

Porto
2004

Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach

John Greenfield (ed.)

John Greenfield (ed.)

Wahrnehmung im
Parzival Wolframs von
Eschenbach

Actas do Colóquio Internacional
15 e 16 de Novembro de 2002



Porto
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2004

John Greenfield (ed.)

**Wahrnehmung im
Parzival Wolframs von
Eschenbach**

Actas do Colóquio Internacional
15 e 16 de Novembro de 2002



Porto

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2004

Wahrnehmung im *Parzival*
Wolframs von Eschenbach
Actas do Colóquio Internacional
Porto, 15 e 16 de Novembro de 2002
Ed. John Greenfield
Porto: Faculdade de Letras, 2004
Revista da Faculdade de Letras do Porto
Línguas e Literaturas
Anexo XIII

© Faculdade de Letras da Universidade do Porto
e John Greenfield

Local: Porto
Edição: Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Ano: 2004
Impressão e acabamento: Tip. Nunes. Lda-Porto
ISBN: 972-9350-57-4
Depósito Legal: 171884/01
Tiragem: 500 exemplares

Inhalt

<i>John Greenfield</i>	
Vorwort	7
<i>Ingrid Kasten</i>	
Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft	13
<i>Walter Haug</i>	
Warum versteht Parzival nicht, was er hört und sieht? Erzählen zwischen Handlungsschematik und Figurenperspektive bei Hartmann und Wolfram	37
<i>Helmut Brall-Tuchel</i>	
Wahrnehmung im Affekt: Zur Bildsprache des Schreckens in Wolframs <i>Parzival</i>	67
<i>Martin Baisch</i>	
<i>man bôt ein badelachen dar: / des nam er vil kleine war</i> (167,21f.). Über Scham und Wahrnehmung in Wolframs <i>Parzival</i>	105
<i>John Greenfield</i>	
<i>„waz hân ich vernomn?“</i> (120,17): Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im <i>Parzival</i> Wolframs von Eschenbach	133
<i>Sebastian Coxon</i>	
Zur Problematisierung öffentlicher Wahrnehmung in Wolframs <i>Parzival</i>	151

<i>Timothy McFarland</i>	
Beacurs und Gramoflanz (722,1 - 724,30). Zur Wahrnehmung der Liebe und der Geliebten in Wolframs <i>Parzival</i>	169
<i>Elisabeth Lienert</i>	
Begehren und Gewalt. Aspekte einer Sprache der Liebe in Wolframs <i>Parzival</i>	193
<i>Michael Shields</i>	
Liebe im Dunkeln: zu den Wahrnehmungen der Liebenden in Wolframs Lied <i>Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs / ein vrouwe</i> (Lied 1)	211
<i>Elisabeth Schmid</i>	
<i>weindiu ougn hânt süezen munt</i> (272,12). Literarische Konstruktion von Wahrnehmung im <i>Parzival</i>	229
<i>Stephan Fuchs-Jolie</i>	
<i>al naz von roete</i> (Tit. 115,1). Visualisierung und Metapher in Wolframs Epik	243

Vorwort

Am 15. und 16. November 2002 hat die Germanistische Abteilung der Universität Porto ein Kolloquium zum Thema „Wahrnehmung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“ veranstaltet; der vorliegende Band stellt die Ergebnisse dieses Kolloquiums dar.¹

In den letzten Jahrzehnten hat die Kategorie der Wahrnehmung in den verschiedensten wissenschaftlichen Bereichen an Bedeutung gewonnen. Auch in den Geisteswissenschaften ist das der Fall (vor schon über 60 Jahren hatte Lucien Febvre zu einer – aus heutiger Sicht freilich veralteten – Untersuchung der Wahrnehmungsformen aufgerufen)². Neuerdings haben sich ebenfalls Literaturwissenschaftler für diesen Themenbereich immer häufiger interessiert, wie die Fülle von Monographien sowie Tagungs- und Sammelbänden zeigt, die sich mit den Begriffen ‚Wahrnehmung‘ und ‚Erkenntnis‘ in der Literatur auseinandersetzen. Aber wie erklärt sich dieses wachsende Interesse? Es scheint, daß „die Gültigkeit überkommener Formen des Wahrnehmens und Wissens [...] erschüttert [sind], und deshalb [...] ein begreifliches Bedürfnis entstanden [ist], sich ihrer neu zu vergewissern“.³ Auch die Mediävistik ist offenbar von der Suche nach neuen Erkenntnissen in diesem Bereich be-

¹ Der vorliegende Band enthält alle zehn Beiträge, die auf dem Colloquium als Vortrag gehalten wurden; dazu gekommen ist der Artikel von Michael Shields.

² Vgl. die 1938 („Psychologie et histoire“) und 1941 („Comment restituer la vie affective d'autrefois?“) verfaßten Beiträge, die in einem Sammelband nachgedruckt wurden: Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris 1953 (S. 207-238).

