

EINLEITUNG

Bernd Häsner / Daniel Zimmermann

Erzählende Texte können mehrere nebeneinander laufende, sich kreuzende, konvergierende und wieder divergierende oder gänzlich voneinander unabhängige Handlungs- bzw. Geschehensfolgen sukzessive und in regelmäßigem oder unregelmäßigem Wechsel zur Darstellung bringen. Die Zahl dieser alternierenden Erzählstränge kann zwei oder drei durchaus übersteigen, man denke etwa an Dickens' *Bleak House* oder Tolstois *Krieg und Frieden*, ganz zu schweigen – um auch gleich die früheren Literaturepochen ins Spiel zu bringen, um die es im vorliegenden Band gehen soll – vom altfranzösischen *Prosa-Lancelot* oder von Ariosts *Orlando furioso* mit ihren mehr als einem Dutzend ‚Erzählfäden‘ oder Erzählsträngen. Zwischen diesen einzelnen Erzählsträngen, die sich zu einer mehr oder weniger kohärenten Gesamterzählung verknüpfen, können einerseits leitmotivische oder paradigmatische Relationen bestehen, die verschiedene Handlungsfolgen kontrastieren oder sich ineinander spiegeln oder wechselseitig kommentieren lassen, andererseits kausale oder konsekutive Relationen, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem komplexen Bedingungsgefüge verbinden.

Mehrsträngiges Erzählen in dem zuvor skizzierten Verständnis ist zu unterscheiden von der ‚Erzählung in der Erzählung‘ (*récit intradiégétique, embedded narrative, narrazione di secondo grado* o. ä.). Beide Weisen der Multiplikation oder Selbstreplikation von Handlungsfolgen innerhalb eines Erzähltextes können partiell ähnliche Funktionen erfüllen – vor allem die der Kontextualisierung eines erzählten Geschehens, durch die es u. U. überhaupt erst verständlich wird – und sie werden auch häufig unter demselben Rubrum (z. B. *multiple plot narration*) behandelt.¹ Tatsächlich empfiehlt es sich aber, beide Erzählweisen kategorial zu trennen. In dem einen Fall sind es eine oder mitunter (wie in *Bleak House*) mehrere extradiegetische Erzählinstanzen oder -stimmen, die verschiedene zu erzählende Begebenheiten sukzessive vortragen, während im anderen Fall ein einzelner oder mehrere intradiegetische Sprecher (also ihrerseits ‚erzählte‘ Erzähler) ihren eigenen Geschichten oder denen anderer eine Stimme verleihen. Wir wollen hier den Terminus ‚Mehrsträngigkeit‘ ausschließlich für den ersten Fall reservieren. Auf ihm liegt der Fokus der in diesem Band enthaltenen Beiträge. Natürlich schließen sich die beiden Weisen, multiple Erzählungen in einem Text zu vereinen, nicht aus; gerade ein mehrsträngiges, figurenreiches und polyzentrisches Erzählen, das auf umfassende oder zumindest approximativ vollständige Weltrepräsentationen zielt, wird kaum darauf verzichten, diese auch mit erzählenden Figuren und überhaupt mit Erzähl- und Schreibsituationen auszustatten.

1 S. etwa NELLES 1997; KUKKONEN 2017.

Mehrsträngiges Erzählen ist eine prinzipielle Möglichkeit jeglichen Erzählens. Es findet sich in den homerischen Epen ebenso wie in den nichtfiktionalen Texten antiker Historiographen, mithin überall dort, wo von einem Geschehen erzählt oder berichtet werden soll, an dem mehrere zentrale Protagonist:innen beteiligt sind und unterschiedliche Kontexte aufeinanderstoßen.² Basale Formen von Zwei- oder Mehrsträngigkeit kann man sich als erzwungen denken von einem strukturellen Merkmal der Sprachhandlung ‚Erzählen‘, das sie gegenüber anderen Formen der Gegenstandsdarstellung wie dem Drama, dem Film oder auch der Malerei als benachteiligt erscheinen lassen kann, nämlich gleichzeitiges Geschehen nur nacheinander präsentieren zu können. Dabei müssen der Wechsel zwischen zwei Handlungsfolgen und ihre Simultaneität nicht explizit angezeigt werden, sondern sind häufig von Leser- oder Hörer:innen aus den gegebenen Kontextinformationen zu erschließen oder sie können typographisch durch Absätze oder Kapiteleinteilung markiert werden. Formelhaften Ausdruck findet die Simultaneität zweier Ereignisfolgen hingegen im Einsatz von Zeitadverbien – ‚während‘, ‚unterdessen‘ usw. – mittels derer sie explizit in Beziehung gesetzt und eventuell überhaupt erst in einen Kontext gestellt und verständlich werden, wie etwa im folgenden Zitat aus Cervantes’ *Don Quijote*:

En tanto que Sancho Panza y su mujer Teresa Cascajo pasaron la impertinente referida plática, no estaban ociosas la sobrina y el ama de don Quijote, que por mil señales iban coligiendo que su tío y señor quería desgarrarse la vez tercera, y volver al ejercicio de su, para ellas, mal andante caballería [...].³

Wir betonen dies hier, weil gerade der formelhafte Wechsel zwischen Erzählsträngen in allen Beiträgen dieses Bandes eine zentrale Rolle spielt.

