

---

*Thalia Vollstedt*

## Vergleichende Mediomythologie

*Online-Mythen und ihre mediävistischen Dimensionen*

---

Mediomythologie<sup>1</sup> untersucht das Entstehen und Wirken von Mythen in Abhängigkeit von ihrer medialen Erscheinungsform. Seit dem Aufkommen der Massenmedien, insbesondere des Internets, sind die kulturellen und sozialen Mechanismen, denen die Mythologie in all ihrer Vielseitigkeit<sup>2</sup> angehört, mehr denn je an den Mediendiskurs gebunden. Treffend zusammengefasst findet sich die Auswirkung speziell des Internets auf die kulturelle Produktion in Henry Jenkins' Konzept der *participatory culture*, das auf fünf Grundbedingungen aufbaut:

1. relatively low barriers to artistic expression and civic engagement,
2. strong support for creating and sharing creation with others,
3. some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices,
4. members who believe that their contributions matter, and
5. members who feel some degree of social connection with one another (at the least, they care what other people think about what they have created).<sup>3</sup>

Es liegt nahe, in diesen Forderungen das Internet wiederzuerkennen – oder besser: die Gesellschaft, die ihren kulturellen Austausch mehr und mehr ins Internet verlegt, die bloggt und postet und dabei unter anderem auch erzählt – und zwar jenseits vom geschlossenen Verlagssystem der herkömmlichen Buchkultur. Was dabei für alle zugänglich gemacht und so gewissermaßen demokratisiert wird, sind nicht nur die Chance auf ein Erzählen vor Publikum und der Austausch mit diesem Publikum sowie anderen Autoren; auch und vor allem etablierte Erzählwelten von J.R. Tolkiens *Mittelerde* bis zum *Marvel Cinematic Universe* werden über das Internet für jeden Erzählfreudigen verfügbar. In den letzten Jahren hat im Internet mit erstaunlichem Tempo eine Erzähltradition unter dem Schlagwort *Fanfiction* Form angenommen, die sich vom älteren Modell literarischen Erzählens, wie es sich in der sogenannten Gutenberg-Galaxis ausgebildet hat, merklich unterscheidet. Der Begriff der Mythologie verweist unter anderem genau auf das Konzept einer Erzählwelt, die nie in einem einzelnen Erzähltext abgeschlossen ist und die sich jeder Autor neu aneignen kann. So

führt dieser Begriff über die mythenarme Gutenberg-Galaxis zurück zu der sehr mythisch geprägten literarischen Praxis einer Epoche, die dem Internet zeitlich gesehen ferner liegt als selbst das älteste Druckmedium, dafür aber medial in den damals entsprechenden Kreisen annäherungsweise die Bedingungen der von Jenkins definierten *participatory culture* erfüllt haben dürfte: Das Mittelalter als Umbruchszeit vom mündlichen zum schriftlichen Erzählen ist mit seinen Mythen – König Artus darunter wohl der führende<sup>4</sup> – in ähnlicher Weise durch die medialen Bedingungen seines literarischen Austausches geprägt wie die sich rapide ausbildende Literarizität im Internet, die einen neuen Höhepunkt des mythischen Erzählens verspricht.

#### *Fanfiction - literature goes online*

Die Zeiten, in denen ein Roman oder ein Comic auf der letzten Seite eines Buches endete, ein Bühnenstück mit dem letzten Akt, ein Film mit dem Nachspann und eine Fernsehserie in der letzten Episode der letzten Staffel – diese Zeiten sind vorbei. Auf Webseiten wie *fanfiction.net* oder *archiveofourown.org* kennen Geschichten, ganz gleich, in welchem Format und Medium sie ursprünglich erzählt wurden, keine Grenzen – weder narrative noch zeitliche oder räumliche, und mediale schon gar nicht. Vom kurzen *Oneshot* zur mehrteiligen Serie, von Vorgeschichten zu J.K. Rowlings *Harry Potter* über putative *missing scenes* aus den Episoden der *Star-Trek*-Serien bis hin zu Fortsetzungen der beliebtesten Broadway-Musicals posten und lesen die Fans auf diesen Seiten einfach alles.

Die ursprünglichen Geschichten werden dabei nicht nur erweitert, sondern oft auch resolut umgeschrieben: *Alternate-Universe-Fanfiction* und *Fix-its* verändern zentrale Elemente der Geschichte von einzelnen Handlungselementen bis hin zum gesamten Setting; mitunter bleiben kaum mehr als die Namen der Charaktere als erkennbarer Link zur Verankerung in einem bestimmten Fandom erhalten. So erzählt *MightHaveSecrets* – Fanfiction-Autoren agieren im Netz in aller Regel unter einem Alias – in *Efflorescence* die Liebesgeschichte der zu Beginn der Romanserie verstorbenen Eltern Harry Potters – nach eigener Aussage »as close to canon as is possible with Marauder-Era fics (given that we know relatively little about this time period)«,<sup>5</sup> also möglichst dicht an Rowlings Romanen orientiert, aber unter kreativer Ausnutzung der Lücken, die dort mit Blick auf die Elterngeschichte gelassen sind. Dagegen macht *Animalium* in *Wormwood and Asphodel*<sup>6</sup> den für Rowlings Handlung maßgeblichen Tod von Harrys Mutter ungeschehen und verändert damit auch den ganzen weiteren Verlauf dieser Handlung.

Im Falle einer Vereinbarkeit mit der Geschichte, wie sie in der offiziell autorisierten Fassung im Ursprungsmedium erzählt wurde, weisen entsprechende Fangeschichten dies mit der Bezeichnung *Canon compliant* aus, während Veränderungen an der ursprünglichen Geschichte mit dem Label *Canon divergent* versehen werden. Diese Zuschreibungen dienen wie die anderen sogenannten *Tags* vor allem auch der Orientierung auf den Fanfiction-Seiten, auf denen zu den beliebtesten Franchise-Namen jeweils Tausende von Texten gepostet sind. Die Notwendigkeit, den Rezipienten angesichts des überwältigenden Angebots die Möglichkeit zu geben, eine Vorauswahl anhand persönlicher Vorlieben zu treffen, hat dabei mit der Zeit ein beeindruckend präzises Kategorisierungssystem hervorgebracht, von Genrebezeichnungen und für die jeweiligen Fantexte handlungstragenden Charakteren über häufig verwendete Plotelemente bis hin zu der oben skizzierten Einordnung der Fangeschichte nach ihrem Verhältnis zum *Canon*, zur autorisierten Originalfassung der Geschichte des Franchise – also als *Canon compliant* oder *Canon divergent*, als *Fix-it* oder in einem *Alternate Universe* angesiedelt, als *Missing scene*, *Prequel*, *Alternate Ending* oder *Sequel*.

Solche Hilfestellungen bei der begrifflichen Erfassung der Fanfiction sind umso nötiger, als das Phänomen als solches in seiner Vielfältigkeit jede Kategorisierbarkeit unterläuft. Es gibt buchstäblich nichts, wofür die Fanfiction-Praxis nicht prinzipiell offen wäre. Und so bestehen auch noch innerhalb der durch die *Tags* eröffneten Kategorien zahllose verschiedene Möglichkeiten der Realisierung. *Missing scenes* zum Beispiel können für die Handlung irrelevante und damit aus gutem Grund im *Canon* nicht auserzählte Momente einfangen – so schließt *JB Harris (LizAna)* an die *Doctor-Who*-Episode *Journey's End* an, in der mehrere Figuren nach einer widerwilligen Trennung jeder für sich in Lebensgefahr geraten; der Fantext *Nothing Else To Say* schildert das emotional aufgeladene Wiedersehen im Anschluss, dessen Auserzählen *JB Harris (LizAna)* im vorgeschalteten Kommentar für dringend geboten hält, »blasically because we didn't get a reunion scene in the actual show and I wanted one damn it!«. <sup>7</sup> In der Darstellung des eigentlichen Erzähltextes scheint der Protagonist diese Ansicht zu teilen: »He decided he was long overdue for those reunion hugs and pulled her against him. She wrapped her arms around his waist, holding on tightly like maybe part of her had thought she wasn't going to see him again. And maybe for a minute [...] she really had thought that.« <sup>8</sup>

Ebenso kann jedoch eine *Missing scene* auch in dem Sinne als fehlend empfunden werden, als ein Bruch in der Originalhandlung ausgemacht wird, den zu beheben die Fanfiction antritt; so stellt *Rochelle Templer* von der dritten zur vierten Staffel der Krimi-TV-Serie *Bones* im Verhältnis zwischen der

Figur Lance Sweets (John Francis Daley) und den anderen Hauptfiguren eine radikale Veränderung von feindseligem zu freundschaftlichem Verhalten fest, was eine Reihe von – in der Serie selbst unbeantworteten – Fragen aufwerfe: »This story explores the possible answers to these questions in a series of missing scenes from the episodes.«<sup>9</sup> Was folgt, sind vor allem lange Dialogszenen zwischen den Charakteren, die mehr als die auf die Krimihandlung gerichtete TV-Serie die Beziehungsdynamiken in den Blick nehmen und dabei der Verschiebung zwischen den beiden Staffeln eine organischere Entwicklung zugrunde zu legen versuchen.