³ Ingrid Kasten, „Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft“, in diesem Band, S. 13.

troffen, und in letzter Zeit hat sich eine Reihe von Studien und Colloquien dem Problemkomplex um die Akte der Wahrnehmung in literarischen Texten des Mittelalters gewidmet.

Ein wichtiges Beispiel für die Bedeutung, welche der Begriff der Wahrnehmung jetzt auch in der Altgermanistik erlangt zu haben scheint, stellt das im Jahr 2001 erschienene *Parzival*-Buch von Joachim Bumke dar.⁴ Diese Studie wirft neues Licht auf den Zusammenhang von Wahrnehmung und Erkenntnis in der Blutstropfenszene und enthält darüber hinaus viele wichtige Beobachtungen zur mittelalterlichen Auffassung dieses Begriffs. Allerdings wirft (wie schon erschienene Rezensionen zu diesem Buch zeigen)⁵ Bumkes Monographie auch verschiedene Fragen auf.

Das Ziel für das im November 2002 gehaltene Colloquium war, auf die in der mediävistischen Germanistik z.T. schon diskutierten Probleme im Bereich der Wahrnehmung exemplarisch am Beispiel des *Parzival*-Romans einzugehen;⁶ dabei war Bumkes Studie selbstverständlich eine wichtige Diskussionsgrundlage. Wie sich während der Tagung herausstellte, stand in der Tat die Auseinandersetzung mit Bumkes Buch an prominenter Stelle – aber die in diesem Band enthaltenen Beiträge betrachten die Kategorie der Wahrnehmung auch von ganz anderen Perspektiven; die hier veröffentlichten Analysen enthalten außerdem Überlegungen zu anderen Erzählwerken sowie zur Lyrik Wolframs.

⁴ Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F. 94)

⁵ Vgl. Walter Haug, in: *ZfdPh*, 121 (2002), S.134-140, Manfred Günter Scholz, in: *Arbitrium*, 2002, S. 19-24.

⁶ Falls in den jeweiligen Beiträgen nicht anders vermerkt, wird zitiert nach: *Wolfram von Eschenbach, Parzival – Studienausgabe*, nach der 6. Ausg. von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin / New York 1998.

Die ersten zwei Beiträge des Bandes haben Grundsatzcharakter.

In ihrer einführenden Studie versucht Ingrid Kasten (durch die Vorstellung neuerer methodologischer und literaturtheoretischer Konzepte), den Begriff der Wahrnehmung als epistemische Kategorie der Literaturwissenschaft weiter zu fundieren indem sie Anknüpfungsmöglichkeiten in anderen, benachbarten Forschungsgebieten sucht (u.a. in der Sprechakttheorie, in der philosophischen Phänomenologie und im Forschungsparadigma ‚Theatralität‘ / ‚Szenographie‘); Kasten betrachtet die Kategorie der Wahrnehmung als eine „kulturtheoretisch argumentierende Literaturwissenschaft“.

Anschließend diskutiert jedoch Walter Haug (in einer direkten Auseinandersetzung mit den Positionen Bumkes), ob es grundsätzlich möglich ist, die Romanfiguren (bei Hartmann sowie bei Wolfram) nach subjektiv-erkenntnistheoretischen, ‚psychologischen‘ Gründen für ihr Tun zu hinterfragen: Haug diskutiert dabei, inwiefern ein bestimmter individueller ‚Habitus‘ und nicht das steuernde strukturelle Konzept des Romans dafür verantwortlich ist, daß Parzival auf der Gralsburg nicht begreifen kann, was von ihm verlangt wird, d.h. inwiefern die Wahrnehmungsakte im Text nicht einer höheren Regie unterworfen sind.

Wie produktiv diese bei Kasten und Haug diskutierten Perspektiven sein können, zeigen dann auch die weiteren Beiträge des Bandes.

Bei Helmut Brall-Tuchel geht es um die Prozesse der inneren und äußeren Wahrnehmung. Diese Analyse, die sich mit den Affekten befaßt (vor allem mit der Bildsprache des Schreckens im *Parzival*) und mit der Beziehung des Erzählers zu den Wahrnehmungen seiner Figuren, konzentriert sich auf einen kulturanthropologischen Gesichtspunkt. Auch auf dem Gebiet der Affekte fragt der anschließende Beitrag von Martin Baisch (von neueren theoretischen Überlegungen zur Scham ausgehend)

nach dem im Roman codierten Ausdruckswert der Scham und ihrer Wahrnehmung durch die Figuren; dabei vertritt Baisch die These, daß dieser im Spannungsfeld von Wissen und Emotionalität zu verorten ist. In John Greenfields Aufsatz wird danach ein weiterer Aspekt dieser Kategorie besprochen, der der auditiven Wahrnehmung. Nachdem die verschiedenen Schallregister des Werkes dargelegt worden sind, versucht Greenfield auszuarbeiten, wie Schall im Roman eingestuft und wahrgenommen und welche Bedeutung ihm beigemessen wird.

