

PHILOLOGICA GERMANICA

Herausgeber

Hermann Reichert

gemeinsam mit

Alfred Ebenbauer, Otto Gschwantler, Ingrid Strasser,

Klaus Zatloukal, Günter Zimmermann

Band 23

PHILOGICA GERMANICA

23

6. PÖCHLARNER HELDENLIEDGESPRÄCH

800 Jahre Nibelungenlied
Rückblick – Einblick – Ausblick

Herausgegeben von

KLAUS ZATLOUKAL

2001

FASSBAENDER · WIEN

Gedruckt mit Unterstützung
des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-900538-71-9
Copyright © 2001 by Fassbaender
A-1150 Wien

Szenisches Erzählen

Ulrich Füetrer – Wolfram – Nibelungenlied

Volker MERTENS (Berlin)

„Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers“, hat Lessing gemeint. Gelehrter Wahn, hält Paul Klee i. J. 1918 dagegen: „Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“¹ Den Unterschied von visueller und auditiver Wahrnehmung sieht er in der Weise, wie Raum aufgenommen wird: für das Visuelle gilt, daß die Reihenfolge beim Aufnehmen frei ist, während beim Auditiven die Abfolge der Wahrnehmung festliegt. Die „Bilder“, die die Literatur im Hörer/Leser entstehen läßt, sind schon durch die Sequentialität der Darstellung im gewissen Umfang gedeutet, sie bedürfen folglich eines expliziten Erzählers nicht. Die Szenenregie ist daher ein wichtiges literarisches Gestaltungsmittel und so verwendet man gern Begriffe aus der Bühnenwelt zur Beschreibung von erzählten Situationen, in denen die Handlung örtlich arretiert und durch Raumangaben und Figurenauftritte eine Szene geschaffen wird. Ich verstehe unter „szenischem Erzählen“ ein derartiges erzählerisches Mittel.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Beobachtung, daß der Münchener Hofmaler Ulrich Füetrer in seinem ‚Buch der Abenteuer‘ aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts diese Erzähltechnik verwendet, die bisher vor allem am ‚Nibelungenlied‘ beobachtet worden ist. Schon im Jahre 1952 hat Hugo KUHN von der „Szenenregie“ in der ‚Nibelungendichtung‘ gesprochen² und damit ein Stichwort aufgegriffen, das von Andreas Heusler stammt. Er wollte die Entwicklung von der Gebärdensymbolik zur räumlichen Szenengestaltung im Rahmen einer „Neuentdeckung von Raum und Zeit“ (S. 209) in den Künsten sehen, also sie, ohne daß er es ausdrücklich sagt, in die „Renaissance des 12. Jahrhunderts“ einordnen. Horst WENZEL

¹ Paul KLEE, Schriften, Rezensionen und Aufsätze, hg. v. Chr. GEELHAAR, Köln 1976, S. 125.

² Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung, in: H. KUHN, Dichtung und Welt im Mittelalter, Stuttgart 1969, S. 196–219.

hat im Jahre 1992 KUHNs Beobachtungen aufgegriffen³ und unter einem neuen aktuellen Paradigma interpretiert: dem des Medienwechsels. Er sieht die Gebärde der Mündlichkeit zugeordnet, ihre Kontextualisierung in der Szene hingegen als Kompensationsversuch der Schriftlichkeit, wo die verlorene oder gefährdete räumliche Verortung, die durch die Situativität des mündlichen Vortrags gegeben sei, sozusagen ausformuliert wird im schriftlich konzipierten Text. Das ist ein Vorgang, den wir ähnlich in der Minnelyrik beobachten können, etwa einhundert Jahre nach dem ‚Nibelungenlied‘ bei Johannes Hadloub. WENZELS These hat allgemeine Zustimmung erfahren. Sie situiert das ‚Nibelungenlied‘ in Bezug auf die Erzähltechnik im Bereich „gemischter Medialität“, die sich in einer „Poetik der Vokalität“ niederschlägt – „Vokalität“ ist ein glücklich gewählter Begriff von Ursula SCHAEFER, den Jan-Dirk MÜLLER aufgegriffen hat:⁴ die Ausrichtung eines schriftlich konzipierten Textes auf den mündlichen Vortrag. Ich schlage, den Begriff des „Registers“ von Pierre BEC⁵ aufnehmend, ein Begriffspaar vor, das die Verfügbarkeit, den gestalterischen Willen der jeweiligen Autoren impliziert, und spreche von „oralisierendem“ und „skriptualisierendem Register“.

Wenn man allerdings annimmt, daß das ‚Nibelungenlied‘ wesentlich vom „oralisierenden“ Register geprägt ist, so sollte man fragen, ob WENZELS grundsätzliche Dichotomisierung Szene – schriftlich, Gebärde – mündlich, nicht poetologisch modifiziert werden müßte. Ich diskutiere in diesem Zusammenhang die Szenengestaltung bei Ulrich Füetrer und bei Wolfram, wobei ich die Bearbeitung seiner Tituel-Fragmente durch Albrecht im ‚Jüngerem Tituel‘ mitheranziehe. Ich wähle dabei, der besseren Vergleichbarkeit halber, vornehmlich Liebesszenen: die erste Begegnung des Paares im ‚Lannzilet‘/‚Lancelot‘ und ‚Nibelungenlied‘, sowie die Sigune-Schionatulander-Szenen in ihren diversen Adaptionenformen.

Zunächst zu Füetrer. Ich analysiere zwei Szenen, eine aus dem 3. Teil des ‚Buches der Abenteuer‘, dem ‚Lannzilet‘, sowie eine aus dem 1. Teil, aus Füetters Tituel-Adaption.

Der strophische ‚Lannzilet‘ benutzt als mittelbare Vorlage den mhd. Prosa-Lancelot in einer Fassung, die der Heidelberger Handschrift nahesteht (die auch die Grundlage für die moderne Edition geliefert hat). Anscheinend stand Füetrer aber der *grund der abentewr* (110), den ihm vielleicht Püterich von Reichartshausen leihweise überlassen hatte, nicht lange zur Verfügung,

³ Horst WENZEL, *Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied*, ZfdPh 111 (1992), 321–343; ders., *Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur*, in: *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. Helmut BRALL u. a. Düsseldorf 1994, S. 191–218.

⁴ *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 25ff.