Die Konzentration auf die persönlichen Beziehungen fiktionaler Figuren zueinander – oft unter massiver Zurückdrängung der sonstigen, etwa durch das Genre vorgegebenen Handlung – ist insgesamt typisch für Fanfiction. Ein besonders entscheidendes Orientierungsmerkmal innerhalb der Fanfiction-Archive bilden folgerichtig die *Pairings*, die Zuschreibungen einer romantischen Beziehung zu zwei (oder mehr) Charakteren. Diese Kombinationen können dabei dem Canon folgen oder – im Rahmen des als *shipping* bezeichneten Verfahrens – im *canonical universe* offiziell nicht liierten Charakteren eine romantische Beziehung zuschreiben. Unterschieden wird nach heterosexuellen (*het*) und homosexuellen (*slash*) Beziehungen, wobei insbesondere die *slash-community* einen wesentlichen Teil des Online-Bestands an Fanfiction ausmacht.<sup>10</sup>

Die *Infinite-Love*-Fanfiction-Serie des Autors mit dem Alias *realityisoverrated* vereint mehrere typische Merkmale der Fanfiction in zur Stunde 184 Einzelgeschichten mit teils mehreren Kapiteln. Sie beruht auf *Arrow*, der TV-Verfilmung der DC Superheldencomics zur *Green-Arrow*-Figur. *Infinite Love* übernimmt die erste Staffel der TV-Serie als Voraussetzung für die weitere Handlung und setzt mit einer entscheidenden Veränderung in der letzten Episode an: Tommy Merlyn (Colin Donnell), der beste Freund des Protagonisten Oliver Queen (Stephen Amell), stirbt in der TV-Serie im ersten Staffelfinale. In der *Infinite Love*-Fanfiction bleibt er dagegen am Leben, was in der Folge zu einer Dreierbeziehung und späteren Familiengründung mit Oliver und dessen Freundin Felicity (Emily Bett Rickards) führt. In der TV-Serie begegnet Tommy vor seinem Tod Felicity kein einziges Mal. Ab da orientiert sich die *Infinite Love*-Serie zunehmend lose am Handlungsverlauf von *Arrow* – Olivers Tätigkeit als Superheld spielt zwar, ebenso wie einzelne aus der TV-Serie übernommene Gegenspieler, noch eine Zeitlang eine Rolle, wird jedoch über lange Strecken von den Beziehungs- und Familienproblemen um ihn, Tommy und Felicity überlagert. So definiert *realityisoverrated* den Inhalt der Fanfiction-Serie denn auch ohne jeden Bezug zum Superheldengenre: »This [...] series explores the

relationship of Oliver, Felicity and Tommy over the decades – from Oliver and Tommy’s childhood to the three raising a family together.«<sup>11</sup>

Das entfernt die Figuren – von der Handlung ganz zu schweigen – beträchtlich von dem, was ihnen die ursprüngliche TV-Serie zugeschrieben hatte. Tommy Merlyn in *Dear Tooth Fairy* – Teil 172 der *Infinite Love*-Serie und innerhalb des Zeitrahmens der Handlungswelt lange nach Tommys erschütterndem Tod in der ersten *Arrow*-Staffel angesiedelt – dabei zu beobachten, wie er sich von einer kindlichen Krise um den Wackelzahn seiner kleinen Tochter überfordern lässt,<sup>12</sup> ist nicht ungewöhnlich für das, was die Fanfiction ermöglicht. Es bleibt die Frage, wie ernst all das im Vergleich mit der im Original festgeschriebenen Gegebenheit von Tommys Tod genommen werden kann – beziehungsweise wie ernst es von der (dem Hitcounter zufolge beachtlichen) Leserschaft genommen wird. Dabei ist die Ambitioniertheit des *Infinite Love*-Projekts allein schon mit Blick auf seine mittlerweile erreichte Länge kaum zu übersehen.

#### *Jenseits der Gutenberg-Galaxis*

Zahlreiche Fanfiction-Autoren versehen ihre Texte mit *Disclaimern*, in denen sie die Ansprüche der Urheberrechtsinhaber anerkennen, die Verwendung der geistigen Inhalte aus dem Canon als reines Borgen einordnen und meist noch den völligen Ausschluss einer Kommerzialisierung des Fantextes betonen. Das ist freilich Formsache, doch zeigt sich darin nichtsdestoweniger die prekäre Lage, in der sich das Urheberrecht mit dem Aufkommen hochfrequentierter Fanfiction im Internet befindet: Solange die Online-Archive das Posten und Lesen der Fanfiction nicht-kommerziell und barrierefrei zulassen, sind diese Vorgänge schwer zu unterbinden.

Und darin wiederum zeigt sich die tiefe Kluft zwischen der literarischen Praxis der Online-Kultur, der die heutige Fanfiction angehört, und der Gutenberg-Galaxis, deren Kind das Urheberrecht ist. Das Urheberrecht als der alleinige Anspruch identifizierbarer Individuen auf bestimmte Geschichten, Charaktere und Settings ist auf den Fanfiction-Seiten im Netz merklich außer Kraft: Hier eignen sich Hunderte bis Tausende von zusätzlichen Autoren die geistigen Inhalte der ursprünglichen, offiziellen Autoren und Urheberrechtsinhaber an, um sie in ihren Fantexten nach absolutem Gutdünken zu verwenden. Dass im Fall von nicht-kommerzieller Fanfiction dabei dem Ursprungsautor immerhin keine finanziellen Einnahmen aus seinen geistigen Inhalten entgehen, ist nur *ein* Aspekt; ein anderer ist der Anteil der Fanfiction an der Wahrnehmung des Franchise als Ganzem durch die Fangemeinde. Und dieser Anteil wächst ständig.<sup>13</sup>

Das ist durchaus ernst zu nehmen. Dass Fanfiction häufig eine subversive Note hat,<sup>14</sup> die sich nicht selten auch gegen den Autor oder die Autoren des Canon richtet,<sup>15</sup> ist in der diesbezüglichen Forschung hinlänglich festgestellt worden. Doch inwieweit Fanfiction hinsichtlich der Gesamtwahrnehmung eines Franchise eine echte Konkurrenz für den Canon sein kann, wird tendenziell noch nicht in vollem Ausmaß ernst genommen.

Dabei entwickeln besonders die mit dem Canon unzufriedenen Fans im Netz eine Dynamik, die nicht unterschätzt werden sollte. Überaus beachtliche Reaktionen können gerade unliebsame Film- oder Serientode wie der Tommy Merlyns auslösen. Einen solchen stirbt auch Ianto Jones (gespielt von Gareth-David Lloyd) in der dritten Staffel der BBC-Serie *Torchwood*. Allerdings ist dieser Tod von den meisten Fans nie akzeptiert worden – schon gar nicht als permanent; unter Berufung auf Beispiele wiedererweckter Figuren aus dem Science-Fiction-Genre, dem auch *Torchwood* angehört, drängen die Anhänger des verstorbenen Charakters auf seine Rückkehr von den Toten und stellen in den Fanfiction-Archiven im Internet zahlreiche Vorschläge zur Auswahl, wie diese Rückkehr handlungslogisch bewerkstelligt werden könnte. Die Produzenten der Serie freilich zeigen sich bisher noch unbeeindruckt. Die vierte und bisher letzte TV-Staffel macht keine Anstalten, den geliebten Verstorbenen zurückzuholen, sondern etabliert stattdessen neue Hauptcharaktere, und auch in der daran anschließenden offiziellen Fortsetzung *Aliens among us*, die die Serie seit dem Jahr 2017 nunmehr im Hörbuch-Format weitererzählt, bleibt die Wiederauferstehung des Ianto Jones bisher aus.

An diesem Fall zeigt sich die Grenze, die der Fanfiction einstweilen noch gesetzt ist: So oft Ianto Jones auch in der Fanfiction ins Leben zurückkehrt, hat sein Tod in der ursprünglichen TV-Serie, so lange er nicht auch im Canon rückgängig gemacht wird, offenbar auch für die Fans eine gewisse unanfechtbare Gültigkeit, die es nötig macht, auf die offizielle Wiedererweckung der Figur zu drängen. Hier zeigt sich dann auch eine andere Seite der Mobilisierung der Fans im Netz: So organisieren sich auf der Webseite *www.saveiantojones.com* die empörten Anhänger des verstorbenen Charakters für Protestaktionen gegen Ianto Jones' Serientod und Demonstrationen für seine Rückkehr auch im Canon.

Zur Stunde haben Fanfiction und Canon noch nicht denselben Status offizieller Gültigkeit einer Geschichte erreicht. Denn noch behalten die Urheberrechtsinhaber sich zusammen mit ihren kommerziellen Ansprüchen auch das Entscheidungsrecht darüber vor, welche Gegebenheiten innerhalb der erzählten Welt als offiziell verbindlich gelten sollen; damit muss sich etwa die offizielle Fortsetzung einer Roman- oder TV-Serie nur an die Bedingungen

des bisherigen Canons halten, nicht aber an die – in dieser Hinsicht oft eben durchaus suggestive – Fanfiction. Dass die in ihr performierten Vorstellungen der Fans davon, wie es weitergehen sollte und welche Umstände dabei etwa für den Hintergrund der verwendeten Figuren gelten sollen, so nicht in die autorisierte Fortsetzung eingehen, macht sie jedoch keineswegs wirkungslos.

