

I. Einführung

Magical realism is defined as what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something too strange to believe.

Mit dieser Sentenz beginnt die im August 2015 gestartete US-amerikanische Netflix-Serie *Narcos* um Pablo Escobar und den Aufstieg des kolumbianischen Medellín-Kartells zu einem der mächtigsten Drogenkartelle in den 1970er- und 1980er-Jahren. Der Schriftzug wird nach wenigen Sekunden ausgeblendet und stehen bleibt in blutroter Farbe: TOO STRANGE TO BELIEVE (00:00:16). Das Bemerkenswerte an der Sequenz ist ihre eigentlich paradoxe Verschachtelung von Realität und Fiktionalität. Über einen zuvor angebrachten Hinweis war das im Folgenden Dargestellte unmissverständlich als Fiktion ausgegeben worden:

This television series is inspired by true events. Some of the characters, names, businesses, incidents and certain locations and events have been fictionalized for dramatization purposes. Any similarity to the name, character or history of any person is entirely coincidental and unintentional. (00:00:05)

Die Fiktion wirkt indessen quasi in die Realität zurück, wenn das fiktive Geschehen als zu verrückt, um es zu glauben, bezeichnet wird, das aber ja gerade auf realen Begebenheiten gründet und hier dann mit dem ‚magical realism‘ seinen begrifflichen Umriss findet. Der Zuschauer wird im Prinzip darauf vorbereitet, dass die Möglichkeit besteht, die bei der Rezeption sich einschaltende ‚willing suspension of disbelief‘ könnte aufgrund von kaum zu glaubenden Ereignissen, die das reale Setting durchsetzen, gestört werden. Nun fußt das Unglaubwürdige hingegen nicht auf der Konfiguration der Fiktion, sondern auf einmal wirklich geschehenen Vorkommnissen in der Realität. Der Wahrnehmungsmodus, der üblicherweise über fiktive Inhalte eingestellt wird bzw. werden kann und den fiktionalen Weltentwürfe bereitstellen, ist in die Wirklichkeit transferiert, die eben ‚too strange to believe‘ ist, trotz oder gerade wegen ihrer unfassbaren Wahrhaftigkeit. Die Realität ist gleichsam Fiktion.

Damit ist implizit antithetisch ein zentrales Problem (post-)modernen Erzählens in Film und Fernsehen angesprochen. Über sich immer weiter ausdifferenzierende Mischformen, die Erzählstrategien verschiedener Lektüremodi miteinander kombinieren, sind die Aussage über den Wahrheitsgehalt und der Anspruch auf wirklichkeitsgetreue Darstellung oftmals zweifelhaft und die Zuordnung zu einem spezifischen Lektüremodus häufig nur noch schwer möglich. Das Phänomen verläuft in zwei Richtungen: Dokumentarfilme wie bspw. *Fritz Lang* (2015) oder *Super Size Me* (2004) integrieren in die dokumentarisierende Erzählweise Elemente aus dem Spielfilm (Dokudrama) und Spielfilme geben sich à la *Borat* (2006) oder *Fraktus* (2012) unter Bezugnahme auf reale Begebenheiten als Dokumentarfilm aus (Mockumentary).

Das problematisch gewordene Verhältnis zwischen Realität und Fiktionalität ist eine Erscheinung, die in den letzten zehn bis zwanzig Jahren bedeutenden Anstieg genommen hat. Grundvoraussetzung für die Problematik ist jedoch zunächst die grundsätzliche Differenz der beiden Erzählmodi, die als kulturelle Konvention gelernt worden und im Bewusstsein von sowohl Produzenten als auch Rezipienten verankert ist. Für die Fragestellung der vorliegenden Studie ist hinsichtlich dessen das Wissen um fiktionale Welten von Wichtigkeit, von dem im 20. Jahrhundert gemeinhin auszugehen ist (Kapitel III.2).

Die mediävistische Germanistik nämlich steht vor der Frage, ob sich Fiktionalität sowie fiktional zu denkende Sinnentwürfe ebenfalls für die Vormoderne zugrunde legen lassen. Nahezu einhellig stimmt man darin überein, dass den Literaturen des Mittelalters ein Fiktionsbewusstsein nicht abzusprechen sei, doch müsse dieses als ein skaliertes oder graduelles begriffen werden, wie inzwischen vornehmlich neuere Forschungsbeiträge annehmen. Fiktionalität sei an die jeweiligen Maßgaben der Gattung, Thematik oder Diskurse gebunden, die unterschiedlich weit fassbare Möglichkeiten für das Fiktionalisieren eröffneten. In dem Nebeneinander der verschiedenen Fiktionalitätsdispositive sei dann ferner der Umgang mit den Texten entscheidend, der zwischen einem stärker fiktionalen und stärker nicht-fiktionalen Rezeptionsmodus changieren könne. Die Heldenepik bleibe dabei an einen historischen Wahrheitsanspruch geknüpft, wohingegen man die weiträumigsten Möglichkeiten dem Artusroman zugestehen müsse.