⁵ *La lyrique française au moyen-âge*, 2 vols., Paris 1977/78, I, S. 33ff.

denn er fertigte zunächst eine stark kürzende Prosabearbeitung an.⁶ Ob diese lediglich als Vorarbeit für die strophische Fassung gedacht war, oder ob sie den ersten Versuch einer modernisierten Gebrauchsversion des etwa fünfzehnmals so langen Werkes darstellt, ist nicht sicher zu entscheiden. Die Prosa, die in zwei vollständigen Handschriften (und einer unvollständigen, wo sie an den alten Roman angepaßt ist) vorliegt, bildet jedoch die einzige Basis des 3. Teils des Abenteuerbuches. Die dort realisierten erzählerischen Gestaltungsprinzipien sind also von Füetrer selbst entwickelt und gehen nicht auf den ‚Prosa-Lancelot‘ zurück.

Ich betrachte die erste Begegnung von Lannzilet und Ginofer. In Ulrichs Prosa heißt es knapp (S. 22f.):

Die chünigin begert, in zue sehen. Er cham mit herr Iban auf den sal vast reichlich. Do ward das gedreng an massen gross all durch sein wunderpare schön. Do in die chünigin entpfing und sach und er die chünigin, da kam frau Venus, Amor und Cupido und entzündten ir paider hertz, das si nach paide ir synn vergessen hetten. Si was wunder schön vor allen frawn an Kundwuramurs. Si was weis und kant an Lantzilet gepärd, verwandlung seiner varb seinen gedanck und gieng zer kemnaten, das sein die lewt nicht war nemen.

Das ist eine umdeutende Komprimierung der Begegnungsszene des alten Lancelot-Romans⁷, wobei Ulrich den mythologischen Dekor und die Verknüpfung mit dem Parzival (*an Kundwuramurs*) hinzufügt und die unterschiedliche Reaktion beider (Lancelot abwesend und verlegen, die Königin hingegen souverän) einebnet. In der strophischen Fassung⁸ macht Ulrich eine bildliche Szene daraus: vorausgeht, daß die Königin zu Herrn Yban schickte, damit er Lannzilet in den Palas brachte, da sie ihm wegen seiner Schönheit sehr zugeneigt war:

499 *Nur alls her Yban brachte aufs palas disen fiess,
zuhandd frau Myynn dar gachte; der mynne flain sy im zu herzen
stiess.
nie mynn durch mynn erleschen mocht das prynnen.
Amor, Cupido schurten zu, das dise mynn nie mynn mocht
überklimmen.*

500 *Vor allen frawen geschonet so was die künigin;
in engels weis gekronet sass sy in reicher wat. ir was zu synn,*

⁶ Prosaroman von Lancelot. Nach der Donaueschinger Handschrift, hg. v. Arthur PETER, Tübingen 1885 (= BLV 175), Nachdruck Hildesheim/New York 1972.

⁷ hg. v. Reinhold KLUGE, Bd. I-III, Berlin 1948, 1963, 1974 (= DTM 42, 47, 63), hier I, 132,36–133,26.

⁸ Ulrich FÜETRER, *Lannzilet* (Aus dem ‚Buch der Abenteuer‘) str. 1–1122, hg. v. Karl-Eckehard LENK, Tübingen 1989 (= ATB 102). Ich gliedere die Strophen, im Unterschied zur Ausgabe, wie die Titulstrophe in Langzeilen.

*das sy nie mensch so claren sech mit augen.
samm jahen die frawen all geleich. des trueg sy im in herzen mynne
taugen. –*

- 501 *Sagt mir, fraw Mynn, wie handelt ir hie mit disen dingen?
secht, wie der helld verwand(e)lt sein varb so dick! der mynne
purd im ringen
solt ir, wann sy im ist ains tails zu swäre!
nu höret mich auch hie, fraw Er; mich dunkt ir mynn ains tails sein
zu gefere. –*

- 502 *Wol merkt die küniginne, das im sein herz(e) pran
strenng nach ir süessen mynne. umb das sy es nit merken wollte
lan,
ging sy zu kem(e)naten schnelles wider.
yedoch ir mynn und süessen plick er mynnte ane wank mit stät ye
sider.*

Jedoch, als Herr Yban diesen jungen Mann in den Palas brachte, eilte die Herrin Minne sogleich herzu, die Flamme der Liebe stieß sie ihm ins Herz. Nie konnte diese Liebe durch eine andere zum Erlöschen gebracht werden. Amor und Cupido entflamnten noch mehr, daß nie eine (andere) Liebe diese übersteigen konnte. Von allen Damen die schönste, so war die Königin. Wie ein Engel trug sie die Krone, saß in prächtigem Kleide. Sie dachte bei sich, daß sie nie einen so schönen Menschen leibhaftig erblickt hätte. Das gleiche sagten alle anderen Damen. Deshalb trug sie heimlich im Herzen Liebe zu ihm. Sagt mir, Herrin Minne, wie geht ihr hier mit diesen Dingen um? Seht, wie der Held seine frische Gesichtsfarbe so schnell verliert! Die Last der Liebe sollt ihr ihm erleichtern, denn sie ist ihm viel zu schwer! Jetzt hört mich hier ebenfalls, Herrin Ehre! Mich dünkt ihre Liebe viel zu gefährlich.

Füetrer gestaltet eine räumlich verortete Szene: die Königin ist im Palas, sie schickt Yban, er bringt Lannzilet vor sie, die prächtig gekleidet da sitzt; als sie seine Verliebtheit bemerkt, geht sie zurück in ihre Kemenate. Die Figuren durchmessen den Raum, es wird eine repräsentative Situation entworfen mit der Königin unter Krone im Zentrum der Bewegungen, sie selber unbewegt, bis sie den Raum verläßt. Die Darstellung erfüllt also alle Merkmale einer anschaulichen Szene. Hinzu kommen die allegorischen Figuren, Minne, Amor und Cupido, ganz wie auf einem Renaissancegemälde. Doch der Erzähler bleibt nicht bei der Beschreibung der Szene stehen, er spricht die Herrin Minne an, auch die Ehre, stellt sie quasi zur Rede und fordert sie zum Betrachten, dann zum Eingreifen auf. Die beiden allegorischen Figuren treten also aus der Bildebene einen Schritt heraus, wenn der Erzähler Kontakt mit ihnen aufnimmt. Es gibt somit zwei szenische Ebenen, die Figuren der eigentlichen Handlung agieren auf einer hinteren Bühne, die allegori-

schen vermitteln zwischen ihnen und dem Erzähler. Die Szene erscheint als vermittelte und ich spreche daher von „mediatisierter“ Szene.

Ähnlich geht Füetrer immer wieder vor. Ich untersuche als nächstes eine Stelle aus dem 1. Teil des ‚Buches der Abenteuer‘, wo er auf den ‚Jüngerer Titurel‘ (und mittelbar auf Wolframs ‚Titurel‘) zurückgeht: die Liebeszene zwischen Tschionachdolander und Sigun.⁹ Bei Albrecht (wie bei Wolfram) gestehen beide einander ihre Liebe nur mit wenigen höfischen Formeln beim Abschied (749/750 = Wolfram 76,77), die ausführliche Liebessymptomatik hingegen wird in den Gesprächen mit Gamuret und Herzelöude exponiert. Ulrich referiert das nur knapp, gestaltet hingegen die Abschiedsszene intensiver (467–471).