Catherine Tosenberger bescheinigt 2014 selbst ästhetisch gelungenen Texten aus der Fanfiction mangelnde Publizierbarkeit im traditionellen Verlagssystem, und zwar mit der Begründung, dass diese Texte so stark auf die *fan-community* ausgerichtet seien, dass sie außerhalb dieser nicht verstanden würden.<sup>16</sup> Damit wäre die Wirkungsmacht von Fanfiction von vornherein immer auf den Kreis des Online-Fandoms beschränkt. Doch die Bedeutung einer solchen Feststellung verschiebt sich rapide, je größer diese Fangemeinde im Netz wird; in vielen Fällen dürfte sie schon jetzt einen entscheidenden Teil des Zielpublikums von so manchem Franchise ausmachen. Gegenüber dieser tendenziell wachsenden Zielgruppe nun zeichnen Fanfiction-Autoren wesentlich mit verantwortlich für die letztliche Prägung ursprünglich zum Canon gehöriger Inhalte – und auch wenn »I'm fixing the goddamn canon / since the canon can't be bothered to fix itself«<sup>17</sup> noch nicht zu den am häufigsten eingesetzten *Tags* gehört, zeigt sich darin doch eindrucksvoll das Selbstbewusstsein, das ein auf einer Fanfiction-Seite aktiver Autor gegenüber dem Canon entwickeln kann: Mit der Überzeugung, die sich in der Bezeichnung eines Stücks Fanfiction als *Fix-it* – also buchstäblich als Reparatur der im metaphorischen Sinne schadhafte Canon-Geschichte – ausdrückt, rütteln die nominellen Laienautoren an den Grundfesten dessen, was Autorenbindung und Urheberrecht ausmacht: Wenn es denkbar ist, dass der Originalautor die von ihm zuerst erzählte Geschichte falsch oder zumindest weniger richtig als später aktiv werdende Autoren erzählt, setzt das ein Eigenleben des Stoffes voraus, das nicht mehr allein dem Ermessen des Erstschöpfers unterliegt. Die Fanfiction als solche wirft damit nicht zuletzt einige Grundannahmen über Bord, wie man sich die Entstehung und Entwicklung neuer narrativer Inhalte vorzustellen hat: Der einzelne gestaltungsmächtige Autor wird abgelöst durch ein kreativ schaffendes Kollektiv, das die allgemein genehmsten Gegebenheiten des geteilten Narrativs im Internet unter sich aushandelt.

Bei all dem ist es letztlich kaum verwunderlich, dass eine Literaturwissenschaft, in der die Begrenztheit einer Erzählung und die Autorisierung von Texten über den Autor zentrale Größen sind, mit der Fanfiction bislang auffallend wenig anzufangen weiß. Petra Martina Baumann merkt 2009 den eklatanten Mangel an deutschsprachigen Forschungsbeiträgen zu diesem Thema an und rät zu seiner Etablierung als Gegenstand der Geisteswissenschaften. Jahre spä-

ter ist die Landschaft deutschsprachiger Forschung zum Phänomen Fanfiction noch nahezu unverändert.<sup>18</sup>

In der englischsprachigen Forschung stehen die Beiträge zwar immer noch in keinem Verhältnis zu den Ausmaßen des Phänomens selbst, sind aber doch zahlreicher und offenbaren gerade dabei symptomatisch die Schwierigkeiten einer Thematisierung des Phänomens Fanfiction, wie sie sich unter den Zeichen einer Literaturwissenschaft ergeben, die der Gutenberg-Galaxis letztlich ebenso verpflichtet ist wie das Urheberrecht. Dabei werden nämlich dieselben Erwartungen und Anforderungen an die Fanfiction herangetragen, die in der konventionellen Literaturwissenschaft etwa für herkömmliche Romane gelten. So ist es bezeichnend, wenn Brett Jenkins die Multiplizierung von Charakteren aus Jane Austens *Pride and Prejudice* in der Fanfiction dafür kritisiert, dass dadurch die im Roman selbst vollzogene und abgeschlossene Produktion von Bedeutung der Charaktere durch alternative Bedeutungsangebote ersetzt, die Bedeutung vervielfacht und dabei zuletzt die ursprüngliche Bedeutung entwertet würde: »[I]n an unruly, infinite textual universe, the possibility of ever being properly *in* character is a fallacy.«<sup>19</sup>

Deutlich darauf angelegt, Austens Roman in seinen Ansprüchen als literarisch-kanonischer Text zu schützen, geht diese Kritik mit der notwendig vorausgesetzten These, dass eine einzige richtige Bedeutung in dem einen abgeschlossenen Text fixiert sein müsse, an einigen wesentlichen Konstitutionsbedingungen der Fanfiction vorbei. Es ließe sich die Frage stellen, ob die Gutenberg-Galaxis mit der neuen literarischen Praxis im Internet sogar so unvereinbar ist, dass auch ihre Erzählwerke sich weniger für eine Verarbeitung in der Fanfiction eignen. Darin könnte auch die Ratlosigkeit der traditionellen Literaturwissenschaft begründet liegen, wenn es an die Bewertung von Fanfiction und den meist zeitgenössischen Werken, von deren Canon die Fanfiction abgeleitet ist, geht. Tatsächlich stammen die auf den Fanfiction-Webseiten führenden Franchises meist frühestens aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert und gehören damit einem Zeitalter an, in dem sogar der Buchmarkt der Gutenberg-Galaxis zu entwachsen beginnt.<sup>20</sup> Als Ausnahme könnte man die zahlreichen Fantexte zu J.R. Tolkiens *Herr der Ringe* sehen; allerdings wäre zu beachten, dass sich die Fanfiction hier mindestens ebenso häufig auf die Filmtrilogie aus den Jahren 2001 bis 2003 von Peter Jackson bezieht.

Doch die Fanfiction weist eben nicht nur hinsichtlich des in ihr verarbeiteten Erzählmaterials eine Inkompatibilität mit der Gutenberg-Galaxis auf, und so erscheint es insgesamt als sinnvoll, die literaturwissenschaftliche Bewertung der Fanfiction nicht nur aus dem Blickwinkel ebendieser Gutenberg-Galaxis zu unternehmen, wo doch die Eigenheiten des neuen Genres im Internet Ähnlich-

keit mit einem ganz anderen Segment der Literaturgeschichte aufweist: mit der mittelalterlichen Literatur. Doch sind zunächst noch ein paar Bemerkungen zum Ende der Gutenberg-Galaxis notwendig.

*Marshall McLuhan: Medienwechsel und Mediomythos*

Der Begriff der Gutenberg-Galaxis stammt von Marshall McLuhan, der in den Sechziger Jahren unter dieser Bezeichnung das in seinen Augen dem Ende entgegengehende Buchzeitalter zusammenfasst,<sup>21</sup> wobei er zugleich einen Medienwechsel im Zeichen der aufkommenden neuen Massenmedien ankündigt – eine Ankündigung, die tatsächlich in vieler Hinsicht auf die Interaktivität von Textproduktion zu weisen scheint, wie sie das Phänomen der Fanfiction darstellt: »Die Künste des vergangenen Jahrhunderts sind davon abgekommen, den Konsumenten alles vorgefertigt einzupacken. Jetzt stellen sie ihnen eigene Bastelkoffer zur Verfügung. Der Zuschauer oder Leser muss heute Mit-Schöpfer sein.«<sup>22</sup> In Anbetracht des Umstands, dass McLuhan die bevorstehenden Veränderungen in der Medienlandschaft durch das Internet seinerseits nur anhand von Fernsehen und Radio vorhersehen konnte, erscheint seine Voraussage bemerkenswert prophetisch.

Es besteht – auch in der einschlägigen Forschung<sup>23</sup> – kaum Zweifel daran, dass sich die Fanfiction nur durch und über das Internet in ihrer heutigen Form etablieren konnte, wenngleich das Phänomen Fanfiction als solches in kleinerem Rahmen und über analoge Medien, etwa Fan-Magazine, schon seit der Mitte des 20. Jahrhunderts existiert<sup>24</sup> (und die grundsätzliche Praxis der Weitergestaltung und Ergänzung eines etablierten Erzähluniversums, wie zu zeigen sein wird, noch um ein ganzes Stück älter ist). Das Internet ermöglicht nicht nur buchstäblich globale Reichweite und leichten Zugriff für Rezipienten wie Autoren, sondern erlaubt zudem beiden Parteien (wobei zahlreiche User beide Funktionen einnehmen) einen nicht medial, dafür aber zeitlich unmittelbaren Austausch: Wie Fanfiction in dem Moment von überall aus gelesen werden kann, in dem sie auf einer entsprechenden Webseite gepostet wird, erfolgt auch die Kommentierung durch die Leser als Post in der relativen Echtzeit einer *face-to-face*-Kommunikation. Durch die Vernetzung beeinflussen sich die Fanfiction-Texte auch untereinander und etablieren eigene als mehr oder weniger verbindlich angesehene Gegebenheiten innerhalb eines Fandoms, die zwar ursprünglich jenseits des Canons liegen, aber innerhalb des Online-Fandoms wiederum auf die Wahrnehmung des Canons durch die Fans zurückfallen. Der sogenannte *Headcanon* als Bündel narrativer Verbindlichkeiten in den Köpfen einer Gruppe von Fans kann das Ergebnis sein. So

werden die Fans im Internet zu »Mit-SchöpferIn«<sup>25</sup> an einem Franchise, wie es McLuhan vor knapp sechzig Jahren vorhergesehen hat.

