

Zitation:

Tomasek, Stefan/Ott, Christine (2016): Nils Mohl und Hartmann von Aue. Zur intertextuellen Verweisstruktur in *Stadtrandritter* und ihrem didaktischen Potential für den Deutschunterricht. In: Literatur im Unterricht – Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 17/3 (Themenheft zu Nils Mohl), S. 267-286.

Nils Mohl und Hartmann von Aue

Zur intertextuellen Verweisstruktur in *Stadtrandritter* und ihrem didaktischen Potential für den Deutschunterricht

Von Stefan Tomasek und Christine Ott

Dieser Beitrag geht der Frage nach, wie Nils Mohls Roman *Stadtrandritter* für die Behandlung im Literaturunterricht fruchtbar gemacht und hierbei der intertextuellen Verweisstruktur auf mittelalterliche Literatur Rechnung getragen werden kann. Es wird deutlich, dass *Stadtrandritter* nicht einfach Anlass bietet, besonders Hartmanns von Aue *Erec* an diesen Gegenwartsroman anknüpfend im Literaturunterricht der Sekundarstufe II zu behandeln, sondern dass der Einbezug zu einer Fokusverschiebung vom Erzählten (*histoire*) zum Erzählen (*discours*) in der unterrichtlichen Auseinandersetzung mit *Stadtrandritter* einlädt. Durch die intertextuelle Lektüre von *Stadtrandritter* rücken Erzähltechniken in den Vordergrund der Textrezeption, die nicht als spezifisch Mohl'sche Erzähltechnik zu interpretieren sind, sondern als erzähltheoretische Phänomene begreifbar werden, die bereits in mittelalterlichen Texten Anwendung finden. Ältere Literatur wird auf diesem Weg aktualisiert und kann in ihrer Modernität – im literaturgeschichtlichen Sinn – wahrgenommen werden, Gegenwartsliteratur hingegen auf das Innovationspotential von Erzählen befragt werden.

1. Zum Inhalt von *Stadtrandritter*

Mit *Stadtrandritter* legt Nils Mohl 2013 den zweiten Band seiner Trilogie „Liebe-Glaube-Hoffnung“ vor. Im Mittelpunkt stehen Merle von Aue (17 J.) und Silvester Lanzen (17/18 J.), die sich ineinander verlieben, aber letztlich nicht zueinander finden.

Merle ist gerade von einem Auslandsjahr zurückgekehrt und lebt mit ihrer Familie mit Haus und Garten in einer ruhigen Gegend. Der Vorstadtidylle wird Silvesters Stadtrandplattenbau entgegengesetzt, in dessen Umfeld Kleinkriminelle, rohe Gewalt und Drogenabhängige nicht fehlen. Silvesters Vater hat die Familie früh verlassen; die Mutter kann Silvester (spätestens) seit dem plötzlichen Tod der älteren Schwester Kitty keinen Halt geben. Verbunden sind die beiden sozialen und räumlichen Pole Vorstadtidylle und Problembezirk durch den „Guten Hirten“, eine Kirchengemeinde, in der die Jugendlichen beider ‚Welten‘ aufeinandertreffen. Vom charismatischen und jugendlichen Pastor Christian Kamp werden Silvester und Merle als JugendgruppenleiterInnen angeworben.

Erzählt werden die Ereignisse von drei Monaten, August bis Ende Oktober. Die beiden Hauptfiguren kennen sich bereits aus der Konfirmationszeit und treffen nun an der Schwelle zum Erwachsenwerden wieder aufeinander. Merle geht auf Silvesters offensive Avancen zunächst zurückhaltend ein, schließlich ist der noch mit Domino

(20 J.) liiert. Während Domino Züge einer *femme fatale* trägt, erscheint Merle zunächst als braves Mädchen von nebenan, das mit ihrem Image der „lieben kleinen Merle“ und „Rührmichnichtan“ hadert (S. 306).¹ Die Trennung von Domino fällt Silvester schwer, er fühlt sich nach wie vor körperlich stark von ihr angezogen, hält aber womöglich auch deswegen an der Beziehung fest, weil Domino Kittys beste Freundin war und mit einer Trennung auch eine Verbindung zu Kitty verloren geht. Als Silvester sich dann von Domino trennt, steht dem Zusammenkommen von Silvester und Merle ein neues Hindernis entgegen, denn Merle hat inzwischen den Pastor geküsst.

Vor allem mit der Figur Silvester sind weitere Handlungsstränge verknüpft. Silvester beschäftigt noch immer die Frage, ob bei Kittys Tod, eine unvorhersehbare Gehirnblutung, womöglich unterlassene Hilfeleistung – aus Geldgier? aus rassistischen Motiven? – im Spiel war. Als Kittys Kater verschwindet, vermutet Silvester, dass der Kleinkriminelle Brand III, den Silvester auch für Kittys Tod mitverantwortlich macht, hinter dieser ‚Entführung‘ steckt. Silvester sinnt auf Rache und erklärt Brand III mit einem Fehdehandschuh den Krieg. Silvesters Gegenfigur Kondor gerät dabei zwischen die Fronten: Er sucht den Kontakt zu Silvester, möchte raus aus dem kleinkriminellen Milieu und weg vom Bandenchef und Ersatzvater Brand III, wird aber durch unglückliche Umstände zur tragischen Figur; Hilfe von außen reüssiert nicht (z. B. vom Kumpel Mauser, der Kondor im Boxsport eine berufliche Perspektive aufzeigen möchte, oder vom Pastor Kamp, der über sozialpädagogische Maßnahmen eine Sozialisation Kondors in die bürgerliche Gesellschaft versucht).

Die Situation spitzt sich im Vorfeld eines Fests der Kirchengemeinde zu: Merle und Domino treffen aufeinander sowie Silvester und Brand III. Letztere legen ihren Zwist vorerst bei, ein Tagtraum Silvesters hatte Brand III bereits von Silvesters Unterstellungen freigesprochen. Doch auf dem Fest in den Kellerräumen des „Guten Hirten“ kommt es zur Eskalation. Nicht Merle und Silvester finden auf dem Fest zueinander; stattdessen schläft Merle mit dem Pastor. Kondor wird des Mordes am geliebten Hund von Brand III beschuldigt und von Brands Handlangern gesucht, um ihn brutal zu bestrafen. Am Ende brennt der „Gute Hirte“ und Kondor ist verschwunden. Die Ursache für das Feuer sowie Kondors Schicksal bleiben offen.

2. Romanstruktur und Überlegungen zur Zähmung des Opus Magnum *Stadtrandritter* für die unterrichtliche Behandlung

Der knapp 680 Seiten umfassende Jugendroman wird nicht chronologisch erzählt, sondern arbeitet mit Vor- und Rückblenden, die auf paratextueller Gestaltungsebene des Romans eine Entsprechung in rechts- oder linksweisenden Doppeldreiecken (Zeichen für Vor-/Zurückspulen) finden. Die Katastrophe am Ende, das Feuer, wird bereits zu Beginn angekündigt und ist zeitlicher Orientierungspunkt, um weitere Pas-

1 Diese sowie weitere Seitenangaben zu *Stadtrandritter* beziehen sich auf folgende Ausgabe: Nils Mohl, 2013, *Stadtrandritter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

sagen leicht in eine Chronologie bringen zu können (durch Kommentierung zu Beginn einer Passage, z. B. S. 37: „Samstag, drei Wochen vor Ausbruch des Feuers“). Doch nicht nur auf Kapitelebene werden verschiedene Erzählzeitpunkte angeordnet. Die Figuren entschwinden auch innerhalb eines Kapitels ihrer erzählten Gegenwart, beispielsweise in Form von Erinnerungen (z. B. bei Silvester in Form von Erinnerungen an Gespräche mit seiner Schwester Kitty).

Der Roman ist in einen drei „Trailer“ umfassenden Prolog und neun Kapitel gegliedert, die jeweils als „Âventiure“ bezeichnet werden. In ihnen werden entweder durch eine heterodiegetische, nullfokalisierte Erzählinstanz Ereignisse beschrieben, die Silvester erlebt, oder es wird aus der Perspektive Merles (autodiegetische, intern fokalisierte Erzählinstanz) erzählt. In Stanzel'scher Terminologie liegt in den Silvester-Passagen ein Er-Erzähler vor, in den Merle-Passagen eine Ich-Erzählerin. Die Merle-Âventiuren erzeugen in der Ich-Perspektive eine größere Unmittelbarkeit ihrer Sicht der Ereignisse und ihrer Gefühle als die Silvester-Âventiuren.

