

I. GLEICHZEITIGKEIT, ITERATION, DOPPELUNG – PROBLEMSTELLUNG UND HERANGEHENSWEISE

Denn es sind wir Menschen, die Zeit machen.¹

Zeit und Zeitwahrnehmung sind seit jeher große Themen der Literatur. Erzählen muss aufgrund der Zeitgebundenheit von Sprache den Umgang mit Zeit immer schon mitreflektieren.² Dass es dabei zugleich den historischen Zeitkontext, in dem es statthat, spiegelt und andere, genuin »ästhetische Eigenzeiten«³ entwirft, dass das Eine jeweils die Bedingung der Möglichkeit des Anderen ist, führen in der Moderne die Zeitromane von Joyces ›Ulysses‹ über Thomas Manns ›Zauberberg‹ bis hin zu Prousts ›Recherche‹ vor.⁴ Jede Epoche hat ihre spezifischen ästhetischen Eigenzeiten. Beschäftigt man sich mit dem Thema Zeit in mittelalterlicher Literatur, so gestaltet sich das Verhältnis von Realität und Fiktion, das diesen hermeneutischen Zirkel konturiert, bekanntlich noch komplexer, weil es eine Alterität vormoderner Zeitkonzepte, ihrer Wahrnehmung und literarischen Umsetzung zu berücksichtigen gilt, deren Vielfalt erst noch zu erforschen ist.⁵

¹ NOWOTNY 1993, S. 8.

² Aus der Perspektive phänomenologischer Hermeneutik vgl. RICŒUR 1988–1991. Für die wirkmächtige Kategorisierung von »erzählter Zeit« und »Erzählzeit«, ausgehend von G. MÜLLER 1947, vgl. v. a. LÄMMERT 1968.

³ Vgl. das DFG-Schwerpunktprogramm 1688 »Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne«, Homepage: <http://www.aesthetische-eigenzeiten.de>, Datum des Zugriffs: 12.8.2024; vgl. SCHNEIDER / BRÜGGEMANN 2011.

⁴ Vgl. bereits JAUSS 1955 sowie exemplarisch T. HEROLD 2016, der die Narratologie der Zeit mit Blick auf die Erzählzeit und die erzählte Zeit, auf kulturelle Zeitmarker wie Uhr und Kalender diskutiert anhand von Hermann Brochs ›Die Schlafwandler‹, Thomas Manns ›Doktor Faustus‹ und Uwe Johnsons ›Jahrestage‹; vgl. MIDDEKE 2002. In diesem Sinne ist hier die Rede von der »Zeitwahrnehmung« nicht widerspiegelungstheoretisch zu verstehen, sondern zielt, als Konstruktionsbegriff im Sinne der titelgebenden »narrativen Diskursivierung«, auf eine interdiskursive Untersuchung temporaler Implikationen des Erzählens und ihrer historischen Semantiken, sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene.

⁵ Einen wichtigen Impuls gab hier STÖRMER-CAYSA 2007. Aus der jüngsten Zeit seien genannt: REICHLIN 2012; FRIEDRICH / HAMMER / WITTHÖFT 2013, welche das Ziel verfolgen, »die Erfahrungs- und Darstellungsform des Erzählens sowohl mit den anthropologischen Problemfeldern von Zeitlichkeit, Kontingenz und Komplexität als auch mit einer kulturellen Konfiguration von Erinnerung und Gedächtnis« (S. 12) zu verknüpfen; KÖBELE / RIPPL 2015a und 2015b; BIHRER / FELBER / WEITBRECHT 2020; EMING / TRAUlsen 2022. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive fokussiert das Projekt »Hybride Zeiten« von CHRISTIAN KIENING »temporale Dynamiken« des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit (vgl. zuletzt KIENING 2022).

Ganz anders als heute (Stichwort Globalisierung)⁶ ist für die Vormoderne Gleichzeitigkeit sowohl im Sinne naturalistischer Zeitwahrnehmung wie auch im Sinne einer erzählten Koinzidenz mehrerer Ereignisse nicht der Normal-, sie ist der Sonderfall. In der theologischen Binnenperspektive des Mittelalters ist Gleichzeitigkeit (Simultaneität, Synchronie) der exklusive Modus des Göttlichen, womit ihre transzendent begründete Bedeutsamkeit außer Frage steht.⁷ Der kulturelle Kontext mittelalterlicher Zeitmessung und -wahrnehmung, in dessen Rahmen erzählte Gleichzeitigkeit auch zu betrachten ist, weist jedoch darauf hin, dass gerade die Koinzidenzen von Raum und Zeit⁸ in der Welt (gleichzeitige Ereignisse, Begegnungen etc.) und die Möglichkeit ihrer bewussten Wahrnehmung etwas Besonderes sind.⁹ Bedenkt man das Potential der Literatur, Welt und das wahrnehmende Subjekt spielerisch zu reflektieren, so scheint mir dies durch den so häufigen wie facettenreichen Einsatz von narrativen Synchronisierungsstrategien bestätigt: Gleichzeitigkeit ist ein Spezifikum, dessen Faszinationspotential und semantische Implikationen gerade die mittelalterlichen Autoren um 1200 auf vielfältige Art nutzen.