McLuhan würde freilich einen anderen Begriff benutzt haben als »Franchise«. Der oben zitierte Aufsatz *Mythos und Massenmedien* konzipiert Medien als Makromythen. Ausgehend von einer Minimaldefinition des Mythos als des kollektiv Erfahrenen begreift McLuhan hier zunächst Sprachen und in Erweiterung auch Medien wie die technisch betriebenen Massenmedien als Mythen. Wenn er dabei mit dem Aufkommen der Massenmedien ein Wiederaufleben der kollektiven Erfahrung im Mythos diagnostiziert, bestätigt das – eingedenk der Nähe von McLuhans Prognosen für die Medienlandschaft zur Verfasstheit von Online-Communities – die oben angedeutete These, dass das, was McLuhan Mythos nennt und was in der Online-Fanfiction Gestalt annimmt, etwas profoundly anderes ist als die Literarizität in der Gutenberg-Galaxis:

Die Form des Buchdrucks ist eindimensional. Und der Leser eines gedruckten Textes bekommt sehr leicht den Eindruck, er nehme tatsächlich an den Bewegungen eines anderen Geistes teil. [...] Im Gegensatz dazu leben wir heute in einer postliteraten und elektronischen Welt, in der wir auch dann Bilder einer kollektiven Geisteshaltung suchen, wenn wir das Individuum studieren. In mancher Hinsicht war es in der Vergangenheit der Mythos, der den Zugang zu kollektiven Geisteshaltungen öffnete. Aber unsere neue Technologie verschafft uns viele neue Verständnishilfen für gruppenspezifische Muster.<sup>26</sup>

Was sich also an Erzählgut in den Romanen – den *Büchern* – der Gutenberg-Galaxis findet, ist Literatur, aber nicht Mythos. Autoreneuvres im Zeichen des Geniegedankens<sup>27</sup> und spezifisch auf Einzelschicksale zugeschnittene Plots stehen der Idee kollektiver Erfahrung unvereinbar gegenüber.

An dieser Stelle wäre noch anzumerken, dass McLuhans Definition des Mythosbegriffs eine unter vielen ist.<sup>28</sup> Gemeinsam hat sie mit vielen ihrer Artgenossen das Element des Kollektiven. Unterschieden ist sie von einigen anderen dadurch,<sup>29</sup> dass sie mehr medial als narrativ gewichtet ist; gleichzeitig schließt McLuhans Konzept von Medien als Ort der kollektiven – mythischen – Erfahrung natürlich auch die kollektive Partizipation an Geschichten (etwa in Fernsehfilmen und -serien) mit ein.

Tatsächlich ist McLuhans Mythosbegriff schon in sich nicht ganz eindeutig: Ordnet er einerseits Sprache und Medien als Makromythen ein, übernimmt er andererseits auch die Bezeichnung von Erzählungen als Mythen, wenn er auf Inhalte aus der antiken Mythologie zugreift. Damit wäre zu unterscheiden zwischen dem Medium als Makromythos und der Erzählung als Mythos. Mit dieser Trennung zeichnet sich ein einigermaßen klares Bild ab: Demnach wäre

der Mythos die kollektiv erfahrene Erzählung, deren kollektive Erfahrbarkeit durch das Medium als Makromythos gewährleistet würde – mit Kollektivität als verbindendem Hauptzug des Mythischen.

Dem entspricht auch McLuhans Postulat einer Partizipation des Konsumenten im Entstehungsprozess von Kunstprodukten: Der Mythos als Geschichte wird kollektives Gut hinsichtlich Produktion *und* Rezeption. Damit gibt es von der mythischen Erzählung praktisch unbegrenzt viele Versionen – eine Entgrenzung, die ganz im Sinne von McLuhans Makromythos vor allem medial bedingt ist und damit das konstituiert, was hier als Mediomythos bezeichnet werden soll.

Dieser Begriff baut auf der Definition des Mythos als immer wieder erzählter Geschichte auf und führt diesen Mythos auch terminologisch untrennbar mit dem Medium zusammen, das die mythische Erzählung transportiert und ihre Offenheit für wiederholtes Neuerzählen entscheidend mitbedingt. Dazu ist noch als ein wesentliches Merkmal des mythischen Erzählens festzulegen, dass an einer mythischen Erzähwelt verschiedene Einzelerzählungen partizipieren können.<sup>30</sup> Kurz gesagt ist der Mythos von gestern das Franchise von heute – und das Internet dasjenige der Massenmedien, das wohl am deutlichsten die Züge des nach McLuhan mythischen Mediums trägt. So verwundert es kaum noch, dass gerade das Internet sich mehr und mehr als genuiner Entfaltungsort des neuen Mythos entpuppt.

Doch der Begriff des Mediomythos kann noch mehr leisten, als nur die Grenze zwischen Gutenberg-Galaxis und mythischem Online-Franchise zu betonen: Er führt über die Gutenberg-Galaxis hinweg zurück an einen Punkt der Literaturgeschichte, an dem die Kollektivität – also auch die Mythizität – von Literatur noch eine Grundbedingung ihrer Konstitution war: ins Mittelalter. Unter dessen Mythen nun ist sicherlich einer der wirkmächtigsten der von König Artus und der Tafelrunde.<sup>31</sup> So ist es nicht die Romankultur des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern die mittelalterliche Artusepik,<sup>32</sup> in deren literarischen Praktiken sich die heutige Fanfiction-Praxis wiedererkennen kann – und durch die Erforschung der mittelalterlichen Erzählpraxis stellt die Mediävistik auch für den Versuch, dem Phänomen der Fanfiction literaturwissenschaftlich näher zu kommen, das Rüstzeug bereit.

#### *Mythosbildung - Wiedererzählen: Der mittelalterliche Artusroman*

Wie Joachim Bumke noch 2005 mit Recht feststellen kann, zeigt sich das Problem einer von der Gutenberg-Galaxis geprägten Literaturwissenschaft im Umgang mit immer wieder neu erzählten Geschichten schon auf sprachlicher Ebene:

Der gesamte Wortschatz der Literaturwissenschaft beruht auf der Idee des originalen Kunstwerks, der gegenüber alle Prozesse der literarischen Reproduktion als sekundär, abgeleitet, »unecht« und zweitklassig erscheinen. Daher haben alle Wörter, die die deutsche Sprache besitzt, um solche sekundären Prozesse zu bezeichnen, den Beigeschmack des Minderwertigen, gleich ob man von Umschriften, Bearbeitungen, Neufassungen, Adaptionen, Wiederholungen oder Erneuerungen spricht.<sup>33</sup>

In der Folge verweist Bumke auf Franz J. Worstbrocks Verwendung des Begriffs »Wiedererzählen«<sup>34</sup> als neutraler Alternative, ehe er selbst »Retextualisierung« als »wertungsfreie« Bezeichnung wählt.<sup>35</sup>

Bumke bietet vor allem eine gute Übersicht über die im Mittelalter gängigen Verfahren literarischer Wiederbearbeitung epischer Stoffe, mahnt in diesem Rahmen aber auch eine speziell durch die Bedingungen vormoderner Erzählliteratur erforderte Perspektive literaturwissenschaftlicher Mediävistik an. Teil davon ist ein »fließendler«<sup>36</sup> Werkbegriff: Angesichts der Fassungen A, B und C des *Nibelungenlieds*, der hochgradigen Wirksamkeit der Fortsetzungen von Gottfrieds *Tristan*-Roman und der effektiven Einverleibung der Wolfram-Fragmente in Albrechts *Jüngerer Titirel* kommt Bumke für das Mittelalter zu dem Schluss: »Literarische Werke waren unfeste Größen.«<sup>37</sup>

Damit gelten für die Mediävistik nicht nur andere Vorstellungen bezüglich der Abgeschlossenheit und Abschließbarkeit epischer Texte; es lässt sich auch die Frage stellen, inwiefern der eng mit Konzepten der Autonomieästhetik verknüpfte Werkbegriff überhaupt eine angemessene Bezeichnung für die Erzeugnisse mittelalterlicher Erzählkultur sein kann (dieselbe Frage stellt sich, unter leicht veränderten Vorzeichen, für die Produkte der Fanfiction). Und auch der Stellenwert des Autors unterliegt im Mittelalter offenkundig einer anderen Dynamik als in der Gutenberg-Galaxis: Gewiss kennt auch die Mediävistik die Namen einiger großer Autoren – Chrétien de Troyes, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg. Doch die große Bekanntheit dieser Namen – auch schon im zeitgenössischen literarischen Diskurs – grenzt die Erzähltexte ihrer Träger keineswegs gegen die Möglichkeit einer Wiedererzählung oder Erweiterung ab, im Gegenteil: Wie Bumke feststellt, waren es gerade »die großen Namen Wolfram und Gottfried, die die Fortsetzer anzogen. Die späten Epen, die Fragment geblieben sind, haben in der Mehrzahl keine Fortsetzung gefunden.«<sup>38</sup>

Noch 1991 sieht sich Peter Strohschneider genötigt, auch für die Mediävistik die Wirkmächtigkeit und Eigenständigkeit von Wiedererzählungen gegenüber ihren als klassisch gehandhabten Vorlagen am Beispiel der *Tristan*-Fortsetzungen zu betonen: »Gotfrid-Ergänzungen sind nicht nur als Realisation eines je eigenen Verständnisses des Gotfridschen Romans zu lesen – so tat es

die rezeptionsgeschichtlich orientierte Forschung –, sie steuern im gemeinsamen Überlieferungsverbund mit diesem selbst dessen Rezeption.«<sup>39</sup> Strohschneider zeigt den engen Zusammenhang zwischen Gottfrieds Fragment und den verschiedenen Fortsetzungsvarianten in der Überlieferung auf und zieht den naheliegenden Schluss, dass die Fortsetzungen im 13. Jahrhundert nicht nur von der Popularität des Gottfried-Fragments zehren, sondern diese auch mit begründen und aus der Gottfried selbst unmöglichen Position kritischer Distanznahme heraus neu und nachhaltig beeinflussen:

Es gehört zu den spezifischen Möglichkeiten nachklassischer Epik, klassische Texte fortzusetzen und so in den Schatten der eigenen Sinnkonstitutionsleistungen zu stellen, das neue Erzählen also als einen Akt der Rezeptionslenkung, vielleicht der Manipulation einer vorgefundenen Erzählung anlegen zu können. Das wäre der Lohn dafür, sich stets an den *per definitionem* unerreichbaren Standards der Klassiker messen lassen zu müssen, und daß dieser Lohn winkt, ist, wie das Beispiel der *Arabel* Ulrichs von dem Türilin erhellt, nicht etwa von einem fragmentarischen Status des fortgesetzten Klassikers abhängig. Geschichten lassen sich, auch wenn sie abgeschlossen sind, in Vor-, Parallel- und Nachgeschichten hinein verlängern.<sup>40</sup>

Die Figuren der populären Stoffe wie der *matière de Bretagne* – Figuren wie Tristan und Isolde, aber auch Artus, Ginover und Gawain – sind also im Mittelalter vor einer literarischen Wieder- und Weiterarbeit nicht nur nicht gefeiert, sondern beziehen ihre Popularität und die Dauerhaftigkeit ihrer narrativen Existenz gerade aus der solchermaßen stetig fortgesetzten und am Leben gehaltenen Erzähldynamik um sie. Ebenso ist die Reichweite und Beliebtheit eines Franchise heute schon untrennbar mit seiner Verarbeitung als Fanfiction und deren weltweiter Verbreitung über das Internet verknüpft. Und auch wenn die Grenze zwischen dem Canon und der Fanfiction rechtlich gesehen – wie an den *Disclaimern* ersichtlich – noch aufrecht gehalten wird, rückt das Phänomen der Online-Fortschreibung doch hinsichtlich seiner tatsächlichen Wirkung innerhalb der Unterhaltungskultur als Ganzer immer näher an den Status der »Prä-Textle«<sup>41</sup> aus dem Canon heran und verlangt danach, auch von der Literaturwissenschaft entsprechend ernst genommen zu werden. Nahezu dieselbe Forderung stellt Peter Strohschneider, wenn er in dem oben zitierten Aufsatz den Eigenwert und die literaturgeschichtliche Bedeutung der *Tristan*-Fortsetzungen postuliert und sich damit auch gegen einen allzu klassischen Status von Autoren wie Gottfried und Wolfram und gegen ein Diktum der Unantastbarkeit ihrer Romane richtet.<sup>42</sup>

*Fanfiction und Artusepik: Mediävistisch taggen*

Die Analogie zwischen moderner Fanfiction im Internet und mittelalterlichem Wiedererzählen darf selbstverständlich nicht absolut gesetzt werden. So steht etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – die Fanfiction als mediengeschichtlich neues Phänomen in einem Kontext, der das Bewusstsein der Gutenberg-Galaxis für die Urheberrechtsproblematik und die Idee des abgeschlossenen Kunstwerks immer noch mit transportiert, während die mittelalterliche Literatur in ihrer mündlichen wie verschriftlichten Form unabhängig von diesen Vorstellungen wahrgenommen werden konnte. Dennoch soll hier zunächst versucht werden, die erkennbaren Parallelen zwischen beiden Erzählphänomenen deutlich zu konturieren.

Die angesprochenen Parallelen erreichen mit Blick auf die Formen, die das Wiedererzählen in der mittelalterlichen Epik und in der Online-Fanfiction annehmen kann, die terminologische Ebene: Nahezu jede Kategorie der Retextualisierung, die Bumke in seinem maßgeblichen Aufsatz eröffnet, findet ihre Entsprechung in einem auf Webseiten wie *archiveofourown.org* üblichen *Tag*. Und wenn Bumke den Begriff der Retextualisierung einführt, da beim bisherigen deutschen Vokabular für das Wiedererzählungsphänomen ein negativer Beiklang zu beklagen sei, mangelt es umgekehrt den heutigen Fan-Autoren, wie schon deutlich geworden, in der Wortwahl für das *Tagging* beileibe nicht an Selbstbewusstsein.

Bumke folgt den mittelalterlichen Poetiken in der Unterscheidung zwischen »der *materia*, dem Gegenstand, dem Stoff, und dem, was der Dichter damit macht, dem dichterischen Schaffensprozess und dem dichterischen Werk«. <sup>43</sup> Hier läge im Vergleich mit der Fanfiction zunächst die Trennung nach Canon und *non-canonical* Fanfiction nahe; akkurater wäre jedoch die Festlegung des Franchise als *materia* – mit den Figuren, dem Setting und bestimmten wiederkehrenden Handlungselementen als abstrakten, für Canon und Fanfiction verfügbaren Größen. Diese feinere Unterscheidung wäre umso mehr von Vorteil, als sie auch zum Canon gerechnete Nachfolgeprojekte wie Spin-offs von populären TV-Serien abdecken würde. Die Mediävistik kennt einen vergleichbaren Fall etwa in den *Titirel*-Fragmenten Wolframs – gewissermaßen als Spin-off seines *Parzival* –, die wiederum später mit Albrechts *Jüngerem Titirel* selbst für eine Wiedererzählung beider Erzählprojekte Wolframs aufgegriffen wurden.

Ohne eine Differenzierung zwischen Canon und *materia* ergäbe sich im Umkehrschluss für die mittelalterliche Epik das Problem, einen ersten, kanonischen Text für jeden später mehrfach bearbeiteten Stoff ausmachen zu müssen, was grundsätzlich schwierig und in einigen Fällen schlicht nicht

möglich wäre.<sup>44</sup> Stattdessen erweist sich die mediävistische Perspektive gerade durch diese Schwierigkeit einmal mehr als besonders geeignet, die neue und noch keineswegs vollends eingependelte Dynamik zwischen Canon und Fanfiction als zwei Ausprägungen der narrativen Verarbeitung von Franchise-Inhalten richtig zu erfassen. Mediävistisch gesehen bedeutet die Autorschaft des *ersten* Textes, der einen Erzählstoff behandelt, keinesfalls notwendig auch, der Autor zu sein, dessen Text für den entsprechenden Erzählstoff am einflussreichsten – oder nach Strohschneiders Terminologie klassischsten – sein wird, und ebenso wenig ist die sich im Vergleich anbietende Möglichkeit, dass die Fanfiction dem Canon eines Franchise den Rang ablaufen könnte, inzwischen noch von der Hand zu weisen. So ist die *Fifty-Shades-of-Grey*-Serie als ursprüngliche Fanfiction zur *Twilight*-Serie dieser inzwischen an Popularität und Wirksamkeit durchaus vergleichbar, wenngleich das Konkurrenzverhältnis freilich dadurch latent gehalten wird, dass das Urheberrecht die Tilgung der ursprünglichen Verbindung zu dem Fantasy-Setting der Vampirromane und Namensänderungen für die Protagonisten erforderlich gemacht hat.<sup>45</sup>

Angesichts ihrer nachhaltigen Popularität und Wirkmächtigkeit im literarischen Feld des Mittelalters und darüber hinaus würde die Mediävistik mit Recht zögern, die Romane Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach als nicht-kanonisch einzustufen, wenngleich beide Autoren den Bezug auf vorhandene literarische Vorlagen selbst einräumen: Gottfried nennt im Prolog zu seinem *Tristan* »Thômas von Britanje« (Tris. V. 150)<sup>46</sup> als Vorlage und schildert die akribische Suche nach dessen Erzählung als einzig richtiger Quelle der Geschichte. Wolfram freilich leugnet am Ende seines *Parzival*, sich auf den *Conte du Graal* Chrétien de Troyes bezogen zu haben und behauptet den Quellenstatus stattdessen für einen gewissen Kyot. Die Forschung hat viel gerätselt, was es mit diesem Verwirrspiel um die literarische Vorlage bei Wolfram auf sich haben könnte<sup>47</sup> – und selbst hierfür ist die Interpretation, die der Vergleich mit der Fanfiction nahelegt, verlockend: Wolframs Behauptung, »von Troys meister Cristjân« (Pz. 827,1)<sup>48</sup> habe die Geschichte von Parzival nicht richtig erzählt, weshalb er dann doch lieber auf Kyots Zeugnis zugegriffen habe, erinnert an die Überzeugung vieler Fans, die Geschichte besser beziehungsweise richtiger als die Autoren des Canons erzählen zu können. Mit anderen Worten, oder als *Tag* ausgedrückt: Vielleicht ist Kyot nicht mehr und nicht weniger als der Name für Wolframs *Headcanon*.

Damit wäre an dieser Stelle das Verhältnis zwischen Canon – im Franchise – und Kanon – in der Literaturgeschichte – zu klären. Kurz gesagt sind diese beiden Begriffe im hier behandelten Kontext bedeutungsgleich, sofern Fanfiction als zweitrangiges Phänomen ohne nennenswerten oder gar nachhaltigen Ein-

fluss auf die Wahrnehmung eines Erzählstoffes eingestuft wird. Wird aber stattdessen das Wirkungspotenzial des Online-Phänomens ernstgenommen, ergibt sich im Vergleich mit der Literatur des Mittelalters das Bild einer Erzählkultur, über deren langfristige Kanonbildung – mit K – nur die Zeit richten kann.