- 466 *Der bayd geliebten hertze inn mynne fewre quallt.
der mynnikleiche schmertze schüeff, das ir ains dem andern wider
gallt
vil klarer plick. ditz schüeff der mynne zundel
bey klarem vel: ir äuglein prawn, schneweis ir kel, rubein var was
ir mundel.*
- 467 *An einem tag entsamen bayd dy geliebten sassen.
er sprach: ‚zart fraw, mit namen mein sende qual müeß ich dich
wissen lassen:
dir dient nach mynn mit gierd mein sendes hertze.
lass, fraw, gnad mich vinden! du magst entpinden mich wol von
dem schmertze.‘*
- ...
- 472 *Hie mit ir mynn verschlossen was ganntz mit trewen vesti.
der frewden zil gestossen wardt von in bayden. da mit zu vil unresst
gab sich der edel furst aus Gross Waldane.
was er nw üebt mit ritterschafft, das sach mit augen Sigun, dy wol
getane.*
- ...
- 474 *Der edel furst auf vienge den pracken mit dem sail.
ich clag, das nicht entgienge dem herren ditz, es daucht ett in sein
hail:
da ward es darnach im ain ungevelle.
ich wollt dem pracken gunnen, das er gewesen wär teuff inn der
helle.*

Die Darstellung beginnt mit den strahlenden Blicken, darauf wird Siguns Antlitz beschrieben (braune Augen, weißer Hals, rubinfarbener Mund). Sie sitzen beieinander, gestehen ihre Liebe, Tschionachtulander bricht dann auf und Sigun sieht, was er nun tut (472,4): er fängt den Bracken Gardevia und

⁹ Die Graelen in Ulrich Füetters Bearbeitung (Buch der Abenteuer). Nach der Münchner Handschrift Cgm I ..., hg. v. Kurt NYHOLM, Berlin 1964 (= DTM 57).

bringt ihn ihr als Präsent (473/474). Damit überspringt Ulrich gut 400 Strophen Albrechts (von 750 auf 1174)¹⁰ und schließt das 2. Wolframfragment gleich an das erste an. Bei Albrecht wie bei Wolfram steht eine knappe Voraussage:

chunfich truren braht ez im zeteile (1176,3; 135,3).¹¹

Füetrer macht daraus eine lange Erzählerintervention (476,2–4):

*Owe, treyb aus, jag hin, im bonet pey | das dich noch pringt zûe
jamerklichem valle!
o gott! du wildt nit volgen! drum wierd dein honig vermischt mit pitter
galle.
Oweh, vertreib es, jag es weg, es bringt etwas mit, das dich ins schlimmste
Unglück stürzt! Ach Gott, du willst dem nicht Folge leisten! Darum wird
dein Honig mit Galle vermischt.*

Der Erzähler spricht seine Figur Sigun direkt an, fordert sie auf, den Ablauf der Ereignisse zu ändern. Wieder ist die Szene doppelt gestaffelt, der Erzähler führt wieder sich selbst als Sprechenden und Agierenden vor. Szenisches Erzählen bei Ulrich ist also ein nicht unmittelbar, sondern vermittelt vorgezeigtes.

Diese Erzählerrolle ist von Wolfram gelernt, jedoch in kennzeichnender Weise erweitert und systematisiert. Während im ‚Parzival‘ der Erzähler wohl kommentiert – z. B., daß der Held („unser Held“ heißt es zweimal) nicht gefragt hat (240,3–9 *Ôwê daz er nicht vrâgte dô...*), er den Bruderkampf mit Feirefiz beklagt (740,1–6) und Gott für beide anruft (742,14–17), ja sogar davon spricht, daß er seinen Helden dorthingeführt, jedoch auch an Hilfe gedacht habe (737,25f.), oder daß er die Minne anklagt, wie in der Blutstropfenszene – er bleibt fast immer außerhalb der eigentlichen Handlung, spricht im allgemeinen keine der Figuren direkt an.¹² Eine Ausnahme bildet der Kampf zwischen Parzival und Feirefiz, der dadurch besonders herausgehoben wird:

*wes sâmestu dich, Parzivâl,
daz du an die kiuschen lieht gemâl
niht denkest (ich mein dîn wip),
wiltu behalten hie den lîp? (742,27–30)¹³*

¹⁰ Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titirel, hg. v. Werner WOLF, Bd. I–IV, Berlin 1955, 1964, 1968, 1995 (= DTM 45, 55, 61, 79).

¹¹ Wolframs Titirel zitiert nach Joachim HEINZLE, Wolframs Titirel. Stellenkommentar, Tübingen 1972 (= Hermaea 30.) Bei Albrecht heißt es: *kunflich truren braht iz im zu teile*.

¹² Eberhard NELLMANN, Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers, Wiesbaden 1973, S. 129ff.

¹³ zitiert nach Wolfram von Eschenbach, 6. Ausg. v. K. LACHMANN, Berlin/Leipzig 1926.

oder

*werlicher Parzival,
sô müezest einen trôst doch habn,
daz die clâren süezen knabn
sus fruoz niht verweiset sîn... (743,14–17).*

Hier knüpft Füetrer an. Er hat die strukturierende und kommentierende Erzählfunktion aufgegriffen und die mediatisierende wesentlich erweitert.

Er tut dies vor allem durch die Einführung der allegorischen Figuren Minne, Aventure und Ehre.¹⁴ Auch das ist allerdings nur eine Schematisierung und Verdeutlichung einer ebenfalls wolframischen Technik, wie sie z. B. in der Blutstropfenszene gehandhabt wird. Der Erzähler spricht hier bekanntlich die Herrin Minne tadelnd an, daß sie Parzival in diese Selbstvergessenheit geführt hat. Doch dann motiviert er seine Anklage nicht mehr nur mit dem Leid des Helden, sondern mit seinem eigenen. Der Erzähler bewegt sich auf zwei Ebenen: Er bezieht sich auf die Handlung aus der Authentizität eigener Erfahrung. Nicht mehr die Haltung zu den Figuren allein motiviert ihn, sondern eine – natürlich fiktive – Subjektivität.

*disiu rede enzæme keinem man,
wan der nie trôst von iu gewan.
het ir mir geholfen baz,
mîn lop wær gein iu niht sô laz.
ir habt mir mangel vor gezilt
und mîner ougen ecke alsô verspilt
daz ich iu niht getrüwen mac. (292,5–11)*

So agiert Wolframs Erzähler auf zwei Ebenen: der der Figuren und einer biographisierten. Dadurch erhält die Blutstropfenszene, wie die Szenen Füetriers, eine eigene Mittelbarkeit, denn die personalisierte Anklage des Erzählers führt eine unmittelbarere Ebene zusätzlich ein.