Die narrative Darstellung gleichzeitiger Ereignisse (»Simultaneity in Narrative«), erzähltheoretisch auch unter dem Begriff der »Mehrsträngigkeit« gefasst, also der Parallelität mehrerer Handlungsstränge,¹⁰ ist für mittelalterliche Erzählungen phä-

⁶ Unter dem Stichwort »Gleichzeitigkeit« beschreibt NOWOTNY 1993 das um die Wende zum 20. Jh. einsetzende Phänomen einer »Vereinheitlichung der Zeit im sozialen Zusammenleben« (S. 19), welche sich äußere »in der Annäherung an eine weltumfassende Gleichzeitigkeit, der Wahrnehmung von Ereignissen und Prozessen, die zur gleichen Zeit an anderen Orten der Erde stattfinden« (ebd.). Diese qualitative Veränderung in Zeitwahrnehmung und -strukturierung sieht NOWOTNY wesentlich von den neuen Kommunikationstechnologien getragen, wobei sie immer wieder herausstellt, dass solche Gleichzeitigkeit in sozialer Hinsicht »Illusion« sei, »genauso wie es klar ist, daß es im physikalischen Sinn keine Gleichzeitigkeit geben kann« (S. 34).

⁷ Vgl. KÖBELE 2014a; KIENING 2013; sowie KIENING 2015a; FLASCH 2004; ENDERS 1998a; ENDERS 1998b; FICHTE 1996.

⁸ Ein forschungsgeschichtliches Desiderat, auf das diese Arbeit mithin reagieren möchte, ist die Erforschung der Wechselwirkungen zwischen den Paradigmen Zeit und Raum; bislang werden Zeit und Raum vornehmlich getrennt untersucht, das Desiderat ist etwa formuliert bei WERNER 2018, S. 154; vgl. dazu RIPPL 2019a, S. 231. Die Kategorie der Gleichzeitigkeit erlaubt es in spezieller Weise, die Paradigmen zu verbinden, womit auch Phänomene wie die Spatialität von Zeit in den Fokus rücken, vgl. insbesondere das Kap. V zu Wolframs »Parzival«.

⁹ Vgl. DOHRN-VAN ROSSUM 1992; DOHRN-VAN ROSSUM 1989. Dabei ist zu betonen, dass der moderne Begriff der Gleichzeitigkeit ein stabiles raumzeitliches Referenzsystem voraussetzt und dementsprechend auch in seiner Verwendung historisiert werden muss. Der Prozessbegriff der »Synchronisierung« dagegen meint die literarische, im engeren Sinne narrative Herstellung von Gleichzeitigkeit, vgl. KÖBELE / RIPPL 2015b, S. 5f. Anregungen gibt hier die aktuelle Debatte der Geschichtswissenschaften, im kritischen Anschluss an KOSELLECK, um die Problematisierung einer in der historischen Betrachtung oft intuitiv vorgenommenen Naturalisierung von Zeit (»Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«) durch das Paradigma der »Multitemporalität«, vgl. LANDWEHR 2012.

¹⁰ Vgl. MARGOLIN 2014. Zur Definition von »Handlungsstrang« siehe LÄMMERT 1968, der das Divergieren verschiedener Handlungsstränge »stets mindestens in einem der folgenden drei Kriterien: Ver-

nomenologisch oft verbunden mit Konstellationen von Iteration (Wiederholung)¹¹ bzw. Doppelung, bei der es sich um die besondere Form der einmaligen Wiederholung handelt. Letztere können sich auf unterschiedlichen Ebenen des Textes zeigen, sowohl das Erzählte (*materia*), das »Was«, als auch das Erzählen (*forma*), das »Wie« der Erzählung betreffend.¹² Je nachdem kann auf beiden Ebenen Zeit als Medium oder Thema der Erzählung begegnen.¹³ Dabei ist gesondert auf die Begriffe der

schiedene Handlungszeit – verschiedener Schauplatz – verschiedene Personen« (S. 44) betont. LÄMMERT benutzt allerdings den Begriff »Handlungsstrang« auch für Binnenerzählungen (Metadiegesen), vgl. S. 43–67. »Mehrsträngigkeit« und »Handlungsstrang« sind in der vorliegenden Arbeit dagegen nur auf die narrative Darstellung gleichzeitiger Ereignisse bezogen verwendet (vgl. STÖRMER-CAYSA 2015, S. 157–172; insbes. S. 157). In der mediävistischen Forschung ist der Gebrauch der Begriffe »Erzählstrang« sowie »Handlungsstrang« verbreitet, wobei die Termini äquivalent benutzt zu werden scheinen. Ich spreche hier und im Folgenden ausschließlich von »Handlungssträngen«, da es sich um die raumzeitliche Disposition des erzählten Geschehens handelt (die für mittelalterliches Erzählen zumeist bereits durch die traktierte *materia* in irgendeiner Form vorgebildet ist). Sichtbar wird Mehrsträngigkeit also zuerst auf der Handlungsebene, organisiert und funktionalisiert ist sie aber nicht nur dort, sondern auch auf der Ebene des Erzählens, und es geht darum, das »Wie« solcher Organisation und Funktionalisierung im Einzelfall zu beschreiben und zu deuten. Weil der Begriff »Erzählstrang« einen direkten Bezug zum Erzählen nahelegt und das Verhältnis zum Erzählten dabei unklar respektive unbestimmt bleibt, scheint er mir im Sinne einer methodisch klaren Benennung der Ebenen weniger geeignet.

