

MANFRED KERN (Hg.)

Imaginative Theatralität

Szenische Verfahren
und kulturelle Potenziale
in mittelalterlicher Dichtung,
Kunst und Historiographie



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



INTERDISZIPLINÄRE BEITRÄGE
ZU MITTELALTER
UND FRÜHER NEUZEIT

Herausgegeben vom
Interdisziplinären Zentrum für Mittelalterstudien
der Universität Salzburg
und vom Institut für Realienkunde des Mittelalters
und der Frühen Neuzeit
der Universität Salzburg in Krems

Band 1



Imaginative Theatralität

Szenische Verfahren
und kulturelle Potenziale
in mittelalterlicher Dichtung,
Kunst und Historiographie

Herausgegeben von
MANFRED KERN

unter Mitarbeit von
FELICITAS BILLER
CLAUDIA HÖCKNER
ANJA-MAREIKE KLINGBEIL
MANUEL SCHWEMBACHER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Gefördert aus Mitteln
des Österreichischen Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung,
Forschungsprogramm
Sparkling Science

UMSCHLAGBILD

Szene aus dem Theaterstück *mittendurch* mit Lukas Schöppl als Parzival
(Foto: Kurt Rottmann),
Hintergrundornament aus der Grafik *Parzivals Traumgebilde*
von Jonas Rottmann (sh. Abb. 28, S. 461).

ISBN 978-3-8253-6233-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Geleitwort zu den „Interdisziplinären Beiträgen zu Mittelalter und Früher Neuzeit“

Inter- und transdisziplinäre Zugänge haben in den letzten Jahrzehnten in der wissenschaftlichen Erschließung des Mittelalters und der Frühen Neuzeit einen hohen Stellenwert erlangt und die Forschungsarbeit in den einzelnen Disziplinen befruchtet. Die neue, vom Interdisziplinären Zentrum für Mittelalterstudien der Universität Salzburg (IZMS) und vom Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit der Universität Salzburg in Krems (IMAREAL) herausgegebene Reihe möchte diese Tendenz weiter fördern.

Thematisch, methodisch und theoretisch verfolgt sie ein kulturwissenschaftliches und kulturgeschichtliches Profil. Akzentuierungen bestehen im Bereich kultureller Materialität und Medialität sowie der vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft, einbezogen werden aber bewusst auch linguistische, archäologische und medizingeschichtliche Ansätze.

Angesprochen werden sollen natürlich das wissenschaftliche Fachpublikum und Studierende, aber auch eine interessierte Öffentlichkeit. Die Reihe bietet daher auch Bänden einen Raum, die Themen der mediävistischen und der Frühneuzeit-Forschung systematisierend und breitenwirksamer vermitteln wollen. Sie ist außerdem für einschlägige Monographien, Qualifikationsschriften, Tagungs- und Sammelbände offen, die nicht im Rahmen der Forschungsarbeit der herausgebenden Institutionen entstanden sind.

Editorial Board: Ursula Bieber (IZMS, Slawistik), Rolf Darge (IZMS, Philosophie), Heinz Dopsch (IZMS, Geschichte), Manfred Kern (IZMS, Germanistik), Thomas Kühtreiber (IMAREAL, Archäologie), Christopher F. Laferl (IZMS, Romanistik), Christian Rohr (Universität Bern, Geschichte), Elisabeth Vavra (IMAREAL, Kunstgeschichte)

Kontakt: <http://www.uni-salzburg.at/izms>, <http://www.imareal.sbg.ac.at>

Vorwort

Das vorliegende Buch versammelt die Beiträge der interdisziplinären Tagung *Imaginative Theatralität – Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie*, die von 30. Juni bis 3. Juli 2011 an der Universität Salzburg stattfand. Die Tagung war Teil des universitär-schulischen Kooperationsprojekts ALIENA, das über die Programmschiene *Sparkling Science* vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung gefördert wurde. Neu hinzugekommen sind die Aufsätze von Elke Koch, Rachel Raumann und Manuel Schwembacher.

Mein Dank gilt zunächst den Autorinnen und Autoren für ihre differenzierten Überlegungen, die das Thema auf so fundierter wie breiter theoretischer, methodischer und gegenständlicher Ebene erschließen, aber auch den Diskussionsleiterinnen und dem Diskussionsleiter der Tagung, Cornelia Herberichs, Ingrid Kasten, Elisabeth Schmid und Stephan Müller, die wichtige Anregungen zur Schärfung der thematischen Perspektiven gegeben haben.

Nochmals enthusiastisch danken möchte ich – und dies im Namen aller teilnehmenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler – den Schülerinnen und Schülern der damaligen Klassen 5e, 5i und 5m des Musischen Gymnasiums Salzburg, die an der schulischen Achse des Projekts mitgewirkt haben und mit der Präsentation ihrer Texte und bildnerischen Arbeiten, vor allem aber mit *mittendurch*, der experimentellen Theaterfassung von Wolframs von Eschenbach *Parzival*, ästhetisches Vergnügen und kreativen Esprit einzubringen wussten. Wesentlich zu diesem Gelingen beigetragen hat das Team der Lehrerinnen und Lehrer, die die schulische Projektarbeit betreut haben: Es sind dies die Regisseurin des Stücks, Mag. Bernadette Heidegger, und ihre Assistentin, Marlene Besl, für das Schwerpunktfach Bühnenspiel, Dr. Daniela Marinello und Mag. Beatrix Oberndorfer für Deutsch, Mag. Kurt Rottmann und Mag. Anton Thiel für Bildnerisches Gestalten. Für ihr beeindruckendes Engagement danke ich sehr.*

Entscheidend beigetragen zur Fertigstellung des Buches haben die Studienassistentinnen am Fachbereich Germanistik und am Interdisziplinären Zentrum für Mittelalterstudien (IZMS) Felicitas Biller, Claudia Höckner und Anja-Mareike Klingbeil sowie Mag. Manuel Schwembacher, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich. Felicitas Biller, Claudia Höckner und Anja-Mareike

* Die schulischen Projektarbeiten sind auf der DVD *ALIENA* von Anton Thiel zusammengestellt worden, die DVD kann über die Projekthomepage (<http://aliena.sbg.ac.at>) bezogen werden.

Klingbeil haben die Beiträge gelayoutet, an der Redaktion mitgewirkt und die Register erstellt. Manuel Schwembacher hat den Abbildungsteil eingerichtet und die Register redigiert – für ihre wichtige Unterstützung schulde ich ihnen großen Dank.

Gedankt sei an dieser Stelle nochmals den fördernden Institutionen der Tagung: dem IZMS, das auch zu den Druckkosten beigetragen hat, und dem Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg sowie den Kultur- und Wissenschaftsabteilungen des Landes und der Stadt Salzburg. Vor allem aber ist dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung für die Bewilligung des Projekts zu danken, die Tagung und Drucklegung des Buches überhaupt erst ermöglichte. Namentlich möchte ich meinen Dank Frau Mag. Petra Siegele und dem gesamten Team von *Sparkling Science* für die unkomplizierte Projektbetreuung seitens des Fördergebers aussprechen. Es steht angesichts der überaus produktiven und wichtigen Kooperationsformen, die diese Programmschiene zwischen Universitäten und Schulen eröffnet, dringend zu hoffen, dass sie weiter geführt wird.

Zum Schluss gilt mein herzlicher Dank Herrn Dr. Andreas Barth, Frau Sybille Lepper M. A., Herrn Gisbert Pisch und Herrn Ralf Stemper vom Universitätsverlag Winter für die verlegerische Betreuung.