In den zwei anschließenden Beiträgen geht es um die Wahrnehmung in der ‚Joflanze-Handlung‘ des *Parzival*-Romans: Sebastian Coxon bespricht die kollektive Wahrnehmungskultur der Erzählwelt in diesem Teil des Werkes; es geht Coxon dabei weniger um Wolframs Darstellung von Erkenntnisprozessen des inneren Menschen als um die Bedeutung der öffentlichen Wahrnehmungsakte. Im Anschluß bespricht dann Timothy McFarland, wie die Wahrnehmung der Figuren in der Liebeshandlung in diesem Abschnitt der Handlung zu verstehen ist; er fragt dabei, ob die *minne* nur ‚von außen‘ (als Element in der Figurenkonstellation) behandelt wird oder ob der Vorgang der Wahrnehmung beim Liebhaber Gramoflanz auch thematisiert wird.

Auch um die Wahrnehmung der Liebe geht es in den darauffolgenden Beiträgen: Nach einer detaillierten Untersuchung der Liebessprache im *Parzival* kommt Elisabeth Lienert zu dem Ergebnis, daß Wolfram keine neue Liebessprache entwickelt: Lienert argumentiert, daß es dem Erzähler nicht auf die Wahrnehmung von Emotionen ankommt, sondern auf die Darstellungen von wirkenden Kräften, vor allem von Gewaltverhältnissen. Bei Michael Shields, der sich mit den Wahrnehmungen der Liebenden in Wolframs Tagelied *Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs / ein vrouwe* befaßt, wird die Erkenntnis der in dieser lyrischen Gattung konstitutiven Komponente des Lichts analysiert; Shields versucht zu zeigen,

inwiefern der Mann und die Frau in Wolframs Minnelied das anbrechende Tagesgrauen auf unüberwindbar unterschiedliche Art und Weise wahrnehmen.

Bei Elisabeth Schmid geht es dann um die Wahrnehmung des Dichters: Von einer Erzählerbemerkung ausgehend bespricht Schmid den eigentümlichen Blick, durch den Wolfram seine Figuren individualisiert. Abschließend zeigt Stephan Fuchs-Jolie (anhand ausgewählter Textstellen in Wolframs Erzählwerken), wie der Dichter zugleich mit den Grenzen und Möglichkeiten von Repräsentation optischer Wahrnehmung in der Sprache die Potenzen und Aporien bildhaften, metaphorischen Sprechens diskutiert.

Die Organisation der Tagung sowie die Veröffentlichung der Beiträge wären ohne die finanzielle Beihilfe verschiedener offizieller Stellen nicht möglich gewesen: Der Dank der Organisatoren gilt der Germanistischen Abteilung und dem Rektorat der Universität Porto sowie der *Fundação de Ciência e de Tecnologia*, Lissabon, und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, Bonn, für ihre großzügige Unterstützung zur Durchführung des Kolloquiums; beim *Conselho Directivo* der philosophischen Fakultät der Universität Porto bedanken wir uns für eine Beteiligung an den Druckkosten des Tagungsbandes.

Dieser Band wurde veröffentlicht im Rahmen des *European Master-Studiengangs* „Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext“.

John Greenfield

Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft

I Wahrnehmung

Die Termini ‚Wahrnehmen‘ und ‚Wahrnehmung‘ haben gegenwärtig Konjunktur. Die Gültigkeit überkommener Formen des Wahrnehmens und Wissens, so scheint es, sind erschüttert, und deshalb ist ein begreifliches Bedürfnis entstanden, sich ihrer neu zu vergewissern oder aber sich an neue Formen der Wahrnehmung anzupassen. Die Gründe dafür sind vielfältig. Einige liegen auf der Hand: Wahrnehmung ist traditionell an die sinnliche Erfahrung gebunden, an die leibliche Präsenz. In den Prozessen der modernen mediatisierten Kommunikation wird die Leiblichkeit und Unmittelbarkeit der Wahrnehmung zunehmend eingeschränkt oder scheint gar verloren zu gehen. Besonders verunsichert wird das Realitätsgefühl durch die Neuen Medien, die immer schneller immer neue Daten produzieren, und durch den Prozeß der Globalisierung, der mit der Entwicklung der Neuen Medien eng verbunden ist. Seit einiger Zeit richtet sich deshalb ein besonderes Interesse auf die Frage, welche Auswirkungen die Medien auf die Wahrnehmung (und das Gedächtnis) haben, und die weiterführende Frage nach der Rolle der Medien im historischen Prozeß liegt nicht fern. Mediengeschichtliche Modellbildungen nehmen meist jedoch einen so weiten Zeitraum in den Blick, daß sie für die Analyse von hochkomplexen Einzeltexten kaum nutzbar gemacht werden können.¹

¹ Vgl. etwa Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Aus dem Italienischen von Alessandra Corti. Mit einem Nachwort von Jan Assmann. Frankfurt M. 2002 (stw 1557). Esposito unterscheidet grundsätzlich zwischen der nicht-alphabetischen und der alphabetischen Schrift, die erstmals kontextfreie, nicht an die leibliche