Wie weit aber nun gehen diese ausgreifenden Möglichkeiten im arthurischen Narrativ? Einigkeit besteht zwar weitgehend darüber, die Artusepik als fiktional zu klassifizieren, doch ist sich die Mediävistik über den genauen Status dieser arthurischen Fiktionalität immer noch uneins. Gerade die Gattung Artusroman hat die Frage aufgeworfen, ob hier tatsächlich ein Bruch mit der notwendigen Bindung an ein außerliterarisch-reales, von Gott geschaffenes, bestimmtes und legitimes Werte- und Vorstellungssystem stattgefunden habe und von eigenzwecklicher, eigengesetzlich-autonomer Fiktionalität im heutigen Sinne gesprochen werden könne (Kapitel III.1). An diesem Punkt setzt meine Untersuchung an. Sie greift die Diskussion, die bis dato ein umfangreiches Tableau von Studien hervorgebracht hat, noch einmal auf, ergänzt sie dagegen in zweifacher Hinsicht um eine innovative Vorgehensweise und daher um bislang nicht beachtete Blickwinkel und Bezugspunkte.

Einerseits stellt sie arthurisches Textmaterial in einen trans- und intermedialen Vergleich mit Artusfilmen und -serien von den 1950ern bis in die 2010er-Jahre. Das rückt den Forschungsfokus in einem ersten Schritt auf die Medialität von Text und Film, deren diversen Darstellungs-, Produktions- und Rezeptionsbedingungen Kapitel II. nachgehen wird. Dabei trägt die Relation von Film und Text insofern besondere Relevanz und Analysepotenzial, als es sich um mittelalterliche Textkorpora handelt, die sich wesentlich von heutigen Textzeugen unterscheiden.

Zum anderen nimmt die Arbeit die diversen Ansätze mediävistischer Forschung auf und knüpft unmittelbar an die Frage nach den Möglichkeiten arthurischen Erzählens an. Nach dem Credo WALTER HAUGS in den 1980er-Jahren vom autonomen Status des volkssprachlichen Artusromans in der Vormoderne lassen sich zwei Tendenzen ausmachen, die parallel zu erzähltheoretischen Entwicklungen laufen: Auf der einen Seite geht man textimmanent vor und beginnt, spezifische ‚Fiktions-signale‘ in den Texten zu ermitteln. Das Ergebnis ist eine nicht geringe Anzahl verschiedener Marker von Fik-

tion/Fiktionalität. Auf der anderen Seite spürt man einem ‚Fiktionskontrakt‘ und so einem charakteristischen bzw. pragmatischen Verständnis auf Rezipientenebene nach. Kaum bis gar nicht werden diese beiden Betrachtungsweisen indessen zusammengedacht. Unter Rückgriff auf den semio-pragmatischen Ansatz ROGER ODINS aus der Filmwissenschaft verwendet meine Studie eine Analysekategorie, die sowohl die Textgestaltung als auch die Rezeption bzw. Produktion in den Blick nimmt.

Dazu fragt sie zuerst einmal ganz einfach und grundlegend nach den jeweiligen Möglichkeiten arthurischen Erzählens, wofür zunächst das Theorem von der ‚möglichen Welt‘ als Ausgangspunkt fungiert, welches das Erzählte als eigene Welt begreift, die sich über das Erzählen selbst manifestiert. Zugleich bietet die Methode ein probates Mittel für die trans- und interdisziplinäre Gegenüberstellung, lassen sich doch ohne Schwierigkeiten die entsprechenden Erzählmöglichkeiten beider Narrative ausloten. Da hinsichtlich der Rezeptionsebene für die Vormoderne aufgrund fehlender Belege nun das Problem besteht, keinerlei Aussagen über die Verständnisformen und Wahrnehmung der damaligen Rezipientenschaft treffen zu können, schließt das Analysewerkzeug des Weiteren pragmatisch an den *spatial turn* an und nimmt arthurisches Erzählen unter räumlichen Ordnungsmustern in den Blick. Dabei geht es nicht um Raumrepräsentationen in den diversen Diegesen, vielmehr werden Text und Film selbst als dynamische Räume begriffen, in denen kulturelle Gegeben- und Eigenheiten geformt und ausgehandelt, gesellschaftliche Regeln und Ordnungsmuster diskutiert und ausagiert sowie Wissensbestände gespeichert und erweitert werden, sind doch in Erzählungen grundsätzlich gesellschaftliche Vorstellungen, Verständnishorizonte, Erzählerwartungen, Werte und Normen eingeschrieben; Handlungen, Orte, Landschaften und die agierenden Figuren wie Aggregate sind demgemäß nicht einfach nur beschrieben und abgebildet, sondern zugleich als kulturell und historisch determinierte Bedeutungsträger fassbar. Deshalb setzt die vorliegende Studie als Untersuchungsparameter den Terminus des ‚Möglichkeitsraums‘ (Kapitel IV).