Salzburg, im August 2013

Manfred Kern

Inhalt

Vorwort	vii
MANFRED KERN: Einleitung	1
I Lyrische Szenarien zwischen Textualität und Performanz	
ANDREAS KRASS: Das Theater der Liebe. Die Pastorelle <i>Ich was ein chint so wolgetan</i> (CB 185)	23
LYDIA MIKLAUTSCH: <i>und sich nider an mînen fuoz</i> . Imaginative Theatralität bei Walther von der Vogelweide	37
REGINA TOEPFER: Sehen und gesehen werden. Die Blickregie im Minnesang Heinrichs von Morungen	53
FRANZISKA WENZEL: Inszenierung und Imagination. Lyrische Außen- und Innenräume bei Hartmann von Aue	81
II Imaginative Perspektivierung in der höfischen Epik	
ANNA KATHRIN BLEULER: Körperdramen. Wolframs Inszenierung der Parzival-Figur anhand von Essen und Trinken	101
MARTINA FEICHTENSCHLAGER: Szenisches Zeigen und weibliche Intimität in Wolframs <i>Parzival</i>	129
NINA HABLE: Die Choreographie von Sieg und Niederlage. Über die Tjost im <i>Parzival</i>	143
FLORIAN KRAGL: Schneeritt und Schwanennachen. Zur Dramaturgie der <i>Krone</i> Heinrichs von dem Türlin	161
LUDGER LIEB: MinneWelt und SchauSpielWelt. Theatralität in Gottfrieds von Straßburg <i>Tristan</i>	183
KATHARINA ZEPPEZAUER-WACHAUER: Theater der Grausamkeiten. Szenen und Inszenierungen von Gewalt in der höfischen Epik	201

III Theatrale Meta-Ebenen des Erzählens

ELKE KOCH: Theatralität – Überlegungen zum Konzept anhand Ulrichs von Liechtenstein <i>Frauendienst</i>	219
CHRISTINA LECHTERMANN: <i>nv merket hie vor vns daz spil.</i> Das Schachbrett zwischen ‚Requisit‘ und ‚Bühne‘	237
RACHEL RAUMANN: „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt“. ‚Ulrichs‘ <i>visio</i> in Fueters <i>Lannzilet</i>	259
CHRISTIANE WITTHÖFT: Schlüssel(loch)szenen. Von der Theatralität räumlicher Perspektiven in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (<i>Der arme Heinrich, Tristan, Melusine</i>)	275

IV Historische Theatralität und theatrale Historiographie

ANJA BECKER: Die Lieder der Geißler von 1349. Zum Zusammenhang von imaginativer und pragmatischer Theatralität	299
MICHAEL BRAUER: Ein Theater der Weisheit. Christine de Pizan inszeniert Karl V. von Frankreich	325

V Medialität, Text/Bildlichkeit und szenische Imagination

ANDREAS HAMMER: Inszenierung und Vergegenwärtigung im ersten Buch des <i>Passional</i>	345
MANFRED KERN: Theater der Eitelkeit in Text und Bild. Frau Welt und Herr Mundus	367
HENRIKE MANUWALD: Das Jenseits in Szene gesetzt. Die <i>Visiones Georgii</i> in der vatikanischen Handschrift <i>Codex Reginus latinus 522</i>	387
MANUEL SCHWEMBACHER: „Ein Zimmer aldorten mit uhralten Gemehlden...“ Szenen ritterlich-höfischen Welttheaters in den gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenberg	409
BEATRICE TRÎNCA: Schrift – Bild – Imagination. Zur Theatralität des <i>Roman de la Poire</i> von Tibaut	429

Abbildungen	443
Abkürzungen	463
Personen- und Werkregister	465
Begriffs- und Sachregister	469

Einleitung

MANFRED KERN (Salzburg)

Der Titelbegriff des vorliegenden Bandes – ‚Imaginative Theatralität‘ – bildete die durchaus tentativ verstandene Leitkategorie des Projekts ALIENA¹, das über das Programm *Sparkling Science* vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung gefördert wurde. Die Besonderheit des Förderprogramms besteht in der Zielsetzung, universitäre Forschung und schulische Bildung zu verschränken, Schülerinnen und Schüler mit aktuellen Forschungsansätzen vertraut zu machen, in die wissenschaftliche Arbeit einzubinden und damit insgesamt Kooperationen zwischen Universität und Schule zu initiieren bzw. zu verstärken.

Die wissenschaftliche Fragestellung von ALIENA zielt auf konventionelle und innovative Formen der szenischen und inszenatorischen Gestaltung, die die mittelalterlichen Literaturen in unterschiedlichen Traditionen, Gattungen und Registern, aber auch schon in den spezifischen Bedingungen ihrer medialen Erscheinungsform in Handschrift und Vortrag aufweisen. Von Interesse sind dabei insbesondere auch Interferenzen zwischen Text und Bild, außerdem analoge Konstellationen und Konfigurationen imaginativer Theatralisierung in den bildenden Künsten, vor allem in Miniatur und Skulptur. Als konkrete poetische Strategien lassen sich vorab Konstellationen und Reflexe der Performanz, Verfahren der narrativen und deskriptiven Perspektivierung und Visualisierung, des expliziten Zeigens und Imaginierens durch wechselnde Sprecherinstanzen, unmittelbares und mittelbares, monologisches wie dialogisches Sprechen in Erzähler-, Sänger- und Figurenrede nennen. Zu denken ist insbesondere an die Interventionen der in Roman und Lyrik sehr präzise ausentwickelten auktorialen Instanz der Autor/Erzähler- oder Autor/Sänger-Stimme, die sich zugleich in die narrativen oder lyrischen Tableaus eminent involviert zeigt. Indem sie in direktem kommunikativem Austausch mit einem schon im Text als anwesend gedachten Publikum steht, ergibt sich auf der Meta-Ebene des Erzählens oder Singens eine dialogisch-szenische Situation zweiten Grades, die die Vortrags-situation, die gemeinhin als basale Präsentations- und Rezeptionsform mittelalterlicher Texte gilt, nicht einfach spiegelt, sondern vielmehr ‚vor-bildet‘, ‚kon-

¹ Das Akronym bedeutet aufgelöst ‚Alte Literatur im Erlebnisraum neu ästhetisiert‘, detaillierte Informationen und Materialien zu Konzept und Prozess des Projekts finden sich unter: <http://aliena.sbg.ac.at>. Über das Förderprogramm unterrichtet ausführlich: <http://www.sparklingscience.at>.

figuriert'. Poetische Dramaturgie wäre somit auf drei Ebenen angelegt: auf der Ebene des lyrischen oder narrativen Geschehens, von dem der Text handelt; auf der Ebene, in der Erzähler oder Sänger im Text die ‚Szene ersten Grades‘ präsentieren und kommunizieren; und schließlich auf der ‚Szene dritten Grades‘, abstrakt gesagt: auf der Ebene des medialen Vollzugs, der als konkrete Vortragssituation einst gewesen sein muss, philologisch aber eigentlich nicht mehr ‚zu haben‘ ist, der in Form der Medialität einer Handschrift freilich eine ‚Bühne‘ *sui generis* bildet, an der nicht zuletzt die Formen eines Interagierens zwischen Text und Bild, poetischen und ikonischen Inszenierungsweisen studiert werden können.

Diese und weitere Aspekte der Text- und auch der Bildkonstitution, in denen wesentlich die Gemachtheit des Kunstwerks gründet, soll mit dem Begriff der ‚imaginativen Theatralität‘ zu fassen versucht werden. Er inkludiert zudem die zur produktionsästhetischen Perspektive komplementären Formen der rezeptiven Lektüre oder Schau von Text und/oder Bild. Der Begriffsaspekt des ‚Imaginativen‘ soll dabei die aktive und selbst wieder kreative Leistung betonen, die Lektüre und Schau in der Kommunikation mit dem Kunstwerk vollziehen. Der kreativ-rezeptive Akt übersetzt den ohne ihn ‚stummen‘ Text und das ohne ihn ‚blinde‘ Bild in imaginäre Vorstellungs- und Handlungswelten bzw. verschränkt sie mit imaginären, jenseits der eigentlichen Darstellung ablaufenden Narrationen (die im Mittelalter in der Regel durchaus traditional legitimiert sind). Kommunikation in und mit der Kunst – so lässt es sich jedenfalls an dieser Stelle denken – eröffnet einen theatralen Raum, in dem auf der Grundlage des ‚Skripts‘², das Text und Bild vorgeben, imaginäre Welten ‚gestaltet‘ und ‚geschaut‘ oder anders gesagt: gleichsam im imaginativen ‚Schauen‘ gestaltet werden.

Insofern lassen sich die beiden Teilbegriffe der Leitkategorie auch umkehren, und man könnte von ‚theatralen Imaginationen‘ im künstlerischen Produktions- und Rezeptionsprozess, kurz: in der künstlerischen Kommunikation sprechen – wobei diese theatralen Imaginationen ganz wesentlich die Beteiligung und Präsenz der imaginierten wie der imaginierenden Körper voraussetzen.³ Der Aspekt erscheint für die mittelalterliche Rezeptionskultur umso bedeutender, als sie historisch ganz wesentlich in Formen der Unmittelbarkeit und der (zumeist) direkten kollektiven Kommunikation ablief. Diese Formen sind jedoch wie gesagt nur noch mehr oder weniger spekulativ rekonstruierbar. Zudem trans-

² Vgl. zum Begriff des ‚Skripts‘ auch den Beitrag von Ludger Lieb in diesem Band.