Der Terminus Medium wird zwar im strikten Sinne nur für jene Medien gebraucht, die an technologische Voraussetzungen gebunden sind, aber traditionell wird er nicht nur auf sie allein bezogen, sondern auch in einem erweiterten Sinne verwendet. So ist, gleichsam gegenläufig zu dem technologischen Medienbegriff, in den letzten Jahrzehnten die Medialität des Körpers mit seinen Sinneswahrnehmungen verstärkt ins Bewußtsein gerückt. Für die Geschichte der Wahrnehmung ergibt sich unter anderem die Frage, ob und wie sich die Ordnung der Wahrnehmung im Laufe der Geschichte verändert hat – ob es beispielsweise jenseits der ‚Leitsinne‘ Sehen und Hören, die offenbar schon immer dominant gewesen sind, Verschiebungen in der ‚Rangordnung der Sinne‘, also zwischen Tasten, Fühlen, Schmecken, Riechen gegeben hat.²

Daß Wahrnehmung im alltagssprachlichen Gebrauch mit den Sinnen und mit der leiblichen Präsenz in Verbindung gebracht wird, lassen Redeweisen erkennen wie: ‚Ich kann den Termin nicht wahrnehmen‘ im Sinne von ‚Ich kann nicht dabei sein‘. Wenn gesagt wird ‚Ich habe es wahrgenommen‘, bezieht sich der Begriff auf einen subjektiven Akt der sinnlichen Wahrnehmung, auf einen Akt des Sehens, des Hörens oder des Fühlens oder aber, in der Negation – ‚Ich habe es nicht wahrgenommen‘, d.h. ‚Ich habe es nicht bemerkt‘ (obwohl die Möglichkeit dazu be-

Präsenz gebundene Informationen verfügbar gemacht habe. In der Geschichte der alphabetischen Schrift differenziert Esposito wiederum drei historisch aufeinander folgende Typen. Vgl. auch E.E., *Die Wahrnehmung der Virtualität. Perzeptionsaspekte der interaktiven Kommunikation*, 2001, S.116-131. Esposito vertritt die These, daß, je differenzierter die Techniken der Verbreitung und Darstellung von Kommunikation würden, desto raffinierter die Formen der ‚Kolonisation‘ der Wahrnehmung.

² Aus historischer Sicht vgl. dazu Alain Corbin, „Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung“, in: *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hg v. Christoph Conrad und Martina Kessel, Stuttgart 1998 (RUB 9638), S.121-140.

stand) – auf das ebenfalls subjektiv bedingte Verfehlen solcher Akte.

Wie diese Beispiele zeigen, ist die Kategorie Wahrnehmung grundlegend nicht nur mit Leiblichkeit (und Momenthaftigkeit), sondern auch mit Subjektivität verknüpft. Dies schließt die Möglichkeit ebenso ein, daß etwas falsch wahrgenommen wird, wie auch daß etwas wahrgenommen wird, das faktisch überhaupt nicht existiert: Illusionen und Täuschungen sind demnach gleichfalls eng an die Kategorie der Wahrnehmung gebunden. Hinzu kommt das Prinzip der Selektivität, denn jede Wahrnehmung muß, indem sie etwas Bestimmtes fokussiert, notwendigerweise anderes ausblenden. Die Selektivität der Sinneswahrnehmung wiederum ist von kulturellen Gewohnheiten beeinflusst; die Subjektivität der Wahrnehmung wird also von überindividuellen Faktoren geprägt.

Die Bedeutung des Wortes in der Alltagssprache beschränkt sich aber nicht auf das bloße Aufnehmen sinnlicher Reize. Denn beispielsweise ‚nimmt‘ man auch seine Rechte ‚wahr‘, d.h. man vollzieht Handlungen, um bestimmte Geltungsansprüche zu sichern. Wahrnehmen ist folglich nicht auf eine Reizreaktion beschränkt; Wahrnehmen kann vielmehr Erkenntnis wie Handeln einschließen. Der auf der Schnittfläche zwischen Fühlen und Denken, zwischen Passivität und Aktivität, schwebende Wortgebrauch spiegelt sich auch in der Semantik wieder, denn man ‚nimmt‘ etwas ‚wahr‘: Das Aufnehmen von sinnlichen Reizen wird in diesem Wort eng mit einem Wahrheitsanspruch verknüpft.