Unterbrochen sind die Âventiure-Kapitel zum einen durch Szenen, die keine erkennbare Erzählstimme aufweisen, auf Innensichten verzichten und als „Bonusmaterial“ bezeichnet werden – wie auf einer DVD, auf der neben dem Hauptfilm weitere Szenen zu finden sind, die am Ende nicht in den Film aufgenommen wurden. Zum anderen zieht der Roman eine metareflexive Ebene in das Erzählen ein. Er lässt hierzu zentrale Figuren des Romans über sich selbst in der dritten Person sowie über ihr Verhältnis zu „*Gott usw.*“ sprechen. Im Unterschied zum Bonusmaterial geben diese Einschübe Innenansichten zu den Figuren: „Merle über ... *Gott usw.* [...] *Ob Merle Christian idolisiert? Ach, klar! Wobei Merle kein Naivchen ist. [...] Merle findet sich in dem wieder, was Christian vermittelt*“ (S. 214, Herv. im Original). Doch indem die Figuren hier in der dritten Person über sich sprechen, tritt der Roman aus der Fiktion heraus, verlieren diese Innenansichten an Unmittelbarkeit und sind mehr Figurenanalyse als Selbstbetrachtung. Solche Einschübe sind übertitelt mit „The Making-of“ und haben im beschriebenen Sinn große Ähnlichkeit mit Interviewantworten von FilmdarstellerInnen über die von ihnen gespielte Rolle.

In der Multiperspektivität von *Stadtrandritter* liegt eine Möglichkeit, den umfangreichen Text für den Literaturunterricht handhabbar zu machen. Bei den einleitenden „Trailer“-Kapiteln und den stets knappen „Making-of“-Einschüben bietet sich die gemeinsame Lektüre an, da die Trailer ins achronologische Erzählen einführen und die „Making-of“-Einschübe einen Überblick über die zentralen Figuren, über mögliche Handlungsmotive sowie über die Figurenkonstellation geben. Die Lektüre der Âventiuren dagegen lässt sich zweiteilen: Eine Gruppe der Schüler liest jene aus Sicht Silvesters, eine andere die aus Sicht Merles. So halbiert sich das Lesepensum pro Gruppe auf etwa 350 Seiten. Für sich betrachtet, sind die Merle-Âventiuren und die Silvester-Âventiuren chronologisch angeordnet, wie die untenstehende Auflistung zeigt. Dies erleichtert es, der Handlungslogik zu folgen. Erst in der Verkettung beider Erzählperspektiven ergibt sich die Achronologie des Erzählten.

Die letzte Merle-Âventiure setzt 13 Tage vor der Feuerkatastrophe an, erzählt aber das Fest sowie den darauffolgenden Morgen mit, umfasst somit auch den dramaturgischen Schlusspunkt des Romans, der aus Sicht Silvesters in Âventiure IX erzählt ist.

	Merle- Âventiuren	Silvester- Âventiuren
Chronologie der Kapitel	II	
	IV	
	VI	
	[Trailer #1 und #3]	
		I
	VIII	III
		V
		VII
		IX

Bei der Zusammenführung beider Erzählperspektiven kann im Unterricht dann der Frage nachgegangen werden, wie sich die Bewertung des Verhaltens einer Figur aufseiten der LeserInnen verändert, wenn die Perspektive einer anderen hinzugenommen wird. Wissenslücken, die aufseiten einer Figur über das (Er-)Leben der anderen bestehen und die Handlungen von Figuren erst nachvollziehbar machen, können beispielsweise zutage befördert werden. Unmittelbar kontrastierbar sind die Kapitel VIII und IX in der Beschreibung des Fests, weshalb sich hier ein Vergleich verschiedener Erzählperspektiven besonders leicht realisieren lässt. Lesestärke SchülerInnen lesen womöglich auch bereitwillig den gesamten Roman. In diesem Fall kann in der Klasse sehr leicht ein Austausch darüber in Gang kommen, inwiefern sich die Art des Lesens eines achronologisch und multiperspektivisch konzipierten Texts auf die Rezeption auswirkt. Welchen Effekt erzeugt das Vor- und Zurückspringen in der Zeit? Weckt die alleinige Kenntnis der Perspektive Silvesters mehr Verständnis für das Verhalten dieser Figur?

Auf Basis des solchermaßen erarbeiteten Überblicks über die Ganzschrift können dann vertiefende Lektüren anschließen. In diesem Beitrag wird dies für den Aspekt Intertextualität und, damit eng verbunden, für Erzählstimmen vorgeschlagen und vorbereitet.

Im Folgenden wird zunächst herausgearbeitet, welche intertextuelle Verweisstruktur der Jugendroman auf mittelhochdeutsche Literatur oder auf ‚das Mittelalter‘ mit sich führt. Solche Referenzen sind zum Teil derart prominent gesetzt, dass sich ihre unterrichtliche Thematisierung bei der Lektüre von *Stadtrandritter* beinahe aufdrängt. Die folgenden Ausführungen zeigen an konkreten Textstellen auf, wo Mohls Text vor allem mit Texten Hartmanns von Aue parallelisiert werden kann. Sie geben außerdem Aufschluss darüber, wo der Roman *Stadtrandritter* selbst zur vergleichen-

den Lektüre einzelner Romanpassagen einlädt, an denen intertextuelle Verweisstrukturen sichtbar werden.

3. Mittelalterreferenzen in *Stadtrandritter*

Die intertextuelle Struktur in „Stadtrandritter“

Nils Mohls *Stadtrandritter* lässt von Beginn an keinen Zweifel daran, dass dem Roman eine intertextuelle Verweisstruktur als „Text hinter dem Text“ eingeschrieben ist.² Die erste diesbezügliche Markierung findet sich im dem Roman vorangestellten „Trailer #1“ (S. 11), der von der konsekutiven Handlungsstruktur einerseits als abgetrennt markiert, andererseits auch (fingiert) als ein abgeschlossenes mediales Phänomen gekennzeichnet ist.³ In diesem so doppelt exponierten Trailer ist nach nur wenigen Sätzen ein erster intertextueller Marker gesetzt. Als intertextueller Marker werden im Folgenden sprachliche Strukturen verstanden, die sich „dem Text selbst als Intertextualitätssignal ein[schreiben], indem die Spuren der fremden Texte sich dem Text nicht nahtlos einfügen“.⁴ Hier wird der Name der autodiegetischen, intern fokalisierten Stimme thematisiert, die im Folgenden gut ein Drittel des Gesamttextes erzählt: „Ich höre deine Stimme. Wie sie meinen Namen sagt. Fest und warm. *Merle, Merle von Aue*“ (S. 13, Herv. im Original). Hierbei ist das Prinzip, intradiegetische Redeanteile zu kursivieren (es handelt sich um ein wörtliches Zitat), noch nicht eingeführt, so dass der Name „Merle von Aue“ zusätzlich graphisch markiert erscheint.⁵

2 Im Folgenden wird Intertextualität nicht als sprachphilosophisches Phänomen verstanden, sondern als ein textuelles Verfahren, mithilfe dessen „der Text selbst eine oder mehrere intertextuelle Relationen anzeigt. Der Text hat die Möglichkeit, ein Reflektionsmedium zu setzen, in dem er sich als eine differenzierte Distanznahme zu einem oder mehreren Texten präsentiert und diese Distanznahme in die Konkretheit des Werks einschreibt“ (Karl Heinz Stierle, 1983, *Werk und Intertextualität*, in: *Dialog der Texte*, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, S. 7-26, hier S. 10). Die Verdichtung von Intertextualität erscheint so als „Differenzqualität ästhetisch überformter Sprache“ (Manfred Pfister, 1984, *Konzepte der Intertextualität*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer, S. 1-32, hier S. 13), die hieraus resultierende Dialogizität als „spezifische Form der Sinnkonstitution von Texten“ (ebd. S. 14). Intertextualität in diesem Sinne wird als „Möglichkeit, eine Alternative, ein Verfahren des Bedeutungsaufbaus literarischer Werke“ (ebd. S. 17), verstanden, nicht als Eigenschaft aller Texte einer Kultur im weitesten Sinne.

3 Zum Buchtrailer s. unten.

4 Vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität* [Anm. 2], S. 19.

5 Vgl. im Folgenden die Betonungsmarkierung durch Kursivierung: „– Wie möchtest du sterben, Merle von Aue? / – Wie möchtest *du* sterben, Silvester Lanzen“ (S. 13, Herv. im Original). Kursivierung als Markierung von Binnenrede ist erst erkennbar ab S. 49f., als eine euphemistische Umschreibung mit der wörtlichen Formulierung kon-

Der Name hebt sich überdies durch die (historisch gesehen) Herkunftsangabe „von Aue“, die als ungewöhnlicher Namenszusatz und Adelsprädikat fungiert, vom jugendsprachlich konnotierten Trailer ab.⁶ So ist eine erste Markierung gesetzt,⁷ welche die Verwendung von *nomina propria* und ihre Stellvertreterfunktion (ein Eigenname steht für ein konkretes Objekt, nicht für ein Konzept) in den Fokus rückt. Dass es sich bei diesem Namenszusatz um Namensreferenz auf einen bzw. mehrere literarische Texte handelt, ist u. U. hier zwar noch nicht ersichtlich; dies stellt jedoch eine gewissermaßen klassische Methode intertextueller Markierungen dar: „Viel besser als mit Zitaten kann [...] mit bekannten Eigennamen, die sich meist deutlich größerer Bekanntheit erfreuen [...], synekdochisch eine Szene oder ein kompletter Prätext aufgerufen werden“⁸. Dass es sich hierbei um einen Sonderfall des „re-used author“⁹, also die Implementierung eines mittelalterlichen Autors (Hartmann von Aue) in einen modernen Roman, handelt, versteht allerdings natürlich nur, wer diesen Autor kennt. Worauf diese Namensreferenz verweist (die Autorperson, das Gesamtwerk, einen konkreten Text), bleibt zunächst offen.