³ Die Leibgebundenheit von Prozessen der ‚Aisthesis‘ betonen auch Kathryn Starkey und Horst Wenzel in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Band *Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter*, Stuttgart 2007, S. 7–11, bes. S. 7–9. Das hermeneutische Experiment einer Umkehrung von ‚imaginativer Theatralität‘ zu ‚theatraler Imagination‘ haben Cornelia Herberichs und Stephan Müller bei ihrem Tagungsresümee auf gewinnbringende, auch ironische Art unternommen.

zendieren Vertextung und Verbildlichung – bei aller Verschränkung und Interferenz mit der performativen Rezeption von geschriebenem Wort und gemaltem oder skulpturalem Bildnis – immer schon das ‚bloß‘ Konkret-Körperliche, sie transzendieren das in der jüngeren Forschung vielleicht allzu hoch veranschlagte Phänomen der Präsenz in einer Medialität der Schrift und der materialisierten Ikonizität. Der je aktuelle Rezeptionsakt ist in ein Schrift-Kontinuum der Permanenz und der Wiederholbarkeit eingebettet, das den flüchtigen Absolutismus des Gegenwärtigen im mehrfachen Wortsinn ‚aufzuheben‘ vermag. Theatrale Imagination ist an eine imaginative Theatralität rückgebunden, die konkrete theatralische Erfahrung überschreitet.

Wenn man die entsprechenden Begriffe auf diese Weise theoretisiert, laufen sie freilich Gefahr, als universale Kategorien missverstanden zu werden. Ähnlich wie im Falle des Imaginären, von dem Wolfgang Iser handelt,⁴ ist daher eine Differenzierung nötig, die historische Kontexte, historische Text- und Bild-Traditionen, vor allem aber auch das je eigene Potenzial des einzelnen poetischen oder bildkünstlerischen Zeugnisses berücksichtigt. Die Beiträge dieses Bandes verfahren durchgängig nach dieser methodischen Prämisse der philologischen bzw. kunstwissenschaftlichen Evidenz.

Bevor ich sie kurz vorstelle, möchte ich auf drei einschlägige Konzepte des Theatralen eingehen sowie die skizzierten theoretischen Aspekte an Beispielen aus dem *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach verdeutlichen. Den Abschluss soll eine Würdigung der schulischen Projektarbeit, zumal der experimentellen Theaterfassung des *Parzival* bilden, die die Schülerinnen und Schüler des Musischen Gymnasiums Salzburg erarbeitet haben.

1 Theatralität

Es sind im Wesentlichen drei theoretische Konzepte der Theatralität oder des Theatralen, die für diesen Band die zentrale theoretische Ausgangsbasis und den zentralen theoretischen Focus bilden, nämlich der erstmals 1972 erschienene *Essai de la poésie médiévale* von Paul Zumthor, das umfassende Theatralitätskonzept von Erika Fischer-Lichte sowie das insbesondere von Gerhard Neumann entwickelte Konzept der Szenographie.

Paul Zumthor behauptet, den Begriff der ‚théâtralité‘ als Neologismus eingeführt zu haben.⁵ Ob dies in dieser absoluten Form zutrifft, sei dahingestellt,

⁴ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2010.

⁵ Paul Zumthor: *Essai de poésie médiévale*, avec une préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor, Paris 2000 [erstmalig 1972], bes. S. 52–58 und S. 507f.; zur behaupteten Prägung des Neologismus sh. die einleitende Bemerkung Zumthors

in der mediävistischen Debatte war Zumthors Ansatz jedenfalls richtungsweisend für eine Neubewertung mittelalterlicher Poesie unter Beachtung soziokultureller Pragmatik und medialer Bedingungen. Zumthor macht dabei eine vielleicht dialektische Paradoxie fruchtbar, die ‚Theatralität‘ als Begriff und Konzept, mit denen mittelalterliche Poesie und Poetologie beschrieben und analysiert werden können, a priori kennzeichnet: Das Mittelalter kennt bekanntlich noch keine Institution des Theaters, keine institutionalisierten Formen der simulativen, künstlerischen Performanz im modernen Sinn. Gleichwohl mache, so Zumthor, das Theatrale oder Dramatische ganz grundlegend und umfassend den Charakter mittelalterlicher Literatur aus: „Le caractère général le plus pertinent peut-être de la poésie médiévale est son aspect dramatique.“ (S. 52) Zumthor argumentiert dies über zwei essentielle Gegebenheiten mittelalterlicher Textkultur. Zum einen über das Moment der Mündlichkeit literarischer Kommunikation: Poesie, auch und zumal Poesie in der Schrift realisiere sich in der Stimme; Literatur, Schriftdichtung werde primär akustisch vernommen, nicht visuell gelesen. Zum anderen werde der schriftliche Text im Vortrag nicht nur verlautet und verlautbart, vielmehr werde das sichtbare Zeichen über Körper und Geste des Vortragenden als sichtbare Handlung im Raum wahrgenommen.⁶ Pointiert gesagt: Mittelalterliche Dichtung braucht kein Theater, weil sie von vornherein theatral, wenn nicht eigentlich theatralisch⁷ funktioniert.

Zumthors Ansatz hat den Vorteil, dass er präzise historisiert und präzise historisch argumentiert. In diesem Zusammenhang lässt sich die grundlegende literarische Kommunikationsform der ‚théâtralité‘ – was Zumthor allerdings nur andeutet – mit soziokulturellen, insbesondere mit liturgischen und politischen Praktiken verbunden sehen, die die jüngere mediävistische Kulturwissenschaft unter dem Schlagwort der ‚Ritualität‘ zu beschreiben suchte.⁸ Die umfassende rituelle Kultur des Mittelalters ließe sich als Folie und Referenzbereich theatraler Konfigurationen in Poesie und bildender Kunst verstehen, die poetische oder bildnerische Welterzeugung legitimieren; poetische und bildnerische Szene würden demnach auf eine soziokulturelle ‚Wirklichkeit‘ referieren, die durch Ritualität selbst eminent theatral konfiguriert ist. Diese ‚Wirklichkeit‘ gebe, so könnte man es denken, die Basis für die ästhetische Konfiguration, die semantische Codierung und die kulturelle Relevanz künstlerischer Theatralität ab. Zugleich steht eine solche ‚reale Theatralität‘ – wenn nicht immer schon – so

zum Register, S. 607. Zumthors Ansatz bildet außerdem den theoretischen Ausgangspunkt des Beitrags von Beatrice Trınca in diesem Band.

⁶ Zumthor (Anm. 5), S. 52–58.

⁷ Ich verwende den Begriff ‚theatral‘ in einem umfassenden Sinn, den Begriff ‚theatralisch‘ beziehe ich auf die konkrete Kunstform des Theaters.

⁸ Den theoretischen und historischen Zusammenhang zwischen Ritualität, Theatralität und Textualität diskutieren in diesem Band vor allem die Beiträge von Kathrin Bleuler, Michael Brauer, Elke Koch, Anja Becker und in einem weiteren Sinn auch jener von Franziska Wenzel; dort auch einschlägige weiterführende Literatur.

wenigstens ab dem Hochmittelalter nicht einfach unter dem bloßen Einfluss, sondern in einem Verhältnis der hochgradig komplexen Interferenz zu jener ‚imaginativen Theatralität‘, wie sie in der Kunst zu fassen ist. Ja, methodisch gesehen müsste die Relation eher umgekehrt gedacht werden, da wir die soziokulturelle Wirklichkeit, die wir als Basis künstlerischer Welterzeugung ansehen, weitgehend aus Zeugnissen der Kunst rekonstruieren. Form und Grad der Ästhetisierung von Lebenswirklichkeit, wie sie der Begriff der ‚Ritualität‘ impliziert, können immer erst aus jener Ästhetisierung auf zweiter Stufe erschlossen werden, die die überlieferten Text- und Bildzeugnisse bieten. Manifest ist für uns heute – auch dies eine ironische Paradoxie – das ‚Historisch-Imaginative‘, nicht das ‚Historisch-Reale‘. Von dieser methodischen Klausel her lässt sich an Zumthors Ansatz wiederum kritisieren, dass er sich zu vorschnell und zu sicher auf jenes verlorene Terrain realer Praxis begibt, dabei aber den Aspekt der Vertextung (oder im Falle des Bildes der Ikonisierung) vergisst. Die ‚théâtralité‘, die Zumthor als Phänomen der Unmittelbarkeit vorschwebt, ist im poetischen oder bildnerischen Zeugnis immer schon medialisiert; die phantasierten unmittelbaren Stimmen, Gesten und Körper – das Ich des Sängers und Erzählers, das Ihr des Publikums – sind immer schon in der Schrift nicht einfach gespiegelt, sondern konstituiert, noch bevor der Text gesprochen ist. Insofern wäre im durchaus Brechtschen Sinn eine gleichsam epische Distanz zwischen aktuellem Vortrag und theatralem Text anzunehmen, die zu keiner performativen Ursituation zurückführt, sondern den je unmittelbaren, konkreten Rezeptionsakt wie eingangs skizziert im Medium der Schrift immer schon im Zeichen von Permanenz und Wiederholbarkeit stattfinden lässt.