In der Geschichte der Philosophie unterschied man vielfach zwischen einem primären Akt der Wahrnehmung (Perzeption) und einem sekundären Akt der Erkenntnis bzw. der Urteilsfindung (Apperzeption), bei dem neben der Erinnerung (*memoria*) und der Vernunft (*ratio*) auch der Einbildungskraft (*imaginatio*) eine wichtige Rolle zugeschrieben wurde. In der gegenwärtigen philosophischen Diskussion wird die Möglichkeit, Wahrnehmung

jenseits alltagssprachlicher Praktiken und *ad hoc*-Definitionen kategorial erfassen zu können, eher skeptisch beurteilt; wer hier fragt, wird auf eine Fülle von Theorien und Modellen der Wahrnehmung verwiesen.³ Gegenüber dem traditionellen Stufungsmodell (Perzeption und Apperzeption) ist derzeit eine Richtung stark vertreten, die nicht von einer zeitlichen Folge zwischen dem Akt sinnlicher Wahrnehmung und dem Akt der Erkenntnis ausgeht sondern von ihrer Gleichzeitigkeit.⁴ Diese Auffassung korrespondiert mit Positionen in der neueren Gehirnforschung, die Wahrnehmung als einen komplexen wechselseitigen Austauschprozeß zwischen je neuen sinnlichen Reizen, im Hirn interagierenden Systemen und dort gespeicherten ‚Bildern‘, mentalen Repräsentationen, interpretiert.⁵

³ Lambert Wiesing, Einleitung. *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, hg. v. L.W., Frankfurt M. 2002, S.9-64.

⁴ Verwiesen sei hier auf Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, Paris 1945, und Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt M. 2000. Waldenfels beschreibt den Leib als „mein Leib“ in vier Kategorien: Permanenz, Doppelempfindung (sich selber tasten, hören, fühlen, sehen), Affektivität (Leib als Schmerzraum) und die kinästhetische Empfindung (Wahrnehmung der Bewegung). Ähnliche Auffassungen werden in der Wahrnehmungspsychologie vertreten, vgl. etwa Klaus Holzkamp, *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*, Frankfurt a.M. 1978⁴.

⁵ Vgl. Hinderk M. Emrich, „Die Wirklichkeit des Wirklichen als naturwissenschaftliches und metaphysisches Problem“, in: *Was heißt ‚wirklich‘? Unsere Erkenntnis zwischen Wahrnehmung und Wissenschaft*, Waakirchen-Schaftlach 2000 (Sonderdruck der Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste), S.59-80. Vgl. auch Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*, Frankfurt M. 2001.

II Wahrnehmung in der Mediävistik: Joachim Bumkes Buch über die Blutstropfenszene im *Parzival*

Auch in der mediävistischen Forschung hat der Terminus ‚Wahrnehmung‘, wie Titel einschlägiger Publikationen (und natürlich das Leitthema der Tagung, zu der dieser Beitrag verfaßt wurde) erkennen lassen, als Kategorie wissenschaftlicher Erkenntnis an Bedeutung gewonnen.⁶ Gelegentlich wird die Fähigkeit der Wahrnehmung nicht mehr allein nur Lebewesen, sondern umstandslos auch *Texten* zugeschrieben.⁷

Da dieser Band dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach gewidmet ist, soll zunächst die Aufmerksamkeit auf das kürzlich erschienene Buch von Joachim Bumke gelenkt werden, in dem der Begriff der Wahrnehmung bereits im Zentrum steht. Ausgangspunkt Bumkes ist die Frage nach dem Zusammenhang von Wahrnehmung und Erkenntnis in der Blutstropfenszene.⁸ Im Rückgriff auf die Philosophie und Theologie des 12. Jahrhunderts sucht Bumke diesen Zusammenhang zu erhellen: In dieser Zeit habe man, einem wieder belebten Interesse am ‚inneren Menschen‘ nachgehend, eine neue Psychologie entwickelt und dabei auf zwei auf die Antike zurückgehende Modelle menschlicher Erkenntnis zurückgegriffen, die nebeneinander koexistierten. Eines folgt der (aristotelischen) Vorstellung, nach der

⁶ Vgl. *Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Wolfgang Harms und Stephen C. Jaeger, Stuttgart / Leipzig 1997; *Wahrnehmung des Krieges*, hg. v. Horst Brunner, Wiesbaden 2000.

⁷ Jan-Dirk Müller, *Das Nibelungenlied*, Berlin 2002, S. 101 [zu Kriemhilds Bruch der verwandtschaftlichen *triuwe*-Bindung]: „In der Wahrnehmung des Epos ist das teuflisch“.

⁸ Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F. 94).

Erkenntnis über mehrere Stufen verläuft: Der *sensus corporeus*, der leibliche Sinn, nimmt etwas auf, verarbeitet es durch die inneren Sinne (*imaginatio, memoria*) und leitet das Ergebnis an die *ratio* weiter. Die höchste Stufe der Erkenntnis bildet sich dann im *intellectus* und in der *intelligentia* aus. Eng verknüpft mit dieser Vorstellung ist das (schon Augustin geläufige) Konzept der ‚doppelten Sinne‘ (*sensus exteriores – sensus interiores*)⁹. Das andere Modell folgt der (platonischen) Vorstellung, nach der Erkenntnis mit Licht und Liebe in Zusammenhang gebracht und als Analogieverhältnis von Innen und Außen gedacht wird. Wahrnehmen und Erkenntnis werden hier nicht durch sinnliche Reize stimuliert, sondern durch die Schau ins Innere gewonnen.