Natürlich geht mehrsträngiges Erzählen nicht in der Synchronisierung verschiedener Handlungsfolgen auf. Was einerseits gegenüber visuellen Medien als Defizit rein textueller narrativer Medien anmuten mag, kann sich andererseits als sein spezifisches Potenzial erweisen. Narrative Texte können, gerade indem sie eine Vielzahl von Geschehens- und Handlungssequenzen sukzessive in Relation zueinander setzen, vollständiger und ökonomischer als andere diskursive und nicht-diskursive Darstellungsmodi multiforme Welten gestalten, Geschehensverkettungen von so ausschweifender Komplexität und semantischer Dichte, dass sie lebensweltlich erfahrenen Kausalitäten und Perturbationen als analog und, zumindest in Annäherung, als koextensiv erscheinen können. Zugleich begünstigt mehrsträngiges Erzählen eine Multiplikation von Sinnbezügen, die Ausdifferenzierung einer variantenreichen Paradigmatik und einer kohärenten, sich über lange Textstrecken entfaltenden Leitmotivik.

2 S. hierzu den Beitrag von Thomas Kuhn-Treichel im vorliegenden Band.

3 CERVANTES 2009, S. 74 (Teil 2, Kap. VI). „Während sich Sancho Panza und seine Frau Teresa Cascajo wie berichtet auf so unangemessene Weise besprachen, legten Don Quijotes Nichte und die Haushälterin beileibe nicht die Hände in den Schoß, denn an tausenderlei Zeichen hatten sie erkannt, dass ihr Onkel und Herr ihnen zum dritten Mal entschwinden und wieder sein Amt als fahrender Ritter und seine, wie sie meinten, Unglücksfahrten aufnehmen wollte“ (CERVANTES 2014, S. 56).

Der vorliegende Band gilt einer spezifischen Form mehrsträngigen Erzählens, dem sogenannten *entrelacement*. Da die in diesem Band versammelten Beiträge jeweils einzelne Aspekte des *entrelacement* und unterschiedliche Kontexte seiner Anwendung thematisieren, halten wir es für angemessen, hier einiges Generelle zu dieser Erzählweise vorzuschicken. Die mit dem *entrelacement* in Verbindung gebrachte Erzählliteratur hat einen definierten historischen Ort und ist zugleich im Wesentlichen durch eine einzige Thematik bestimmt. Ihr zentraler, wenn auch sich weit verzweigender und in denkbar heterogener, ernster wie komischer Weise behandelte Gegenstand ist, grob gesagt, das mehr oder weniger idealisierte, in umfangreichen Zyklen entfaltete und diachron expandierende Universum des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ritter- und Vasallentums, ihr primärer historischer Resonanzraum, ebenso grob gesagt und an zwei großen Namen dieser Ritterdichtungen festgemacht, die Spanne zwischen Chrétien *Perceval* (1181/91) und Ariosts *Orlando furioso* (1516/32), also ein Zeitraum von dreieinhalb Jahrhunderten. Das Kontinuum der einschlägigen Texte umfasst die arthurische Literatur, den höfischen Roman und seine Prosaauflösungen, ebenso wie die *chansons de geste*, also die epischen Erzählungen um Karl den Großen und seine Paladine, mithin die *matière de Bretagne* ebenso wie die *matière de France*. Anzumerken ist allerdings, dass mehrsträngiges Erzählen im spezifischen Modus des *entrelacement* für diese Literatur, Vers- wie Prosadichtungen, eine zwar charakteristische Weise der narrativen Aufbereitung ihrer Stoffe darstellt, sie aber keineswegs obligatorisch ist und dass der in ihr jeweils realisierte Grad von Mehrsträngigkeit erheblich variiert.⁴ Die textile Metapher ‚*entrelacement*‘ wurde erstmals von Ferdinand Lot in seiner grundlegenden Studie zum *Prosa-Lancelot* oder *Lancelot-Gral-Zyklus* benutzt, um die intrikaten Wendungen zu charakterisieren, mit denen in diesem monumentalen Erzählzyklus eine Vielzahl von Handlungsfolgen und deren Protagonist:innen in beständigem Wechsel miteinander in Beziehung gesetzt oder eben ineinander ‚verflochten‘ werden. Bei Lot heißt es:

Aucune aventure ne forme un tout se suffisant à lui-même. D’une part des épisodes antérieurs, laissés provisoirement de côté, y prolongent des ramifications, d’autre part des épisodes subséquents, proches ou lointains, y sont amorcés. C’est un enchevêtrement systématique. De ce procédé de l’entrelacement les exemples se pressent sous la plume.⁵

Der bei Lot nur beiläufig eingeführte Begriff ist als *terminus technicus* zur Benennung einer historischen Erzählweise – in englischsprachigen Publikationen häufig als *interlace* übersetzt – zunächst in der Mediävistik und in Bezug auf die arthurische Epik adaptiert worden. Seine größte Verbreitung dürfte er aber in den Forschungen zu italo-französischen und italienischen Filiationen der französischen mittelalterlichen Epik gefunden haben, also zu Texten mit Titeln wie *Tristano Riccardiano*, *Spagna in rima*, *Tavola ritonda*, *Rinaldo di Montalbano*, *Regina Ancoia*, bis hin zu Pulcis *Morgante*, Boiardos *Orlando innamorato*, Ciccos *Mam-*