Das Prinzip alteritär erscheinender Eigennamen wird jedoch unmittelbar folgend erneut aufgenommen: „– Wie möchtest du sterben, Merle von Aue? / – Wie möchtest du sterben, Silvester Lanzen?“ (S. 13, Herv. im Original). Der hier für die zweite Hauptfigur des Romans eingeführte Vorname „Silvester“ ist – anders als auf den ersten Blick der Vorname Merle – im deutschen Sprachraum ungewöhnlich. Er verweist vor allem über den Feiertag auf den am 31. Dezember 331 n. Chr. gestorbenen Papst Silvester I. Weitere bekannte Namensträger stammen fast alle aus dem Mittelalter. Ebenso auf diese historische Epoche und im Besonderen auf das Rittertum verweist der Nachname „Lanzen“, entweder bezogen auf die ritterliche Stoßwaffe oder als Kurzform des Artusritters Lanzelot (s. unten). Diese Verweisstruktur auf Ebene der Namen wird in der auffälligen Bildsprache der Burgallegorie am Ende des Trailers #1 aufgegriffen: „Ich verstehe nur Ritterburg, Silvester Lanzen“ (S. 15); „Zugbrücke runter, Merle von Aue, woran glaubst Du?“ (S. 16; so auch S. 59 u. ö.). Hier wird die bereits vorgestellte Interpretationsrichtung bestärkt; das Zugbrücken-Zitat ist als letzter Satz des Trailers #1 zudem exponiert.

Diese Stoßrichtung wird zwar scheinbar im zweiten Trailer nicht wieder aufgenommen, der, ganz der modernen Gegenwart der im Roman erzählten Handlung ver-

trastiert wird: „Und dann sagt sie ihm auf den Kopf zu, er habe mit *Fräulein* auf ihrem Sofa geschlafen: *gefickt*“ (S. 49f., Herv. im Original).

6 Vgl. S. 13: „Ich sage: / – Ich bin 17, ich würde gerne uralt werden. / – Diese Vorstellung, sagst du, mittendrin: *zack!*, Sicherung raus und weg. Der *Tilt*“.

7 Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität [Anm. 2], S. 19: „Intertextualität setzt einen Konflikt zwischen Text und Prätext voraus, der als semantisch-ideologische Differenz oder Divergenz zu verstehen ist“.

8 Teresa Pham, 2014, Intertextuelle Referenzen auf Shakespeare. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung, Münster: LIT, S. 45.

9 Ebd. S. 44.

haftet, mit einem Feuerwehreinsatz beginnt (S. 21ff.). Doch auch hier wiederholt sich die Mittelalterreferenz des ersten Trailers durch ein Verkleidungsmotiv (als Ritter verkleidete Teilnehmer eines Mittelalter-Festes) und durch eine Vergleichsstruktur: „Vorn in der Menge, auf den silbernen Rüstungen der zwei Ritter vom Mittelalter-spektakel, spiegelte sich eine Funkengarbe [...]. Ein Trupp mit Atemschutzgeräten stampfte auf den Hintereingang zu, durch das Gewicht der Montur [...] eingeschränkt wie Harnischfechter“ (S. 21). Spätestens hier ist somit die Verflechtung zwischen Titel und Text (*Stadtrandritter*) angelegt, die den Paratext selbst erklärt: Motive aus dem mittelalterlichen Ritterkontext werden in ein modernes städtisches Milieu transferiert. Wenn schließlich der Beginn der eigentlichen Narration im Anschluss an drei vorgeschaltete Trailer mit dem Paratext „Aventure I“ (S. 33) eingeleitet wird, ist durch das im deutschen Sprachraum unbekannte Längenzeichen (Zirkumflex), die im Neuhochdeutschen nicht mehr gebräuchliche Graphem-Phonem-Relation <iu> = [y:] und das nicht mehr ad hoc verständliche Lexem selbst die Verweisstruktur auf die mittelhochdeutsche Sprache und Kultur vollständig angelegt. Nun bedarf es nur noch eines kleinen Rechenschrittes, um die einleitende Namensreferenz mit einem der bekanntesten mittelhochdeutschen Autoren, Hartmann von Aue,¹⁰ in Beziehung zu setzen und so die intertextuelle Struktur in *Stadtrandritter* aufzulösen: Nils Mohls Roman steht, so impliziert es der Text zu Beginn selbst, vor dem Hintergrund der klassischen höfischen Romane des deutschen Mittelalters. Weitere intertextuelle Referenzen setzen dieses Prinzip im Folgenden fort.¹¹ Intertextuelle Verweise auf mittelhochdeutsche höfische Romane zeigen sich als ein Strukturmerkmal von *Stadtrandritter*.

Stets wiederkehrend ist hierbei das Prinzip der Namensreferenz verwendet: Merle von Aue besitzt „einen greisen Wellensittich, Artus heißt der“ (S. 115), wobei der Hinweis auf König Artus nur drei Seiten später erneut aufgegriffen, kontextualisiert und als intertextuelle Verweisstruktur (aus alten „Rittergeschichten“) charakterisiert wird: „– [...] Wie hieß dein Wellensittich noch? Lanzelot? Eisenherz? / – Artus, sage ich, *meine* erste große Liebe. / – Artus? Aha. / – Eigentlich Butschî, aber es

10 Die biographischen Informationen zu Hartmann von Aue sind spärlich und nur über sein Werk zu erlangen. Dass er sich selbst als „dienstman“ bezeichnet, weist ihn als niederadeligen Ministerialen aus. Urkundliche Zeugnisse über seine Person sind nicht erhalten. „Der Literaturkatalog Gottfrieds von Straßburg im Tristan (um 1210) bezeugt H[artmann] [...] als Lebenden, Heinrich von dem Türlin widmet ihm in der Crône (nach 1220) einen Nachruf“ (Christoph Cormeau, 1981, Art. Hartmann von Aue, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Hrsg. von Kurt Ruh, Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger und Franz Josef Worstbrock, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 1981, Sp. 500–520, hier Sp. 502). Er wird also im ausgehenden zwölften und beginnenden dreizehnten Jahrhundert gewirkt haben und zählt damit zu den ‚klassischen‘ mittelhochdeutschen Autoren.

11 Vgl. z. B. S. 39: „Silvester hat auch dieses Bild klar vor sich. Merle von Aue! – Der Gral“; S. 64: „Als hätte sich dieses Häkelmützchen plötzlich in eine Tarnkappe verwandelt“.

klang nie so, wenn er seinem [sic!] Namen gegurrt hat. Und mein Pa mag alte Rittergeschichten“ (S. 118f.). Das Wellensittichmotiv zieht sich im Folgenden durch den Gesamttext.¹²

Zu diesen Artus-Anspielungen treten einige Nebenfiguren mit Namensreferentialität auf den Artus-Roman. So wird eine dieser Figuren als „der schlaksige Tristan mit den Spaghettiharen“ (S. 127) eingeführt und ebenfalls bis zum Ende des Textes immer wieder genannt.¹³ Dieser Tristan ist einer der JugendgruppenleiterInnen, die Pastor Kamp um sich versammelt hat. Diese nennen sich selbst „Knappen“.¹⁴ Zu ihnen gehört ein gewisser „Erik mit K [...]“. Aber auch der kleine Erec mit C, die quirlige Gwyn, Tristan und ein paar andere Knappen [...]“ (S. 138). „Gwyn“ dürfte hierbei die Kurzform von Gwenhwyfar sein, die walisische Form für Guinevere, der Ehefrau von König Artus. Unmittelbar auf Hartmann von Aue verweist der Name „Erec“, die Zentralfigur des mutmaßlich ersten Romans Hartmanns. Auch hier ist die antiquierte Namensform durch den Kontrast mit der modernen Variante „Erik“ hervorgehoben, die Differenz außerdem in der Formulierung „Erik mit K [...]“ Erec mit C“ einmal mehr expliziert; auch dieses Erik-Erec-Figurenpaar zieht sich durch die gesamte Handlung.¹⁵ Dass dieses Figurenensemble als „Knappentreffen“ und „Tafelrunde“ (S. 348) bezeichnet wird, fasst es (aus der Perspektive der Figurennamen) treffend zusammen – die Namen der genannten Nebenfiguren sind der Artuswelt entnommen, die auch Hartmann von Aue in seine Texte eingeschrieben hat und zu der die weibliche Hauptfigur Merle aufgrund der Autor-Namensreferenz dazugehört. In diesem Kontext lässt sich schließlich auch der Name Merle als weibliche Form von Merlin verstehen (s. unten 4); auch der Name Silvester ist über das „Aussatzmotiv“ zu Hartmanns von Aue *Armen Heinrich* immerhin assoziierbar.¹⁶

Neben dieser sehr präsenten Technik der Namensreferenz stehen konkrete Übernahmen bzw. symbolische Kodierungen mittelalterlicher Motive, die sich ebenfalls in die Namensstruktur des Romans einpassen. So das Motiv des Fehdehandschuhs (zum ersten Mal erwähnt auf S. 74, so bezeichnet auf S. 218: „Als Fehdehandschuhe!“). Nicht weniger präsent sind Motive aus dem semantischen Feld der Ritterlichkeit: Helm¹⁷ und Panzerung,¹⁸ Schwert¹⁹ und Schild,²⁰ ritterliches Verhal-

12 Vgl. S. 242f.; 302; 375; 533-535; 563; 583f.; 607 (Tod des Vogels). Zu König Artus passend trägt ein Spielzeugdrachen an anderer Stelle den Namen „Excalibur“ (vgl. S. 178, 180 und 342).