¹¹ Vermerkt sei hier das theoretisch grundlegende Problem von Identität und Wiederholung, auf das auch GENETTE 2010 hinweist, vgl. S. 73 et pass. Zwischen Wiederholtem und Wiederholung besteht streng genommen niemals vollkommene Identität, vgl. ebd., S. 73: »In Wirklichkeit ist die ›Wiederholung‹ ein Konstrukt des Geistes, der aus jedem Einzelfall alles Individuelle eliminiert und nur das zurückbehält, was allen Fällen einer Klasse gemeinsam ist, ein Abstraktum also: [...] Das ist wohlbekannt, und ich erinnere nur daran, um ein für allemal klarzustellen, dass es sich bei dem, was ich hier ›identische Ereignisse‹ oder ›Wiederkehr desselben Ereignisses‹ nenne, um eine Reihe ähnlicher Ereignisse handelt, *die allein unter dem Blickwinkel ihrer Ähnlichkeit betrachtet werden.*« Vgl. grundlegend THEUNISSEN / HÜHN 2024. Im RLW gibt es kein Lemma »Wiederholung«, das Lemma »Iteration« verweist auf einen Eintrag von HARTUNG 2010 zu konkreter Poesie, in dem Iteration lediglich kurz als Gestaltungsverfahren dieser speziellen Kunstrichtung (Potenzierung von Zeichen durch Wiederholung auf höherer Stufe) definiert wird (vgl. S. 329). Diese Hinweise mögen für den Moment genügen, da hier nicht der Ort ist, das erkenntnistheoretische Problem neu aufzurollen, und ich zudem hauptsächlich die auf GENETTES Überlegungen gründenden Begriffe von Wiederholung / Iteration diskutiere.

¹² Für den ersten Zugang sei hier auf die gängige Ebenentrennung von GENETTE 2010 zurückgegriffen und dieser die spezifisch mittelalterliche, am Gelehrten Diskurs lateinischer Poetiken festzumachende Dynamik von *materia* – *forma* – *artificium* an die Seite gestellt, vgl. grundlegend BUMKE / PETERS 2005. Beides im Wissen um die Unschärfen und Übergängigkeiten dieser Systematisierungen, ist doch im Einzelfall das der Terminologie moderner Narratologie entstammende Verhältnis von *discours* – *histoire* ebenso klärungsbedürftig wie dasjenige von *materia* – *forma* (nebst der Erweiterungskategorie des *artificium*). Eine solche Differenzierung und terminologische Reflexion werden in den folgenden Analysen anhand des konkreten Materials vorgenommen. Zur Reflexion des narratologischen Instrumentariums, insbesondere dessen Historisierung, vgl. unten, Kap. I.3.

¹³ Zur grundlegenden Doppelheit von Zeit als Medium und Thema der Erzählebenen (»doppelte Zeitlichkeit des Erzählens«) vgl. REICHLIN 2019, S. 184f. mit weiteren Literaturhinweisen.

»Struktur« und der »Struktur-« bzw. »Formsemantik« zu sprechen zu kommen:¹⁴ Wenn man davon ausgeht, dass jede *materia* eine Struktur aufweist, unter der etwa die Anordnung der Stoff- bzw. Handlungselemente (Motive) zu verstehen ist, dann ist Mehrsträngigkeit ein (temporaler) Aspekt dieser Formseite des Inhalts, nämlich der Handlungsstruktur.¹⁵ Der Wiedererzähler findet sie also in der Regel bereits in der Quelle vor und kann sie bearbeitend übernehmen oder verändern.¹⁶ Das sind letztlich konzeptuelle, kompositorische Entscheidungen, die weit mehr über das erzählerische Profil eines mittelalterlichen Autors aussagen als nur, oberflächlich betrachtet, seine Fähigkeit dokumentieren, Zeitverhältnisse zu narrativieren. Denn es ist inzwischen deutlich, dass die nach WORSTBROCK zunächst quantitativ zu fassenden Bearbeitungsschritte (*dilatatio, abbreviatio*)¹⁷, aufs Ganze betrachtet, Veränderungen qualitativer Art bewirken, die sich auf der Sinnebene der Erzählung bemerkbar machen.¹⁸ Aus der Summe der quantitativen Bearbeitungsschritte lassen sich insofern qualitative Bearbeitungstendenzen im Umgang mit der *materia* erkennen und formulieren. Vor diesem Hintergrund betrachtet, ist es auch bei der zeitlichen Disposition der Handlung wesentlich, immer zugleich das »Was« und das »Wie« der Erzählung im Blick zu behalten, womit die genannten Formsemantiken in den Fokus rücken. Nicht nur die Zeit, die auf Handlungsebene dargestellt ist, dort also thematisch wird, sondern auch die Art, wie mittelalterliche Autoren Zeit in ihren Erzählungen modellieren, sagt etwas über ihr Zeitverständnis, ihre Wahrnehmung von Zeitlichkeit (im Rezeptionsästhetischen Sinne bezogen auf die Quellen ihrer Wiedererzählungen) sowie ihre Steuerung von Zeitwahrnehmung (im Produktionsästhetischen Sinne) aus. Dazu gehören natürlich, sozusagen auf einer

¹⁴ Einen Ansatz, der stärker kontextualisierend nach der historischen Semantik und Semiotik erzählter Zeit-Raum-Phänomene fragt, verfolgt STOCK 2002.