4 Für eine Typologie der arthurischen Texte, auch in Hinblick auf den Einsatz des *entrelacement*, s. MORAN 2019.

5 LOT 1954 (1918), S. 17.

briano und schließlich Ariosts *Orlando furioso*.⁶ Der Grund für die besondere Präsenz des Terminus *entrelacement* in der italienischen Forschung dürfte schlicht darauf zurückzuführen sein, dass die damit benannte Erzählweise, nachdem sie andernorts schon weitgehend aufgegeben oder trivialisiert worden war, gerade in Italien einen späten Höhepunkt erlebte, wie namentlich die letzten Titel der Aufzählung oben bezeugen können. Die immer noch rapide anwachsende Forschung zu Boiardo und vor allem Ariost ist immer auch, mehr oder weniger, Forschung zum *entrelacement*. Den ‚europäischen‘ Konturen der damit charakterisierten Literatur angemessen, wird der Terminus aber längst auch außerhalb der mediävistischen und frühneuzeitlichen Romanistik und Anglistik verwendet, in Germanistik, Skandinavistik und Slawistik.⁷

Was zeichnet nun die als ‚*entrelacement*‘ benannte Erzählweise aus? Lots Definition der spezifischen Mehrsträngigkeit des *Prosa-Lancelot* als ‚Flechtwerk‘ lässt deutlich werden, dass es sich nicht einfach um die Parallelführung unterschiedlicher und gleichzeitiger Geschehensfolgen oder „épisodes“ handelt, sondern um eine rekurrente Initialisierung neuer Ereignisfolgen, um beständiges Neuverzweigen, Sich-Kreuzen, Divergieren und erneutes Zusammenfließen unterschiedlicher Handlungssequenzen und, als Folge dieser Verzweigungsdynamik, eine immer wieder aufgeschobene Finalisierung der Gesamthandlung. Daniela Delcorno Branca spricht von einer „narrazione a labirinto“.⁸ Während Lot im *Lancelot* ein „enchevêtrement systématique“ erkennt und damit, wie in seiner *Étude* überhaupt, die Integrität des Zyklus reklamiert, konnten vor und nach ihm und verbunden mit der Frage der Verfasserschaft des gesamten Zyklus durchaus Zweifel an der Struktureinheit und inneren Logik der mittels *entrelacement* generierten Handlung geäußert werden. So erkennt etwa Peter Ihring im *Lancelot-Gral*-Zyklus eine Tendenz zu unkontrollierter Proliferation:

Die inhaltliche Struktur des Lancelot-Gral ist [...] dadurch gekennzeichnet, dass sie kein Zentrum hat und eigentlich auch keine Richtung: Zwar ist aufgrund der Bindung an die Stofftradition als Ziel der Handlung die Erlösung der Gralhüter beziehungsweise der Untergang der arthurischen Welt vorgegeben. Aber insofern der Zyklus wie ein Bienenhaus gebaut ist, an das sich durch die *entrelacement*-Technik immer neue Erzählwaben anlagern, erweckt er den Eindruck, als solle das Ende des Artusrittertums so lange wie möglich hinausgezögert werden. Die paradigmatische Darstellungsweise der Proliferation zahlloser, parallel-phasenverschobener

- 6 Aus der umfangreichen Forschung zur altfranzösischen Literatur seien neben der bereits zitierten Untersuchung Lots genannt: FRAPPIER 1961; KÖHLER 1962; PAUPHLET 1968 (1921); VINAVER 1971; RYDING 1971; CHASE 1983, 1986 und 1994; KENNEDY 1986 und 1994; BAUMGARTNER 1987; KELLY 1992 und 2003; WILD 1993; WYSS 1999; WOLFZETTEL (Hg.) 1999; KULLMANN 1999; WALTENBERGER 1999; BRUCKNER 2000; MERVELDT 2004; WHITMAN 2006; BRANDSMA 2010; TETHER/MCFADYEN (Hg.) 2019. Zum *entrelacement* in den italienischen *cantari* und im Romanzo: DELCORNIO BRANCA 1968, 1973 und 1974; PAMPALONI 1971; BRAND 1977; BARLUSCONI 1977; STIERLE 1980; HEMPFER 2002 (1982); CESERANI 1984; PENZENSTADLER 1987; JAVITCH 1988; ZATTI 1990; QUINT 1997; PRALORAN 1999 und 2009; HÄSNER 2005 und 2019; TOMASI 2016.
- 7 S. hierzu die Beiträge von Martin Sebastian Hammer und Daniel Zimmermann im vorliegenden Band.
- 8 DELCORNIO BRANCA 1973, S. 15.

bener Ritteraventuren ist so dominant, dass die syntagmatische Ausrichtung des Ganzen auf den Tod des edlen Königs Artus eher in den Hintergrund tritt.⁹

Besonders nachdrücklich hat dagegen Eugène Vinaver für den *Prosa-Lancelot* eine überaus kunstvolle und hochkomplexe Komposition geltend gemacht. Gegen den Eindruck mangelnder Kohärenz des Zyklus bringt Vinaver dessen „ornamental complexity“ ins Spiel, der die moderne Forderung nach logischer Stringenz und Stimmigkeit nicht gerecht werde und die ihre figurale Entsprechung in mittelalterlicher Kunst und Architektur fände.¹⁰