Der Begriff erfährt über den den Artusroman wie Artusfilm gemeinsam konstituierenden Parameter ‚Artus‘ seine Zuspitzung in den ‚arthurischen Möglichkeitsraum‘. Dieser wird in den Kapiteln V. und VI. unter diegetischer Perspektive in den trans- und intermedialen Vergleich gestellt. Dabei berücksichtigen die Ausführungen vergleichsorientiert die jeweils gleichen Examinationspunkte, um in logischer Konsequenz Gemeinsamkeiten und/oder Abweichungen identifizieren zu können.

Der Forschungsgegenstand scheint insbesondere angesichts seiner trans- und interdisziplinären Betrachtungsweise vielversprechend, indem womöglich Aspekte, Konfigurationen und Bezüge aufgedeckt werden, die der rein literaturwissenschaftlichen Analyse bisher verborgen geblieben bzw. in den Hintergrund getreten sind, ohne ihrer Fruchtbarkeit nachgerade für einen spezifischen Erzähl- und Wahrnehmungsmodus einsichtig zu werden. Da sich die Erörterungen schwerpunktmäßig als germanistisch-mediävistische begreifen, soll in erster Linie überprüft werden, welchen Lektüremodus der Artusroman begründet und einstellt, verstanden als Erzählmöglichkeiten, die er als arthurischer Möglichkeitsraum generiert. Erst das abschließende Resümee verknüpft die Ergebnisse mit dem vorangestellten Ausgangspunkt und gibt eine Einschätzung zu Wissen und Verständnis vormoderner Fiktionalität: Sind auch Entwürfe von Welt des Mittelalters ‚too strange to believe‘?

II. Medialität von ‚Text‘ und ‚Film‘ im intermedialen Vergleich

Text und Film unterscheiden sich in ihrer Medialität¹ zunächst grundlegend voneinander, wie jeder schnell feststellen wird: Ein Text besteht aus (zumeist) sinnvoll angeordneten Wörtern und liegt uns in mehrheitlich gedruckter (heute seltener handschriftlicher) Form vor – größere Erzählungen bzw. Romane oftmals gebunden zu einem Buch oder im digitalen Zeitalter als Download auf dem Kindle. Rezipiert wird er vornehmlich individuell und still für sich vom Einzelleser.² Ein Film hingegen zeigt schnell aufeinanderfolgende Bilder, kann ebenfalls allein, oder aber, und dies ist weitaus häufiger der Fall, gemeinsam von mehreren Personen angesehen werden. Kino, Fernsehen, DVD und das Internet sind die im 21. Jahrhundert dafür zur Verfügung stehenden Konsumkanäle.

Die mediale Kombination der beiden Medien, z. B. im Rahmen von Literaturverfilmungen (Medienwechsel) oder narrativen Textverfahren, die Techniken des filmischen Systems aufgreifen (intermediale Bezugnahmen), ist in der Gegenwart zu einem der beliebtesten Gestaltungsmittel und damit einhergehend oft untersuchten Forschungsfeld geworden. Intermedialität liegt uns denn auch in vielfältigen Formationen vor.³ Dessen ungeachtet soll es im folgenden Kapitel weniger um ‚inhaltliche‘ Schnittmengen, die unter das Feld der Transmedialität fallen,⁴ sondern vielmehr um die bereits kurz angesprochenen medienspezifischen Eigenschaften gehen, unterscheidet sich doch speziell ein mittelalterlicher Text in noch weitgreifenderen Dimensionen vom (post-)modernen Film als ein im heutigen Sinne produzierter Roman. Das Prinzip des Intermedialen als „Mediengrenzen überschreitende[s] Phänomen[...], [das] mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvier[t]“⁵, wird dazu zunächst aufgespalten, da dem vormodernen Text qua historischer Vergangenheit kein Bezug zum Filmischen möglich ist. Konstruiert man dennoch einen intermedialen Vergleich, offenbaren die Eigenstrukturen und -wirkungen des jeweiligen Mediums die andersartigen Be-

1 Medialität hier verstanden nach Knut HICKETHIER „als typisch genommene[s] Set von Eigenschaften“ bzw. „eine bestimmte Qualität [...], die historisch an eine kulturelle Situation gebunden ist“ (HICKETHIER: Einführung, S. 26).