Von hier gehen die Vergleichbarkeiten bis ins kleinste Detail. So entsprechen etwa strukturell die von Strohschneider angeführten Formen des Wiedererzählens – »Vor-, Parallel- und Nachgeschichten«<sup>49</sup> – der Unterteilung von Fanfiction in *Prequel*, *Alternate Universe* beziehungsweise *missing scene* und *Sequel*. Das ebenfalls von Strohschneider festgestellte Potenzial von Fortschreibungen, die bestehende literarische Vorlage zu entschärfen, zu korrigieren und in einigen Fällen gewissermaßen erst vermittelbar zu machen,<sup>50</sup> entspricht deutlich sichtbar den Intentionen eines *Alternate Endings* und mehr noch eines *Fix-its*.

*›ich taetz iu gerne fürbaz kunt,  
wolt ez gebieten mir ein munt‹ aka ›Please review!‹*

Was schließlich die Ausbildung der Autorenidentität angeht, scheint das Alias des Fanauthors in den Online-Archiven gewissermaßen die beiden Extreme mittelalterlicher Autorschaft – den unbekanntem, als solchen nicht einmal namentlich genannten Autor von Texten wie dem *Nibelungenlied* oder dem *Prosa-Lancelot* und den in der Gestalt des selbstbewussten Erzählers in seinem eigenen Text inszenierten Autor des *Tristan* oder des *Parzival* – in sich zu vereinen: Die Anonymität hinter dem Usernamen gibt dem Autor maximale Kontrolle über die Entscheidung, wie viele Informationen über ihn selbst dem Rezipienten der Fanfiction zur Verfügung gestellt werden, und rückt den Text selbst ins Zentrum;<sup>51</sup> gleichzeitig bildet sich auch die Persona einer Autorenfigur heraus, nicht nur über das meist mit eher spärlichen Angaben versehene Nutzerprofil des entsprechenden Alias, sondern vor allem im Austausch mit Rezipienten und Mitautoren: Von einem neuen Kapitel vorgeschalteten Entschuldigungen für das verzögerte Posten dieses Kapitels, die mit der Rechtfertigung nicht selten eine kurze Zusammenfassung des Alltags des Autors in den letzten Tagen enthält, bis zu Aktion und Reaktion in der Kommentarfunktion, die auf den meisten Fanfiction-Seiten für jede Geschichte zur Verfügung steht, schreibt sich die reale Person in den Rezeptionsvorgang ihrer Erzählung ein.

Ähnliches lässt sich wiederum für die mittelalterliche Epik feststellen. Auch wenn die Mediävistik freilich nicht naiv davon ausgeht, dass der historische Wolfram von Eschenbach notwendigerweise alle Charakterzüge oder Lebensumstände gehabt haben muss, die sich der Erzähler im *Parzival*

zuschreibt, lässt sich dennoch ohne größere Schwierigkeiten feststellen, dass die Erzählerfiguren in der mittelalterlichen Epik wesentlich transparenter auf den jeweiligen Autor hin sind als ihre Äquivalente in der Gutenberg-Galaxis: Dass sich im Mittelalter die Erzählerfiguren mit den Autorennamen – Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg – ausweisen, ist nur das offensichtlichste Signal dafür. In jüngerer Zeit hat etwa Sonja Glauch diesen Befund für das Mittelalter gegenüber der strikten Trennung von Autor und Erzähler in der Interpretation moderner Literatur wieder besonders stark gemacht: Ihr zufolge sind Erzählerfiguren wie Wolfram im *Parzival* Selbststilisierungen des Autors, was zwar die Möglichkeit einer Differenz zwischen dem historischen Autor und dem Erzähler im Text aufrechterhält, aber trotzdem davon ausgeht, dass der Erzähler gezielt mit dem Autor zu identifizieren ist, und damit keine methodische Trennung von Erzähler und Autor in verschiedene Instanzen zulässt.<sup>52</sup>

Ebenso ist das Publikum der Fanfiction wohl tendenziell geneigt, die Informationen, die die Autoren hier über sich bekannt geben, als wahr zu akzeptieren – und würde es umgekehrt eher als Lüge denn als literarische Fiktion auffassen, wenn sich eine dieser Informationen als unwahr herausstellen würde. (Dies gilt freilich nicht für die Autorennamen; die meisten Usernamen auf Fanfiction-Webseiten weisen kaum genug Ähnlichkeiten mit einem bürgerlichen Namen auf, um irgendwelche Rückschlüsse über die Identität eines Autors zuzulassen oder auch nur zu evozieren.) Zusätzlich sind im Layout der einschlägigen Online-Archive die rein narrativen Textanteile von den Kommentar-Passagen getrennt, in denen die Autoren hauptsächlich in Bezug auf sich selbst zu Wort kommen, was der Autorinstanz von vornherein einen angestammten Platz im Gesamttext einräumt.

Auch in Bezug auf das Autor-Text-Verhältnis hat die Ähnlichkeit zwischen Mittelalter und Internet-Epoche nicht zuletzt mediale Gründe. Während in der Gutenberg-Galaxis ein Roman dem Leser in Buchform materiell fixiert vom Beginn des Leseprozesses an dauerhaft als Ganzes verfügbar ist, gehen sowohl die mittelalterliche Epik als auch die Internet-Fanfiction auf Erzählsysteme zurück, die sukzessive in der Zeit verlaufen: die mündliche Erzählkultur des Mittelalters, auf die auch der Gestus der verschriftlichten Romane noch merklich verweist, und das in der Online-Fanfiction gängige Verfahren, längere Texte in Kapiteln über längere Zeiträume in (meist unregelmäßigen) Intervallen zu posten. Beide Verfahren erhöhen die Bedeutung des Autors für den Rezeptionsvorgang der Erzählliteratur enorm: In der Gutenberg-Galaxis ist der Leser, sobald er das Buch in der Hand hält, nicht mehr vom Autor abhängig, um die ganze Geschichte zu erfahren; dagegen behält ein Autor, der seine

Erzählung nur Stück für Stück dem Rezipienten preisgibt, bis zum Schluss die Entscheidungshoheit darüber, wie und ob überhaupt die Geschichte ihr Ende erreicht.

So werden die Person und das Leben des Autors zu bestimmenden Faktoren im Erzählverlauf, die damit auch in den Gesamttext eingehen. »Sorry it's taken so long for an update, and this chapter will be shorter than normal. I'm in an online training class for work, and have been quite busy with that. I have just not had time to write for the last few weeks«,<sup>53</sup> schreibt *Twiki99* im Kommentar über dem vierten Kapitel der Fangeschichte *Second Chances*. Drei Kapitel später wird die Entschuldigung für die Verzögerung im Erzählverlauf noch wesentlich persönlicher: »I am sorry this has taken a long time to update. On Sept I was diagnosed with uterine cancer, and has to have an operation.«<sup>54</sup> Offensichtliche Grammatik- und Rechtschreibfehler wie in diesem Zitat werden hier bewusst übernommen, da sie ebenfalls ein Symptom der Nähe der Fanfiction-Vermittlung zur Mündlichkeit sind: Oft unmittelbar nach dem Verfassen und ohne Lektorat gepostet sind die Beiträge gleich dem mündlichen Sprechen für Fehler dieser Art anfälliger als die Schriftlichkeit im Publikationsprozess eines herkömmlich gedruckten Romans; der Tippfehler im Internet-Post entspricht dem Versprecher im Prozess des mündlichen Erzählens.

Rückmeldung – Lob, Kritik und im Wesentlichen vor allem grundsätzliche Anerkennung der literarischen Bemühungen – von Seiten des Publikums wird in nahezu allen Kommentaren von Fanfiction-Autoren zu ihren Geschichten erbeten. Der unmittelbare Konnex zwischen *Reviews* und der Bereitschaft des Autors weiterzuerzählen ist dabei ständig präsent – und durchaus nicht nur unterschwellig. »Thank you all for the great comments and kudos! Every single one gives me motivation and keeps me going! (:«,<sup>55</sup> versichert *Daenariü* nach sieben Kapiteln der Liebesgeschichte *A Very Sweet Heart*. Ebenso äußert *nerd-queenenterprise*: »It honestly means the world to me when you comment on my writing. Even if you think you have nothing good to say, please say it anyways.«<sup>56</sup> Lässt die Zuwendung des Publikums via *Reviews* nach, fühlt sich manch ein Autor zu diskreten Hinweisen auf sein Bedürfnis nach Anerkennung genötigt: »Mmm... Excuse me \*cough\* where have all the reviews gone... :(«<sup>57</sup> Andere Autoren werden ein ganzes Stück deutlicher: »Damn, no reviews. :( Well, all I have to say is that PLEASE, if you're still reading this, please review... because I like to know someone's enjoying this story other than me :).«<sup>58</sup> Und manchmal wird der Entschluss, erst nach ausreichendem Feedback weiterzuerzählen, ganz ausdrücklich: »THE WORLD HATES ME AND WON'T GIVE ME REVIEWS, APPARENTLY!«,<sup>59</sup> beklagt sich *Facing My Failure* nach dem sechsten Kapitel von *I'm Positive*, um ein Kapitel später zu frohlocken: »Whoa. I guess my des-

perate cry for reviews worked! And look what happened! A quick update! So... new chapter plus lots of reviews equals faster update!«<sup>60</sup>