Beide Erkenntnismodelle kommen, so Bumke, im *Parzival* zum Tragen. Die „habituelle Wahrnehmungsschwäche“¹⁰ Parzivals resultiere aus der fehlenden intellektuellen Formation des Knaben und führe unter anderem zu seinem Schweigen auf der Gralsburg. Die Gedankenverlorenheit Parzivals angesichts der drei Blutstropfen im Schnee entspreche dagegen einem Prozeß der Erkenntnis, der durch die „Wahrnehmung seines inneren Auges“ in Gang gesetzt werde und „der ihn zum ersten Mal begreifen läßt, welche Ziele ihm gesetzt sind.“¹¹ Die zentrale These Bumkes ist, daß sich „das Drama der Heilssuche [...] im Innern des Helden“¹² abspiele und daß Parzival in der Blutstropfenszene erstmals die Grenzen sinnlicher Wahrnehmung überschreite wodurch sich eine „Wendung nach innen“¹³ voll-

⁹ Vgl. hierzu Niklaus Largier, „Inner senses – outer senses“, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter - Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, hg. v. Ingrid Kasten / Stephen Jaeger, Berlin, New York 2003 (Trends in Medieval Philology I) S. 3-15.

¹⁰ Bumke, S.11.

¹¹ Bumke, S.3,

¹² Bumke, S.5.

¹³ Bumke, S.5.

ziehe. Allerdings stellt Bumke zugleich fest, daß die Rezipienten von dem, was sich vermeintlich im Inneren des Helden ereignet, nichts erfahren.

Dieser Befund fordert zu Widerspruch heraus, der auch nicht auf sich hat warten lassen. So greift Walter Haug in seiner Rezension von Bumkes Buch die Theatermetapher auf und wendet sie pointiert gegen den Verfasser zurück: „Wenn es hier ein inneres Drama gibt, dann eines ohne Akte und Peripetie...“¹⁴

Unabhängig von dieser Kritik zeigt Bumke jedoch mit seinen vielen Beobachtungen, wie fruchtbar es sein kann, Wahrnehmung zu einer leitenden Kategorie der Analyse zu machen. Indem er einen zeitgenössischen Referenzrahmen rekonstruiert, auf den er das Geschehen in der Blutstropfenszene bezieht, folgt er einer ‚klassischen‘ philologisch-historischen Methode. Es fällt freilich auf, daß er zwar häufig von ‚Zuhörern‘ spricht, sich zu seinem eigenen Status als ‚Beobachter‘ oder auch als ‚Wahrnehmender‘ des mittelalterlichen Textes jedoch nicht äußert. Dies gibt Anlaß zu weiteren Überlegungen über Wahrnehmung als Kategorie einer kulturtheoretisch argumentierenden Literaturwissenschaft. Im Hintergrund steht die Frage, wie der Vortrag eines Textes oder die Lektüre von Buchstaben bei den Rezipienten Bilder und Gefühle hervorrufen kann und um welche Bilder und Gefühle es sich je handelt.

III Wahrnehmung als Kategorie einer kulturtheoretisch argumentierenden Literaturwissenschaft

Wahrnehmung als Kategorie der literaturwissenschaftlichen Analyse ist zunächst auf zwei Ebenen zu verorten: auf der Ebene zwischen dem Rezipienten und dem Text einerseits und auf der textinternen zwischen den Figuren andererseits (wobei nicht zu

¹⁴ Walter Haug in: *ZfdPh*, 121 (2002), S.134-140, dort S.137.

übersehen ist, daß beide Ebenen ineinander greifen). Die erste gehört in den Bereich der allgemeinen Literaturtheorie (Standortgebundenheit des Interpreten, Vorverständnis, Deutungsschemata; Verfahren der Distanzierung bzw. Historisierung des Gegenstandes durch Ermittlung von historischen Daten zum ‚Sitz im Leben‘ eines Textes, seiner Kontexte u.a.). Die zweite betrifft die im Text entwickelten Perspektiven, das dargestellte Geschehen, Beschreibungen, die Interaktionen, Wahrnehmungen und Stimmungen der Figuren etc.

Literarischen Texten ist – so eine inzwischen weitgehend akzeptierte Position in der Literaturtheorie – keine unverbrüchliche und feststehende Wahrheit eingeschrieben, die es ‚nur‘ zu dechiffrieren gilt.¹⁵ Vielmehr enthalten sie ein kulturelles und soziales Sinnbildungspotential, das allein in der Rezeption entfaltet werden kann. Wenn man von dieser Position ausgeht und jenseits der Rezeptionsästhetik nach neuen Ansätzen sucht, um das Verhältnis von Text und Rezipient zu bestimmen, so bieten weniger szientifische denn ästhetische Konzepte Anknüpfungsmöglichkeiten und hier wiederum jene, welche die Einbildungskraft, das Imaginäre oder auch die Kreativität im Akt der Wahrnehmung besonders betonen.