Vergleichbares „Mediatisieren“ geschieht, wenn Wolfram Wahrnehmungen durch die Augen der Figuren vollziehen läßt. Als Parzival zum See Brumbane kommt, sehen wir den Fischer mit seinen Augen:

*einen er im schiffe sach:
der het an im solch gewant,
ob im dienden elliu lant,
daz ez niht bezzer möhte sîn (225,8–11).*

Oder die Burg des Gurnemanz:

¹⁴ zu Füetrer vgl. Bernd BASTERT, *Der Münchner Hof und Füetriers Buch der Abenteuer. Literarische Kontinuität im Spätmittelalter*, Frankfurt a.M., Berlin u. a. 1993 (= Mikrokosmos 33), S. 245ff. – Ulrike KILLER, *Untersuchungen zu Ulrich Füetriers ‚Buch der Abenteuer‘*. Diss. Würzburg 1971.

*hin gein dem âbent er dersach
 eins turnes gupfen unt des dach.
 dem tumben dûhte sêre,
 wie der türne wüehse mêre:
 der stuont dâ vil ûf eime hûs. (161,23–26)*

Das vielleicht eindrucksvollste Beispiel für diese mediatisierte Visualität findet sich im ‚Titurel‘ Wolframs und entsprechend auch in Albrechts Werk. Es handelt sich um Sigunes Fensterschau:

117 *Ich han vil abende al min schöwen
 vz venstren vber heide, vf strazze vñ gein den liechten öwen
 gar verloren. er chom et mir zeselten.
 des mözzen miniv ögen friundes minne mit weinen tivre gelten.*

118 *So gen ich von dem venster an die zinnen.
 da warte ich osten vñ westen, obe ich mohte des werden innen,
 der min herze lange hat betwungen.
 man mach mich vur die alten senden wol zelen, niht fur di iungen.*

Ich habe viele Abende alle meine Blicke aus dem Fenster über die Heide, auf die Straße und zu den hellen Auen ganz umsonst getan: er kommt nie zu mir. Deshalb müssen meine Augen die Liebe des Geliebten mit Weinen teuer bezahlen. Dann gehe ich vom Fenster an die Zinne: dort schaue ich nach Ost und West, ob ich den erblicken könnte, der mein Herz schon lang in seiner Gewalt hält. Man kann mich wirklich zu den erfahrenden Sehrenden rechnen, nicht zu den jungen.

Eine Szene, die man gern mit dem frühen Minnelied Dietmars von Eist (MF 37,4) verglichen hat:

*Ez stuont ein vrouwe alleine
 und warte über heide
 unde warte ir liebes,
 sô gesach si valken vliegen.*

Es stand eine Dame allein und schaute aus über das Land, und schaute aus nach ihrem Geliebten, da sah sie einen Falken fliegen.

Oder mit dem ‚Zinnenwechsel‘ des Kürenberger (MF 8,1):

2 *‚Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,
 dô hört ich einen rîter vil wol singen
 in Kürenberges wîse al ûz der menigîn.
 er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn.‘*

Im ‚Titurel‘ handelt es sich jedoch nicht, wie in den Minnesangbeispielen, um eine vom Erzähler unmittelbar präsentierte, sondern um eine vermittelte Szene: Sigune *erzählt* Herzeloûde von ihrer abendlichen Ausschau.

Im ‚Nibelungenlied‘ wird eine vom Typus her vergleichbare Situation entworfen. Es handelt sich um die berühmte Stelle am Ende der 27. Aventure, als Kriemhild die Ankunft ihrer Brüder gemeldet wird:

1716 *Kriemhilt diu vrouwe in ein venster stuont.
si warte nâch den mâgen, sô noch friunt nâch friunden tuont.
von ihr vater lande sach si manigen man.
der künic vriesch ouch diu mære; vor liebe er lachen began.*

1717 *„Nu wol mich mîner vreuden“, sprach Kriemhilt.
„hie bringent mîne mâge vil manigen niuwen schilt
und halsperge wîze: swer nemen welle golt,
der gedenke mîner leide, und wil im immer wesen holt.“¹⁵*

Man hat darin den Rest einer Vorstufe des Nibelungenliedes sehen wollen, „Urgestein“ aus einem Lied, in dem Kriemhild die Ankunft ihrer Brüder wünscht und sich über die glänzende Ausrüstung aufrichtig freut. Der ‚Nibelungenlied‘-Dichter aber zitiert die alte Szene, um die Doppelbödigkeit zu zeigen. Nicht nur der Empfang ist falsch, auch Kriemhild ist falsch, indem sie sich gegen die „natürliche“ Ordnung der Dinge, wie sie in der traditionellen Szene Bild wird, vergeht. Das wird besonders deutlich, weil der Erzähler diese Fensterschau kontrastiert mit früheren, mit Kriemhilds Blicken „aus dem Fenster“ auf den im Hof turnierenden Siegfried in der 3. Aventure (133) und dem Ausschauhalten der Frauen am Hof nach Siegfried und den Brüdern anlässlich der siegreichen Heimkehr aus dem Sachsenkrieg (243). Es wird eine Erwartung bei den Hörern aufgebaut und bestätigt, daß der „Blick aus dem Fenster“ freudige Erwartung aus positiver Haltung gegenüber dem Kommenden in Szene setzt. Bei der dritten Wiederholung aber wird mit der Motivverdreifung deutlich, daß das visuelle Zeichen der Fensterschau „lügt“, weil der Hörer weiß, daß Kriemhilds freudige Erwartung auf Rache und Tod gerichtet ist, schon bevor sie ein Wort spricht. Erst als die traditionelle Szene als trügerisch erwiesen ist, macht ihre Rede die Situation auch verbal deutlich.

Im Unterschied zur durch eine Figur, durch Sigune, vermittelten Szene im ‚Titulrel‘, die die subjektive Wahrheit verbürgt, ist die indirekt erzählervermittelte im ‚Nibelungenlied‘ also prinzipiell mehrdeutig. Bei Wolfram ist die Aussagekraft der Szene als subjektive Gefühlsdarstellung gekennzeichnet und nicht als Bericht über tatsächliches Verhalten. Das geschieht durch die Weiterspinnung und Überspielung in eine andere vergleichbare Szene und erweist sie damit als imaginierte:

¹⁵ Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von K. BARTSCH, hg. v. H. DE BOOR, Mannheim 201988.