¹⁵ Die Strukturebene wäre deshalb zwischen dem »Was« und dem »Wie« der Erzählung anzusiedeln, insofern hier eine gewissermaßen formale Seite des »Was« angezielt ist (Fragen und Aspekte der Anordnung, Gliederung von Inhaltselementen). Dabei sind das »Was« und das »Wie« des Erzählens gleichermaßen differenziert zu vergleichen. HAUBRICHS 1976a hat die Kategorien der »Inhaltsform« und der »Ausdrucksform« vorgeschlagen: Einen praktikablen Vorteil gegenüber dem GENETTESchen Modell von *histoire – discours* bringt das für mittelalterliche Literatur insofern, als der Aspekt der Struktur des Inhalts, also etwa der Anordnung der Stoffelemente (Motive) und ihre Verknüpfung, sich damit besser fassen lässt. Was bei GENETTE irgendwo zwischen *histoire* und *discours* zu platzieren wäre, lässt sich in HAUBRICHS Modell, das eine Binnendifferenzierung der Ebenen erlaubt, gezielter ansteuern.

¹⁶ Mittelalterliche Poetiken reflektieren diesen Aspekt ansatzweise unter den Kategorien von *ordo naturalis / ordo artificialis*; auch volkssprachige Dichtung reflektiert solche Möglichkeiten der Anordnung des Erzählten im Erzählen, prominent Wolfram im Bogengleichnis des »Parzival«, vgl. dazu REICHLIN 2019.

¹⁷ Vgl. WORSTBROCK 1985.

¹⁸ So werden etwa Figuren und ihre Funktionen im Handlungsgefüge anders oder neu profiliert, ihnen wird mehr oder weniger an Erzählzeit im Sinne narrativer Aufmerksamkeit gewidmet, sodass sie für die Wahrnehmung des Rezipienten an Bedeutung gewinnen bzw. verlieren können. Dies wird bereits bei WORSTBROCK 1985 anhand der spezifischen Figurenzeichnung Enites durch Hartmann deutlich.

äußersten, relativ expliziten Ebene, Kommentare des Erzählers, die sich (mehr oder weniger programmatisch bzw. terminologisch) auf temporale Aspekte beziehen.

Für die Betrachtung von Strukturveränderungen wichtig ist dabei eine möglichst differenzierte Unterscheidung zwischen geistlicher und weltlicher *materia*. Die Eigenleistung des jeweiligen Dichters ist bei der geistlichen *materia* nur sehr behutsam zu bestimmen, da hier aufgrund des Geltungsstatus der Vorlage die Gebundenheit an diese größer ist. Und dennoch können auch hier Freiräume des Anders- und Neuerzählens sichtbar werden, die etwa aus der Kombination mehrerer Quellen geschaffen werden. Die Frage, inwiefern die zeitliche Gestaltung der Erzählung also von der besonderen Aura und autoritativen Geltung der Vorlage betroffen ist, ist auch hier legitim zu stellen. Sie fördert etwa die in mancherlei Hinsicht überraschende Erkenntnis zutage, dass auch mittelhochdeutsche Wiedererzähler geistlicher Sujets für ihre Texte ein eigenes Zeit-Raum-Gefüge geradezu komponieren, mit spezifischen semantischen Implikationen.

Für mittelalterliches Erzählen speziell wird immer wieder deutlich, dass sich das *artificium*¹⁹ als Leistung des einzelnen Dichters in der Wiedererzählung, also im Bearbeiten einer vorgängigen *materia*, am besten profilieren lässt im komparatistischen Abgleich mit möglichen Vorlagen bzw. anderen Ausformungen der traktierten *materia*, welche die Möglichkeitsräume konturieren, die für die Ausarbeitung des Stoffes bestanden. Vor dieser Folie lässt sich dann das einzelne Werk besser einordnen und analysieren, lassen sich Tradition, Konvention und Neuerung konturieren²⁰ und narrative Freiräume bemessen. Denn mittelalterliches Erzählen »[inszeniert] mit weitgehend festen Stoffen, mit traditionsgebundenen Handlungs- und Gattungsmustern und einer normativen Poetik der Vertextung ein wahrhaft experimentell zu nennendes Spiel mit den Möglichkeiten des Erzählens und der narrativen Sinnbildung«²¹. Dieses experimentelle Spiel mit den Möglichkeiten des Erzählens ist also nur aufzudecken im Abgleich der verschiedenen Ausformungen eines Stoffes respektive kleinerer Einheiten (Motive).²² Auf diese Weise kann die Fokussierung auf narrative Zeitmodellierung auch dazu beitragen, Einzelwerke interpretatorisch neu zu erschließen, Werk- und Autorenprofile zu konturieren.²³

Meine Arbeit positioniert sich damit zwischen historischer Semantik, Diskursanalyse und Narratologie. Sie geht komparatistisch im mehrfachen Sinne vor: zwischen

¹⁹ Zum Begriff vgl. BUMKE / PETERS 2005; vgl. Anm. 12 dieser Arbeit.

²⁰ Vgl. die DFG-Forschungsgruppe FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters, Homepage: <http://www.for2305.fu-berlin.de>, aufgerufen am 13.8.2024.

²¹ HUBER 1992, S. 165.