2 Die Ausführungen beziehen sich auf den Roman als Text.

3 Vgl. dazu und grundlegend zum Begriff der Intermedialität RAJEWSKY: Intermedialität, bes. S. 11–18, KLING: Filmologie (beide mit starkem filmischem Bezug), etwas anders akzentuiert MÜLLER: Intermedialität sowie in Auseinandersetzung mit der Literaturwissenschaft den klugen Aufsatz von WOLF: Intermedialität.

4 Zur Transmedialität siehe RAJEWSKY: Intermedialität (Sie definiert Transmedialität als „[m]edienunspecifische [Wander-]Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“ (S. 13). Z. B. umfasst die Kategorie das Auftreten desselben Stoffes innerhalb verschiedener Medien, wie es beim Artusstoff eben der Fall ist.) sowie MEYER u. a. (Hgg.): Transmedialität.

5 RAJEWSKY: Intermedialität, S. 13.

dingungen des Gegenübergestellten.⁶ Die Bewusstmachung dieser Differenzen wirft neue Perspektiven auf, die besonders für die Interpretation der mittelalterlichen Texte genutzt werden. Als gemeinsame Vergleichsparameter werden daher im Folgenden die ‚Darstellungsbedingungen des jeweiligen Mediums‘, die Instanz des ‚Autors‘, der ‚Rezeptionsmodus‘ sowie der ‚Erweiterte Rezeptionsmodus‘ analysiert.

1. Mediale Darstellungsbedingungen von mittelalterlichem Text und ‚modernem‘ Film

Die medieneigenen Darstellungsmöglichkeiten verweisen vor allem auf die mediencharakteristische Andersartigkeit der Interaktion mit den menschlichen Wahrnehmungskanälen. In beiden Fällen werden sowohl der visuelle als auch der auditive Sinn, das Sehen und Hören, angesprochen, im jeweiligen Medium allerdings auf verschiedene Art.

Beim visuellen Wahrnehmungskanal präsentiert sich der filmische Weltentwurf über eine Zusammensetzung von Bildern, die eben gesehen wird, und auf solche Weise einen stets fest geformten und vorgegebenen Entwurf der gezeigten Welt und den sich darin befindenden Aggregaten abbildet. Konsequenz ist eine stark zurückgenommene oder erst gar nicht nötige bildliche Imaginationsleistung des Rezipienten. Dennoch muss auch der Filmrezipient fortwährend Ergänzungen, die u. a. durch Schnitt und Montage aus dem Film herausgenommen sind bzw. durch das *per se* ausschnittshaft filmische Zeigen, leisten und vornehmen, also Leerstellen auffüllen.⁷ Im Gegensatz dazu wird der textliche Weltentwurf über Buchstaben bzw. Wörter hergestellt, die der Leser sieht. Daraus folgt die Notwendigkeit, den arthurischen Weltentwurf des Romans im Beschreibungsvorgang konstruieren und diese Beschreibungen als Bilder eigenständig in der Fantasie entwerfen zu müssen. Der Rezipient des Textes wird in seiner bildlichen Fantasiearbeit also deutlich mehr beansprucht, indes gestalten sich seine Möglichkeiten flexibler und individueller als die des Filmrezipienten. Doch nicht nur für den Rezipienten ergeben sich aus der textuellen Rezeption zwangsläufige Folgen, auch der Text selbst muss notwendigerweise mit Wörtern Figuren, Gegenstände etc. beschreiben, die den darzustellenden Weltentwurf überhaupt erst konstruieren und konstituieren. In Hinblick darauf sind Beschreibungen innerhalb der hier zu untersuchenden Texte von besonderem Interesse.

Gehört werden im Film fest inszenierte Gesprächsformen, situationsspezifische Geräusche und Musik. Eine jede dieser Inszenierungssäulen ist Mittel, die Vergegenwärtigung des präsentierten Weltentwurfs zu verstärken, und macht als festes Ton-Inventar die filmische Gesamtkomposition erst aus.⁸ Die Mono- und Dialoge der Schauspieler, Wort für Wort vorgegeben durch ein Drehbuch, sind nicht von irgendwelchen Inter-

6 Vgl. dazu auch FISCHER-LICHTE/WULF (Hgg.): Praktiken, S. 133.

7 Zum Bild vgl. BÖHN/SEIDLER: Mediengeschichte, S. 184, zur Fantasiearbeit des Rezipienten vgl. RAIBLE: Medien-Kulturgeschichte, S. 282f. sowie dazu ausführlich III.2.2 und III.2.6.