Zu nennen sind hier:

– erstens Ansätze der neueren und älteren Sprachtheorie, etwa Karl Bühlers ‚Organon-Modell‘.¹⁶ Grundlegend bei diesem Ansatz ist die These, daß zwischen den Plätzen des konkreten

¹⁵ Zu dieser inzwischen weitgehend etablierten literaturtheoretischen Position vgl. Karlheinz Stierle, „Literaturwissenschaft“, in: *Literatur* Bd. 2, hg. von Ulfert Ricklefs, Neuausgabe Frankfurt M. 2002, S. 1156-1185 [zuerst 1996].

¹⁶ Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart / New York 1982 [zuerst 1934], besonders Kap. II, § 8 „Die Deixis am Phantasma und der anaphorische Gebrauch der Zeigwörter“. Zur jüngeren Rezeption des Bühler-Ansatzes in der Literaturwissenschaft vgl. Alf Mentzer, *Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung*, Heidelberg 2001.

Wahrnehmungsraums und den Plätzen im Ganzen einer Rede ein Analogieverhältnis besteht. Durch sprachliche Gesten und Zeigebewegungen werden die Hörer/Leser aus dem ‚Hier und Jetzt‘ ihrer Wahrnehmungssituation in das ‚Hier und Jetzt‘ der Erzählsituation und damit in einen ‚Phantasieraum‘ versetzt. Bühler bezeichnet diesen Vorgang als „Deixis am Phantasma“ und greift zur Veranschaulichung des ‚Versetzungsmoments‘ auf die Theatermetapher zurück. Wie Schauspieler auf einer Bühne etwas Abwesendes präsent machen können, so könne dies auch durch sprachliche Gesten und Zeigebewegungen geschehen;¹⁷

– zweitens die Fiktionalitätsforschung: In der Mediävistik wäre hier unter anderem Walter Haug zu nennen¹⁸; genereller ist auf die Theorie des Fiktiven und Imaginären von Wolfgang Iser zu verweisen, der die Literatur als anthropologische Größe betrachtet, als Medium, das dem Menschen die Möglichkeit eines ständigen Sich-Selbst-Überschreitens eröffnet: Das Ich entwirft sich über imaginäre Konstruktionen und wird auf diese Weise seiner überhaupt nur habhaft;¹⁹

– drittens die neuronale Aisthesis, sofern sie das kreative Moment im Akt der Wahrnehmung hervorhebt. Zu verweisen ist

¹⁷ Der Gesichtssinn spielt in Buhlers Modell eine zentrale Rolle, wird im Wahrnehmungsvorgang aber nicht als isoliert gedacht. Er erscheint vielmehr mit der räumlichen Orientierung an ein ‚Körpertastbild‘ gebunden (‚Spüren‘ in der kinästhetischen Bewegung). Vgl. dazu bes. Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995. Wenzel und seine Schüler konzentrieren sich vor allem auf die Darstellung und Funktion von Hören und Sehen in der Literatur des Mittelalters und haben auf diesem Gebiet Pionierarbeit geleistet.

¹⁸ Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1992, sowie W.H., „Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen zum späten Mittelalter“, in: *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200-1500*, hg. v. James Poag und Thomas Fox, Tübingen 1989, S.1-17.

¹⁹ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt M. 1991.

hier auch auf die Synästhesie und die intermodale Wahrnehmung; in beiden Theorierichtungen steht das Ineinandergreifen von Wahrnehmungserfahrungen im Zentrum. Wichtig ist dabei das körperliche Erleben sowie das Zusammenspiel unterschiedlicher Sinnesreize, die sich gegenseitig im Akt der Wahrnehmung beeinflussen. Als hilfreich für die Analyse dürfte sich auch der Begriff der ‚Wahrnehmungsemotionalität‘ erweisen, d.h. die Differenzierung zwischen der Wahrnehmung *von* Emotionen (z.B. von Wut) und der Wahrnehmung *in* Emotionen (in Wut);²⁰

– viertens die philosophische Phänomenologie, welche die Leiblichkeit der Wahrnehmung ebenfalls stark betont. Wahrnehmung wird hier als kreativer Akt und zugleich als Akt der Unterscheidung aufgefaßt. Zentral sind dabei die Konzepte der ‚Responsivität des Leibes‘ und der ‚Interkorporalität‘, hervorgehoben wird zugleich die Kontextualität der Wahrnehmung²¹;

– und schließlich das Forschungsparadigma der Performanz und der Performativität,²² das die Prozessualität der Wahrnehmung und ihren Vollzugscharakter fokussiert und mit dem Paradigma ‚Theatralität‘ in engem Zusammenhang steht.²³

²⁰ Der Begriff ‚Wahrnehmungsemotionalität‘ stammt von Hinderk M. Emrich, aus dem Vortrag „Hippocampale Komparatorsysteme, Wahrnehmen und Erinnern – im Hinblick auf Kontext und Bedeutung“, den er am 16.5.2002 auf Einladung des Graduiertenkollegs „Körper-Inszenierungen“ an der Freien Universität Berlin gehalten hat.