- 119 *Ich var vf einem wâge eine wile.
da warte ich verre, mere dane drizzch mile,
durch daz ich horte solhiu mare,
daz ich nach minē ivngem clarem friunde chumbers enbare.*

Ich fahre eine Zeitlang auf Meereswogen, dort halte ich weit Ausschau, über dreißig Meilen, damit, wenn ich solche Nachricht hörte, mein Leid um meinen jungen schönen Liebsten ein Ende hat.

Durch diese Strophe wird die von Sigune geschilderte Außenwelt als Bild der Innenwelt gezeigt. Albrecht macht das, was Wolfram einfach so hingestellt hat, durch eine zusätzliche Strophe als Vergleich explizit deutlich, indem er die Meeressituation vorwegnimmt:

- 798 *Iz wart uf mer geworfen nie uz koken noch uz kiele
ein anker also swer, der ie zetal durch wac so tiefe geiele,
als min herz in jamer ist versenket.
iz nert ein clein gedinge, daz iz vor tode alsam ein hase wenket.*

...

Nie wurde auf dem Meer aus Koggen oder Booten ein so schwerer Anker geworfen, der durch das Wasser hinab so tief gesunken wäre, wie mein Herz in den Jammer versenkt ist. Nur eine kleine Hoffnung rettet es davor, daß es, dem Tode preisgegeben, wie ein Hase hin und her rennt.¹⁶

Und die Folge der drei Wolfram-Strophen schließt Albrecht mit einer zusätzlichen (803), die den rein innerseelischen Aussagewert der Bilder durch eine Traumszene bestätigt:

*Owe, swenn ich entslafen bin, so kumt er mir vil dicke,
so bringt er in daz herzemin, di vil süzen, minneclichen schricke.
So wirt erniwet aber min altez truren.
uf min vlustlich sorge moht man vor sturme einen turen muren!*

Ach, wenn ich eingeschlafen bin, dann kommt er (Tschionachtulander) ganz oft und bringt in mein Herz das süßeste verliebte Erschrecken. Dann wird meine alte Trauer wieder neu. Gegen/auf meine Sorge, ihn zu verliehen, könnte man (am besten) einen Turm gegen die Anfechtungen bauen.

Das ist ein doppeltes Bild: die Sorge braucht einerseits eine starke Abwehr, andererseits ist sie so tief gegründet, daß sie einen Turm tragen könnte.

Während Wolfram den Symbolcharakter der Szene lediglich durch erzählerische Mediatisierung im Bericht Sigunes funktionalisiert, geht Albrecht weiter. Durch die Zusammenstellung mit anderen Bildern und Vergleichen

¹⁶ Letzte Wendung ist ein Zitat aus dem Parzival-Prolog 1,18f.

wird ihre inhärente Symbolkraft, wie wir sie aus dem Minnesang und dem ‚Nibelungenlied‘ kennen, eingeebnet und relativiert.

Ganz so ist das Vorgehen beider Autoren in der weitgespannten Szene des 2. Wolfram-Fragments. Es setzt mit einer räumlich unbestimmten Situation ein: *Sus lagen si unlange. do gehorten si schiere. Der szenische Bezug ist, ganz wie wir es im ‚Parzival‘ gesehen hatten, aus der Wahrnehmung der Figuren entwickelt: sie hörten, er dachte, Sigune liest den Brief. Auch am Schluß wird die Szene nicht geschlossen, weder räumlich noch zeitlich genau konturiert. Anders bei Albrecht, der auch hier vereindeutigt, jetzt den Ort bestimmt, wie er bei Sigune die Schau als Status der Imagination festgemacht hatte: Ein prächtiges Zelt, das Gamuret aus dem Orient mitgebracht hatte, wird aufgeschlagen, nachts liegen sie mit gemache, morgens sind es der Rosenduft, der Vogelsang und das süze kosen, das sie noch nicht aufstehen läßt (1166/67, 1172). Und die Szene wird abgeschlossen, wenn Tschionachtulander das Zelt abbrechen läßt und beide nach Kanvoeis fahren (1222).*

Bei Ulrich sind aus den etwa fünfundsechzig Strophen acht geworden: ein Zeltlager zu Beginn mit der Evokation von Sinnlichkeit (die bei Albrecht gegenüber Wolfram verdeutlicht ist) gibt es bei ihm nicht, der örtliche Rahmen fehlt, der Ritter reitet *durchs gereute* (473). Wieso er am Schluß der Brackenjagd Sigun *underm zellt* (479) findet, bleibt unerklärt, aber wieder erscheint die Szene „vermittelt“, wenn der Erzähler Frau Aventure fragt: *was wellt ir euch noch mit den zarten nyetten? (was wollt ihr denn noch mit den Jungen anfangen?)* (480).

Ich fasse die Ergebnisse für Ulrich, Albrecht und Wolfram kurz zusammen:

Die untersuchten Texte zeigen ein „mediatisiertes“ szenisches Erzählen, d. h. die Szene wird durch eine Figur, eine allegorische, eine handelnde oder den Erzähler perspektiviert, spielt daher auf einer zweiten Ebene, sie wird ausdrücklich „vorgezeigt“: Bei Ulrich ist das stark schematisiert durch die Einführung der allegorischen Spielebene, die zwischen den Erzähler und die Handlungsträger eingezogen wird und sowohl strukturierend wirkt (durch Anzeigen von Quellen- und Protagonistenwechsel sowie durch Kennzeichnung von Handlungseinschnitten), als auch perspektivierend wie in den vorhin untersuchten Fällen. Bei Wolfram gibt es verschiedene Strategien der Szenenperspektivierung. Die häufigste ist die Visualisierung einer Szene durch eine Figur, daneben steht der Bericht und ebenfalls das, was Ulrich stereotyp ausgebaut hat, die Mediatisierung durch einen kommentierenden Erzähler, der jedoch mit einer Ausnahme, dem Feirefizkampf, nur mit dem Publikum, nicht mit den Helden den Dialog aufnimmt. Albrecht nimmt die stärker experimentellen und evokativen Lösungen Wolframs im Sinn einer Verdeutlichung zurück: im ersten Fragment durch eine Parallelschaltung von eindeutig als Imagination gekennzeichneten weiteren „Einsamkeitsszenen“

Sigunes, im zweiten durch eine räumliche Konkretisierung des bei Wolfram zunächst ortlosen Geschehensablaufs.