13 Vgl. S. 426; 544; 593; 596; 601; 646.

14 Vgl. S. 114f.: „– Knappen? / – Die Gruppenleiter“.

15 Vgl. S. 426; 595; 644; 674.

16 Vgl. S. 196 (u. ö.): „Das Ekzem am Hals, das Silvester seit Kittys [d. i. seine Schwester] Tod immer wieder schubweise plagt, brennt“. Silvester der I. heilte (der Silvesterlegende nach) Kaiser Konstantin vom Aussatz. Dieses Motiv findet sich als Leitmotiv im *Armen Heinrich*.

17 Vgl. S. 669.

18 Vgl. S. 21; 449.

ten²¹ oder konkrete Ritter²² sind immer wieder in die Handlung integriert, die oben erwähnte Burgallegorie bezeichnet das verdeckte Innenleben der Hauptfiguren,²³ aber auch darüber hinaus werden Häuser metaphorisch zu Burgen,²⁴ Autos zu Kutschen,²⁵ Fahrräder und Motorroller zu Pferden gewendet (s. unten).

Die letzte Mittelalterreferenz dieser Art findet sich zehn Seiten vor Ende des Romans, d. h. drei Seiten vor Ende der konsekutiven Erzählung, mit einer Turniersequenz (S. 676f.; s. unter 4.). Das Ende dieser Turnierbeschreibung ist zugleich das Ende der linear erzählten Handlung der letzten *Âventiure IX*; es folgt darauf eine als filmischer Rücklauf inszenierte Zusammenfassung der Romanhandlung, die schließlich am Beginn des Romans anschließt.²⁶ Auch dieser Rücklauf beginnt mit der Turnierdarstellung, die somit wiederum gedoppelt ist. Hierdurch, durch die Stellung als Gelenkmotiv zwischen linearer Narration und Rückschau und durch die analeptische Struktur der Wiederaufnahme des Turniermotivs, das bereits recht genau in der Mitte des Textes angelegt ist (S. 328, s. unten 4.), wird das Turniermotiv deutlich hervorgehoben – es erscheint als eines der Zentralmotive zum Verständnis der intertextuellen Verweisstruktur des Romans.²⁷ In der kurzen Rückschau bildet dann ein letzter Tristan-Verweis (S. 678) den Abschluss der Referenzstruktur. Damit löst der Text die im ersten Trailer gegebene Rezeptionsanweisung auf den ersten Blick sehr konsequent ein: Nils Mohls *Stadttrandritter* ist durchgängig eine intertextuelle Struktur hinterlegt, die auf die Romane Hartmanns von Aue, auf die dort erzählte Artuswelt und auf eine mittelalterliche Kultur verweist.²⁸

19 Vgl. S. 171; 178-181; 211; 342; vgl. auch S. 669: Morgenstern.

20 Vgl. S. 202; 211.

21 Vgl. S. 204; 256; 446; 449.

22 Vgl. S. 238; 488; 546; 587; 590; 593; 595f.; 601f; 604f.; 610; 612; 621-623; 626f.; 631; 640f.; 647; 655; 663; 668.

23 Vgl. S. 15f.; 59; 221; 472; 646.

24 Vgl. S. 37; 175; vgl. auch S. 388.

25 Vgl. S. 199; 657.

26 Vgl. S. 677-679.

27 Vgl. S. 676f.: „An der Straße die Löschfahrzeuge. Dahinter preschen im feinen Ascheregen zwei Turnierpferde aufeinander los. Pferde aus Fleisch und Blut. [...] Die Reiter senken die geringelten Spieße hinab. [...] Kurz bevor die glimmenden Spitzen aber ins Ziel treffen, klackt der lange Minutenzeiger der Turmuhr nach rechts auf die Zwölf. Drei Uhr. Die versammelte Menge, die eben erst aus den Gängen unter der Kirche an die Luft geflohen ist, hält den Atem an, schaut auf. Der Minutenzeiger springt nach links. Die Pferde bewegen sich voneinander fort. Die Reiter heben die Rennspieße, das letzte Löschfahrzeug schert nach hinten aus.“

28 Diese durchgängige intertextuelle Verweisstruktur in Abgrenzung zu „beiläufig-punktuell[e] Zitate[n]“ (Pfister, *Konzepte der Intertextualität* [Anm. 2], S. 19) gilt als ein Kernmerkmal von Intertextualität.

Zur unterrichtlichen intertextuellen Lektüre von „Stadtrandritter“

Bestandteil des literarischen Lernens und hierbei im Besonderen der literaturgeschichtlichen Bewusstseinsbildung ist es mit Spinner,²⁹ Bezüge zwischen verschiedenen literarischen Texten aufzufinden. Wenn SchülerInnen im Literaturunterricht herausarbeiten, dass Mohls *Stadtrandritter* vor allem mit der Heldenepik Hartmanns von Aue ein intertextuelles Verweissystem eingeht, kann dies zur literarischen Bildung von SchülerInnen im Sinn einer „Didaktik der Literaturgeschichte“³⁰ beitragen. Wie viel Anleitung bei dieser intertextuellen Spurensuche aber notwendig ist oder gar erlaubt sein soll, ist Gegenstand der literaturdidaktischen Diskussion.³¹ Als wünschenswert gilt mit Buß,³² dass die Lernenden im modellhaften Ablaufschema einer intertextuellen Lektüre zunächst durch „intertextuelle Einschreibungen“³³ irritiert werden und diese Irritationen unter anderem dazu führen, dass sie die Funktion solcher Referenzen zu bestimmen versuchen. Im Idealfall also stoßen die Lernenden selbst auf intertextuelle Referenzen und werden nicht von der Lehrkraft kleinschrittig dorthin geleitet. Voraussetzung hierfür ist, dass die Verweise von ihnen auch erkannt werden (können), was nicht unwesentlich vom Vorwissen abhängt, von den bereits kennengelernten literarischen Traditionen, Gattungs- und Motivgeschichte usw.

Im Fall von *Stadtrandritter* macht der Text in seiner Ritter- und Mittelalter-Lexik sowie -Metaphorik offensive Irritationsangebote (s. oben z. B. „Zugbrücke“, s. die Verwandlung des Fahrrads/Motorrollers in ein Turnierpferd etc.). Auch ohne die Kenntnis mittelhochdeutscher Heldenepik kann der Roman über diese lexikalischen, metaphorischen oder motivlichen Marker sehr leicht mit der Welt des Mittelalters in Verbindung gebracht werden. Ob aber auch der Name „Merle von Aue“ irritieren kann, hängt von der literarischen Bildung der Lernenden, d. h. vom Wissen um die Person Hartmann von Aue ab. Fehlt dieses Wissen, so wird der Name kaum die Aufmerksamkeit der Lesenden auf sich ziehen. Will die Lehrkraft diese Irritation nicht von außen im Verweis auf den mittelalterlichen Autor an die SchülerInnen herantragen, so setzt dies eine sorgfältige Sequenzplanung voraus, die vorsieht, dass der Autor und sein Werk in einem früheren Zusammenhang behandelt wurden. Wiederrum sehr wahrscheinlich ist hingegen davon auszugehen, dass die Kapitelbezeichnung „Äventiure“ unmittelbaren Klärungsbedarf aufseiten der Lernenden nach sich

29 Kaspar H. Spinner, 2006, Literarisches Lernen, in: Praxis Deutsch 200, S. 6-16.

30 Karlheinz Fingerhut, 2002, Didaktik der Literaturgeschichte, in: Grundzüge der Literaturdidaktik, hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Hermann Korte, München: dtv, S. 231-246. Vgl. auch Clemens Kammler, 2010, Intertextueller Literaturunterricht, in: Taschenbuch des Deutschunterrichts, Bd. 2: Literatur- und Mediendidaktik, hrsg. von Volker Frederking, Axel Krommer und Christel Meier, Baltmannsweiler: Schneider, S. 299-310, hier S. 303.

31 Vgl. Kammler, Intertextueller Literaturunterricht [Anm. 30], S. 305f.

32 Vgl. Angelika Buß, 2006, Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht. Am Beispiel von Patrick Süskinds *Das Parfüm*, Frankfurt a. M.: Lang, S. 115.

33 Ebd.

zieht, weil sie deutlich von gängigen paratextuellen Kategorisierungen abweicht und somit im Rahmen einer intertextuellen Lektüre von *Stadtrandritter* erfolgreich für Irritationen sorgen kann.