Ohne nun hier die Frage nach der planvollen Komplexität und Geschlossenheit des *Prosa-Lancelot* und generell der *entrelacement*-Literatur im Allgemeinen und Ihrings und Vinavers gegensätzliche Befunde im Besonderen entscheiden oder auch nur diskutieren zu wollen, sei immerhin angemerkt, dass sich der Handlungs- und Figurenreichtum der *entrelacement*-Literatur zunächst dem Impuls verdanken dürfte, ganz verschiedene und zunehmend in Kontakt tretende regionale und lokale Erzähltraditionen in einer Erzählung zu integrieren und damit auch den avisierten Publikumsradius erweitern zu können. Postuliert werden darf also vorab spezifischer Gestaltungsabsichten der zumeist anonymen Autoren ein initialer Ehrgeiz, nicht nur *eine* Geschichte zu erzählen, sondern möglichst *viele* in einer gegebenen literaturgeschichtlichen Situation vorfindliche, z. T. aus unterschiedlichen Regionaltraditionen stammende (Partial-)Geschichten (Lancelot, Gauvain, Tristan, Perceval, Palamédès usw.) und ihre verschiedenen Versionen zu einem mehr oder weniger strukturierten narrativen Geschehens- und Sinnzusammenhang zu vereinen. Dieser originäre ‚Synkretismus‘ des *entrelacement* birgt zugleich das Potenzial einer höchst fruchtbaren Zyklizität der in diesem Modus erzählten Stoffe – eine Zyklizität, mit der die Grenze zwischen Einzeltexten tendenziell zur Auflösung gebracht wird. Marco Praloran spricht, das Unabgeschlossene und scheinbar Unabschließbare der mittelalterlichen und rinascimentalen Ritterliteratur in ihrer Gesamtheit pointierend, von „a narrative world *in progress*“,¹¹ während Matilda Tomaryn Bruckner eine „centrifugal intertextuality“ erkennt, die schon Chrétien *Perceval* eingeschrieben sei.¹² In der Tat war die von der Erzählweise des *entrelacement* geprägte kavallereske Literatur eine epochale bzw. Epochen überdauernde Erfolgsgeschichte. Diese Literatur speiste sich nicht nur aus den Stoffen des

9 IHRING 1999, S. 57 f.

10 S. VINAVER 1971, Kap. V, „The Poetry of Interlace“; das Zitat auf S. 91. Auf der Homogenität des Zyklus und seine intendierte Komplexität und Geschlossenheit bestehen etwa auch MICHA 1987 („un, de conception et de facture“, ebd., S. 16) und KELLY 2003, der dafürhält, dass gerade der *Lancelot-Grail*-Zyklus die kritischen Vorbehalte Horaz‘ gegen zyklische Dichtungen und deren vermeintlich strukturlose Digressivität widerlege. Auch CHASE 1986 betont die strukturelle Kohärenz des *Lancelot*. S. hierzu im vorliegenden Band auch den Beitrag von Bernd Häsner zur *structure entrelacée* des *Orlando furioso*, deren ‚Einheit‘ ebenfalls kontrovers diskutiert wird.

11 PRALORAN 2015, S. 174.

12 BRUCKNER 1987, S. 252. S. auch BRUCKNER 2000, S. 14: „Any given romance appears simultaneously as a whole or a fragment with respect to that larger intertextual dialogue.“ Zum Zusammenhang von *entrelacement*, Digressivität und Zyklizität s. ferner KELLY 2003.

höfischen Romans und der Erzählungen um Artus und die Gralsritter, sondern ebenso aus denen der Karls- und Rolandsepik und brachte ferner beide Stoffe schon sehr früh in Kontakt und schließlich, namentlich in Italien, zur Fusion.¹³ Die arthurische Tradition und die Gralsthematik konnten sich über den Untergang der arthurischen Welt hinaus fortsetzen, indem entweder die Vorgeschichte Artus' und seiner Ritter ‚nachgetragen‘ oder die Geschichten ursprünglich marginaler oder völlig neu erfundener Figuren auserzählt und darüber die ohnehin schon komplexen genealogischen Reihen, die das Personal der arthurischen Welt untereinander in Beziehung setzen, weiter verlängert und diversifiziert wurden.¹⁴ Schon innerhalb des *Lancelot-Grail*-Zyklus wird beständig auf weitere Geschehnisse und Taten anderer Ritter verwiesen, die *nicht* erzählt werden, z. B. an folgender Stelle:

Si trova mainte aventure qu'il mist a fin, dont li contes ne fait mie mencion pour ce que trop i eust a faire s'il volsist chascune raconter par soi.¹⁵

Der Verweis auf Nichterzähltes, aber Erzählenswertes fehlt in kaum einem Text der *entrelacement*-Literatur.¹⁶ Auch Ariost verabschiedet eine seiner zentralen Figuren, die schöne Angelica, Verursacherin all der Nöte des Titelhelden, nach nicht einmal zwei Dritteln des Textes, verbunden mit der Aufforderung, andere mögen ihre Geschichte weitererzählen – eine Aufforderung, der dann auch mehrfach gefolgt wurde.

Auch die *chansons de geste* brachten vielfältige Ramifikationen hervor, noch bevor *matière de France* und *matière de Bretagne* spätestens in ihren franko-italienischen Filiationen und in den *cantari* zusammenflossen und sich wechselseitig bereicherten. Genannt seien hier nur die sogenannten Verschwörerepen um Renaud de Montauban, der es dann als Rinaldo di Montalbano in Italien zu besonderer Popularität brachte und in den *Cantari* wie auch im Romanzo, bei Boiardo und bei Ariost, und schließlich in Tassos *Rinaldo* eine eigene literarische Karriere durchlief.