8 Zur Spezifik audiovisuellen Erzählens (auch im Vergleich zum Text) siehe EDER: Spezifik sowie RAJEWSKY: Intermedialität, S. 153. Zur differenzierten Wahrnehmung von Film und Roman siehe auch THAL: Realismus, S. 220. Zur Konsequenz bildlicher Inszenierung im historischen Hollywoodfilm vgl. auch FRASER: Hollywood, S. 14f.

jektionen bzw. Verzögerungslauten unterbrochen,⁹ dazu oftmals gefühlsbetont arrangiert sowie durch Gestik und Mimik situationsgerecht unterstrichen. Das Heranreiten von Pferden wird von Hufgetrappel begleitet, Klirren ertönt beim Kampf mit dem Schwert und, schaut sich das verliebte Paar tief in die Augen, erklingt sehnsuchtsvolle Musik, die in unheimliches Dröhnen übergeht, wenn Gefahr droht. Dadurch gewinnt das Gesehene an Wahrnehmungsintensität und ruft nicht selten unmittelbar wirkmächtige Reaktionen, wie das Weinen beim Betrachten einer traurigen Szene, hervor. Umso ‚wirklicher‘ wird die filmische Fiktion empfunden: Der gesehene und gehörte Weltentwurf kann auf den Zuschauer wie ein Sog wirken, der ihn direkt in die Geschichte hineinzieht, als gleichsam ‚involvierter Unbeteiligter‘. Dies begünstigen nicht zuletzt die Möglichkeiten der filmischen Inszenierung auf dem Bildschirm oder der Kinoleinwand; dort kann der Rezipient als ‚außenstehender‘ Betrachter zwischen Intimität und Distanz, zwischen Illusion und Inlusion, zwischen emotionaler Beteiligung und distanzierter Beobachtung wechseln.¹⁰ Es ist anzunehmen, dass gerade diese machtvolle Wirkweise das Medium Film so erfolgreich macht. Im intermedialen Vergleich sind im Rahmen der Analyse die Texte auf ähnliche Fähigkeiten hin zu befragen. Relevant sind ebenso die technischen Entwicklungen innerhalb der Filmproduktion, die in Filmen mit weit auseinanderliegender Entstehungszeit besonders deutlich werden. Gerade die Filmtechnologie ist einem enormen und stetigen Wandel unterworfen, blickt man auf die rund 120 Jahre Filmgeschichte zurück.¹¹

Warum ist nun aber das Hören ebenfalls für die Textaufnahme von Relevanz, wo doch einleitend davon ausgegangen wurde, ein Text werde still für sich gelesen? Gemeinhin geht die mediävistische Forschung davon aus, und auch ich schließe mich diesem Konsens an, dass aber gerade dies für die Vormoderne nicht der Fall ist. Die erst recht im 12. und auch im 13. Jahrhundert immer noch stark oral und durch eine Minderheit von Lesekundigen geprägte Gesellschaft liest keine Texte, sondern hört sie.¹² Höchstwahrscheinlich in Form eines Vortrags bzw. einer Vorlesung: Das Memorierte oder Geschriebene wird von der Person des Sängers, Rezitators oder Vorlesers wiedergegeben, zuweilen mit musikalischer Begleitung.¹³ Gleichzeitig verknüpft sich der so angesprochene auditive Sinn mit der visuellen Wahrnehmung, denn der Vortragende wird sowohl gehört als auch gesehen. Auf die Parallelen zwischen dem filmischen Medium und der Kommunikationskultur vor dem Buchdruck, welcher den sichtbaren zu einem lesbaren Geist und aus der visuellen Kultur eine begriffliche gemacht habe, hat bereits BÉLA BALÁZS in seinem Aufsatz ‚Der sichtbare Mensch‘ aufmerksam gemacht. Darin beschreibt er die Rückkehr zum visuell Körperhaften und die wieder einsetzende

-
- 9 Es sei denn, es liegt in der Absicht der filmischen Inszenierung, in der solche Verzögerungslaute dann aber wiederum einer beabsichtigten Intention entsprechen.
- 10 Vgl. dazu MIKOS: Fernsehen, S. 41–89, bes. S. 85. So ähnlich ebenfalls bei HEDIGER: Wirklichkeitsübertragung, bes. S. 223–227 und S. 230. Siehe dazu ebenfalls III.2.1 und III.2.6.
- 11 Zur Geschichte des Films siehe FAULSTICH: Filmgeschichte.
- 12 Siehe dazu ausführlicher Punkt 3 dieses Kapitels.
- 13 Gesang und Musik werden in erster Linie für den Minnesang angenommen, die rezitative oder vorgelesene Wiedergabe für die höfische Epik (vgl. KNAPP: Grundlagen, S. 155f.). Zur Musik im Mittelalter siehe DIEHR: Literatur (hier mit Schwerpunkt auf der Lyrik).