Wenig gewonnen ist allerdings, wenn sich die intertextuelle Lektüre auf ein Identifizieren von Referenzen beschränkt – außer vielleicht die, dass Mohls Roman auf mittelhochdeutsche Heldenepik referiert. An Relevanz gewinnt die intertextuelle Lektüre für die Textrezeption, wenn sie der Leitfrage nachgeht, welche Einsichten diese in den Roman *Stadtrandritter* ermöglicht. Hierauf vermag der Textvergleich keine unmittelbare Antwort zu geben. Beispielsweise mögen ermittelte Figurenkonstellationen im Abgleich mit mittelalterlicher Heldenepik noch als Interpretationsbefund gestützt werden (z. B. die Zusammengehörigkeit der JugendgruppenleiterInnen im Bild der Artusrunde), neue Deutungshorizonte eröffnet der Textvergleich aber für *Stadtrandritter* keineswegs automatisch. Auf diese Problematik wird im nächsten Abschnitt genauer eingegangen.

Problemfall: Leere intertextuelle Verweise

Sowohl für die LeserInnen von *Stadtrandritter* als auch für die Verwendung des Romans als Unterrichtsgegenstand stellt die intertextuelle Struktur ein erhebliches Problem dar, weil sich ihre Funktion letztlich nicht erschließt. So präsent die auf Hartmann von Aue verweisenden Marker auch sind, so unscharf erscheint ihr Bedeutungspotential. Denn es entsteht zwar ganz offensichtlich Intertextualität als Kopräsenz mehrerer Texte und die makrostrukturelle Äventiure-Gliederung erzeugt Paratextualität.³⁴ Metatextualität, d. h., *Stadtrandritter* als Kommentar zu Hartmanns Werk zu lesen, oder Hypertextualität, durch die Nils Mohls Text vor dem Hintergrund der mittelhochdeutschen Romane besser oder anders zu verstehen wäre, fehlen aber ebenso wie Architextualität, welche als Gattungskommentar die Struktur des Gegenwartsromans aufgrund der Verfasstheit der höfischen Romane erklärte oder umgekehrt.

Denn die Äventiuren in *Stadtrandritter* haben mit denen der Hartmann'schen Romane nur insofern etwas gemein, als sie jeweils in Adoleszenz-Romane eingeschrieben sind. Eine „freiwillige, auch dem Zufall überlassene [...] Konfrontation mit den Gefahren und Herausforderungen der Welt“³⁵, welche für den höfischen Roman charakteristisch ist, stellen die Äventiuren in *Stadtrandritter* jedoch gerade nicht dar. Das Verhalten Silvesters und Merles ist jeweils kausal motiviert, biographische Erfahrungen (z. B. der Tod Kittys), Schlüsselereignisse (z. B. der Diebstahl der Katze) und vor allem das Liebesmotiv begründen das Verhalten der Figuren. Das ist bei der prototypischen mittelalterlichen Äventiure nicht der Fall, die auf ritterliche Vervoll-

34 Vgl. zu dieser auf Genette zurückgehenden Terminologie Pfister, *Konzepte der Intertextualität* [Anm. 2], S. 16f.

35 Otfrid Ehrismann, 1995, *Ehre und Mut, Äventiure und Minne. Höfische Wortgeschichte aus dem Mittelalter*, München: C. H. Beck, S. 23.

kommung und *ère* als Selbstzweck zielt. Sie ist eine von den Rittern erwartete, anlassunabhängige Bewährungsstat, die den *miles electus* hervorbringen soll.³⁶ Die Paratextualität in *Stadtrandritter* bleibt so über die bloße Verweisfunktion hinaus letztlich blind.

Dass nicht zusammenpasst, was der Mohl'sche Text zusammenbringt, wird deutlich am Artus-Wellensittich-Motiv vorgeführt. Der Vogel hat neben dem Namen nichts gemein mit der Figur der Artuswelt; aus *Stadtrandritter* ist keine Bewertung der Königsfigur ableitbar, die Namensreferenz hat umgekehrt keine Bedeutung für das Wellensittichmotiv. Man ist geneigt, diese Namensübertragung als redensartliches „mit Kanonen auf Spatzen schießen“ zu werten. Hierbei handelt es sich aber keineswegs um handwerkliche Ungeschicklichkeit des Autors. Ganz offenbar, so kennzeichnet es der Text selbst, ist dies poetologisches Programm. Denn der Vogel heißt ja im Roman tatsächlich gar nicht Artus, sondern Butschi (vgl. S. 119: „– Artus? Aha. / – Eigentlich Butschi, aber es klang nie so, wenn er seinem [sic!] Namen gegurrt hat“). Vogel und Name, d. h. das Artus-Wellensittich-Motiv und die intertextuelle Referenz auf die Artusfigur, werden also explizit auseinander gehalten. Die Namensreferenz wird durch das Gurren des Vogels begründet; sie ist damit reines Klangspiel und, ebenso wie Vogelgezwitzcher, Stimme ohne semantisches Signifikat. Dies gilt auch für die Namensreferenz der Nebenfiguren. Es wäre nachdrücklich zu erwarten, dass an die Nebenfigur Erec aufgrund der doppelten Namensreferenz auf Hartmann von Aue (Erec und Merle von Aue) handlungsrelevante Motive oder Ereignisse geknüpft sind. Dies trifft aber an keiner Stelle der Handlung zu. Bei der Darstellung der Dreiecksbeziehung (Merle-Domino-Silvester) wäre ferner zu erwarten, dass der Figur des Tristan eine erhebliche Aufmerksamkeit zukommen müsste, da dieser im mittelalterlichen Tristan-Diskurs gewissermaßen als Experte für solche Liebeskonstellationen ausgewiesen ist. Die Nebenfigur spielt aber ebenso wie zentrale Motive des Tristanstoffes keine weitere Rolle. Der Befund bezüglich der intertextuellen Struktur in *Stadtrandritter* ist so fast überall der Gleiche: Mohls Figuren fügen sich nicht zum mittelalterlichen Namen oder erlangen keine figurale Tiefe; die Bildspender passen nicht zum Bildempfänger und umgekehrt; Motivparallelen bleiben zu allgemein, um handlungstragend zu sein. Auch hierfür bildet der Roman selbst mit dem Mittelalterspectaculum, das bereits im zweiten Trailer eingeführt wird (S. 21, hier als „Mittelalterspektakel“ bezeichnet vs. S. 206: „*Spectaculum*“ – s. oben Erik und Erec), eine Allegorie. Das Festival als Mittelaltermaskerade, die sich aber im Prinzip des Verkleidens vollständig genügt, ohne aus der Perspektive der Moderne das Mittelalter kommentieren oder die eigene Gegenwart mit vormodernen Lebensformen konfrontieren zu wollen, dieses vollständig selbstreferentielle Spiel mit historischer Verkleidung entspricht (mit einer Ausnahme) der auf den mittelhochdeutschen Artusroman verweisenden intertextuellen Struktur. Dass die moderne Gegenwart des Romans nicht mit der ritterlichen Artuswelt in Einklang zu bringen ist,

36 Vgl. ebd. S. 22-24.

bringt das, an dieser Stelle sicher nicht ohne Grund gewählte, Pferdemitiv plakativ zum Ausdruck: „Am Heimwerkermarkt, sagst du [Silvester], hat jemand in Rüstung sogar einmal ein Pferd an den Fahrradständern angeleint und dann Scharnieröl besorgt. Legendär“ (S. 546; zum Pferdemitiv s. den nachfolgenden Gliederungspunkt).

„Die Stimme des Textes ist begleitet vom Rauschen der Intertextualität“³⁷, so fasst Karl Heinz Stierle Intertextualität im sprachphilosophischen Sinne zusammen; Roland Barthes nennt dies die Klangwolke der Texte.³⁸ Intertextualität im engeren Sinne bedeutet aber, dass „die Intertextualität selbst Stimme wird, vernehmbar herausgehoben aus dem Rauschen der unbestimmten Verweisungen“³⁹. Die intertextuelle Stimme in *Stadtrandritter* ist, um die Allegorie beizubehalten, nicht zu überhören. Und dennoch scheint sie nur Rauschen und Klangwolke im Hintergrund der Erzählung zu sein, welche die Narration immer wieder überlagert, sie aber durch blind verbleibende Verweise eher verdunkelt, als sie zu erhellen. Aus der Perspektive der Intertextualität weist sich der Text als Schlüsselroman aus, ohne aber den Schlüssel mitzuliefern⁴⁰ – wenigstens nicht auf den ersten Blick.