Was in Lots Definition des *entrelacement* fehlt und auch bei Vinaver nicht in den Blick gerät und überhaupt in der Literatur zum *entrelacement* unterbelichtet bleibt oder in seiner Bedeutung verkannt wird, sind die ‚Scharniere‘ zwischen den einzelnen miteinander verwobenen oder verschränkten Erzählsträngen oder der Moment des Übergangs von einer Handlungsfolge zur anderen. Tatsächlich kommt

13 Bereits Chrétien griff auf Elemente der *chansons de geste* zurück. S. hierzu KULLMANN 1992. Zur konfliktuösen wie auch produktiven Interaktion von *chansons de geste* und Roman (sowie anderer Gattungen) bereits im französischen 12. Jahrhundert s. GAUNT 2000. Einen Überblick über die Filiationsverhältnisse in Italien gibt DELCORNO BRANCA 1973 und 1974.

14 S. hierzu die entsprechenden Beiträge in KIBLER (Hg.) 1994; DOVER (Hg.) 2003 sowie KRUEGER (Hg.) 2000; BRUCKNER 2000; PRALORAN 1999 u. 2009.

15 LE LIVRE DU GRAAL 2009, Bd. 3 (*La Quête du saint Graal*), S. 1074. „Er fand und vollendete währenddessen viele Aventiuren, von denen die Geschichte nichts sagt, denn wer jede erzählen wollte, hätte damit allzu viel zu tun.“ Wenn nicht anders vermerkt, stammen sämtliche Übersetzungen in der Einleitung von den Herausgebern. Zum ‚Aussparen‘ und ‚Vergessen‘ einzelner Handlungsfolgen im *Prosa-Lancelot* s. KENNEDY 1994, S. 32 f. und MERVELDT 2004, S. 113–116.

16 S. DELCORNO BRANCA 1973, S. 25–29.

hier ein Strukturbaustein ins Spiel, ohne den die weitläufige Architektur oder Textur der im Modus des *entrelacement* generierten Texte kaum möglich wäre oder ‚instabil‘ werden würde. Die Scharnier- oder Kontaktstelle ist nämlich stets besetzt von einer Erzählinstanz oder einer narrativen Stimme, die zwischen zwei Handlungssträngen wechselt, indem sie eben dies ganz ausdrücklich feststellt und dadurch die Relation zwischen den verschiedenen Strängen transparent hält: „Ich erzähle jetzt nicht mehr von x, sondern von y“ – oder vielmehr: „Die Geschichte spricht an dieser Stelle nicht mehr von x, sondern von y“. Im Folgenden einige Beispiele aus den Textcorpora, die im vorliegenden Band behandelt werden:

Mais atant se taist li contes de lui et parole de Lancelot.¹⁷

Or dist li contes que quant Galaad se fu partis de ses compaignons [...].¹⁸

Si laisse ore li contes a parler d'els et retourne a paller de Galaad.¹⁹

Mais a tant lesse ore le conte a parler de cestui fait, pour ce qu'il n'appartient mie a nostre livre, et retourne a nostre premiere matiere.²⁰

Or lascia quie lo conto di parlare di Tristano e ttorno a Galeotto all'isola de' Gioganti.²¹

Nu schwiget die history von yn zweyn ein wil und spricht furbas von den rittern, die in dem tal beliben warn da man Lancelot hinweg furt.²²

Hie leßt die abentúr von yn zu sagen biß zu eyner andern zytt und kert wiedder zu Lancelot.²³

Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, und sie finden sich in derselben oder ähnlicher Form auch in anderen und späteren Ausarbeitungen arthurischer Erzählstoffe; so etwa in der altnordischen *Trístrams saga* –

Nú segir oss hér Trístrams saga...²⁴

– oder in Thomas Malorys Bearbeitung und Komprimierung des Artus-Lancelot-Stoffes, z. B.:

17 LE LIVRE DU GRAAL 2003, Bd. 2 (*Lancelot*), S. 1308. „Doch dann schweigt die Geschichte über ihn und spricht von Lancelot.“

18 LE LIVRE DU GRAAL 2009, Bd. 3 (*La Quête du saint Graal*), S. 843. „Hier nun berichtet die Erzählung, dass Galaad, nachdem er sich von seinen Gefährten getrennt hatte [...]“.

19 Ebd., S. 881. „Hier hört die Geschichte auf von ihnen zu sprechen und berichtet von Galaad.“

20 *Le roman de Tristan*, zit. n. DELCORNO BRANCA 1973, S. 26. „Aber dann hört die Geschichte auf, über diese Sache zu sprechen, weil sie nicht zu unserem Buch gehört, und kehrt zu unserem ersten Gegenstand zurück.“

21 IL ROMANZO DI TRISTANO 1990, LXIV, 1; S. 133. „Hier spricht jetzt die Geschichte nicht weiter von Tristan und kehrt zu Galeotto auf die Insel der Giganten zurück.“

22 PROSALANCELOT 1995–2004, Bd. II, S. 252: „Nun schweigt die Historie eine Weile von ihnen zweien und spricht weiter von den Rittern, die in dem Tal geblieben waren, als man Lancelot hinweggeführt hat.“ (Übers. von Martin Sebastian Hammer). Siehe zu diesem und dem folgenden Beispiel den Beitrag von Martin Sebastian Hammer im vorliegenden Band.