Die besprochenen Autoren zeigen also alle einen Umgang mit der Szene, der sich deutlich vom nibelungischen Modell unterscheidet. Die mediatisierte Szene ist jedenfalls ein eindeutig schriftliterarisches Muster. Das zeigt aufs Eindringlichste Hartmann von Aue im ‚Iwein‘. Der Bericht der Quellenaventure mit freundlicher Herberge, Waldmenschen, Wunderbrunnen und Zweikampf wird zuerst mediatisiert gegeben: Kalogrenant erzählt, er verwendet intensivierende Formeln wie *Nu seht wâ dorthen reit ein riter, Ouwe, wie eislich er sach* (v. 695, 450). Die Quelle selbst wird in doppelter Weise perspektiviert, nämlich durch den Bericht des Waldmenschen, der seinerseits von Kalogrenant referiert wird. Der Ritter sieht dann auch den Brunnen mittelbar, als Bestätigung der Schilderung. Und genau so erlebt Iwein die Abenteuerfahrt, ja er antizipiert sie sogar in Gedanken vorweg:

*wan ich sol in disen drin tagen
des endes varn, und niemen sagen,
in den walt ze Breziljân,
suoehen unz ich vunden hân
den stic den Kâlogrenant
sô engen und sô rûhen vant.
und dâ nâch sol ich schouwen
...
sô gesihe ich, swenne ich scheidē dan...
...
dar nâch sô sihe ich schiere
den stein und den brunnen... (v. 923–937),¹⁷*

Der tatsächliche Ablauf wird also zweimal vorweggenommen, in Kalogrenants Bericht und Iweins Imagination. Hartmann hat hier offensichtlich das Verhältnis von Erzähler und fiktiver Realität zum Gegenstand des Erzählens gemacht, und zwar des Erzählens von Szenen, denn es werden die Ereignisse nicht einfach durchgezählt, sondern raumzeitlich abgegrenzte Szenen entworfen: die freundliche Herberge, der Waldmensch, die Quelle. So sieht also die Reflexion szenischen Erzählens in der Schriftkultur aus.

In einem weiteren Schritt sollen zur Klärung der Frage, ob die unmediatisierte Szene sozusagen den ersten schriftliterarischen Aneignungsprozeß der reinen Gebärde als mündlicher Stilform bildet, neben dem ‚Nibelungenlied‘ der ‚Erec‘ und Lieder aus ‚Minnesangs Frühling‘ zum Vergleich herangezogen werden. Zuerst zu zwei Szenen aus dem ‚Nibelungenlied‘:

¹⁷ Hartmann von Aue, Iwein, hg. v. G. F. BENECKE, K. LACHMANN und L. WOLFF, übers. v. Th. CRAMER, Berlin/New York 1981.

In der 7. Aventure leistet Siegfried vor den Augen der Isensteinerinnen Gunther den Zügel- und Steigbügeldienst. Die Rechtsgesten werden beschrieben wie von einem Augenzeugen, jedoch zusätzlich vom Erzähler ge- deutet:

- 395 *Gegen den unkunden strichen si ir lîp,
des ie site hêten diu wætlîchen wîp.
an diu engen venster kômen si gegân,
dâ si die helde sâhen; daz wart durch schôuwên getân.*
- 396 *Ir wâren niwan viere, die kômen in daz lant.
Sîfrit der küene ein ros zôch ûf den sant;
daz sâhen durch diu venster diu wætlîchen wîp.
des dûhte sich getiuret des künec Guntheres lîp.*
- 398 *Dô zôh er ouch daz sîne von dem schiffe dan.
er hete solhen dienest vil selten ê getân,
daz er bî stegereife gestüende helde mêr.
daz sâhen durch diu venster die vrouwen schærn' unde hêr.*
- 411 *Dô sprach ein ir gesinde: „vrouwe, ich mac wol jehen,
daz ich ir deheinen nie mêr habe gesehen,
wan gelîche Sîfride éiner darûnder stât.
den sult ir wol enpfâhen, daz ist mit triuwên mîn rât.“*

Obwohl es sich um eine abgekartete Aktion handelt, empfindet sich Gunther in seinem Wert erhöht. Das wird vom wissenden Erzähler ausdrücklich gesagt und nicht etwa an einer Gebärde – etwa straffe Haltung, zufriedenes Umschauen – verbildlicht. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung in str. 398:

*Dô zôh er ouch daz sîne von dem schiffe dan.
er hete solhen dienest vil selten ê getân,
daz er bî stegereife gestüende helde mêr.
daz sâhen durch diu venster die vrouwen schoen' unde her.*

Durch seinen Kommentar bekräftigt der Erzähler, was der Zuhörer/Le- ser längst weiß, daß Siegfried diesen Stratordienst nur zum Schein leistet. Auch das ist gerade nicht sichtbar, soll aber darauf vorausweisen, daß eben- sowenig wie der Erzähler auch die Leute Brünhilds oder gar sie selbst ge- täuscht werden: Einer ihrer Mannen nennt Siegfried als ersten und rät der Königin, ihn gut zu empfangen, und sie geht, obwohl sie die Szene gesehen hat, davon aus, daß Siegfried um sie werben will und begrüßt ihn als ersten. Jan-Dirk MÜLLER hat darauf hingewiesen, daß Brünhild der Gebärde nicht glaubt, sondern durch Worte getäuscht werden muß.¹⁸ Von „Virtuosität der

¹⁸ [wie Anm. 4], S. 88.

Täuschung“¹⁹ kann also nicht die Rede sein und eine „verlässliche Zeichenwelt“²⁰, deren Untergang hier vorgeführt wird, hat es anscheinend nie gegeben. Die besprochene Szene zeigt die Möglichkeiten und die Grenzen der Gebärdenkommunikation: Gunther fühlt sich geehrt, obwohl er weiß, daß der Zügeldienst Lüge ist – das ist die Macht des Zeichens, vielleicht auch nur die vermutete, weil er glaubt, die Zuschauerinnen ließen sich täuschen, und er ist stolz wegen deren erwarteter Anerkennung. Die Inszenierung der Rechtsgebärden bleibt allerdings nutzlos – das ist die Ohnmacht des Zeichens. Der Erzähler ist zwar nicht unreflektierter Augenzeuge, sondern kommentierender Berichterstatter, jedoch fehlt im Vergleich zu Wolfram und Ulrich die „zweite Ebene“, die Mediatisierung der Szene. Die angesprochene direkte Steuerung der Wahrnehmung des Publikums von Macht und Trug der Zeichen im ‚Nibelungenlied‘ gehört m.E. eher zum „oralisierenden Register“ im Unterschied zur indirekten Steuerung bei den anderen Autoren, die das „skriptualisierende Register“ verwenden. Dem „oralisierenden Register“ ist das kollektivierende „man sah“ im ‚Nibelungenlied‘ zuzuweisen. Im Unterschied zur Perspektive einer bestimmten Figur, wie sie Wolfram im ‚Parzival‘ zur Kennzeichnung derselben einsetzt (die *tumpheit* im Fall der Wahrnehmung von Gurnemanz’ Burg), leistet das *man* keine echte Mediatisierung, da die perspektivierende Figur (weder Held, noch Erzähler, noch Allegorien) unbestimmt bleibt, es wird lediglich die Anschaubarkeit der Szene bezeichnet.