Das Theatralitätskonzept von Erika Fischer-Lichte bezieht sich in erster Linie auf moderne Theaterkultur und Performancekunst, hat – wie nicht zuletzt die Bezüge in diesem Band zeigen – aber auch hohe Bedeutung in der Debatte um historische Formen des Theatralen und Performativen erlangt.⁹ Unter ‚Theatralität‘ versteht Fischer-Lichte eine grundlegende Gegebenheit künstlerischer Repräsentation, ein „allgemeines kulturerzeugendes Prinzip“, ja „eine anthropologische Kategorie“ (S. 85), die sich in folgenden Aspekten konstituiert: zum einen in der *Performance*, begriffen als körperliche Darstellung vor einem körperlich anwesendem Publikum, zum anderen in der *Inszenierung* als eines „spezifischen Modus der Zeichenwerdung“, womit wohl der intentionale Charakter einer künstlerischen Handlung oder ‚Komposition‘ sowie ihre zeit-räumliche Eingrenzung gemeint ist, die das Schwellenmoment zwischen ‚realer‘ und ‚theatral-ästhetischer‘ Erfahrung ausmacht. *Korporalität* als Prinzip der

⁹ Ich beziehe mich im Folgenden auf die kompakte Darstellung, die Erika Fischer-Lichtes Beitrag *Inszenierung und Theatralität* in dem Band *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hg. von Herbert Willems und Martin Jurga, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 81–90, bietet. Für eine umfassende Konzeptualisierung vgl. v. a. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

ästhetischen Produktion bildet den dritten Aspekt: Medium des künstlerischen Darbietungsaktes ist der Körper. Dieser Korporalität korrespondiert viertens der Aspekt der *Wahrnehmung*, „der sich auf den Zuschauer, seine Beobachterfunktion und -perspektive bezieht“ (S. 86).

Mit diesen Aspekten ist für eine „Ästhetik des Performativen“, um die es Fischer-Lichte zu tun ist, Grundlegendes angesprochen und sie bilden in ihrer auf den ersten Blick vielleicht etwas diffusen Universalität eine gute Basis der auch historischen Differenzierung. Diskutieren ließe sich freilich schon auf prinzipieller Ebene so manches, zum einen die Reihung, die zwischen einer kategorialen und einer chronologischen Hierarchisierung der Aspekte changiert. Der Ablauflogik theatraler Repräsentation nach etwa wäre Inszenierung das, was der Performance vorangeht. Die Auffächerung denkt zudem allem Anschein nach sehr bipolar in Kategorien der Produktion und der Rezeption; zur Inszenierung wie zur Performance trägt jedoch das Publikum wesentlich bei, es ist Faktor *und* Akteur (wenigstens zweiten Grades). Das Besondere einer theatralen Ästhetik ließe sich zudem darin fassen, dass Korporalität und Wahrnehmung keine rein produktiven und rezeptiven Aspekte darstellen, vielmehr interferieren Produktion und Rezeption im Moment des Körperlichen und der Schau, wie insbesondere die moderne Performancekunst oder auch triviale theatrale Formate wie Modenschauen oder Talkshows zeigen. Solche Interferenzen machen aber ganz grundsätzlich den Charakter künstlerischer Repräsentation in der Präsenz aus, auch dort wo ‚Interventionen‘ seitens des Publikum scheinbar streng reglementiert sind wie im klassischen Konzert.

Analog zu Zumthors Position könnte man kritisch einwenden, dass auch bei Fischer-Lichte das Moment einer unbedingten Gegenwärtigkeit, der Präsenz privilegiert wird. Etwas aus dem Blick gerät die Ebene der Textualität, die in Form des Skripts, wie rudimentär und immateriell es auch sein mag, jedem theatralischen Repräsentationsakt vorangeht und ihm als Dokumentation, gleich wie diese gestaltet sein mag, nachfolgt. Auch hier ist also zu sagen, dass künstlerische Präsenz ohne Beteiligung von ‚Schrift‘ nicht denkbar ist und sich von deren Potenzialen der Permanenz und der Wiederholung immer gleichsam kontaminiert zeigt. Indem sie den Körper als substantielles Organon, als ‚absolutes‘ Instrument, das sozusagen diesseits des Zeichenhaften bleibe, begreift, scheint die theaterwissenschaftliche Theoriebildung zudem den Aspekt von Simulation, Illusion und Imagination zu unterschätzen, der auch für Kunstformen der Anwesenheit konstitutiv ist. Auch der Performance-Körper ist und bleibt ein Spiel-Körper, so nah sich in den radikalsten Formen der Performancekunst, etwa bei Marina Abramović, personaler und performierender Körper auch kommen mögen, so ‚beinahe‘ sie auch konvergieren.

Gleichsam die Gegenposition zu diesen Theatralitätskonzepten der Präsenz formuliert, wie schon der Titelbegriff anzeigt, der von Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber herausgegebene Band *Szenographien*, der das Drama des Textes immer schon in der Schrift in Szene gesetzt oder eben

geschrieben sieht.¹⁰ Theatralität ist nach Neumann ein „inneres Dispositiv“ der Schrift, „eine Praxis der Bedeutungsproduktion [...], die als ein dynamisches Muster der Sprache selbst innewohnt“ (S. 12f.). Sprache ist a priori ein Theater der Zeichen, der Text ist Bühne (S. 15). Neumann verweist in diesem Zusammenhang auf Lucien Tesnière und dessen Bonmot vom Satz als „petit drame“ (S. 17) und auf die etymologische Verwandtschaft von ‚théatron‘ und ‚theoría‘ – der poetische wie der philosophische Text eröffnen auf einem schon in der Antike erkannten gleichen epistemologischen Grunde einen Schauraum der Vorstellung und der Erkenntnis (vgl. S. 19f.). Den szenischen Charakter der Schrift verdeutlicht Neumann ferner über Wolfgang Isters Konzept des Imaginären und des Spiels als zentraler Praxis der Simulation (S. 26).

Erhellend und innovativ sind die poetologischen Dimensionen und Ebenen, die Neumann einbezieht: so mit Verweis auf Bachtin zum einen die Ebene der Dialogizität, die unterschiedliche Sprachen im Text oder Texte im Text ‚dramatisch‘ interferieren lasse (S. 27f.); das poetologische Selbstverständnis der Poesie konstituiert sich, so kann man es weiter denken, über eine Dramaturgie der dialogischen und intertextuellen Relationen. Zum anderen begreift Neumann mit Hans Blumenberg auch Metapher und Metaphorik als ‚szenographische Verfahren‘ auf einer textuellen Meta-Ebene, als Mittel der Distanzierung, man könnte vielleicht sagen, der theoretisch-schauenden Distanzierung vom jeweils konkreten Geschehen. Rhetorische und metaphorische Operationen distanzieren etwa die Handlung eines Romans, aber auch die des Dramas (man denke an das Chorlied in der antiken Tragödie bis hin zu den ‚epischen‘ Verfahren der Verfremdung bei Brecht). Beide Aspekte – Dialogizität wie Metaphorizität – seien dabei in ihrer Dynamik als Momente einer schon textinhärenten poetischen und kulturellen Performativität zu begreifen (vgl. S. 27–29).