4. Lösungsansätze: Erzählstimmen in *Stadtrandritter*

Hartmann von Aue und Enites Pferd

Dass es sich so nicht verhält, zeigt eine intertextuelle Referenz, die bisher unberücksichtigt geblieben ist, die aber durch ihre wiederholte Aufnahme an zentralen Stellen des Romans einerseits und durch ihre markante Metaphorik andererseits ausgesprochen auffällig in *Stadtrandritter* markiert erscheint. Wenn zu Beginn der ersten Äventiure, im achten Satz nach dem fingierten Beginn der Romannarration, zum ersten Mal das Fahrrad als Motiv eingeführt wird, ist zunächst nicht erkennbar, dass es sich hierbei um eine Verweisstruktur auf Hartmann von Aue handelt, genauer: auf eine der berühmtesten Passagen des *Erec*. Dass dieses Motiv (vgl. S. 37, achter Satz: „Draußen rasselt ein Fahrrad über das unebene Pflaster davon“) ferner an der gleichen Position im fingierten Romananfang steht wie die erste Namensreferenz auf Hartmann von Aue in der ersten Trailerpassage (vgl. S. 13, achter Satz: „Merle, Merle von Aue“), muss zunächst für zufällige Struktur gehalten werden. Auch die erste Verwendung einer Burgmetapher an dieser Stelle (vgl. S. 37: „die beiden Hochhausblocks über Eck, die sich zu einem burgartigen Karree schachteln“) ändert hieran scheinbar nichts. Diese Mittelalterallegorie wird bei der (von Silvester imaginierten) Fahrradfahrt Merles erneut aufgenommen, wenn eine Brücke „[w]ie ein absurd über-

37 Stierle, *Werk und Intertextualität* [Anm. 2], S. 13.

38 Vgl. hierzu Pfister, *Konzepte der Intertextualität* [Anm. 2], S. 13.

39 Stierle, *Werk und Intertextualität* [Anm. 2], S. 13.

40 In diesem Sinne ist das Schlüsselmitiv im Roman selbstreferentiell interpretierbar, das bereits mit der ersten Äventiure durch den Paratext „Silvester / | Der Schlüssel“ (S. 33) aufgerufen ist.

dimensionierter Torbogen“ (S. 39) beschrieben wird. Eingelöst wird die so geweckte Erwartungshaltung durch die zweite Aufnahme des Fahrradmotivs: „Aus einer Perspektive, die er [Silvester] selbst nie eingenommen haben kann, sieht er Merle und sich noch einmal dabei zu, wie sie in der Nacht zu zweit auf Merles Rad, einem rostigen Herrenrad, durch die leeren Straßen radeln. [...] Sie lacht, flucht über den *störrischen Stahlgaul*, bremst“ (S. 41, Herv. im Original). Die Fahrrad-Pferd-Metapher, eigentlich ja eine konventionalisierte Metaphorik, ist zum einen nach dem oben bereits genannten Prinzip durch Kursivierung hervorgehoben. Zum anderen wird sie im Folgenden weiter (metaphorisch und wörtlich) Gestalt annehmen (S. 42: „Aus dem Fahrrad, aus dem Stahlgaul, wird ein Pferd aus Fleisch und Blut und gesprenkeltem Fell. Ein Apfelschimmel“) und in eine Turnierszene einmünden: „Merle trägt ein Kettenhemd, überkniehohe Langschaftstiefel, deren kompakte Fußteile fest in den Steigbügeln sitzen. [...] [Merle senkt] nun entschlossen den Rennspieß (mit der geringelten Bemalung und der scharfen Silberspitze)“ (ebd.). Im Folgenden rufen zahlreiche Wiederaufnahmen des Fahrrad-Pferd-Motivs (durchschnittlich alle zwanzig Seiten) die Allegorie des Romanbeginns wieder auf.⁴¹ Die Wiederaufnahme des Tjostmotivs am Ende der linearen Romanhandlung und unmittelbar vor Beginn der Rückschau (s. oben) erzeugt zudem eine rahmende und exponierende Struktur.

Der Übergang vom modernen Fahrrad über den metaphorischen Stahlgaul zum „Pferd aus Fleisch und Blut“ markiert einen Übertrag des Motivs aus der symbolischen in eine wörtliche Ebene: Der Bildspender wird konkretisiert und lässt sich nicht mehr allegorisch auflösen, der Bedeutungsüberschuss des ritterlichen Wortfeldes ist damit überdeutlich präsent. Dieser Übergang selbst wird mit der Formulierung „Aus dem Fahrrad, aus dem Stahlgaul, wird ein Pferd aus Fleisch und Blut“ (ebd.) nachgezeichnet, dies liest sich wie ein poetologischer Metakommentar.

Dass es sich bei diesem poetologischen Metakommentar um eine intertextuelle Referenz handelt und die Fahrrad-Pferd-Allegorie eben auch das poetologische Konzept des Romans beschreibt, mittelalterliche und moderne Versatzstücke durch Intertextualität miteinander zu verschmelzen, zeigt die Einbettung des Motivs in das „intertextuelle Rauschen“ der Verweise auf die Artuswelt Hartmann'scher Prägung. Gleichzeitig findet sich in der dritten Aufnahme des Motivs der entscheidende intertextuelle Hinweis. Recht genau in der Mitte des Romans (S. 322ff.) wird die Verwandlung vom modernen Fahrzeug zum Pferd erneut vorgeführt, hier in nur leichter Variation anhand des Motorrollers von Silvesters (Ex-)Freundin Domino: „Domino

41 Vgl. S. 145: „– Merles klappriger Stahlgaul?“; S. 153: „klappriger Stahlgaul“; S. 156: „Ich mag keine Pferde, antworte ich [Merle]“; S. 299: Fahrrad; S. 300: „heulend auf dem Rad“; S. 306: Fahrrad; S. 322: Rosinante; S. 391, 393, 395: Fahrrad; S. 396: Stahlgaul; S. 409: „mit meinem störrischen Stahlgaul“; S. 422: Stahlgaul; S. 438: Stahlgaul; S. 440: Stahlgaul; S. 441: „Sporen“ und „Stahlgaul“; S. 446 und S. 449: schwarzer Ritter; S. 452: Fahrrad; S. 463: Stahlgaul; S. 467, 469, 470, 477, 522, 539: Fahrrad; S. 546: Pferd am Fahrradständer; S. 548: Stahlgaul; S. 550: Fahrrad; S. 564: Stahlgaul; S. 646: Schimmel; S. 647: Pferd; S. 650: Fahrrad; S. 676f.: Wiederaufnahme des Tjostmotivs.

dreht am Gas, stößt in die Lücke zwischen den Mofas, schlüpft hindurch. Die *Rosinante* zieht an. Und Abflug! Von null auf 35 kommt das Krafrad wie aus einem Guss“ (S. 322, Herv. im Original). Analog zum Fahrrad wird auch das Krafrad im Folgenden zum Pferd gewendet:

Vor den Nüstern der *Rosinante* hängt silbriger Atemhauch in der Luft. Das Pferd schnaubt im Galopp. Dominos Jethelm verformt sich, schließt sich bis auf die Schultern hinab um den Hals der Reiterin, nimmt ein metallisches Aussehen an. Am Oberkörper härtet sich ihre rote Jacke zur Rüstung aus. Dominos Faust ballt sich um einen geringelten Rennspieß. Die Spitze senkt sich herab. Sie glüht. Wen oder was nimmt Domino ins Visier? [...] Kennt er die Szene nicht bereits aus der anderen Perspektive? (S. 328).

Die Parallelität zum Rahmenmotiv („Kennt er die Szene nicht bereits“) wird hierbei ebenso explizit gemacht wie der Umstand, dass es sich auch bei dem Namen „Rosinante“ um Namensreferenzialität handelt (S. 323: „Silvester gibt der Rosinante spontan ihren Namen. Er kennt ihn aus einem Buch“). Dass es sich bei „dem Ritter von trauriger Gestalt“ (ebd.), von dem dieses Buch erzähle, um Miguel de Cervantes *Don Quijote* handelt – Rosinante ist das Reitpferd des Protagonisten –, lässt sich so kaum mehr übersehen.

Das grundlegende Setting in *Don Quijote*⁴² entspricht nun sehr genau der intertextuellen Struktur der drei Szenen: In allen drei Tjost-Passagen verschwimmt jeweils die Wahrnehmung Silvesters.⁴³ In allen drei Szenen ist die Realitätsebene der Romanfiktion hierdurch unterbrochen und mit Motiven der Hartmann’schen Artuswelt kombiniert. Und ebenso wie Don Quijote seine Gegenwart nicht mehr von der literarischen Welt mittelalterlicher Ritterromane unterscheiden kann, fallen in den drei Tjost-Passagen die moderne Gegenwart und das intertextuelle Rauschen des Romans in eins. Das Pferdemotiv erscheint so hochgradig intertextuell aufgeladen: Es ist das präsenteste Motiv mit intertextueller Verweisstruktur, es führt den Mittelalterbezug am deutlichsten aus, wodurch es das Bindeglied für die übrigen intertextuellen Marker darstellt, und es erzeugt gleichzeitig Referenz auf *Don Quijote*, dessen Thema gerade das Verhältnis zwischen vorgängiger literarischer Ritterwelt und der Gegen-

42 Aufgrund der Lektüre zahlreicher Ritterromane interpretiert die Hauptfigur alle Entitäten seiner Gegenwart als Teil dieser fiktionalen Romanwelt.