Auch in der mittelalterlichen Epik kann die Fortsetzung der Erzählung immer wieder in Frage gestellt werden. So scheint Wolfram von Eschenbach am Ende des sechsten Buches im *Parzival* die Grenze seiner Motivation erreicht zu haben und ist drauf und dran, den Rest der Erzählung an jemand anders zu delegieren – es sei denn, er bekäme Zuspruch von außen:

ze machen nem diz maere ein man,  
der âventiure prüeven kan  
unde rîme künne sprechen,  
beidiu samnen unde brechen.  
ich taetz iu gerne fürbaz kunt,  
wolt ez gebieten mir ein munt,  
den doch ander fûeze tragent  
dan die mir ze stegreif wagent. (Pz. 337, 23–30)

Die Existenz der Bücher sieben bis sechzehn legt nahe, dass die gewünschte Aufforderung zum Weitererzählen tatsächlich erfolgt ist. Noch ernster scheint die Fragmentgefahr zu sein, wenn im *Willehalm von Ortelens* Rudolfs von Ems Frau Aventure selbst das Wort ergreift und die Rezipienten unschwer erkennbar um *Reviews* bittet, die den Autor zu ihrer Fortführung bewegen sollen:

Ich bin dü Aventüre,  
Diu des mit flehelichen sitten  
Wil die ere gernden bitten  
Das si mich niht verkeren  
Unde minen maister lerin,  
Der mich biz her getichtet hat,  
Ane spot so wisen rat  
Das er mich vollebringe...!  
Rudolf, nu sprich du mich. (WvO V. 2152–2159 u. 2164)<sup>61</sup>

*Von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit und vom Buchdruck ins WorldWideWeb:  
Warum Wissen über das Mittelalter zum Verständnis des Cyberspace qualifiziert*

Wenn Marshall McLuhan mit den Massenmedien die Mythen nach fünf Jahrhunderten Gutenberg-Galaxis wiederkehren sieht, deckt diese Prognose nur das eine Ende der buchdruck- und geniebedingten Mythenlücke ab. Das andere umfasst den Übergang von einer mündlichen Kultur über die Handschrift

bis zum Beginn des Buchdrucks, kurz: das literarische Mittelalter. Ein fluider Werkbegriff, ein dynamischeres Konzept der Autoridentität, potenzieller Zugang zur literarischen Produktion für jeden<sup>62</sup> – jenseits eines exklusiven Verlagsbetriebs – und eine starke Affinität zur Unmittelbarkeit des Mündlichen: Es sind diese Ähnlichkeiten der medialen Bedingungen, in denen sich mittelalterliche Literatur und Online-Fanfiction bewegen und die den literaturwissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen Fanfiction am ehesten der Mediävistik zuweisen. Aber auch umgekehrt bietet die Fanfiction der Mediävistik und ihrem jahrhundertealten Forschungsgegenstand in ihrer technisch immer weiter entwickelten Gestalt eine kaum zu unterschätzende Gelegenheit.

Cora Dietl kritisiert Bumkes Begriff der Retextualisierung dafür, dass er »nach der Wortbedeutung eine a-textuelle oder orale Zwischenphase zwischen zwei schriftlichen Fassungen suggeriert, was aber schwer nachzuweisen ist, zumal sich der Artusroman explizit in einer Schriftkultur situiert und von mündlicher Dichtung absetzt.«<sup>63</sup> Freilich benutzt Bumke selbst den Textbegriff nicht in dieser Enge und berücksichtigt in seinem Aufsatz ausdrücklich auch »Epen nach mündlichen Vorlagen«;<sup>64</sup> interessanter an Dietls Kritik ist hier jedoch ihre Feststellung, dass eine mündliche Zwischenstufe zwischen schriftlichen Niederlegungen einer Stofffassung nur schwer nachzuweisen ist. Das nämlich liegt wohl unbestreitbar in der Natur einer an Flüchtigkeit kaum zu überbietenden medialen Erzählform. So wenig Zweifel grundsätzlich in der Mediävistik an dem Vorhandensein einer mündlichen Erzähltradition und -praxis des Mittelalters bestehen, so wenig gibt es und kann es zuverlässige Quellen zu deren Gestalt und unmittelbaren Produkten geben.

Mit der Fanfiction sieht sich die Mediävistik der Chance gegenüber, die Frage nach Entwicklung, Form und Dynamik einer Erzählliteratur, die mit der Unmittelbarkeit des direkten Austauschs veröffentlicht, rezipiert und bewertet wird, zu beantworten: Anders als im tatsächlich mündlichen *face-to-face*-Austausch sind die Texte von Erzählung, Kommentar und Rückmeldung einer Geschichte im Internet zumindest einstweilen auf den Servern der Fanfiction-Webseiten gespeichert und stehen dort der wissenschaftlichen Analyse und Bewertung zur Verfügung. Es ist der Blick auf eine neue Form der Literaturentwicklung und -vermittlung, aber im Vergleich zugleich der Blick auf eine sehr alte Form des Erzählens, die nach jahrhundertlangem Pausieren wieder aktuell ist – zusammen mit dem Postulat ihrer adäquaten Erforschung: Für die Erforschung von Fanfiction als neuem Mediomythos scheint das mediävistische Verständnis von Erzählen und Wiedererzählen hochgradig relevant und die Mediävistik kann umgekehrt möglicherweise im Studium dieses postmodernen Phänomens in aller gebotenen Vorsicht Szenarien mittelalterlicher Erzählkultur modellieren.

Anmerkungen

---

- 1 Dieses Konzept ist im Dialog mit Justin Vollmann entstanden, dem ich für wesentliche Impulse danke.
- 2 Vgl. Robert A. Segal, *Mythos. Eine kleine Einführung*, Stuttgart 2007, 8–19.
- 3 Henry Jenkins u.a., *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21<sup>st</sup> Century*, London 2009, 5f.
- 4 Vgl. Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Artusroman und Mythos*, Berlin 2011.
- 5 MightHaveSecrets, *Efflorescene*; <https://archiveofourown.org/works/15323286/chapters/35552082> letzter Zugriff 18.11.2018l.
- 6 Vgl. Animalium, *Wormwood and Asphodel*; <https://archiveofourown.org/works/16247099/chapters/37984217> letzter Zugriff 18.11.2018l.
- 7 JB Harris (LizAna), *Nothing Else To Say*; <https://archiveofourown.org/works/13550721> letzter Zugriff 19.11. 2018l.
- 8 Ebd.
- 9 Rochelle Templer, *The Transition of The Therapist*; <https://www.fanfiction.net/s/5932380/1/The-Transition-of-The-Therapist> letzter Zugriff 19.11.2018l.
- 10 Vgl. auch Kristina Busse, Karen Hellekson, *Introduction. Work in Progress*, in: dies. (Hg.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, Jefferson/N.C. 2001, 5–32, hier 9–12; Petra Martina Baumann, *Halbe Literatur(en). Fanfiction als literaturwissenschaftliches und soziologisches Phänomen*, in: *LiTheS*, 2 (2009), 104–113, hier 107–109.
- 11 realityisoverrated, *Infinite Love*; <https://archiveofourown.org/series/381805> letzter Zugriff 19.11.2018l.
- 12 Vgl. realityisoverrated, *Dear Tooth Fairy*; <https://archiveofourown.org/works/15195353> letzter Zugriff 19.11.2018l.
- 13 Vgl. Brett Jenkins, *I Love You to Meaningless. From Mortal Characters to Immortal Character Types in P&P Fanfiction*, in: *The Journal of Popular Culture*, 48(2015)2, 371–384, hier 379.
- 14 Vgl. Brittany Kelley, *Chocolate Frogs for My Betas! Practicing Literacy at One Online Fanfiction Website*, in: *Computers and Composition*, 40 (2016), 48–59, hier 50.
- 15 Vgl. Alexandra Herzog, *The Power of »AH, E/B, Very OOC«*. *Agency in Fanfiction Jargon*, in: *COPAS - Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 14(2013)2, 1–23.
- 16 Vgl. Catherine Tosenberger, *Mature Poets Steal. Children's Literature and the Unpublishability of Fanfiction*, in: *Children's Literature Association Quarterly*, 39(2014)1, 4–27.
- 17 NervousAsexual, *Hugh Culber saves himself*; <https://archiveofourown.org/works/13408167> letzter Zugriff 3.3.2018l.
- 18 Vgl. Baumann, *Halbe Literatur(en)*, 104f.
- 19 Jenkins, *I Love You to Meaningless*, 379.
- 20 Dafür, dass in jüngerer Zeit auch in einem Roman die Geschichte nicht notwendig in ihrer Ganzheit zwischen Buchdeckel und -rücken eingeschlossen ist, stellt das e-Book noch eine der zahmsten Demonstrationen dar. Vgl. dazu Carlos Spoerhase, *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*, Göttingen 2016.
- 21 Vgl. Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf 1968.