Mit diesen Überlegungen veranstaltet Neumann eine Totalisierung des Begriffs der Theatralität, die so produktiv wie problematisch ist. Produktiv ist sie, weil sie die absolute Gültigkeit des Präsenzparadigmas eingrenzt, der Schrift als Medium einer nur simulativen Anwesenheit, der Distanzierung und der Imagination des in ihr Vorgestellten pathetisch gesprochen ihr Recht zurückgibt. Die Totalisierung ist auch insofern historisch begründet, als die eigentlich theatralischen Formen aus vordramatischen Gattungen hervorgehen, wie schon die Genese des antiken Dramas aus dem chorischen Lied belegt. Problematisch ist, dass Neumann sein Konzept von Theatralität als Szenographie historisch kaum profiliert und dass es letztlich mit einem so generellen Begriff wie jenem der ‚*mimesis*‘ bei Aristoteles zusammenfällt – wobei man sagen könnte, dass Letzteres nur konsequent sei, da ja schon der Begriff der *mimesis* aus der im Grunde theatralen Praxis des *mimēisthai* generiert wird und mit der theatra-

¹⁰ *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, München 2000 (*Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae* 78); ich beziehe mich im Folgenden auf die Einleitung von Gerhard Neumann, ebd., S. 11–32.

lischen Kunstgattung des *mîmos* korrespondiert. Theatralität und Szenographie wären somit a priori Implikation des Begriffs und Substanz jener kulturellen Praktiken, die Aristoteles als Mimesis qualifiziert.

2 Imaginative Theatralität

Ich will das Begriffspaar der „imaginativen Theatralität“ nun als Versuch einer Vermittlung und historischen Konturierung der aufgezeigten theoretischen Perspektiven denken und dafür die Implikationen der beiden Begriffskomponenten weiter aufschlüsseln.

„Theatralität“ impliziert zunächst das Theatralische im Sinne der konkreten Kunstform, des Dramas. Der Text des Dramas realisiert sich als Handlung, als *drâsis*. „Theatralität“ lässt sich aber auch in einem ursprünglichen etymologischen Sinn verstehen: Der Begriff ist vom griechischen Verbum *theâsthai*, ‚schauen‘, abgeleitet. Was Theatralität ausmacht, wäre also vom etymologischen Kern des Wortes her nicht auf die Kunstform des Dramas und die Handlung als Drasis, sondern auf eine Rezeption des Textes als Schau zu beziehen.

Wenn diese Schau nun aber nicht ein konkreter Akt des Zuschauens (im Theater), sondern eine Operation der Einbildungskraft ist, die von einem gelesenen oder gehörten Text provoziert wird, dann sind wir auf den Begriff der Imagination verwiesen. Er könnte zunächst ganz allgemein bedeuten, dass sowohl Textproduktion als auch Textrezeption mit imaginativer Leistung, imaginativer Arbeit verknüpft sind. Auch hier ist ein etymologisches Verständnis oder wenigstens das Mitdenken der etymologischen Bedeutung sinnvoll. Texte evozieren Bilder, *imagines*.¹¹ Das Sagen des Textes, die *phâsis*, ist in diesem Sinne immer auch ein Zeigen, eine *deîxis* mit inszenatorischem Gestus. Das Rezipieren aber ist nicht nur eine kognitive Operation des verstehenden Hörens, der *âkousis*, sondern auch eine Schau, eine *théasis* im beschriebenen Sinn.

Im Modus der Imagination, der den kommunikativen Prozess von Sagen und Verstehen (Phasis und Akousis), Zeigen und Schauen (Deixis und Theasis) ausmacht, werden Vorstellungen evoziert. Die Kunstform des Dramas zeichnet sich dabei dadurch aus, dass sie schon in ihrer Realisation selbst Vorstellung ist, als Vorstellung auf dem Theater realisiert wird. (Ich möchte auf diesem produktiven Doppelsinn von ‚Vorstellung‘ insistieren.) Die in der Imagination vorgestellte Handlung eines gelesenen oder gehörten Textes aber ‚realisiert sich‘ – um es bewusst so paradox zu formulieren – als imaginative Drasis, die ebenso

¹¹ Dass diese Tendenz zur ‚Bildlichkeit‘ schon in der augustinischen und in weiterer Folge auch in der mittelalterlichen Zeichentheorie reflektiert wird, zeigt Christoph Huber in seinem Aufsatz *Zur Bildlichkeit in Morungens Narzisslied* (erscheint 2014 in: *Das Narzisslied Heinrichs von Morungen. Zur mittelalterlichen Liebeslyrik und ihrer philologischen Erschließung*, hg. von Manfred Kern, Cyril Edwards und Christoph Huber, Universitätsverlag Winter, Heidelberg).

imaginativ geschaut wird, der eine imaginative Theasis korrespondiert. Der gelesene oder gehörte Text wird über imaginative Operationen theatral, die Aktanten seiner Aufführung sind nicht handelnde Körper, sondern im Lesen geschaute oder im Vortrag gehörte Zeichen, die nicht auf der Ebene ‚konkreter Theatralität‘ wie im Theater, sondern auf der Ebene ‚imaginativer Theatralität‘ Vorstellungen generieren.¹²

Die zentrale historische Kontur, die das allgemeine Prinzip imaginativer Theatralität und theatraler Imagination in mittelalterlichen Text- und auch Bildkulturen spezifiziert, kann über jene Prämisse des Aufführungscharakters gewonnen werden, die Paul Zumthor formuliert hat. Imaginative Simulation realisiert sich in Akten der (mehr oder weniger kollektiven) Präsenz: Das Imaginativ-Theatral eines Textes, aber auch eines Bildes, die Illusion, dass das, was der Text berichtet und das Bild zeigt, aktuell geschieht, ereignet sich in der Präsenz des Rezeptionsaktes, unter Beteiligung von Stimme und Geste des Vortragenden, Hören und Schauen des Publikums, unter Beteiligung der Körper beider Instanzen.

Nun ist diese Ebene des Vortrags aber eben immer auch schon eine vertextete. Im mittelalterlichen Roman ist der Erzähler, im Lied ist der Sänger anwesend und mit ihm eben auch das Publikum. Textproduktion und Textrezeption sind also immer schon textualisierte Gegebenheiten, die mit der je aktuellen Performanz interferieren. Das bedeutet weiters, dass auf der Meta-Ebene des Erzählens oder Singens nicht nur gesagt und gehört, sondern eben auch gezeigt, geschaut und so eben auch ver- bzw. gehandelt wird. Phasis und Akousis sind zugleich Deixis, Theasis und Drasis. Analog ließe sich für die Bildkunst von deiktischen Verfahren sprechen, die den inszenatorischen Gestus und den Schaucharakter schon auf der Ebene des Dargestellten deutlich machen.

Die poetische Kommunikation, die schon im Text imaginativ-theatral ‚vorgestellt‘ wird, also imaginative Theatralität auf der metadiegetischen Ebene korrespondiert mit jener imaginativen Theatralität, die der eigentlichen Texthandlung, dem Sujet des Romans oder des Liedes, der eigentlichen Szene zukommt. Eine Korrespondenz zwischen beiden Ebenen wird dabei unter anderem über rhetorische Mittel hergestellt, denen aufgrund des dramatisch-theatralen Charakters nicht erst des Vortrags, sondern der epischen oder lyrischen Perspektivierung selbst inszenatorische Qualität zukommt: Ich nenne beispielsweise das rhetorische Mittel der *descriptio*, der Beschreibung, aber auch Metaphoriken, also bildliche Sprechweisen, die etwa die dichtungstheoretischen Reflexionen im Roman bestimmen, Invokationen der lyrischen oder epischen Stimme an Figuren wie an das fingierte, also in die Szene gesetzte Publikum. Der inszenatorisch-imaginative Charakter des Singens und Erzählens wird dabei

¹² In den einführenden Überlegungen zu meinem eigenen Beitrag spreche ich für dramatische Texte und theatralische Kunstformen von ‚konkreter Theatralität‘, sh. unten S. 367f.

nicht nur durch derartige gezielt eingesetzte Mittel deutlich, er wird zudem in der Distanz zwischen der imaginativen Theatralität von Szene wie Meta-Szene im Text und der konkreten Theatralität der Aufführung, des Vortrags deutlich; in einer Distanz, die spätestens ab dem Zeitpunkt manifest werden musste, ab dem sich die lyrische oder epische Sprecherinstanz vom kollektiven, rhapsodischen Ich zum onymisierten Ich des Autornamens wandelt. Spätestens dann, wenn sich die Textstimme Marie de France, Chrétien de Troyes, Thomas von Britannien, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Walther von der Vogelweide oder wie auch immer nennt, oder auch spätestens dann, wenn lyrische Corpora mit den Namen der Autoren überschrieben sind, muss den naivsten unter den Rezipierenden der Hiatus der Simulation bewusst geworden sein, der zwischen der Stimme des aktuell Vortragenden und der Erzähler- oder Sänger-Stimme im Text besteht; zumal davon auszugehen ist, dass schon zu Lebzeiten der Autoren die Texte in überwiegendem Maße nicht von diesen selbst, sondern von anderen vorgetragen wurden. Aber selbst wenn beispielsweise der historische Wolfram seinen *Parzival* vorgelesen hat, wird dieser lesekundige Wolfram von der gleichnamigen analphabetischen Erzählerfigur unterschieden worden sein, wird die Distanz manifest gewesen sein, auch oder gerade dann, wenn der Vortragende Autor mit seiner Autorrolle im Text kokettiert haben mag. Ein Gleiches mag für den Sänger gelten, ob er nun Heinrich von Morungen, Reinmar oder Walther geheißen hat.