43 Erste Tjost-Szene: Halbschlaf („Silvester stellt sich die Wirklichkeit [...] vor“ (S. 37); Silvesters Vorstellung“ (S. 39); „Silvester „sinkt nach einer Weile dennoch wieder hinab in einen dämmrigen Zustand, [...] in dem die Bilder ineinander verschwimmen“ (S. 41). Rosinanten-Szene: „(Silvester merkt, dass er abdriftet.) [...] // Und er will Domino in die Zügel greifen. Aber da ist nichts mehr. / ... / ... / ... (Leere nur.) / ... / ... / ... (Und Stille.) / ... / ...“ (S. 328f.). Dritte Tjost-Szene: Silvester verliert das Bewusstsein durch Rauchgasintoxikation (S. 676: „Qualm, der in der Nase, in den Augen beißt, im Hals kratzt, Rauch, der in einem drin ist, der giftig schmeckt auf der Zunge. [...] Ein lochartiges Nichts fällt ihn an. Und dann ist da die Gegenwart von etwas Großem, das keinen Namen hat, das in ihn einbricht, ihm erlaubt, für Augenblicke hoch oben über allem zu schweben, von dort aus alles zu überblicken“).

wart des Romans ist. Das Pferdemotiv, so suggeriert es der Roman, ist somit als Schlüssel zur intertextuellen Verweisstruktur in *Stadtrandritter* angelegt.

Wenn man nun die drei intertextuellen Spuren (Hartmann von Aue; Artuswelt; Pferdemotiv) miteinander kombiniert, ist es nur ein kleiner Schritt zu einer der wichtigsten selbstreferentiellen Textstellen in Hartmanns *Erec* – der Beschreibung des zweiten Pferdegeschenks an Enite (v. 7264ff.).⁴⁴ Diese vieldiskutierte Passage, in der das Pferd Enites und vor allem dessen Sattel in Form der *descriptio* geschildert wird, muss hier nicht ausführlich analysiert werden.⁴⁵ Für das Verständnis von *Stadtrandritter* wichtig ist, dass diese *descriptio* in weiten Teilen ihren Schwerpunkt auf die Frage der Sprechinstanzen verlagert. Hierfür sind in die Beschreibung zahlreiche Erzählereinschübe eingeschaltet.

Insgesamt nehmen diese Erzählereinschübe mehr als 110 Verse bzw. rund 22 % der Partie in Anspruch [...]. [Sie] thematisieren überwiegend den Akt des Erzählens bzw. seine unterschiedlichen Aspekte: erstens die Beschäftigung mit der Quelle, in der der Erzähler liest [...]; zweitens die Aufbereitung des Erzählgegenstandes [...] und drittens vor allem den eigentlichen Akt seiner Präsentation.⁴⁶

Während die Quellenverweise⁴⁷ keine Entsprechung in *Stadtrandritter* haben, sind die gezielte Publikumsansprache⁴⁸ und Kommentare zur eigenen Sprecherrolle⁴⁹ als

44 Der *Erec* wird im Folgenden zitiert nach Hartmann von Aue, *Erec*, Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hrsg. von Volker Mertens, Stuttgart: Reclam 2008.

45 Vgl. hierzu Joachim Hamm, 2011, Meister Umbrîz. Zur Beschreibkunst und Selbstreflexion in Hartmanns *Erec*, in: *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur*, hrsg. von Dorothea Klein, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 191-218; Susanne Bürkle, 2007, Kunst-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer *meisterschaft*, in: *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Manuel Braun und Christopher Young, Berlin und New York: de Gruyter, S. 143-170; dort auch die entsprechende weiterführende Literatur.

46 Corinna Laude, 2004, Quelle als Konstrukt. Literatur- und kunsttheoretische Aspekte einiger Quellenberufungen im Eneasroman und im *Erec*, in: *Quelle. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion*, hrsg. von Thomas Bathmann und Nikolaus Wegmann, Berlin: Erich Schmidt, S. 209-240, hier S. 220.

47 Vgl. v. 7299: „des hôte ich im den meister jehen“; v. 7462: „als uns der meister seite“; v. 7488: „von dem ich die rede hân“; v. 7491: „als ich an sînem buoche las“.

48 Vgl. v. 7354: „daz ez iuch wol möhte lüsten“; v. 7429f.: „dâ von wirt iu niht mê gezalt, / daz ich die rede iht lenge“; v. 7394: „ich sage iu“; v. 7440: „unde sage iu rehte wie“; v. 7447: „zewâre sage ich iu daz“; v. 7461: „waz sol iu mê dâ von gezalt“; v. 7481-7484: „und ob ichz aber rehte / iu nû gesagen kunde, / sô waerez mit einem munde / iu ze sagenne al ze lanc; v. 7489: „sô will ich iu wizen lân“.

49 Vgl. v. 7336: „sît ich nu gesaget hân“; v. 7360: „sît ichz loben muoz“; v. 7389f.: „spricht ieman: „er enhât niht wâr, / dem bescheide ich die rede baz“; v. 7453-7455: „dâ von ichz lâzen will, / sô möhte ich wunder von im sagen: sus will ich lobes mê gedagen“; v. 7479f.: „daz würde ze swaere / einem alsô tumben knehte“; v. 7492: „sô ich kurzlichest kan“.

Kommentar zur Erzählstruktur bei Nils Mohl höchst virulent. Hartmanns *Erec* liest sich an dieser Stelle als „poetologischer Metatext über die Möglichkeiten des Erzählens“⁵⁰ – ebenso erscheinen, wie gesagt, die Mohl’schen Pferde-Passagen. Wenn schließlich im *Erec* ein/e implizite/r RezipientIn des Textes das Wort ergreift und den als „Hartmann“ angesprochenen Erzähler unterbricht (v. 7493-7497: „nû swîc, lieber Hartman: / ob ich ez errâte?« / Ich tuon; nû sprechet drâte. / »ich muoz gedenken ê dar nâch.« / nû vil drâte: mir ist gâch“), tritt die Pferdebeschreibung hinter die Problematisierung der Sprechinstanzen zurück. „Hartmann verschränkt die Ebenen von Produktion, Vortrag und Rezeption ineinander, synchronisiert sie und wirbelt sie zugleich spielerisch durcheinander“⁵¹. Die Pferdebeschreibung zeigt sich als „Schalt- und Vermittlungsstelle der narrativen Sinnentfaltung und als intertextueller Reflexionsraum für so zentrale literaturwissenschaftliche Kategorien wie Autor, Werk und Fiktionalität“⁵². Dies lässt sich in gleicher Weise für die Pferdebeschreibungen im *Stadtrandritter* sagen.

Die intertextuellen Verweise von *Stadtrandritter* auf den *Erec* kommen sicher nicht von ungefähr, da im *Erec* „die Selbstreflexion im deutschen Roman eine neue Qualität gewinnt“⁵³. Mohl schreibt damit seinen Text in die Tradition selbstreflexiver deutscher Romane ein, bei denen durch „das Kurzschließen von erzähllogisch getrennten Ebenen [...] eine kalkulierte Inkonsistenz [entsteht], die nicht auf die Herstellung, sondern auf das Durchbrechen von Illusion abzielt“⁵⁴. Und tatsächlich ist diese intertextuelle Verweisstruktur die einzige, die im *Erec* und im Roman *Stadtrandritter* einen Gegenpart hat und daher nicht ins Leere läuft. Dieser Gegenpart liegt jedoch nicht auf der Ebene der Figuren, Ereignisse oder Motive etc., sondern ist strukturell verortet: So wie Hartmann die Erzählebenen vermischt, durchbricht auch der Mohl’sche Text immer wieder die lineare Narration, entfremdet den Text gleichsam von sich selbst und distanziert SprecherInnen und HandlungsträgerInnen voneinander.

Dass es schließlich bei der intertextuellen Referenz auf Hartmann von Aue um die Stimme der Erzählung und ihre Perspektive auf das Erzählte geht, ist in *Stadtrandritter* von vorneherein nahegelegt. So wird einerseits die erste Tjost-Passage mit der Feststellung eingeleitet, Silvester sehe diese „[a]us einer Perspektive, die er selbst nie eingenommen haben kann“ (S. 41). Ebenso beginnt die Erzählinstanz im *Erec* die Beschreibung des Sattels und damit die selbstreferentielle Passage (v. 7485f.: „ouch tuot daz mînem sinne kranc, / daz ich den satel nie gesach“). Andererseits wird so auch der Name „Merle von Aue“ hinsichtlich seiner referentiellen Funktion verständlich. Denn dem Angebot, Merle als weiblichen Merlin zu verstehen, stellt der Text

50 Hamm, Meister Umbrîz [Anm. 45], S. 203.

51 Ebd. S. 205.

52 Ebd. S. 193f.

53 Ebd. S. 204.

54 Ebd. S. 206.

eine zweite Lesart entgegen: Wenn die zweite (heterodiegetische) Erzählinstanz das Sprechen mit einem „flötende[n], sehr helle[n] Klang beim Sprechen“ (S. 346) als „[d]as Amseln“ (ebd.) bezeichnet, wird hier ein ungewöhnliches, nicht lexikalisiertes Wort verwendet, wodurch diese Formulierung sprachlich markiert erscheint. Durch die Dekontextualisierung von *amseln* (nicht Merle amselt, sondern Brand III!) erscheint dieser Hinweis sehr versteckt. Er erschließt sich erst als Hinweis auf Merle von Aue, wenn man die intertextuelle Spur auf Enites Pferd und damit auf die Frage des Sprechens aufgenommen hat. Denn Merle ist das französische Wort für Amsel und Amsel, so suggeriert es der Text hier, ein Symbol für das Sprechen. Merle von Aue bedeutet also ‚mit der Stimme des von Aue‘, was die diversen, nicht auf einen konkreten Text bezogenen, sondern offenbleibenden intertextuellen Verweise in *Stadtrandritter* recht genau beschreibt.