²² Vgl. die Beschreibung der spezifischen Erzählpoetik Heinrich Kaufringers zwischen Recht und Literatur von RIPPL 2014.

²³ Vgl. zuletzt den Ansatz zu einer modernen Stilforschung von ANDERSEN / BAUSCHKE-HARTUNG / REUEKAMP 2015.

den Philologien in Bezug auf die Ausformungen eines Erzählstoffes; zwischen den Diskursen »geistlich – weltlich« in Bezug auf die *materia* und deren Formgebung sowie intertextuell in Bezug auf den Vergleich von Texten derselben »Zeitschicht«, nämlich um 1200. Spezifisch in den Blick genommen wird der Zusammenhang der raumzeitlichen Konstellationen von Gleichzeitigkeit, Iteration und Doppelung in dieser Arbeit also für die Literatur des hohen Mittelalters »um 1200« – es steht jedoch zu vermuten, dass sich hier ein Konnex zeigt, der überzeitlich im Sinne einer diachronen Narratologie²⁴ beobachtbar sein müsste, eben weil er Indiz jener (historisch je spezifischen) semantischen Implikationen von narrativer Gleichzeitigkeit im Besonderen, von Zeitdarstellung im Allgemeinen ist, um die es in dieser Arbeit gehen soll.

1. Ausgangspunkt Gleichzeitigkeit: Warum in mittelalterlichem Erzählen nicht nur Kampf- und Schlachtbeschreibungen mehrsträngig sind

Die Darstellung gleichzeitiger Geschehnisse ist ein klassisches Thema der Narratologie,²⁵ wobei sofort ins Auge fällt, dass der narratologische Diskurs im engeren Sinne sich auf Studien zu moderner Literatur konzentriert – lediglich an die Anfänge einer Untersuchung des Phänomens in der Klassischen Philologie²⁶ wird punktuell angeschlossen: So formuliert etwa MARGOLIN im einschlägigen Handbuchartikel die diachrone Perspektive als Forschungsdesiderat: »One fascinating topic would be to investigate this variety of the narration of the simultaneous events throughout the ages, from the ›Iliad‹ up to at least Modernism.«²⁷ Dass an die Forschungstradition der Klassischen Philologie auch von mediävistischer Seite angeschlossen wurde, ist bei MARGOLIN nicht verzeichnet. Wo werden gleichzeitig verlaufende Ereignisse in der Literatur des Mittelalters dargestellt und wie passiert das? Bereits ZIMMERMANN und, einschlägig, STEINHOFF haben sich mit dieser Frage beschäftigt.²⁸ Verdienst dieser älteren Arbeiten ist die Typologisierung von möglichen Techniken, Gleichzeitigkeit in der Erzählung darzustellen, der Blickwinkel auf die Erzähltechniken ist jedoch ein vornehmlich teleologischer. Es geht um die »Beherrschung« der »epischen Technik«,²⁹ die STEINHOFFS Untersuchung am ehesten Wolframs ›Willehalm‹ zuspricht. Damit stehen die älteren mediävistischen Arbeiten in der Tradition der klassischen philologischen Forschung, die ebenfalls lange Zeit vornehmlich danach

²⁴ Vgl. FLUDERNIK 2003.

²⁵ Vgl. MARGOLIN 2014 sowie MARGOLIN 1999.

²⁶ Vgl. ZIELINSKI 1899–1901.

²⁷ MARGOLIN 2014, § 19.

²⁸ Vgl. ZIMMERMANN 1951; STEINHOFF 1964.

²⁹ Zitiert nach STEINHOFF 1964, S. 94.

gefragt hat, wer Synchronie in welcher Weise möglichst »naturalistisch« darstellen konnte. Der Schritt von der technischen Analyse zur Bedeutung des Einsatzes solcher Erzähltechniken wird damit in diesen Arbeiten eher selten und nur ansatzweise getan. Dass die Bedeutungspotentiale des nur auf den ersten Blick genuin narratologischen Phänomens der Synchronisierung deshalb noch längst nicht ermessen sind, weil es gern als rein »technisches« Problem verkannt wird, zeigt exemplarisch jene missverständliche Kolportage der Ergebnisse ZIELINSKI³⁰ als »ZIELINSKISches Gesetz« in der Klassischen Philologie, das variantenreich besagt, Homer habe keine gleichzeitigen Ereignisse darstellen können.³¹

»Gleichzeitigkeit sagt nichts aus«, postulierte Dürrenmatt.³² Sie tut es in der Tat nicht, wenn man sich lediglich darauf beschränkt, Erzähltechniken zur Darstellung von Gleichzeitigkeit zu typisieren und diese (sowie die jeweiligen Autorinnen und Autoren, die davon Gebrauch machen) im Anschluss nach vermeintlicher Archaik oder Fortschrittlichkeit zu hierarchisieren. Berücksichtigt man jedoch die Effekte des Einsatzes solcher zeitmodellierender Techniken und deren semantische Implikationen, so kommt man schnell zu der Erkenntnis, dass die Darstellung gleichzeitiger Geschehnisse niemals Selbstzweck, also reine Demonstration dichterischen Könnens im Sinne einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Abbildung von Zeit ist. Erzählte Gleichzeitigkeit ist immer Symptom, ein Phänomen, das auf komplexere dahinterliegende Denkweisen und Modelle von Zeitwahrnehmung hinweist. Die Erscheinungsform narrativer Techniken kann deshalb sicherlich einer etablierten poetischen Tradition entstammen, gleichwohl verrät sie etwas über die spezifischen geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergründe, die für ihren Einsatz maßgeblich waren.