Diese bereits intrinsischen Verfahren des Theatralen sind es also, die mit dem Begriff der imaginativen Theatralität erfasst werden sollen, sie betreffen die Ebene der lyrischen oder epischen Szene und die Ebene der Meta-Szene, ich möchte sie unter den Schlagworten der imaginativ-theatralen Poetologie und der imaginativ-theatralen Narration kurz illustrieren.

3 Imaginativ-theatrale Poetologie

Ein besonders prägnantes Beispiel für imaginative Theatralität auf der Ebene poetologischer Reflexion gibt der sogenannte Literaturexkurs zur Schwertleite des Protagonisten im *Tristanroman* Gottfrieds von Straßburg.¹³ Schon das epische Geschehen, an das er anknüpft, zeigt dabei eminent theatralen Charakter. Die Schwertleite lässt sich historisch gesehen als hoch ritualisierte Handlung begreifen. Der inszenatorische Zugriff im literarischen Medium wird in der Frage nach der Ausstattung Tristans und seiner Gefährten manifest. Wenn der Erzähler sie so formuliert, dass er überlege, wie *er* seinen Helden einkleiden solle, durchbricht er die epische Illusion und macht den Simulationscharakter der

¹³ Zählung und Zitate nach Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*, hg. von Walter Haug † und Manfred Günter Scholz, 2 Bde., Berlin 2011 (*Bibliothek deutscher Klassiker* 192, *Bibliothek des Mittelalters* 10).

poetischen Szene deutlich: Was die Figuren im Text tragen, sind nicht einfach Kleider, sondern „geschriebene Kleider“¹⁴, Textkleider aus Wortzeichen, wie sie Tristan letztendlich ja auch angelegt werden, denn er trägt nicht einfach konkretes, sondern allegorisches Gewand, die *Hôher Muot*, *Vollez Guot*, *Bescheidenheit* und *Höfischer Sin* (Hochgefühl, Ganzer Reichtum, Sachverstand und Courtoisie) geschneidert haben (vgl. 4163–4382 und 4965–4985). Die Frage nach der poetischen Kostümierung wird zu einem poetologischen Dilemma zugespitzt, wenn es weiter heißt, wie etwas zu schildern wäre, das schon so oft geschildert worden sei. Der Text wechselt damit gleichsam die Bühne, indem er von der Handlungsebene überblendet auf die Meta-Ebene des Erzählens, auf der nun die Namen jener Autoren, deren Werke den intertextuellen Horizont des Tristanromans bilden, zu einem szenischen Reigen versammelt werden. Was man üblicherweise im metaphorischen Sinn einen intertextuellen Dialog nennt, realisiert sich als konkrete theatrale Szene.

Die Schwelle des Bühnenwechsels bildet das Lob Hartmanns von Aue, der seine Geschichten mit Worten und sinnreichen Einfällen durchfährt und durchziert habe. Dem Wort als Einheit der Phasis wird – über poetologische Metaphern – visuelle Qualität zugesprochen, Phasis wird zu Deixis, die eine Theasis eröffnet, die die „kristallene Rede“ im eigentlichen Wortsinn anschaulich macht; dies geht so weit, dass die Worte schließlich lebendig werden, sich den Rezipierenden vertraulich annähern und ihnen von Herzen lieb werden (vgl. 4621–4637): Deixis und Theasis werden Drasis.

In der Folge sieht die Textstimme Hartmann mit dem Lorbeerkranz bekränzt, und sie übt Kritik am Gesellen des Hasen, der auf der Wortheide herumhoppelt und Anspruch auf den Lorbeerkranz erhebt. In Wahrheit aber werde die Gabe gemeinschaftlich von all jenen vergeben, die am literarischen Prozess teilhaben, alle stecken ihre Blumen an den Kranz und entscheiden, wer ihn haben soll (4638–4664). Poetologische Reflexion wird damit eben im szenischen Modus geleistet, es gibt einen gedachten Bühnenraum, die Wortheide, der literarische Agon, als welcher der Dialog der Texte, aber auch der zwischen ästhetischer Produktion und Rezeption gedacht ist, hat seine eigene Choreographie, die mit dem Motiv des Kranzflechtens und der Bekränzung deutlich an die Kunstform des Tanzes und an die mit ihm verschränkte erotisch-ästhetische Motivik im Minnesang wie im höfischen Roman (man denke nicht zuletzt an Markes Maienfest im *Tristan* selbst, 525–680), also an ein szenisch-theatrales Muster auf der Sujetebene anschließt. Im Modus des Theatralen denkt auch die folgende poetologische Polemik gegen den „Erfinder wilder Mären“ (4665) weiter, wenn sie ihn als üblen Gaukler hinstellt – auch hier konstituieren die Metaphern, mit denen poetisches Tun ‚veranschaulichte‘ Drasis wird, das szenische, ‚drastische‘ Ensemble (4665–4690).

¹⁴ Andreas Kraß: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*, Tübingen 2006, zur Stelle S. 365–373.

Hinweisen lässt sich schließlich auch auf die Aufführungsszenen auf der Handlungsebene selbst, insbesondere auf die vor dem irischen Hofstaat singende Isolde, die wie eine Sirene die Herzen der Zuhörenden mit ihren zwei Arten von Musik magisch an sich bindet: mit ihrem konkreten, vernehmlichen Gesang und mit der heimlichen, metaphorischen Musik ihrer Schönheit, die nur die Augen ‚hören‘ können (8085–8131). Der Text lässt im Changieren zwischen narrativen und metaphorischen, erzählenden und kommentierenden Verfahren Akousis und Theasis kollidieren, die daraus resultierende imaginative Drasis gibt ein konkretes, anschauliches Beispiel für jenes Drama der Metaphern, von dem bei Gerhard Neumann abstrakt die Rede ist.

Ich schließe einige skizzenhafte Gedanken zur poetologischen Reflexion in Wolframs *Parzival* an.¹⁵ Deren dramatische Qualität entäußert schon der Prolog. Das Gleichnis von den schwarzen, weißen und schwarzweißen, elsternfarbenen Menschen bringt nicht nur in der Elsternmetapher den fliegenden Vogel ins Spiel, sondern wird in der Folgephrase selbst fliegend und schlägt Haken wie der ‚schellige‘ Hase (1,1–19). Der Text lässt damit sein Erzählverfahren wieder nicht nur (flüchtig) sichtbar werden (man beachte für das Moment der Flüchtigkeit auch die folgenden Vergleiche der Narration mit dem Spiegel und dem Traum eines Blinden), sondern als vivifiziert erscheinen. Wie ihr ritterliches Personal schlage die Geschichte Volten, sie fliehe und jage, entweiche und mache die Kehre, sie wird zum Aktanten, der in der Metaphorik des Turniers Erzählerstimme und Publikum in die poetologische Drasis involviert (vgl. 2,5–16). Es sei nur angedeutet, dass der theatrale Charakter des Erzählprozesses bei Wolfram nicht zuletzt in einer Poetik der Unmittelbarkeit und Präsenz greifbar wird, in der sich der Erzähler in Szene setzt – wenn er Buch und Buchstaben von sich weist (115,25–116,4), wenn er wie ein Bogenschütze erzählt (241,1–30).

Die bei Wolfram zumindest auf die Spitze getriebene ‚Narratologie der Involvierung‘ wird in einigen Beiträgen des Bandes ausführlicher untersucht,¹⁶ eindringlich visualisiert ist sie in den Fragmenten der sogenannten *Großen Willehalm-Bilderhandschrift*.¹⁷ Die überlieferten Miniaturen deuten in dem zwischen den Figuren vermittelnd gestikulierenden Erzähler den imaginativ-, in diesem Fall genauer: ikonisch-theatralen Charakter des Erzählens selbst an, die Präsenz des Erzählers im Bild verweist auf die metaszenische Drasis. Indem auch das Denken, also die Imagination der Figuren ins Bild gesetzt ist, wird die mehrschichtige Theatralität auf der narrativen Ebene ikonisch nachgebildet.

¹⁵ Zitate im Folgenden nach Wolfram von Eschenbach: *Parzival. Studienausgabe*, mhd. Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, Einführung zum Text von Bernd Schiroke, Berlin/New York 1998.