Die zweite Szene, die nun nicht wie die erste mit Rechtsgebärden, sondern mit literarisch vermittelten Mustern arbeitet, ist der Auftritt Kriemhilds vor der Hofgesellschaft und die erste Begegnung mit Siegfried in der 5. Aventiure. Zu Pfingsten, dem klassischen Lust-Tag, findet ein Fest statt, bei dem Kriemhild mit ihren über einhundert Hofdamen sich sehen lassen soll. Dazu kommen einhundert Ritter und die Königmutter Ute selbst, um das edle Mädchen zu sehen. Jetzt ist alles für einen ganz visuell konzipierten Auftritt gerüstet, der sich in der Vorwegnahme von Morungens „Poetik des schouwens“ vollzieht:

281 *Nu gie diu minneclîche, alsô der morgenrôt
tuot ûz den trûeben wolken. dâ sciet von maneger nôt,
der si dâ truog in herzen und lange het getân.
er sach die minneclîchen nu vil hêrlîchen stân.*

282 *Jâ lûhte ir von ir wæte vil manec edel stein.
ir rôsenrôtiu varwe vil minneclîchen scein.
ob iemen wînschen solde, der kunde niht gejehen,
daz er ze dirre werlde het iht scæners gesehen.*

¹⁹ WENZEL (1992) [wie Anm. 3], S. 337.

²⁰ ebd., S. 341.

283 *Sam der liehte mâne vor den sternem stât,
des scîn sô lûterliche ab den wolken gât,
dem stuont si nu geliche vor maneger frouwen guot.
des wart dâ wol gehæhet den zieren hêldén der muot.*

Das ist Minnesang-Topik, der Vergleich mit den Gestirnen ist ein Lieblingsmotiv Morungens:

*alse der man wol verre über lant
liuhtet des nahtes wol lieht unde breit,
sô daz sîn schîn al die welt umbevêt,
Als ist mit güete umbevangen diu schône. (MF 122,4–7)*

Es findet sich auch im gleichen Lied:

*Ir tugent reine ist der sunnen gelich,
diu trüebiu wolken tuot liehte gevar,
swenne in dem meien ir schîn ist sô klâr. (MF 123,1–3)*

Im Lied MF 129,14 heißt es:

*Si liuhtet sam der sunne tuot
gegen dem liechten morgen. (MF 129,20f.)*

Das sind jedoch anschauliche Vergleiche, nicht eigentliche Szenen, die es bekanntlich bei Morungen auch gibt. Das tatsächliche Vorbild scheint mir daher eine epische Szene zu sein (s. u.). Dem Kriemhildauftritt ist die Darstellung Siegfrieds vergleichbar, wengleich sie weniger aufwendig inszeniert wird. Siegfried sieht schön aus, wie gemalt

sam er entworfen wære an ein permint (286,2)

– auch das ein literarisches Motiv, wie es z. B. im ‚Parzival‘ vorkommt (158,13ff.). Vorgeführt werden die äußeren Liebessymptome, das Bleich- und rot-Werden (285,4; 292,2), aber auch die Gedanken Siegfrieds: *Er dâht in sînem muote* (285,1), heißt es. Sichtbar werden sie in seinem Gesicht:

er wart von den gedanken vil dicke bleich unde rô. (285,4)

Auch die Bedeutung des *gruozes*, das *nîgen* Siegfrieds kommt aus der Liebeslyrik. Allerdings bleibt alles auf die Sichtbarkeit bezogen: das Grüben, Händefassen, Nebeneinandergehen. Das entspricht der frühesten Stufe des Minnesangs. Reflexion über Entstehung, Bedingung, Wirkung der Liebe fehlt, obwohl das in der Lyrik um 1200 schon längst existiert. Minnesang ist hier in „höfisches Repräsentationshandeln“ umgesetzt, zur anschaulichen Szene gestaltet. Der Erzähler ist in kleinen Bemerkungen präsent, die mit eben dieser Grenze zwischen dem Sichtbaren (und damit Berichtbaren) und dem Verborgenen spielen:

*Wart iht dâ friwentliche getwungen wîziu hant
von herzen lieber minne, daz ist mir niht bekant.
doch enkân ich niht gelouben, daz ez wurde lân.
si het im holden willen kunt vil scieré getân. (294)*

Es gibt also eine Zone jenseits der Sichtbarkeit, über die der Erzähler Bescheid weiß, ganz wie in der vorhin besprochenen Szene. Ob alte Rechtsgebärden oder neues literarisches Muster, sie werden auf Sichtbarkeit einerseits und Unsichtbarkeit andererseits hin inszeniert von einem Erzähler, der die Wahrnehmung des Publikums direkt steuert. Daß dieser Erzähler eher der Mündlichkeit als der Schriftlichkeit zuzuordnen ist, zeigt ein Blick auf die mutmaßliche Anregung für den Nibelungen-Dichter, den ‚Erec‘ Hartmanns von Aue, und zwar Enites Auftritt am Artushof.

Der Autor stellt ihn auf zwei Ebenen dar: zuerst mit der *man sach*-Formel, wie wir sie aus dem ‚Nibelungenlied‘ kennen, pointiert durch den vom Erzähler in einer Wendung zum Publikum vorgetragenen Vergleich:

*diu rôsen varwe ir entweich,
nû rôt und danne bleich
wart si dô vil dicke
von dem aneblicke,
ze gelicher wîse als ich iu sage:
als diu sunne in liehtem tage
ir schîn vil volleclichen hât,
unde gâhes dâ vür gât
ein wolken dünne und niht breit. (1712–1720)²¹*

Aus dieser Passage kommt das erste Naturbild im ‚Nibelungenlied‘, das von Morgenrot (Sonne) und Wolken, letzteres Stichwort steht so im ‚Erec‘. Während die Szene zunächst anschaulich entworfen ist, wird sie vom personalisierten Erzähler durch einen (ebenfalls visuellen) Vergleich intensiviert und in die kosmischen Naturphänomene eingeordnet. Wo bei Kriemhilt nur *alsô* gesagt wird, heißt es bei Enite *als ich iu sage*. Die zweite Passage verstärkt diese mediatisierende Funktion des Erzählers noch:

*wan ich sage iu rehte wie
ir schæne vür die andern gie:
als ob an einer vinstern naht
die sterne wæren unbedaht,
daz man si möhte wol gesehen,
so müeste man von schulden jehen,
si wæren wol genaeme
ob in niht schönens kaeme.
und sô den mânen sîn zît*

²¹ Hartmann von Aue, Erec, hg. v. Christoph CORMEAU und Kurt GÄRTNER nach der Ausgabe von A. LEITZMANN/L. WOLFF, Tübingen 1985 (= ATB 39).