Fokussierung auf Gebärden und Mimik durch das neue Medium des (Stumm-)Films.¹⁴ Im Unterschied zum Film entstehen beim Vortrag aber keine schaubaren ‚Erzählbilder‘: Nicht jede Figur wird von einem sehbaren Schauspieler besetzt, schon gar nicht werden fremdartige Wunderwesen bildlich inszeniert. Wiederum muss der mittelalterliche Rezipient auf eine verstärkte bildgebende Fantasiearbeit zurückgreifen, indem die Instanz des Vortragenden gedanklich übersprungen wird, um letztlich das Gehörte als Bild im Kopf zu kreieren. PAUL ZUMTHOR hat als einer der ersten in diesem Zusammenhang auf die besondere Bedeutung der Stimme und der Performance beim mündlichen Vortrag für das Mittelalter hingewiesen. Die stimmhafte und performative Realisierung sind die in einem noch nicht von der Schrift beherrschten Zeitalter zentralen Prämissen literarischen Lebens. Noch bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts sind sie der Schrift übergeordnet und beeinflussen die Gesetze der Poesie. Und ebenfalls HORST WENZEL sieht das Hören und Sehen als zunächst voneinander unlösbare, zentrale Bedingungen mittelalterlicher Rezeption, die sich qua Bildhaftigkeit bzw. Visualität in die Poetik der höfischen Literatur eingeschrieben haben.¹⁵ Es wäre daher m. E. denkbar, Prosodie sowie nonverbale Signale der Körpersprache (Gestik, Mimik etc.) könnten die Funktion von Geräuschkulisse und Musik im Film übernehmen – verstärkt bei den epischen Texten, wenn man dort von musikalischer Begleitung absieht. Durch das inszenierte und modulierte gesprochene Wort kann der Vortragende die Wahrnehmungsintensität des Erzählten steigern.

Häufig wurde bzw. wird in diesem Zusammenhang noch immer das moderne Theater mit dem mittelalterlichen Vortrag verglichen. Bedauerlicherweise lassen sich Mündlichkeit und Performance nicht mehr rekonstruieren, der Mediävist ist allein auf die überlieferten Texte angewiesen. Viele veranlasste dieses Problem dazu – angestoßen durch die ‚Oral Poetry‘-Forschung¹⁶ –, davon auszugehen, solche Merkmale der Auf-führung seien den Texten eingegeben, die Stimme klinge noch durch; einige zogen gar den Schluss, sie seien als spezifisch für den Vortrag konzipierte Werke zu begreifen. Gerade die höfische Epik beinhalte mit ihrer auf Schriftlichkeit hin angelegten Konzeption Performativitätssignale auf verschiedenen Ebenen, welche die Fiktion mit der realen Vortragssituation verschränkten.¹⁷ Diese Annahmen sind im Zuge der Analysearbeit zu berücksichtigen und näher zu verifizieren.

Setzt man den Vortrag als wesentlichen Darstellungsmodus für die Vormoderne voraus und vergleicht die für diesen wahrscheinliche ‚Erzähldauer‘ mit der Textlänge arthurischer Versromane, sollte schnell deutlich werden, dass es unmöglich war, einen Text wie die ‚Crône‘ oder auch den ‚Wigalois‘ an einem Stück zu hören.¹⁸ Ein Film

14 Vgl. BALÁZS: Mensch. Eine Rückkehr der Oralität in der (Post-)Moderne beschreibt auch Walter J. Ong in seinem Standardwerk zur Oralitätsforschung. Er setzt entsprechend die Begriffe ‚primäre Oralität‘ (für völlig ‚schreiblose‘ Kulturen) und ‚sekundäre Oralität‘ (für die gegenwärtige Kommunikationskultur), siehe ONG: Oralität, bes. S. 135–137.

15 Vgl. ZUMTHOR: Stimme, bes. S. 56, zum Zusammenhang von Stimme und Performance bes. S. 42f. sowie WENZEL: Hören, bes. S. 193–413.

16 Der Forschungsdiskurs der ‚Oral Poetry‘ wurde mit den Arbeiten von M. Parry und A. Lord begründet. Auch Zumthor reiht sich in diesen ein.