¹⁶ Für Wolfram von Kathrin Bleuler und Martina Feichtenschlager, für Hartmann von Katharina Zeppezauer, mein Beitrag für Konrad von Würzburg sowie Rachel Raumann für Ulrich Fueterer.

¹⁷ Vgl. zum Folgenden v. a. das Blatt cgm 193,III der Bayerischen Staatsbibliothek (<http://www.bsb-muenchen.de/Wolfram-von-Eschenbach-Willehalm.2493.0.html>).

4 Imaginativ-theatrale Narration

Ich möchte hier anschließen und auf die Begegnung zwischen Parzival und Feirefiz als Beispiel imaginativ-theatraler Narration eingehen. Der Episode eignen in mehrfacher Hinsicht dramatische Züge: Sie spitzt zum einen die Romanhandlung vor der ‚Lösung‘ des Konflikts nochmals zu, indem die Gefahr eines weiteren Verwandtenmordes im Raum steht; der Kampf wird als tödliches Schauspiel inszeniert, sein dramatisch-dramaturgisches Finale bildet die Anagnorisis der Brüder; dass sie sich im Dialog ereignet, unterstreicht die hohe szenische Qualität; und schließlich wird in der wiederum deutlichen Beteiligung der Erzählerstimme am Geschehen die Phasis neuerlich zur Drasis, die Akousis der Rezipierenden aber als Theasis realisiert. Den Beginn markiert dabei ein kleiner Zwischenprolog, der im eigentlichen Wortsinn als ‚Eröffnung‘ fungiert:

Vil liute des hât verdrozzen,
 den diz mæR was vor beslozzen:
 genuoge kundenz nie ervarn.
 nu wil ich daz niht langer sparn,
 ich tuonz iu kunt mit rehter sage,
 wande ich in dem munde trage
 daz slôz dirre âventiure,
 wie der sÛeze unt der gehiure
 Anfortas wart wol gesunt. (734,1–9)¹⁸

Die Stelle betont zunächst den Aspekt der Phasis: Die Geschichte kann nur der Erzähler zu Ende zu sagen, das Medium dafür ist die Stimme, das Organon der Mund. Die Metapher vom Schloss der Aventure wechselt die Perspektive, von der Immaterialität des Wortklangs hin zur festen, materiellen Medialität der Erzählung, die man sehen und begreifen kann, die Körper hat. Der Roman, der in der Vortragssituation als Buch vorliegt, verschwindet dabei zunächst aus dem Blick, wenn so getan wird, als wäre die Geschichte noch nicht das, was sie im Medium der Schrift natürlich längst ist, nämlich noch gar nicht zu Ende erzählt, und die distanzierte Autorstimme ‚erscheint‘ als präsenter Erzähler. Die Metaphorik von der ‚verschlossenen Aventure‘ impliziert indes einen Bildbruch, eine Krisis, die für das Oszillieren zwischen einer Medialität der schriftlichen Distanz und der stimmlichen Präsenz aufschlussreich ist: Der Erzähler, genauer der Mund des Erzählers ist jener, der den Aventureerraum, den Theatersaal der

¹⁸ Ich übersetze interpretierend: „Es hat genügend Leuten Verdruss bereitet, dass ihnen diese Geschichte bisher verschlossen blieb: Zu viele sind es, die ihren Ausgang nie erfahren konnten. Nun will ich es nicht länger hinauszögern, ich erzähle sie euch richtig zu Ende, weil ich Schloss und Schließen dieses Abenteuerromans im Mund trage, wie der süße und traute Anfortas gesund wurde.“

Abenteuer eröffnet. Der verschlossene Mund aber lässt an das verschlossene Buch denken, mithin an die Schließen des Codex, als der der Roman in der historischen Rezeptionssituation vor Augen gelegen haben muss. Beides verbindet sich im Topos vom sprechenden Buch,¹⁹ an den die Stelle anzuspielden scheint. Der gerade eminent mündlich agierende Erzähler des *Parzival* würde in das metaphorische Kostüm des Buches schlüpfen, so die eigentliche Medialität des Romans, die Schrift zugleich entäußern und den imaginativen Charakter seines Erzähltheaters, der narrativen Drasis verdeutlichen. Wir hätten auf diese Weise eine letzte und äußerste Verschiebung gegeben, die von der imaginierten, imaginativen Drasis im Text, im erzählten Geschehen, hin oder auch wieder zurück zur Graphie führt (ich werde darauf zurückkommen).

Der inszenatorische Charakter der Narration wird in mehrfachen Aussagen oder Interventionen des Erzählers manifest, etwa wenn er sich Sorgen um den macht, den er hervorgebracht und von dem er sich tröstlich gedacht habe, dass ihn die Kraft des Grals retten werde (737,25ff., das vorgebliche Unwissen des Erzählers um den Ausgang simuliert neuerlich seine Präsenz). Auch die umfangreichen Beschreibungen, insbesondere von Feirefiz' prächtiger Ausstattung tragen den narrativen Modus der Deixis und den rezeptiven der Theasis; hierzu fügen sich auch die Worte von den „guten Frauen“, die angesichts dieses Kampfes alle Freude verlieren müssten:

nune mac ich disen heiden
vom getouften niht gescheiden,
sine wellen haz erzeigen.
daz solt in freude neigen,
die sint erkant für guotiu wîp.
ieweder durch friwendenne lîp
sîn verch gein der herte bôt.
gelücke scheidet âne tôt. (738,11–18)²⁰

Mit diesen Versen werden sozusagen die Ränge im Kampftheater besetzt, wobei die Erzählerworte die je aktuell zuhörenden Frauen als diejenigen adressieren, die zugleich immer schon im Text sind. Eine Schau findet übrigens auch innerhalb des erzählten Geschehens statt: Der Kampf wird in der Wundersäule auf Schastel Marveile beobachtet (755,16–21). All dies macht die imaginativ-theatralen Aspekte der Beteiligung und der Präsenz des Geschehens deutlich,

¹⁹ Vgl. hierzu Horst Wenzel: *Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 204–225.

²⁰ „Nun kann ich diesen Heiden (Feirefiz) und den Getauften (Parzival) nicht trennen, ohne dass sie einander Feindschaft erweisen. Das sollte die Freude all jener zur Neige gehen lassen, die man als Frauen ohne Tadel kennt. Denn jeder von beiden setzte für das Leben seiner Geliebten das eigene aufs Spiel. Möge das Glück einen tödlichen Ausgang verhindern.“

wobei die narrativen Ebenen der Szene und der Meta-Szene, der Erzählung und des Erzählens auf paradoxe Weise interferieren.

Die eigentliche Anagnorisis wird nicht einfach berichtet, sondern im Dialog der Figuren entwickelt, also in jener Redeform, die im Theater unmittelbares Sprachhandeln ist (Phasis als Drasis). Handlungs- und Rederegie zeugen von hoher dramaturgischer Intelligenz und szenischem, fast komödiantischem Witz: Als es Parzival nach langem Kampf endlich gelingt, dem Gegner einen massiven Schlag auf den Helm zu versetzen, passiert Feirefiz, was ihm noch nie geschehen ist: Er geht – ganz kurz nur – in die Knie. Parzivals Schwert zerbricht, Feirefiz aber bricht den Kampf ab und bittet Parzival um die Nennung seines Namens. Der ziert sich, weil er dies als Eingeständnis seiner Niederlage ansieht. So macht denn Feirefiz den Anfang und betitelt sich als *Feirefiz Anschevîn*. Parzival protestiert zunächst gegen diesen Beinamen, der nur ihm zustehe, erinnert sich dann aber daran, dass er angeblich einen Bruder habe. Wie der denn aussehe, fragt der noch immer behelmte Feirefiz, worauf Parzival antwortet:

,als ein geschriben permint,
swarz und blanc her unde dâ,
sus nante mirn Eckubâ.‘ (747,26-28)

Das sei kein anderer als eben er selbst, meint Feirefiz, die beiden nehmen ihre Helme ab, Parzival erkennt den Bruder an seinem – wie es nun aus dem Mund des Erzählers heißt – elsternfarbenen gescheckten Gesicht, die Brüder umarmen und küssen einander.