23 PROSALANCELOT 1995–2004, Bd. IV, S. 132: „Hier lässt die Aventure [ab], von ihnen zu sagen bis zu einem späteren Zeitpunkt, und kehrt zurück zu Lancelot.“ (Übers. von Martin Sebastian Hammer)

24 TRÍSTRAMS SAGA OK ÍSÖNDAR 1999, S. 72: „Nun sagt uns hier Trístrams saga...“ (Übers. Daniel Zimmermann). Siehe dazu auch den Beitrag von Daniel Zimmermann im vorliegenden Band.

Here leaveth the tale of Sir Lancelot, and speaketh of Sir Gawein.²⁵

Diese zunächst schlichten oder sogar unbeholfen erscheinenden Formeln verfügen über ein außerordentliches Variationspotenzial, von dem gleich noch zu reden sein wird. Festzuhalten bleibt aber zunächst, dass das *entrelacement* von Beginn an eine genuin autoreflexive oder metanarrative Erzählweise ist. Vor allem durch die strukturstiftende Präsenz eines Erzählsubjekts, das den Strangwechsel ankündigt, rechtfertigt oder einfach vollzieht, unterscheidet es sich von anderen Formen mehrsträngigen Erzählens.²⁶

Die explizite Markierung des Übergangs von einem zum anderen Erzählstrang, so schwerfällig sie zumindest in ihren einfachsten und wohl auch frühesten Formen erscheinen mag, eröffnet gleichwohl besonders elastische Spielräume der Multiplikation von Erzählsträngen und prinzipiell unbegrenzte Möglichkeiten ihrer Kopplung oder Verknüpfung. Während andere Transitionsformeln (etwa des Typs „Während x nach A ging, begab sich y nach B“) oder auch schwach markierte bzw. unmarkierte Übergänge zwischen verschiedenen Handlungsfolgen der inneren Logik und der zeitlichen Relationierung der erzählten Ereignisse verpflichtet sind, kann der Strangwechsel im Modus des *entrelacement* gegenüber diesen Obligationen sich zumindest indifferent verhalten; statt in der Handlungs- und Geschehenslogik der *histoire* seine Begründung zu finden, kann er ausschließlich aus der Logik des *discours* resultieren, von der vorfindlichen Überlieferungslage bedingt oder einfach durch den nicht weiter der Rechtfertigung bedürftigen Willen der Erzählinstanz motiviert sein. Zugleich können die hochfrequenten und seien es auch stereotypen und semantisch ‚leeren‘ Interventionen dieser Erzählinstanz die Transparenz und Intelligibilität erzählter Verhältnisse garantieren, deren Polyzentrik sie andernfalls schnell unübersichtlich werden ließe.

Die große Zahl von Handlungsfolgen und deren Protagonist:innen erlaubt nicht nur die Darstellung komplexer Kausalitäten und Koinzidenzen, sondern ermöglicht auch multiple semantische Korrelationen, eine aufwendige Paradigmatik oder Leitmotivik, auf die, wie erwähnt, mit besonderem Nachdruck Vinaver insistiert und die generell in der Forschung zum *entrelacement* größere Zuwendung erfahren hat als sein syntagmatischer Aspekt und die damit zusammenhängende konstitutive Autoreflexivität. Gerade diese strukturbildende Metanarrativität oder Autoreflexivität des *entrelacement*, also die beständige und in der ‚Evolution‘ des Genres zunehmende Präsenz des Erzählsubjekts, erlaubt aber große Freiheiten in der *dispositio* des Stoffs wie auch der *elocutio* seiner Darbietung – Freiheiten, die dann vor allem im italienischen ‚Kunstromanzo‘, namentlich in Ariosts *Furioso*, in vollem Umfang genutzt werden. Die Einbettung von Substrukturen wie vollständige Novellen oder ausgedehnte argumentative Vorreden und Exkurse in das ‚Geflecht‘ von Erzählsträngen, aber auch die Vielfalt stilistischer Register lassen bereits das *entre-*

25 Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, XV, 6 (MALORY 1998, S. 350).

26 Dieser Aspekt, obgleich zentral, bleibt in der Forschungsliteratur zum mittelalterlichen und frühneuzeitlichen *entrelacement* häufig unberücksichtigt oder unterschätzt; so zuletzt auch bei Claudio Lagomarsini, der immerhin eine „Grammatica dell’*entrelacement* arturiano“ vorlegen will. S. LAGOMARSINI 2023, S. 73–88.

lacement potentiell als jene omnivore Erzählweise erscheinen, die später zu einem Attribut des Romans erklärt wurde.