17 Dazu auch ZUMTHOR: Stimme, bes. S. 75. Vgl. weiter u. a. WANDHOFF: Blicke, S. 17; HAFERLAND: Gedächtnis, S. 132; DAUMER: Stimme, bes. S. 31f. und S. 171–195.

18 Hansjürgen Linke bestimmt ‚ideale‘ Erzähleinheiten in den Werken Chrétien und Hartmanns anhand diverser Faktoren und kommt dabei auf verschiedenen lange Vortragseinheiten ab 14 bis zu 115 Minuten

dagegen umfasst einen zeitlich begrenzten Umfang – in den meisten Fällen zwischen einhalb und zwei Stunden –, in dem die Filmgeschichte vollständig, also mit Anfang und Ende, präsentiert wird. Das Erzählte selbst ist mit dem Ende des Films zumeist abgeschlossen. Anders das Serienformat: Ist diesem qua Fernsehausstrahlung zwar ebenfalls ein fixes Zeitfenster vorgegeben, in dem die einzelnen Episoden enden, können diese jedoch in sich übergreifend angelegt sein und stellen so einen zusammenhängenden Erzählkomplex her. Dennoch ist es möglich, Einzelepisoden losgelöst voneinander anzuschauen, ohne den Handlungszusammenhang zu versäumen, da jede Episode neben ihrem übergreifenden Rahmen, der in der Regel über die immer gleichen Figuren hergestellt wird, ein neues, in sich abgeschlossenes Geschehen zeigen kann. In Hinblick auf den Umfang der Texte ist Ähnliches anzunehmen: Lediglich eine mehr oder weniger kurze Passage eines Artusromans wird rezitiert worden sein, je nach zur Verfügung stehender Vortragszeit.¹⁹ Berücksichtigt man darüber hinaus das höfische Fest als üblichen Rahmen des Literaturvortrags mit seiner größten Rezeptionsreichweite, wird er aufgrund seiner Nicht-Alltäglichkeit zu etwas Außergewöhnlichem. Es wäre daher doch denkbar, bestimmte Textstellen seien gezielt auf die Vortragsituation vor höfischem Publikum hin konzipiert worden.²⁰ Gerade die Episodenhaftigkeit des arthurischen Narrativs wäre dafür geeignet; in Parallele zum Format der modernen Serie können einzelne Episoden problemlos aus dem übergeordneten Erzählrahmen ausgegliedert werden. Innerhalb der Analyse wird also nach für den Vortrag spezifisch gestalteten Episoden gefragt.

2. Der Autor

Der Verfasser eines mittelalterlichen Textes bzw. das, was wir über ihn wissen, unterscheidet sich in vielfacher Weise vom Ideengeber des Films und dem Wissen über diesen. Als Urheber eines Werks aus der Vormoderne kann in den meisten Fällen ein Dichter identifiziert werden, doch ist unsere Kenntnis über ihn angesichts der schwierigen Überlieferungslage oftmals sehr eingeschränkt und wenig aussagekräftig. Zurückgreifen muss der heutige Forscher auf spärliche Quellen, die ggf. Auskunft über die Herkunft des Dichters geben, auf Hinweise in Prolog und Epilog sowie auf ‚Dichterselbstaussagen‘ innerhalb der Texte oder auf Verweise von anderen Verfassern. Anhand dessen wird versucht, eine zeitliche Einordnung zu Leben und Entstehung des Werks vorzunehmen. Für etwaige Interpretationsansätze gilt das Gleiche. Unglücklicherweise liegt eine eigene mittelalterliche Poetik nicht vor, die Hinweise auf mögliche Ver-

(durchschnittlich geht er von ± 1.000 Versen pro Stunde aus), vgl. LINKE: Strukturen, S. 158–161. Wolfgang Mohr hatte den Versuch unternommen, seinen Studenten den ‚Parzival‘ vollständig vorzulesen: Die durchschnittliche Vortragszeit eines der sechzehn Bücher von Lachmann betrug eine bis anderthalb Stunden „– hat man dem mittelalterlichen Publikum so viel auf einen Sitz zugemutet?“ (MOHR: Darbietungszeit, S. 523). Vgl. dazu auch DÄUMER: Stimme, S. 177, Fn. 81, der sich der Einschätzung Linkes anschließt, jedoch andere Einheitsgrenzen setzt und bei Linke eine Bestimmung der Vortrageinheiten mit einer relativen Länge von 45 Minuten sieht.