*in der naht her vür gît,
sô hât man die wolgetânen
ze nihte bî dem mânen:
si dûhten lobebære,
ob der mâne niene wære
und ob er si niht enlaschte
mit sînem liechten glaste.
sus swachete ir varwe
die vrouwen begarwe. (1766–1783)*

Der folgende Vergleich wird wieder durch die *man*-Formeln bestimmt, die jedoch, anders als im ‚Nibelungenlied‘, nicht eine unpersönliche Wendung für die „Anwesenden“ sind, sondern tatsächlich ein generalisierendes *man*, das für Akteure, Erzähler und Publikum eintritt. Aus dieser Passage nimmt der ‚Nibelungen‘-Dichter den Mond-Sterne-Vergleich, Stichworte sind (neben den Himmelskörpern selbst) *licht* und die Zurücksetzung der anderen *frouwen*.

An der Transposition der ‚Erec‘-Szene in das ‚Nibelungenlied‘ wird die unterschiedliche Poetik beider Texte gut deutlich: im ‚Erec‘ finden wir die Mediatisierung durch den personalen Erzähler, im ‚Nibelungenlied‘ wird daraus eine unmittelbar angeschaute Szene, die gleichwohl, allerdings unpersönlich, kommentiert wird: *Ob iemen wünschen solde...*, vergleichbar ‚Erec‘: *als der rösen varwe / under wîze liljen güzze...* (v. 1701ff.). Indem die doppelte Perspektivierung im ‚Nibelungenlied‘ aufgegeben ist, hat der Autor eine sekundäre „Oralisierung“ eingeführt.

Vergleichbares zeigt sich bei der Betrachtung des Minnesangs. Dieser darf zumindest in seiner Frühphase als mündliche Kunst gelten, er ist auf die Performanz hin entworfen, bestimmt von einer „Poetik der Stimme“.

Auch der frühe Minnesang kennt zwei Formen der Visualisierung, das für sich stehende Zeichen ebenso wie die Kontextualisierung in der wohlgebauten Szene. Rein zeichenhaft sind die *boten des sumeres*, *daz wâren bluomen alsô rôt* (Meinloh MF 14,1), das Verstummen der Nachtigall (Rietenburg MF 18,17; Dietmar MF 37,31), Vogelsang und Lindenblatt (Dietmar MF 37,20), der Falke im freien Flug (Kürenberger MF 8,34; Dietmar MF 37,7ff). Daneben steht die anschauliche Szene: die Ausschau haltende Frau im schon zitierten Lied Dietmars und vor allem die Inszenierung des Sängerauftritts im Zinnenwechsel des Kurenbergers mit Ort, Sänger, Publikum und Dame. Beide Möglichkeiten aber, Zeichen und Szene, gehören zur „Poetik der Stimme“. Entscheidend scheint mir zu sein, daß hier jeweils die „zweite Ebene“ fehlt – die dann, so bei Reinmar oder Walther, in der Reflexion über den erzählten Sängerauftritt hinzukommt, etwa wenn der fingierte Hörer eingeführt wird, der den Sänger von außen sieht, auf ihn blickt und fragt, warum und was der Sänger denn singe (vgl. Reinmar MF 158,11; 164,3; 173,6; 175,12; 189,14. 197,9). Das ist eine Ebene, die sowohl auf eine

effektvolle tatsächliche Performanz hin entworfen ist, wie sie auch lesend als fingierte Performanz rezipiert werden kann. So schreibt sich der Minnesang mehr und mehr in die Schriftkultur ein, ohne jedoch die alten Möglichkeiten aufzugeben, da er der „Poetik der Stimme“, auch als Schrifttext verpflichtet bleibt.

Meine Eingangsfrage beantworte ich nach Auswertung der vorgestellten Texte wie folgt: Zeichen/Gebärde und Szene gehören zu einer „Poetik der Mündlichkeit“, zum „oralisierenden Register“, solange sie nicht „mediatisiert“, vermittelt, d. h. auf eine zweite Ebene gebracht werden. Das ‚Nibelungenlied‘ verfolgt mit großer, wenngleich nicht letzter Konsequenz eine fingierte Mündlichkeit auch in diesem Bereich der Erzähltechnik. Die Möglichkeiten von Zeichen/Gebärde und Szene stehen nebeneinander, die Etablierung der letzteren ist bewußter Gestaltungswille des Erzählers, um Höhe- und Knackpunkte, wie in der Steigbügelzene, zu markieren, nicht Relikt, sondern Zitat der Mündlichkeit. Typisch für die „Poetik der Schriftlichkeit“, das „skripturalisierende Register“, ist hingegen die „zweite Ebene“, wie sie in virtuoser Manier bei Hartmann und Wolfram gezeigt werden konnte. Bei Ulrich Füetrer ist sie schematisch verfestigt, um den umfangreichen Erzählstoff nachvollziehbar zu strukturieren und überschaubar zu machen. Wie v. a. in Wolframs ‚Parzival‘ zu beobachten, können beide Register, das oralisierende und skripturalisierende, durchaus nebeneinander verwendet werden, um erzählerische Akzente zu setzen.

Man hat bei Ulrich für das von ihm nach Wolframs und Albrechts Vorbild eingeführte szenische Erzählen einerseits seine Tätigkeit als Maler, andererseits seine Erfahrung beim Inszenieren eines Fronleichnamsspiels verantwortlich gemacht.²² Eine solche biographische Verknüpfung ist unnötig und rechnet außerdem mit komplexen Transferleistungen vom bildnerischen, bzw. dramatischen Medium in das des Erzählens. Ulrich entwickelt und systematisiert lediglich binnenliterarische Vorgaben. Das ist mit einer Reduktion von Wolframs Komplexität verbunden, die schon von Albrecht vorbereitet war. Ulrichs Abenteurbuch wurde auf diese Weise für eine abschnittshafte Lektüre von „Dekorationalien“ aufbereitet. Dieses dekorative Moment, dessen Implikationen ich hier nicht weiter verfolgen kann, das in Strophenform und archaisierendem Wolframstil ebenfalls gegeben ist, zeigt sich so auch auf der narratologischen Ebene.

Um auf mein Eingangszitat des Malers Paul Klee zurückzukommen: die unreflektierte Sequentialität des „zum Raum wird hier die Zeit“ gehört zum „oralisierenden Register“, wohingegen die Reflexion dieser Erzähltechnik, sei es implizit durch die „zweite Ebene“, sei es explizit durch Erzählerkommentare, dem „skripturalisierenden“ zuzuordnen ist.

²² vgl. BASTERT (Anm. 15).