Deshalb ist die grundlegende semantische Bedeutung des Phänomens für mittelalterliche Dichtung verkannt, wenn man bei den Stichworten »Mehrsträngigkeit« und »Gleichzeitigkeit« lediglich literarische Kampf- und Schlachtbeschreibungen im Blick hat, wie sie als systematisches Element gattungstypisch vorwiegend in der Heldenepik,³³ etwa im ›Rolandslied‹ oder in Wolframs ›Willehalm‹ zu finden sind.³⁴ Diese Beschreibungen bilden im mittelalterlichen Erzählen sicherlich einen

³⁰ Vgl. ZIELINSKI 1899–1901.

³¹ Kritisch erhellend, mit gegenteiligem Ergebnis, RENGAKOS 1995; zitiert nach ebd., S. 1. Weiterführend SEECK 1998.

³² Dürrenmatt, Friedrich: Der Winterkrieg in Tibet. In: Friedrich Dürrenmatt: Labyrinth. Stoffe I–III. Zürich 1990, S. 52.

³³ Man kann diesen Befund auch als Indiz dafür verstehen, dass Synchronisierungstechniken eben nicht rein formal, sondern immer in Relation zu inhaltlichen respektive thematischen Aspekten zu betrachten sind; es könnte gattungsinduziert mit einer Vielfalt von Synchronisierungstechniken zu rechnen sein, siehe dazu auch STÖRMER-CAYSA 2015.

³⁴ Sowohl für das ›Rolandslied‹ wie für Wolframs ›Willehalm‹ hat REICHLIN 2012, jeweils im Vergleich mit den französischen Prätexten, perspektivenreich den Nuancenreichtum sowie die semantischen Potentiale der dort eingesetzten Synchronisierungstechniken analysiert. Zu narrativer Synchronisierung

klassischen Einsatzort für Synchronisierungstechniken, doch ist es ein bis heute beinahe unhinterfragt tradiertes Vorurteil der Forschung, sie als Ausnahmen eines ansonsten einsträngigen vormodernen Erzählens zu betrachten.³⁵ Was in Wolframs ›Parzival‹ als dem ersten Doppelroman³⁶ der deutschsprachigen Literaturgeschichte sich besonders komplex gestaltet, wenn mit den Parzival- und Gawanpartien die Konzeption der Erzählung auf zwei Protagonisten aufbaut, begegnet schon vorher in vielfältiger Form:³⁷ Allein für den höfischen Roman lässt sich konstatieren, dass bereits im französischen Bereich Chrétien's Erstling ›Erec et Enide‹ mit der Teilung der Handlung in zwei Stränge (Protagonist – Artushof) einsetzt, und Hartmann hakt bezeichnenderweise mit seiner Bearbeitung der Chrétien'schen Vorlage genau an diesem Punkt ein, indem er eben jene initiale Mehrsträngigkeit übernimmt, aber anders organisiert, was zu einer weitreichenden Neudefinition des Verhältnisses von

als elementarer Technik eines die *memoria* des Vergangenen ins Zentrum stellenden heldenepischen Erzählens vgl. J.-D. MÜLLER 2015a.

³⁵ Vgl. KNAPP 2000, S. 768: »Die volkssprachliche Epik des Mittelalters folgt nahezu ausnahmslos dem *Ordo naturalis*«; differenzierend REICHLIN 2019, S. 185f., zusammenfassend ZEMAN 2023, S. 378. Zum Problem der Mehrsträngigkeit in frühmittelalterlicher Literatur bereits STÖRMER-CAYSA 2015.

³⁶ Vgl. MAATJE 1964. Dazu die an entscheidender themenrelevanter Information reiche Rezension von STEINHOFF 1965, der eben das versucht, was MAATJE nicht bietet, nämlich einen diachronen Blick unter Einbezug der mittelalterlichen Beispiele (hier freilich nur skizzenhaft). Diese Perspektive weiter zu verfolgen, schiene aufschlussreich. Vor allem die Faustthematik ist verbunden mit der Form des Doppelromans. Hier würde sich ein komparatistischer Blick anbieten, etwa auf Thomas Manns ›Doktor Faustus‹ oder Robert Louis Stevensons ebenfalls in der Tradition des Fauststoffes stehenden ›Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde‹. Denn es steht zu erwarten, dass sich in der diachronen Betrachtung durchaus erzähltechnische Konstanten ausmachen lassen, wie etwa die Binnenhierarchisierungen der beiden Protagonisten durch das Modell der Zeugenschaft. In Ansätzen dazu MAATJE 1964 am Beispiel des ›Doktor Faustus‹; methodisch problematisch ist jedoch dabei MAATJES Annahme einer ›Idealform‹ des Doppelromans in einer Art steigenden Pauschalisierung der LÄMMERTSchen Kriterien für die Form zweisträngiger Erzählungen (vgl. LÄMMERT 1968; kritisch STEINHOFF 1965, S. 173f.), die dann zu einer Hierarchisierung von ›Vollform‹ und ›Übergangsform‹ führt. Für die ältere Forschung vgl. ROGGE 1926 zum Kollektivroman der Romantiker, etwa E. T. A. Hoffmanns ›Lebensansichten des Katers Murr‹ nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern.