- 22 Marshall McLuhan, *Mythos und Massenmedien*, in: Wilfried Barner u.a. (Hg.), *Texte zur modernen Mythenforschung*, Stuttgart 2003, 120–134, hier 130.
- 23 Vgl. Hellekson, Busse, *Work in Progress*, 13–17; Jenkins, *I Love You to Meaningless*, 371; Tosenberger, *Mature Poets Steal*, 8; Jayne C. Lammers, Valerie L. Marsh, *Going Public. An Adolescent's Networked Writing on Fanfiction.net*, in: *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 59(2015)3, 277–285.
- 24 Vgl. Francesca Coppa, *A Brief History of Media Fandom*, in: Karen Hellekson, Kristina Busse, *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, Jefferson/N.C. 2001, 41–60.
- 25 McLuhan, *Mythos und Massenmedien*, 130.
- 26 Ebd., 126f.
- 27 Für den Hinweis, dass der Mythenmangel in der Gutenberg-Galaxis auch mit der Dominanz der einzelnen Autorenpersönlichkeit im Rahmen des Geniegedankens zusammenhängt, danke ich Florian Remele.
- 28 Vgl. Pawel Zarychta, *Mythos. Ein Überblick über die Geschichte und Bedeutungsvarianten des Begriffs*, in: Katarzyna Jaśtal u.a. (Hg.), *Variable Konstanten. Mythen in der Literatur*, Dresden–Wrocław 2011, 43–53. Zarychta listet sechs verschiedene Bedeutungsvarianten des Mythosbegriffs auf und beschränkt sich dabei noch auf die, die er für literaturwissenschaftlich relevant hält.
- 29 Zur Frage nach einer obligatorischen Narrativität vgl. Segal, *Mythos*, 11f.
- 30 Das populärste Beispiel dürfte das eingangs erwähnte *Marvel Cinematic Universe* sein.
- 31 Vgl. Zarychta, *Mythos. Ein Überblick*. Die Artusepen fallen bei Zarychta unter seine zweite Definition des Mythos als »Heldengeschichte« (46). Eine breite Darlegung zum mythischen Potenzial des Artusstoffs in inhaltlicher und formaler Hinsicht findet sich bei Ulrich Hoffmann, *Arbeit an der Literatur. Zur Mythizität der Artusromane Hartmanns von Aue*, Berlin 2012.
- 32 Vgl. Tosenberger, *Mature Poets Steal*. Tosenberger nähert sich dem Phänomen Fanfiction über den Intertextualitätsbegriff und nennt dabei als Beispiel für plakativ intertextuelle Erzähltexte auch »much of the Arthurian corpus« (14), allerdings in einer Reihe mit Romanen der Gutenberg-Galaxis wie *Paradise Lost* oder Joyce' *Ulysses* – und ohne den besonderen Status des Artusstoffs als Kind einer gänzlich anderen Erzählkultur weiter zu berücksichtigen.
- 33 Joachim Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick*, in: ders., Ursula Peters (Hg.), *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Zeitschrift für deutsche Philologie*, 124 (2005), Sonderheft, 6–46, hier 10.
- 34 Vgl. Franz J. Worstbrock, *Wiedererzählen und Übersetzen*, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999, 128–142.
- 35 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 10. Um Verwirrungen um den Textbegriff zu vermeiden, wird in der Folge vor allem Worstbrocks Begriff des Wiedererzählens verwendet. Da die mediale Bedingung einer Kultur des Wiedererzählens hier von zentraler Bedeutung sein wird, ist der diesbezüglich neutrale Begriff einstweilen von Vorteil.
- 36 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 44.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., 32.
- 39 Peter Strohschneider, *Gotfrid-Fortsetzungen. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und*

- die Möglichkeiten nachklassischer Epik, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 65 (1991), 70–98.
- 40 Ebd., 95.
- 41 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 10.
- 42 Vgl. Strohschneider, *Gotfrid-Fortsetzungen*.
- 43 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 10. Von entscheidender Bedeutung ist die Unterscheidung von *materia* und *artificium* auch für das Wiedererzählen-Konzept von Worstbrock (vgl. Worstbrock, *Wiedererzählen und Übersetzen*).
- 44 Vgl. Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*. Speziell für den Artusroman vgl. auch Norman J. Lacy, *König Artus. Mythos und Entmythologisierung*, in: Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hg.), *Herrscher. Helden. Heilige*, St. Gallen 2001, 47–63, hier 62: »Die Artus-Legende ist während ihrer ganzen Geschichte hindurch in einer gewissen Hinsicht »unrein«; sie wird ständig verunreinigt, verändert, modernisiert und gerafft. Wir mögen gemeinhin in der Vorstellung einer »orthodoxen«, d.h. der »richtigen« Darstellung denken: für die meisten Rezipienten im Englischen käme Malory in Frage; für nur wenige Tennyson, für die französischen Mediävisten wohl Chrétien de Troyes oder die Vulgat-Version. Aber es existiert keine »authentische« Artus-Legende (oder man müßte sagen: es gibt viele). Artus ist ein Proteus hinsichtlich seiner Fähigkeit, die jeweilige Gestalt, Form und Bedeutung annehmen zu können, die seine Autoren und Leser ihm geben wollen.«
- 45 Vgl. Codruța Goșa, *From Fantastic Twilight to Fifty Shades Fanfiction. Not Another Cinderella Story ....*, in: Dana Percec (Hg.), *Reading the Fantastic Imagination. The Avatars of a Literary Genre*, Newcastle upon Tyne 2014, 57–76; Monica Flegel, Jenny Roth, *Writing a New Text. The Role of Cyberspace in Fanfiction Writer's Transition to »Legitimate« Publishing*, in: *Contemporary Women's Writing*, 10(2015)2, 253–272.
- 46 Zitiert nach: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, Bd. 1, Text. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch., Verse 1–9982, nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Stuttgart 2010 (Sigle: Tris.).
- 47 Vgl. Klaus Ridder, *Autorbilder und Werkbewußtsein im »Parzival« Wolframs von Eschenbach*, in: Joachim Heinzle u.a. (Hg.), *Wolfram-Studien XV. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Überlieferung, Werkbegriff, Interpretation. Landshuter Kolloquium 1996*, Berlin 1998, 168–194.
- 48 Zitiert nach: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Bd. II. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt/Main 2013 (Sigle: Pz.).
- 49 Strohschneider, *Gotfrid-Fortsetzungen*, 95.
- 50 Vgl. zum Beispiel der *Tristan*-Fortsetzungen ebd., 93f.: »In den Akten des Fortsetzens des fragmentarischen Textes entfalten sich narrative Diskurse [...], die im Medium des Weitererzählens auf die Korrektur und Kritik des Gotfridschen Entwurfs zielen, die seine ideologische und ästhetische Sprengkraft einzudämmen versuchen.«
- 51 Vgl. Lammers, Marsh, *Going Public*, 281.
- 52 Vgl. Sonja Glauch, *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens*, Heidelberg 2009.
- 53 Twiki99, *Second Chances. Chapter Four*; <https://www.fanfiction.net/s/8082278/4/Second-Chances> (letzter Zugriff 14.4.2018).
- 54 Twiki99, *Second Chances. Chapter Seven*; <https://www.fanfiction.net/s/8082278/7/Second-Chances> (letzter Zugriff 14.4.2018).

- 55 Daenarii, *A Very Sweet Heart. Chapter Seven*; <https://archiveofourown.org/works/13653672/chapters/32540316#main> [letzter Zugriff 14.4.2018].
- 56 nerdqueenenterprise, *A Hundred Sunrises. Chapter One*; <https://archiveofourown.org/works/12767376/chapters/29129046#main> [letzter Zugriff 14.4.2018].
- 57 GeorgieGinger, *Julian Bashir must suffer. Chapter Fifteen*; <https://www.fanfiction.net/s/10067209/15/Julian-Bashir-Must-Suffer> [letzter Zugriff 14.4.2018].
- 58 Ms. Mimi Elphie-Amy, *Bright Light. Chapter Twelve. Distractions*; <https://www.fanfiction.net/s/6495838/12/Bright-Light> [letzter Zugriff 14.4.2018].
- 59 Facing My Failure, *I'm Positive. Chapter Six*; <https://www.fanfiction.net/s/2888317/6/I-m-Positive> [letzter Zugriff 15.4.2018].
- 60 Facing My Failure, *I'm Positive. Chapter Seven*; <https://www.fanfiction.net/s/2888317/7/I-m-Positive> [letzter Zugriff 15.4.2018].
- 61 Zitiert nach: Rudolf von Ems, *Willehalm von Orlens*, hg. aus dem Wasserburger Codex der fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen von Victor Junk, Berlin 1905 (Sigle: WvO).
- 62 Dabei ist freilich bezüglich des mittelalterlichen Literatursystems fraglich, wie frei zugänglich die literarischen Kreise und die Option aktiver Beteiligung in vertikaler Richtung tatsächlich waren. Auch wenn hier ebenfalls die mangelnde Überprüfbarkeit einiger historischer Autorenidentitäten definitive Aussagen erschweren, kann doch davon ausgegangen werden, dass Literatur ein Betätigungsfeld eher in exklusiv höfischen Kreisen darstellte. Innerhalb dieser allerdings kann eine vor allem mündlich praktizierte Literatur kaum als abgeschottetes Exklusivphänomen gehandhabt worden sein.
- 63 Cora Dietl, *Arthurische ›Dinge‹ wiedererzählt. Grals Schwert, Gold der Saelde und Brackenseil in Albrechts Titulatur*, in: dies., Christoph Schanze (Hg.), *Formen arthurischer Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Berlin-Boston 2016, 165–200, hier 166.
- 64 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 23.