Als Strukturmodell ausgedehnter mehrsträngiger Erzählungen hat das *entrelacement*, nachdem es für mehr als drei Jahrhunderte als probates narratives Verfahren galt, um große Stoffmassen zu bewältigen, über das 16. Jahrhundert hinaus kaum noch Nachfolger gefunden. Man könnte meinen, dass Ariost in seinem zeitgenössisch und weit darüber hinaus außerordentlich erfolgreichen *Orlando furioso* die Möglichkeiten dieser Erzählweise nicht nur zu virtuoser Entfaltung gebracht, sondern sie auch erschöpft hat.²⁷ Zugleich wurde die mit dem *entrelacement* auf das Engste verbundene Thematik der *chevaliers errants* und ihre Konfigurierung in relativ flachen Hierarchien und annähernd gleichrangigen Erzählsträngen zunehmend obsolet. Die postariosteske Poetik, sich auf Aristoteles berufend, forderte vom Epos den Verzicht auf ausufernde Diversifikation des erzählten Geschehens und stattdessen eine zielstrebig herbeigeführte Handlungseinheit und strikte Dominanzrelationen für das erzählte Personal. Ferner favorisierte sie gegenüber den affektgesteuerten Heroen des Romanzo, die, mit übermenschlichen Kräften ausgestattet, alleine ganze Heere niedermachten, kühle Strategen und weitsichtige, mit den Kräften ihrer Truppen haushaltende Feldherrn, die historisch referentialisierbar waren oder zumindest in historisch referentialisierbaren Kontexten agierten.²⁸ Zwar sind auch unmittelbar nach Ariost noch hochambitionierte Romane entstanden – etwa der *Amadigi* (1560) von Bernardo Tasso –, die sich dem *entrelacement* verpflichtet fühlten, aber bereits nach zeitgenössischem und erst recht nach dem Urteil der Nachwelt für missglückt oder gescheitert galten.²⁹ Das Epos oder die versifizierte Großerzählung nahm mit der *Gerusalemme liberata* Torquato Tassos (dem Sohn Bernardos) einen anderen Weg. Mehrsträngige Erzählungen, die einzelne Strukturelemente mit dem *entrelacement* teilen, findet man natürlich weiterhin, etwa, wie angemerkt (Anm. 27), bei Cervantes, neuzeitlich im Kontext des Historischen Romans oder auch des Abenteuerromans. Walter Scott berief sich ganz ausdrücklich auf Ariost.³⁰ Auch infolge einer produktiven Rezeption Scotts erlebte die *entrelacement*-Formularik im Roman des 19. Jahrhunderts, der diese Formularik mal in ironischer, mal in ernster und ‚pseudo-mittelalterlicher‘ Weise zum Einsatz brachte, eine zweite Konjunktur. Dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Typus des narrativen Strangwechsels begegnet man in großer Zahl und in mehr

27 Cervantes' *Don Quijote* wollen wir nicht mehr dem Kontinuum der *entrelacement*-Literatur zurechnen: Das *entrelacement* scheint uns hier nicht mehr in erster Linie zur Organisation von Mehrsträngigkeit funktionalisiert, sondern figuriert bereits als ein Verfahren, das einer Poetik des Romans zuordenbar ist und das sich bis in die (Post-)Moderne finden lässt. Der filiative Zusammenhang, der das *entrelacement* mit dem literarischen Stoff des Rittertums verbindet, bleibt dabei zentral – gerade hierin liegt das poetologische Potenzial von Cervantes' Strangwechselformeln, die ironisch auf das Rittertum als gesunkenes Kulturgut referieren, zugleich aber neue metatextuelle und paradoxe Effekte zeitigen.

28 Als Beispiele seien genannt Luigi Alamanni *L'Avarchide* (1540), Gian Giorgio Trissino *Italia liberata dai goti* (1548) oder, für Frankreich, Pierre de Ronsards *Franciade* (1572).

29 S. SACCHI 2006; MASTROTOTARO 2006.

30 S. OLIVER 2019.

oder weniger elaborierter Gestaltung auch in Romanen von Autoren wie Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alessandro Manzoni oder Mariano José de Larra. Ein Beispiel aus Balzacs *Illusions perdues* hat es durch Genette zu einer gewissen Berühmtheit gebracht: Während ein Geistlicher die Rampen von Angoulême erklimmt, will der Erzähler die darüber vergehende Zeit nutzen, um die Vorgeschichte dieser Szene zu erläutern. In Genettes *Discours du récit* wird dies als eine „banale und unschuldige“ Metalepse verbucht.³¹ Dabei sind Strangwechsel vom metaleptischen Typ in der *Comédie Humaine* eigentlich die Ausnahme.³² Sehr viel häufiger findet man sie etwa in Manzonis *Promessi sposi*, z. B.:

Ma, intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato [...].³³

Die bei Scott, Manzoni und anderen Autoren Historischer Romane vorfindliche schiere Anzahl von Handlungssträngen und die Strukturkomplika­tionen ihrer Verknüpfung können sich aber schwerlich mit denen des *Prosa-Lancelot* oder des *Furioso* messen. Sicher keine filiative Relation, aber eine Analogie zum mittelalterlich-frühneuzeitlichen Erzählen im Modus des *entrelacement* lässt sich indessen erkennen in den bereits seit einiger Zeit prosperierenden Zyklen und Serien in Film, Fernsehen und digitalen Medien, die mit dem *entrelacement* zumindest eine inhärente Dynamik infiniten Progression und Diversifikation teilen und vielleicht ein ähnliches Bedürfnis befriedigen, nämlich ein fiktionales Universum in stetiger Expansion zu entwerfen, dessen Ausstattung und Umstände realweltlicher Fülle nahekommen oder sie übertreffen, aber für die Rezipierenden ästhetisch und moralisch befriedigender ist als die eigene Lebenswelt – und weniger risikoreich.³⁴