³⁷ Von romanistischer Seite scheint das Phänomen ›Mehrsträngigkeit‹, ausgehend von seiner paradigmatischen Ausprägung (Stichwort ›Entrelacement‹) im ›Lancelot en prose‹ oder im ›Orlando Furioso‹, für die höfische Epik des Mittelalters etwas breiter untersucht, vgl. den Forschungsüberblick bei HÄSNER 2005, S. 34; vgl. ebd., Anm. 66. Die französischen Arbeiten zum Entrelacement sind vor allem in der deutschsprachigen ›Parzival‹-Forschung im Kontext der *wildeckeit*-Debatte rezipiert worden (vgl. E. SCHMID 2002). Die von STIERLE 1980 für den späten Prosa-Artusroman konstatierte Radikalisierung der Entrelacement-Technik (bei ihm als ›Verwilderungsmerkmal‹, vgl. S. 275f.) hat zuletzt SCHULER-LANG 2014 ausdrücklich bereits für Wolframs ›Parzival‹ reklamiert. Sie führt zahlreiche Beispiele auf verschiedenen erzähltechnischen Ebenen an, die sie nach STIERLE 1980 als Indiz für die spezifische ›Verschlungeneheit von Einzelschicksalen‹ (SCHULER-LANG 2014, S. 107) im ›Parzival‹ sieht; vgl. auch das gesamte Kap. 2.2.4. in SCHULER-LANG 2014: Pluralisierung und Totalität. Zu *wildeckeit* als Begriff und poetologischem Programm mittelalterlichen Erzählens vgl. KÖBELE / FRICK 2018.

Artus und Protagonist führt (vgl. Kap. IV).³⁸ Chrétien wird in der Forschung zum Prosaroman geradezu als Erfinder des »Entrelacement« gehandelt, jener mit dem Übergang zur Prosa systematisierten Technik der »Verwebung« paralleler Handlungsstränge.³⁹ Und so lässt sich hier, erzähltechnisch wie historisch-semantic, eine Traditionslinie beobachten, die das Erzählen von Aventure des hohen mit dem des späten Mittelalters verbindet.⁴⁰ Ein Reflex dieser konstitutiven Mehrsträngigkeit ist noch in der Kleinepik zu beobachten, wo etwa das Märenerzählen auf das Aventure-Narrativ des höfischen Romans referiert und dessen Eigenarten nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch in formal-kompositorischer übernimmt, um sie vielfältig, von moralisch-didaktisch bis komisch, zu bespiegeln: Hier begegnen dann

³⁸ Vgl. RIPPL 2022. Die Integration der Protagonisten in die Artushandlung bzw. ihre Emanzipation von ihr sind ebenfalls kompositorisch zentral für den Beginn von Chrétien's »Yvain«, der im zweiten Teil ein komplexes Ineinander paralleler Handlungsstränge entwirft. Hartmann arbeitet auch hier merklich an Chrétien's formaler Komposition und deren semantischen Implikationen weiter. Dazu aus germanistischer Sicht bislang einzig KUGLER 1996a, der das Phänomen nach dem Prinzip einer »Schachtelung« beschreibt, die an die Charakterisierung der Entrelacement-Technik des »Prosa-Lancelot« seitens der Forschung erinnert; vgl. RUBERG 1965, S. 129: »Das Problem der epischen Gleichzeitigkeit wird im Prosa-Lancelot entschieden, ja rigoros durch das Verfahren der »Schachtelung« angefaßt. Unversehens wird ein Handlungsstrang verlassen, ein zeitlich parallel dazu verlaufender kommt mit in den Blick; von hier springt die Erzählung zu einem dritten, um dann den Faden des ersten wieder aufzunehmen. Die Gesamthandlung schreitet also nicht in linearer Stetigkeit voran, sondern auf breiter Front mehrgleisig und schubweise.« Vgl. auch STEINHOFF 1964, S. 7–13.

³⁹ Vgl. KULLMANN 1999. Der Terminus »Entrelacement« geht zurück auf LOT 1918, S. 17–28. Instrukтив die Dissertation von HÄSNER 2005, insbes. S. 32–35 zu Chrétien's »Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal«; vgl. ebd., S. 101–112 für eine forschungsgeschichtliche Aufarbeitung der Begriffsverwendung von Entrelacement sowie die auf Basis der Untersuchungsergebnisse vorgenommene terminologische Klärung mit besonderer Betonung der Entrelacement-Technik als Subjektivierungssphären, insofern hier die Stränge zentral durch ein Erzählsubjekt diskursiv verwaltet würden: »Dies wäre nun meines Erachtens in der Tat der zentrale Aspekt der *entrelacement*-Technik, der in der einschlägigen Forschungsliteratur zwar nicht übersehen, aber doch eher beiläufig – Roellenbleck, dem ich in wesentlichen Punkten folge, ist hier die Ausnahme – behandelt wird: In der ungeschriebenen Universalgeschichte erzählerischer Verfahren dürfte die *entrelacement*-Technik für eine Selbstexponierung des Subjekts der Erzählung stehen, die in dieser Form ohne Vorbild ist. Formeln wie »Ich spreche jetzt nicht mehr von x, sondern von y« zeigen nicht nur Polyzentrik des erzählten Geschehens an, sondern sie exponieren vor allem den Erzählvorgang als solchen und sein Subjekt, das sich dieser Polyzentrik konfrontiert und vor die Notwendigkeit dispositioneller Entscheidungen gestellt sieht« (S. 103). HÄSNER bezieht sich hier auf GEORG ROELLENBLECK: Überlegungen zum Entrelacement im italienischen Romanzo. Vorlage zum deutschen Romanistentag in Saarbrücken 1979 (unveröffentlicht). Für die ältere Forschung vgl. GRIGSBY 1988, S. 45, sowie BAUMGARTNER 1987; zuletzt die detaillierten Analysen von WALTENBERGER 1999. Vgl. auch SUERBAUM 2005. Daran anknüpfend und das erzähltheoretische Instrumentarium insbesondere von GENETTE 2010 und LÄMMERT 1968 kritisch prüfend auch MATTHEWS 2012, S. 126–138.