Der Vergleich mit der Pergamentseite gibt zu denken. Er verweist zurück auf jene Stelle im sechsten Buch, wo die heidnische Königin Eckuba, Feirefiz’ Tante, Parzival von seinem schwarz-weiß gescheckten Bruder berichtet (328,2–329,10). Dass dieser wie ein beschriebenes Blatt Pergament aussehe, davon ist dort aber nicht die Rede. Ausgerechnet die Figur, die man am wenigsten schriftaffin und am ehesten analphabetisch denkt, bringt einen Schriftvergleich. Das ist einerseits passend, weil nur ein Analphabet eine Schriftseite als einfach fleckig missverstehen kann, poetologisch aber auch auffällig. Der Vergleich ist kaum ohne Kalkül gesetzt. Er referiert wie der Mund des Erzählers, in dem sich das Schloss der Geschichte befindet, auf die Medialität des Textes – dort auf Stimme und Vokalität, aber auch auf das Buch, hier auf Schrift und Textualität, Textualität der Figur nämlich. Feirefiz sieht nicht nur aus wie ein beschriebenes Blatt Pergament, er ist nur ein solches, er besteht in Wahrheit aus Tinte und Pergament. Insofern möchte ich den Schriftvergleich, der Parzival in den Mund gelegt wird, als einen Ausfallschritt des Textes aus dem imaginativen Theater begreifen, das er eröffnet – ein Ausfallschritt in die ‚reale‘ Medialität der Schrift und des Buches, der ein deutliches Wissen um die imaginative Qualität des Textes, des Worttheaters freigibt. Auf der Ebene der Erzählerrede findet sich hingegen ganz passend jene animistische Elsternmetapher wieder, die die Perspektive einer imaginativen, theatralen Unmittelbarkeit forciert.

5 Zu den Beiträgen

Es sind dergleichen Verfahren, Strukturen und Phänomene einer im poetischen oder bildnerischen Kunstwerk manifesten imaginativen Theatralität, denen sich die Beiträge des Bandes widmen, wobei ein breites Spektrum von Text- und Bildkulturen in den Blick genommen wird.

Eine erste Sektion gilt den „Lyrischen Szenarien zwischen Textualität und Performanz“. Andreas Kraß zeigt, dass das ‚lyrische Drama‘ im Falle des *Carmen buranum 185* nicht nur aus der Interferenz von Text- und Performanzebene, sondern aus einer Konkurrenz der Sprachen resultiert, die zudem ein eindringliches und prekäres Drama der Geschlechter und einer männlich-homosozialen Dominanz entäußere. Die komplexe, offene Szene in Walthers Lied *Bin ich dir unmære (L 50,19)* sieht Lydia Miklautsch schon sprachlich über die ambivalente Verweisqualität der Pronomina konstituiert. Sie erzeugt in den Handschriften unterschiedliche Rollen- und Szenenensembles und macht die Grenzen zwischen textinterner und textexterner Referenz fließend. Imaginierte Performanz wird hier schon im Prozess der je neuen Textualisierung greifbar. An der Blickregie im Œuvre Heinrichs von Morungen stellt Regina Toepfer grundlegende lyrische Verfahren der Imagination und Vergegenwärtigung, der Vision und der Reflexion dar. Interaktion, Spielcharakter und prononciert zum Ausdruck gebrachtes Schöpfungsbewusstsein erweisen sich dabei als philologisch fassbare kulturelle Potenziale, die gegenüber Fragen der Repräsentation und der Authentizität primär erscheinen. Dass dies nicht bedeutet, dass Minnesang jenseits konkreter Prozesse und Probleme historischer Anthropologie und Sozialisation funktioniere, darauf insistiert der Beitrag von Franziska Wenzel zu Hartmanns von Aue Lied *Sit ich den sumer truoc (MF 205,1)*. Gerade auch in den Relationen, die es in der krisenhaften Subjekterfahrung zum *Iwein* aufweist, zeige sich, dass imaginative poetische Entwürfe immer auch eine eminent konkrete ‚soziopoetische‘ Funktion aufweisen.

Die Beiträge der zweiten Sektion, „Imaginative Perspektivierung in der höfischen Epik“, konzentrieren sich im Wesentlichen auf die Ebene des erzählten Geschehens; da narrative Lenkung kulturelle Setzung impliziert, ließe sich von epischen Regieverfahren und Regimen sprechen, die hier an Motiven verhandelt werden, die sowohl unter einem historisch-narratologischen Aspekt als auch für die soziokulturelle Relevanz höfischer Epik signifikant sind. So widmet sich Kathrin Bleuler den intrikaten Codierungen alimentärer Handlungen und Metaphoriken im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, die sich am so charismatisch wie problematisch inszenierten Körper des Protagonisten nochmals als gesondert hervorgehoben erweisen; zudem referiert das Motivgeflecht von Essen und Trinken auf entsprechende historische Rituale, die es in seiner poetischen Übercodierung zugleich transzendiert. Epische Entblößungen des weiblichen Körpers analysiert, ebenfalls am Beispiel des *Parzival*, Martina Feichten-schlager. Die einschlägigen Szenen lassen dabei nicht nur auf die Figuren,

sondern auch tief in die Augen des Erzählers blicken, der einerseits – ähnlich wie die Männerstimmen in dem von Andreas Kraß diskutierten *Carmen buranum* – ein dominantes Regime führt, sich in seinem mithin ostentativen Zugriff aber auch selbst entäußert oder bloßstellt. Hin zum agonalen Grundthema höfischer Epik führt Nina Hable, die sich mit ‚Choreographien‘ der Tjost im *Parzival* auseinandersetzt und aus dieser Perspektive auch die zentrale Bedeutung poetischer Raumregie herausarbeitet. Auch hier stellt sich die Frage nach historischen Wissensbeständen und Praktiken, die poetisch dynamisiert werden. Hinzu kommt die schwierige Relation zwischen mithin letalem Ernst- und ‚gespieltem‘ Schaukampf, der im simulativen Raum des Textes auch in seinen kommunikativen Funktionen und Friktionen verhandelt wird. Ausgehend vom Aspekt der Raumregie fragt Florian Kragl am Beispiel der *Krone* Heinrichs von dem Türlin nach der Differenz zwischen einem ‚bloß narrativen‘ und einem ‚narrativ-theatralischen‘ Erzählen und erkennt ein Kriterium in der ‚Szenerie‘ des Geschehens, die über rhetorische Operationen der *descriptio* entwickelt wird. Durch eine Gestaltung im Zeichen des Extremen wisse die Krone eine Atmosphäre zu erzeugen, die Figuren wie Rezipierende „szenenemphatisch“ involviere. Den Formen intradiegetischer Theatralität im *Tristan* widmet sich Ludger Lieb, wobei er drei konfligierende ‚Welten‘ unterscheidet, die das spezifisch tristanische Drama ausmachen: die „SchauspielWelt des Hofes“, die „GewaltWelt“ von Krieg und Kampf sowie die „MinneWelt“, deren Bestand Tristan und Isolde zwar gegenüber dem Hof sichern können; zumindest für Tristan erweise sich das trügerische Schauspielen in der Minne aber letztlich als autodestruktiv – so das ‚schwarze‘ Ende von Gottfrieds fragmentarischem Roman. Mit der Inszenierung von Gewalt in Hartmanns *Erec* und im *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven setzt sich schließlich Katharina Zeppezauer-Wachauer auseinander. Ähnlich wie Florian Kragl sieht sie das Theatralische dabei als Substanz, die aus der Drastik der entsprechenden Szenen und Motive resultiere; insbesondere die hochentwickelte Gewaltregie bei Hartmann trage dabei die wirkungsästhetischen Aspekte von Spannung und Involvierung; Inszenierungscharakter und Schaulust am Schrecken seien schließlich zivilisationstheoretisch aufschlussreich. Im Übrigen ziehen Katharina Zeppezauer-Wachauer, Nina Hable und Florian Kragl angesichts der ausgereiften Verfahren epischer Perspektivierung mit einiger Berechtigung eher Analogien zum Film als zum Theater.

Poetologische Implikationen bilden den zentralen Focus der dritten Sektion „Theatrale Meta-Ebenen des Erzählens“. Elke Koch zeigt an der sogenannten Venusfahrt im *Frauendienst* Ulrichs von Liechtenstein wie theatrales Handeln zunächst auf der Handlungsebene selbst thematisch wird, indem die Maskerade des Protagonisten und der Spielcharakter der Turnierfahrt die kommunikative Basis des Interagierens abgeben. Da der Protagonist zugleich als Ich-Erzähler fungiert, doppelt der Erzählprozess den Zeige- und Schaucharakter und überhöht ihn über das (poetische) Thema des Minnedienstes. Ein Spiel im Spiel, nämlich das Schachspiel zwischen Willehalm und Arabel in Ulrichs von dem Türlin