker aus Messing statt aus purem Gold. Die exorbitante Anstrengung, die der Frauendiener zu erbringen hat, ist eben auch kräftezehrend, und auch der beste Turnierkämpfer braucht dann und wann Erholung, weshalb der Held kurz vor dem Ziel einschläft. Was der höfische Liebhaber dem Mann der Geliebten zumutet – dem Liebhaber im Bett Platz zu machen, wenn der sich im Minnedienst erfolgreich bewährt hat –, ist in der geltenden Eheordnung gänzlich inakzeptabel. Was als ›Lohn‹ des Frauendienstes immer nur verhüllt angedeutet wird, läuft auf den Geschlechtsakt hinaus; dass die Dame ihre Bereitschaft dazu zurückzieht wegen eines Minnevergehens, veranlasst den Liebhaber, sich einfach zu nehmen, was er sich verdient zu haben glaubt, und ist das Ziel erreicht, ist sein Interesse (ob ohne Grund oder mit Grund wie hier) verschwunden. In all dem ist doch eine rekurrente Figur erkennbar: Das Maere reflektiert die Lebbarkeit höfischer Minne, destruiert und entwertet sie nicht, aber führt ihre Kosten und Kollateralschäden vor. Liegt die ›Unverhältnismäßigkeit‹ nicht in der Sache selbst?

An der ›Schwelle der Literatur‹ mag dafür noch keine adäquate Sprache zur Verfügung gestanden haben. Dies könnte die gattungsgeschichtliche Singularität des Textes (wieder zusammen mit Ulrichs von Liechtenstein ›Frauendienst‹) erklären. Glauch situiert ihn in der Nähe des Romans, weist jedoch auf einige atypische Züge (etwa die Anonymität). Indem sie für die Vorlage eine »Novellen- oder Schwank-Struktursemantik« annimmt und mit einer sehr frühen Übernahme ins Deutsche rechnet, will sie das »Auseinanderstreben[ ] seiner einzelnen Teile und [die] Undurchdringlichkeit seines Sinns« erklären: »Moderne Inhalte in altlichem Stil erklären sich so. [...] Daß dem aber eine Intention zugrunde liegt, bezweifle ich« (S. 323). Ob der Stil »altmodisch« ist (S. 322), wage ich nicht zu entscheiden.<sup>1</sup> Eine konsistente – ohnehin immer nur spekulative – ›Intention‹ ist aber keineswegs zwingend vorauszusetzen, wenn man erzählend gegenstrebige Komplexe zusammenbringt, die, jeder auf seine Art, eine sich einerseits höfisch entwerfende, andererseits weiterhin in traditionellen, christlicher Moral verpflichteten Sozialformen lebende Adelswelt bestimmten.

Glauch bewegt sich sicher auf unterschiedlichen Feldern mediävistischer Forschung: Kodikologie, Überlieferungsgeschichte, Oralitätsforschung, Literaturtheorie, Medientheorie usw. und kann deren Fragestellungen überzeugend zusammenführen. Die Argumentation ist dicht und erfrischend gegenüber manchen Verstiegenheiten der Forschung. Für zwei der rätselhaftesten Texte der mittelalterlichen deutschen Literatur hat sie bedenkenswerte Thesen vorgelegt. Auch wo man ihnen manchmal widersprechen möchte, wird sich die künftige Mediävistik an ihnen abarbeiten müssen.

Prof. Dr. Jan-Dirk Müller, Institut für deutsche Philologie, Schellingstr. 3, D-80799 München.

<sup>1</sup> Glauch sieht selbst, man könne ihr vorwerfen, sie schreibe alles Gelungene »einer Vorlage zu, von der man leicht alles behaupten kann« und betrachte das Übrige als »unorganische[ ] Zusätze« (S. 324). In der Tat bleibt die säuberliche Trennung nach unterschiedlichen Autoren unbefriedigend.