⁴⁰ Vgl. die Arbeiten der Münchener DFG-Forschungsgruppe 2568 »Philologie des Abenteuers«, besonders das Teilprojekt von Michael Waltenberger und Philip Reich zu »Transzendenz als Steigerungsform und Spannungspol des Abenteuerlichen: Gralsnarrative, Anderweltszenarien und Orienträume in mittelalterlichen Erzähltexten«, URL: https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschung/tp_foerderphase2/tp_waltenberger/index.html, Datum des Zugriffs: 13.8.2024.

gar dominant mehrsträngige Kurzerzählungen, welche die konzeptionelle Nähe und Übergängigkeit von Aventiuren- und Novellenerzählen auf eindrückliche Art verdeutlichen.⁴¹

Es sind jedoch im französischen Bereich durchaus noch frühere Erscheinungsformen der Koordination erzählter Parallelhandlungen zu bemerken, so etwa die in dieser Arbeit als »Regieanweisungen« bezeichneten Einlassungen des Erzählers, die den Strangwechsel zwischen Protagonistenhandlung und Nebenhandlungen koordinieren (Metalepsen).⁴² Sie finden sich bereits in der afrz. ›Vie du pape saint Grégoire‹ und, noch vorher, im afrz. ›Alexiuslied‹, beides Erzählungen, die durch ihren legendarisch-höfischen Mischcharakter auffallen und deren konzeptionelle Mehrsträngigkeit aus dem Thema einer Protagonistenvita resultiert, die im doppelten Sinne ausgerichtet ist: auf Immanenz und Transzendenz, auf Gott und auf die Welt. Die deutschsprachigen Wiedererzähler übernehmen nicht nur die formale Seite dieses Kompositionsprinzips, indem sie etwa die Regieanweisungen adaptieren, sondern bauen vor allem die inhaltliche Seite, jene Verquickung von »Geistlichem« und »Weltlichem« weiter aus. Sie arbeiten damit noch intensiver am Problem einer Ausdifferenzierung bzw. Harmonisierung der Sphären (vgl. Kap. II. und V.).

In ganz anderer Weise demonstrieren Erzählungen geistlicher Sujets, dass narrative Gleichzeitigkeit oft das Verhältnis von immanenter und transzendierter Zeit (Ewigkeit) markiert (vgl. Kap. III.). Ist man erst einmal auf die Spur der Synchronisierungstechniken gesetzt, kann man bemerken, dass geistliches Erzählen (sogenannt bibelepisches, legendarisches oder im engeren Sinne apokryphes) an nicht wenigen und zudem kompositorisch zentralen Stellen mehrsträngig organisiert ist. Dies lässt sich einerseits zurückführen auf die (implizite) Mehrsträngigkeit bereits der biblischen und apokryphen *materia*,⁴³ andererseits auf Erzähl- oder Darstellungstraditionen, an die jenes Erzählen anknüpft, in die es sich mitunter gezielt einzuschreiben scheint und die es weiterentwickelt. Als solche Traditionen sind für die geistlichen Texte im höfischen Kontext die Mehrsträngigkeit des höfischen Romans, die dort klassischerweise das Verhältnis von Einzelnem und Kollektiv in der Aventiure organisiert, genauso anzusprechen, wie eine Verbindung mit frühen Spielformen zu berücksichtigen ist, die, ausgehend von Bibel und Liturgie⁴⁴, eigene Präsentationsformen zur Darstellung gleichzeitiger Ereignisse entwickeln (Simul-

⁴¹ Vgl. etwa die Technik der Metadiegeese, die Relation von Rahmenhandlung und Binnenerzählungen etc.; dazu RIPPL 2012.

⁴² Dieses Phänomen, narratologisch zu kategorisieren als »narrative Metalepsen«, meint quasi-performative Formeln, mit denen *discours*- und *histoire*-Ebene in Eins gesetzt werden, z. B. »Jetzt wollen wir X hier schlafen lassen und wieder zu Y schauen«. Einschlägig HÄSNER 2005, der, ausgehend vom ›Orlando Furioso‹, die literarhistorische Tradition solcher Formeln punktuell bis in die Antike zurückverfolgt. Vgl. jetzt auch den diachron angelegten narratologischen Typisierungsversuch von KUHN-TREICHEL 2023.

⁴³ Vgl. TALMON 1993; kritisch weiterführend STERNBERG 1990b; MANUWALD 2015.

⁴⁴ Vgl. HERBERICHS / KÖSSINGER / SEIDL 2015.