Zur Funktion des intertextuellen Verweisens in „Stadtrandritter“

Die Funktion der intertextuellen Verweisstrukturen in Nils Mohls *Stadtrandritter* liegt, so ließe es sich zusammenfassen, in der Betonung der Erzählstrukturen. Das „intertextuelle Rauschen“ verweist gerade aufgrund der leer bleibenden Referenz auf den Roman selbst und seine narrative Verfasstheit zurück. Und diese Spur wird tatsächlich eingelöst, denn *Stadtrandritter* bietet eine Fülle von narratologischen Besonderheiten. Dies beginnt mit dem Prinzip der Entgrenzung des Textes, dem zu Beginn drei Fragen als Motto vorangestellt sind (S. 7-9), die zugleich außerhalb des Textes stehen, aber unmittelbar zum folgenden Dialog Merle-Silvester gehören. Dieser Dialog ist durch die oben erwähnte Trailer-Struktur ebenfalls als vom Roman losgelöste textuelle Entität ausgewiesen. Hierbei handelt es sich offenbar um einen Buchtrailer: „In den letzten Jahren veröffentlichen immer mehr Verlage im Internet kurze Filme zu ihren Büchern“⁵⁵. Und, kaum überraschend, natürlich gibt es einen online auf der Verlagshomepage⁵⁶ bzw. auf YouTube⁵⁷ veröffentlichten Buchtrailer zum *Stadtrandritter*, der aber mit den drei Trailern des Romans nicht übereinstimmt.⁵⁸ Auch dies stellt also eine medienübergreifende intertextuelle Referenz dar.

55 Katharina Ebenau, 2011, „Als die Bücher laufen lernten ...“ Buchtrailer als Marketinginstrument in der Verlagsbranche, in: Gutenbergjahrbuch 86, S. 291-298, hier S. 290.

56 http://www.rowohlt.de/buch/Nils_Mohl_Stadtrandritter.2939400.html (zuletzt abgerufen: 18.11.2016).

57 <https://www.youtube.com/watch?v=ijP-2YpYDf4> (Stand 18.11.2016).

58 Hier ist eine gekürzte Fassung des Beginns von Trailer #1 verwendet, die unmittelbar vor der eingangs zitierten Passage mit der Referenz auf Hartmann von Aue abbricht. Hieran anschließend wird als Schlusssatz das dem dritten Trailer nachgestellte Motto verwendet (S. 31: „– Ein Ausflug in deinen Kopf, das wäre, glaube ich, ein Abenteuer!“). Das intertextuelle Spiel des Romans ist also nicht Teil des filmischen Buchtrailers, wenngleich die Verweisstruktur auf das Mittelalter in den Filmsequenzen durchaus angelegt ist.

Teile der Handlung sind somit externalisiert, der Trailer geriert sich als Text außerhalb des Textes. Dies gilt auch für die aus der *Âventiure*-Gliederung ausgenommenen Bonusmaterial-Kapitel, in denen „nachgestellte Szenen“ ergänzend und oftmals die Handlungschronologie durchbrechend integriert werden. Es gilt vor allem für die als „Making-of“ bezeichneten Einschübe, in denen die „Figuren“ über die Figuren Auskunft geben (s. bereits 2. oben).

Dies führt zu einem zweiten Punkt der Distanzierung von der Romanfiktion, der Entfremdung der (erzählenden) Figuren von sich selbst. Wenn eine Sprechinstanz Merle über die Figur Merle in der dritten Person spricht (vgl. S. 192, Herv. im Original: „| The Making-of / Merle über ... *Merle* / • *Was mir als Erstes einfällt: Sie wird immer für jünger gehalten*“), ist Merle damit zugleich autodiegetische Erzählinstanz der intradiegetischen Romanhandlung und kommentierende Sprechinstanz einer extradiegetischen Metaebene, ferner natürlich auch Figur der Romanhandlung mit metadiegetischen Redeanteilen. Wenn die Erzählfigur Merle aber gleichzeitig ihre Erzählung im zweiten Satz des ersten Trailers an Silvester adressiert (S. 13: „Kennst du das?“), ist die Frage aufgeworfen, zu welchem Zeitpunkt hier eigentlich gesprochen wird. Und wenn eine heterodiegetische Erzählinstanz die gleiche Handlung aus einer nullfokalisierten Perspektive ein zweites Mal erzählt, bleibt zu fragen, um wen es sich hierbei eigentlich handelt und wie diese beiden basalen Erzählebenen des Romans zueinander gehören.

Drittens betonen der Trailer, die filmische Rückschau am Ende, die Kombination mit musikalischen Einspielungen, die zum Abschluss des Romans in einem Abspann als Quellenverweis angegeben sind, die Making-of- und Bonusmaterial-Kapitel sowie paratextuelle Zeichen (Play-Zeichen, Forward-Zeichen etc.) das Prinzip des Medientransfers. Nils Mohls Roman gibt immer wieder vor, eigentlich ein Film zu sein, der als schriftbasierter Text vorliegt.

Alle drei Kategorien der Entfremdung des Textes von sich selbst hatte auch Hartmanns von Aue *Erec* vorgeführt: Hier entspricht der Mohl'schen Entgrenzung des Textes das Prinzip der aufgelösten Abgeschlossenheit des Textes, wenn ein/e implizite/r ZuhörerIn den Erzähler unterbricht und nun selbst erzählen will. Hier entspricht der Entfremdung der erzählenden Figuren die Pluralisierung der Stimmen, wenn die heterodiegetische Erzählinstanz des *Erec* zur homodiegetischen Erzählinstanz vom „Erzählvorgang des *Erec*“ wird und so die narratologische Instanz, ein textuelles Autor-Ich und (durch die Namensreferenz) der Autor selbst zusammenfallen. Hier entspricht dem Spiel mit dem Medientransfer der fingierte Transfer des schriftbasierten Textes auf eine performative Ebene. Denn wenn auch der Einwurf aus dem Publikum ebenso wie die Replik der Hartmannfigur im *Erec* natürlich keineswegs Ausdruck einer ad-hoc-Kommunikation darstellen, so verweist diese Struktur in einer mittelalterlichen, semiliteraten Gesellschaft natürlich auf die performative Situation des mündlichen Vortrags, die den Normalfall der Textaneignung in Hartmanns Zeit darstellt.

5. Ausblick

Die literarische Spurensuche in *Stadtrandritter* führt folglich auf vielen Wegen zu Hartmann von Aue, dessen *Erec*, im Besonderen der Passage zu Enites Pferd, der Stellenwert eines Lektüreschlüssels für *Stadtrandritter* zukommt. Schließlich wird durch den Textvergleich, der durch die vom Text ausgelegten ‚Spuren‘ bzw. durch die intertextuelle Verweisstruktur nahelegt, das Erzählen selbst als (eigentliches?) Thema des Gegenwartsromans erkennbar.

Für die weitere unterrichtliche Auseinandersetzung mit der Thematisierung des Erzählens bieten sich nun unseres Erachtens mindestens folgende drei Ansatzpunkte an, die an die vorausgehenden Ausführungen anschließen: Die Selbstreferentialität von Literatur, die Funktion verschiedener Sprechinstanzen und das Prinzip des Medienwechsels. Alle drei sind eng aufeinander bezogen:

Durch den Vergleich von *Stadtrandritter* mit Hartmanns *Erec* kann einsichtig gemacht werden, dass Selbstreferentialität ein Merkmal von literarischen Texten aller Epochen darstellt, die damit ihre eigene Verfasstheit reflektieren und kommentieren. Beide Romane führen dies am Beispiel der Sprechinstanzen vor, indem sie die Frage, wer eigentlich im Text wem erzählt, problematisieren. Dass es sich hierbei um eine zentrale Frage von (literarischen) Texten handelt, kann ebenso vorgeführt werden wie die einschlägige beschreibende Terminologie. Spätestens an diesem Punkt reicht das typologische Modell von Stanzel nicht mehr aus, um die Funktionen der verschiedenen Sprechinstanzen in *Stadtrandritter* (aber auch im *Erec*) adäquat beschreiben zu können. Insofern fordern beide Romane dazu auf, ein komplexeres erzähltheoretisches Modell (z. B. nach Genette) anzulegen. Die narratologische Unschärfe beider Romane geht schließlich auf das Spiel mit unterschiedlichen Medien zurück, das den schriftbasierten Romanen eingeschrieben ist: bei Hartmann der Wechsel Mündlichkeit-Schriftlichkeit, bei Mohl Schriftlichkeit-Film. Diese Unterschiede herauszuarbeiten und vor dem jeweiligen historischen Hintergrund auszudeuten, führt zur zentralen Frage, wie sich die Möglichkeiten des Erzählens in Abhängigkeit der medial-kulturellen Rahmenbedingungen und Erscheinungsformen von Literatur verändern. An *Stadtrandritter* kann in der unterrichtlichen Behandlung dann deutlich gemacht werden, dass sich Literatur immer wieder neu erfindet und auf verändernde Rezeptionsgewohnheiten reagiert.