- 19 Von Teilaufführungen bzw. -lesungen gehen u. a. ebenfalls DÄUMER: Stimme, bes. S. 120f. und S. 450f., MÜLLER: Kulturwissenschaft, S. 14 und BUMKE: Kultur, S. 724f. aus. Siehe dazu auch Anm. 18.
- 20 Das nimmt bereits Michael Curschmann für eine Partie des ‚Parzival‘ an (vgl. dazu CURSCHMANN: Hören, S. 233).

ständnishorizonte liefern könnte. Dafür Prolog- und Epilogaussagen sowie in den Text eingebettete Kommentare auszuwerten, birgt einige Gefahren. Nichtsdestotrotz kann man Stellen mit explizitem Hinweis auf eine Dichterpersönlichkeit – etwa in Form direkter Namensnennungen, wie sie z. B. an drei Stellen im ‚Wigalois‘ vorkommen – auf ein spezifisches Wahrnehmungsverständnis dieser Figur/Person hin befragen. Gezielte Autorintentionen können indes nur Spekulation bleiben. Bedenkt man dazu eine des Öfteren anzunehmende Abhängigkeit des mittelalterlichen Dichters von einem einflussreichen Gönner, der einen Text womöglich in Auftrag gegeben hat, könnten Aussagen innerhalb der textlichen Konzeption ebenfalls durch den Mäzen beeinflusst sein.²¹

Darüber hinaus ist es höchst fraglich, ob der Dichter des Mittelalters selbst zur Feder griff und seine Geschichten zu Pergament brachte. In den meisten Fällen kann davon nicht ausgegangen werden, zeugen doch allein schon die einzelnen Handschriften, die den gleichen Text überliefern, von verschiedenen Schreiberhänden, unter denen dann ja höchstwahrscheinlich lediglich eine dem Dichter selbst zuzuordnen wäre. Gleichzeitig liegen Datierung der Dichterlebenszeit und Handschriftenentstehung mehrheitlich weit auseinander. Geben eine kleine Anzahl von mittelalterlichen Literaten zwar an, gelehrt und des Lesens mächtig zu sein, wie Hartmann von Aue in seinem berühmten Prolog des ‚Armen Heinrich‘,²² gilt die Fähigkeit des Schreibens nicht als gleichfalls anzunehmende Voraussetzung.²³ Schriftlichkeit ist im Mittelalter noch lange Zeit den geistlich Ausgebildeten vorbehalten. Mit der Entfaltung des Ministerialwesens ab dem späten 12. Jahrhundert vollzieht sich eine nur langsam voranschreitende Ausweitung der schriftlichen Produktion.²⁴ Es wird vermutet, gerade die epischen Texte seien vom Autor einem Schreiber diktiert worden.²⁵ Des Weiteren werden unzählige Texte wohl durch mündliche Weitergabe oder Abschreibeverfahren verschriftlicht worden sein. Fehler und absichtlich steuernde Textauslegung, durch Weglassung einzelner Passagen bspw. (den ersten Teil des ‚Wigalois‘-Prologs überliefern nur wenige Handschriften), können dadurch ebenso Einfluss auf die Interpretation nehmen.

Zur Frage der Wiedergabe des Textes sei schließlich nochmals auf den Vortragenden verwiesen, denn der Autor wird in nur wenigen Fällen mit dieser Instanz gleichzusetzen gewesen sein. Vielmehr übernimmt der Vorleser oder Rezitator häufig dessen Rolle, wodurch eine Art Dopplung entsteht: Er fungiert als quasi ‚Autormedium‘, ist aber zugleich immer noch ‚eigenständige‘ Person außerhalb der Erzählsituation.

Der ‚Autor‘ eines Films oder einer Serie ist generaliter schwer unter diesen bzw. unter einen Begriff zu subsumieren, sind in den überwiegenden Fällen doch mehrere Beteiligte in die Filmproduktion eingebunden: der Regisseur, die Schauspieler, Produzenten, Drehbuchautoren, Kameralleute etc. Der Ideengeber, der Regisseur und der Drehbuchautor kommen der Instanz des Autors wohl am nächsten; als Erfinder der zu verfilmenden Geschichte, als ordnende Leitung des Filmarrangements, die Regie-

21 Vgl. dazu BUMKE: Kultur, S. 596.

22 HARTMANN VON AUE: *Der arme Heinrich, Ein ritter sô gelêret was, / daz er an den buochen las, / swaz er dar an geschriben vant* (V. 1–3) (zur Ausgabe siehe Literaturverzeichnis).

23 Vgl. dazu ZUMTHOR: Stimme, S. 53.

24 Zur Verbreitung von Schriftlichkeit im Mittelalter vgl. u. a. BUMKE: Kultur, S. 617–637, bes. S. 630f.; ZUMTHOR: Stimme, S. 35–58, bes. S. 51–56.

25 Dazu BUMKE: Kultur, S. 719f.