Wenn auch das *entrelacement* als Strukturmodell mehrsträngiger Erzählungen keine oder eine nur sehr eingeschränkte Verlängerung in die Moderne erfahren hat, so lässt sich doch feststellen, dass seine spezifische Formularik der Strangverknüpfung sowie das Erzählsubjekt, das sich in und über sie artikulieren kann, durchaus eine Karriere bis in die jüngste Gegenwart durchlaufen hat.³⁵ Dieses Formelwerk (einige erste Beispiele haben wir oben gegeben) kann als spezifische Aktualisierung jener „potentiellen Autoreflexivität des narrativen Diskurses“ gelten, die Klaus W. Hempfer – ebenfalls mit Bezug auf das *entrelacement* – in einem nach wie vor grundlegenden Aufsatz herausgestellt hat.³⁶ In seinem Vollzug auf sich selbst zu referieren ist eine dem Erzählen inhärente Möglichkeit und gerade, wenn dies in so schlichter und elementarer Weise geschieht wie in den frühen *entrelacement*-Formeln, muss hier auch keine Genealogie angenommen werden, die in literarischen Manifestationen früherer Epochen nach Bedingungen ihrer Möglichkeit forscht. Das schließt natürlich nicht aus, dass einzelne individuelle, u. U. ‚gewagte‘

31 GENETTE 1972, S. 244.

32 Aude Déruelle hat in dem gesamten Zyklus vier Beispiele gefunden, die zudem kaum variiert sind (s. DERUELLE 1999).

33 MANZONI 1981, Kap. IV, S. 166.

34 Einen medientheoretisch grundierten Bogen zwischen mittelalterlichem Erzählen und der Episodizität neuester filmischer Zyklen und Serien schlägt auch KRAGL 2017.

35 S. hierzu, mit zahlreichen Beispielen, HÄSNER 2005, Kap. 3.5., S. 51–81.

36 HEMPFER 2002 (¹1982).

Gestaltungen dieser Formularik, denen man etwa in historiographischen Texten begegnen kann, spätere Autor:innen fiktionaler Texte inspiriert haben mögen (wenn auch nicht die anonymen Autoren des *Prosa-Lancelot*). Allemal aufschlussreich ist die Beobachtung, dass ähnliche Herausforderungen der Stoffdisposition zu analogen diskursiven Verfahren führen und auf der anderen Seite bestimmte Elemente, die das *entrelacement* charakterisieren, zwar im Prinzip bekannt waren, aber zu nur episodischem Einsatz kamen oder ungenutzt blieben oder verschmährt wurden.

Tatsächlich verfügen jene schlichten Transitionsformeln aus dem *Prosa-Lancelot*, aber auch die räumlich weit entfernten und jedenfalls alten Syntagmen, die sich in altnordischer Sagaliteratur finden, über einen großen und vielleicht sogar überraschenden Variationsspielraum, der freilich in ihm selbst nicht annähernd ausgeschöpft wird. Nicht zuletzt hat das *entrelacement* als diskurszentrierte, meta-narrative Erzählweise eine Disposition zur metaleptischen Redefinition des Verhältnisses von *discours* und *histoire*, oder erzählender und erzählter Welt. Da auf diesen Aspekt in allen Beiträgen dieses Bandes Bezug genommen wird, sei er hier kurz und im Zusammenhang erläutert.³⁷

Die Beispiele aus dem *Prosa-Lancelot* sowie viele der in diesem Band zitierten mittelhochdeutschen und altnordischen Beispiele repräsentieren die rudimentären Fassungen dieser Transitionsformeln, die sich freilich auch schon in früheren arthurischen Erzähltexten finden, so auch in Chrétiens unvollendet gebliebenem *Perceval*, wo sie allerdings nur zwei kontrastierende oder komplementäre Erzählstränge organisieren. ‚Rudimentär‘ sind diese Formeln sowohl hinsichtlich ihrer strukturellen Schlichtheit wie auch ihrer frühen Position in der ‚evolutiven‘ Ausdifferenzierung der *entrelacement*-typischen Transitionsformeln. Die sich in diesen Formeln artikulierende anonyme Erzählinstanz bleibt bloßes Organ des Wiedererzählens eines bereits autoritativ fixierten Stoffs, des *conte* oder der *storia* oder des *tale* oder der *saga*. Ungleich größere Gestaltungsspielräume eröffnen sich für diese Strangwechselformeln, wenn *li contes* und damit eine außerhalb des aktuellen Textes situierte, die Ordnung und Gültigkeit des erzählten Stoffs garantierende Instanz, durch ein Erzähler-Ich ersetzt wird. Dieses Erzähler-Ich kann sich zwar weiterhin auf eine das Erzählte beglaubigende Quelle oder testimoniale Instanz berufen, die jedoch prinzipiell nicht die unhintergehbare Autorität des *conte* besitzt, sondern gegen andere Quellen abgewogen, in Frage gestellt oder auch ironisiert werden kann; im Folgenden ein Beispiel aus Boiardos *Orlando innamorato*, in dem der Erzähler sich auf die sogenannte *Pseudo-Turpin'sche Chronik* beruft oder vielmehr vorgibt, dies zu tun:

37 Für eine ausführliche Darstellung der *entrelacement*-Formularik und ihrer Variationen und Proliferationen, einschließlich des Versuchs einer Typologie, sei verwiesen auf HÄSNER 2019, Kap. 4. S. hierzu aber auch, neben der oben genannten Forschungsliteratur zum *entrelacement*, vor allem DELCORNO BRANCA 1973 mit zahlreichen instruktiven Beispielen aus der französischen und italienischen Tradition.