²¹ Vgl. die in Anm. 4 genannte Literatur.

²² Zur mediävistischen Diskussion dieses Paradigmas vgl. Hans Rudolf Velten, „Performativität“, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, hg. v. Claudia Benthien und H.R.V., Reinbek bei Hamburg 2002 (re 55643), S.217-242.

²³ Vgl. dazu Jutta Eming / Ingrid Kasten / Elke Koch / Andrea Sieber, „Emotionalität und Performativität in der Literatur des Mittelalters“, in: *Paragrana*, 10 (1/2001), S.215-233. Für das von mir im Rahmen des Berliner Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ geleitete Projekt zur Emotionalität in der Literatur des Mittelalters stellt sich die Frage, wie der Wahrnehmungsbegriff für die historische Emotionsforschung fruchtbar gemacht werden kann.

IV Wahrnehmung, Theatralität, Szenographie

Obwohl in der Literaturwissenschaft gern auf die Theatermetapher zurückgegriffen wird, dient sie in der Regel nicht - ebenso wenig wie Wahrnehmung - als epistemologische Kategorie. In der Theaterwissenschaft dagegen gehört Wahrnehmung (wie ‚Körperlichkeit‘) zum zentralen Begriffsinventar und erfüllt hier eine wichtige Funktion nicht zuletzt als Instrument der Aufführungsanalyse. Auch wenn das Maß, in dem die Zuschauer sich in das Bühnengeschehen involvieren lassen, je unterschiedlich ist und die Wahrnehmung der Aufführung durch die Zuschauer ebenfalls eine breite Skala von Differenzen aufweist, befinden sich Akteure und Publikum doch in leiblicher Kopräsenz in einem Raum und erleben eine gemeinsame Wirklichkeit. Die Wahrnehmung der Zuschauer ist auf Bewegungsabläufe, auf die Ausstrahlung der auf der Bühne agierenden Körper der Schauspieler und auf die spezifische Atmosphäre des Raums gerichtet.²⁴

Da die Begegnung zwischen Text und Rezipient keine leibliche Kopräsenz in diesem Sinne voraussetzt, sind die theaterwissenschaftlichen Kategorien nicht unmittelbar auf die Literaturwissenschaft übertragbar. Wenn seit einiger Zeit dennoch Bemühungen zu beobachten sind, die Kategorien ‚Theatralität‘ und ‚Performativität‘ neu zu definieren und sie auch für die Analyse literarischer Texte produktiv zu machen, so wird dabei nicht an ein Theater gedacht, das zwischen den Akteuren und den Zuschauern eine strikte Trennung vollzieht und letzteren eine in sich geschlossene Repräsentation eines Textes darbietet, sondern an eine Theatralität, die von einer dy-

²⁴ Erika Fischer-Lichte, „Wahrnehmung und Medialität“, in: *Wahrnehmung und Medialität*, hg. v. E.F.-L. u.a., Tübingen / Basel 2001, S.11-30. Fischer-Lichte betont, daß die Perspektiven, Modi und Gewohnheiten der Wahrnehmung auch in der Geschichte des Theaters dem Wandel unterworfen waren.

namischen, sich ständig verändernden Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern ausgeht. Für die Fundierung von Wahrnehmung als Kategorie der Analyse ist es wichtig, daß damit die überkommene Opposition zwischen dem vermeintlich festen Text und der ‚lebendigen‘ Aufführung, zwischen literaler und theatraler Kultur, durchlässig wird. Um diese Form von Theatralität geht es beispielsweise Gerhard Neumann, der Theatralität als eine anthropologische Kategorie definiert, die in allen kulturellen Vorgängen wirksam sei und als generatives, dynamisches Muster der Bedeutungsproduktion der Sprache selbst innewohne.²⁵ Die gleichwohl bestehende Differenz zwischen literaler und theatraler Kultur versucht Neumann ebenso zu markieren wie zu überbrücken, indem er statt der Theatermetapher den Begriff ‚Szenographie‘ verwendet. Das Wort ‚Szenographie‘ steht semantisch im Schnittpunkt von Theatralität und Schrift: Es ist mit dem Wortfeld der Schrift verknüpft (‚Graphem‘) und enthält zugleich den Gestus des ‚In-Szene-Setzens‘. Die Leistung dieses Terminus‘ liegt nach Neumann darin, daß der inszenatorische Akt nicht mehr nur an den Körper des Schauspielers, sondern auch an die Schrift gebunden wird.

Anders gesagt: Theatralität ist nicht allein in den Körpern, sondern auch in den Texten. Allerdings denkt Neumann Theatralität nicht als steuerndes Dispositiv, er setzt den Prozeß der Sinnproduktion vielmehr schon auf der Ebene von Sprachoperationen an, bei den sprachlichen Zeichen, vom Wort über den Satz bis hin zu komplexen literarischen Gefügen, die Neumann als „Dramen der Bedeutungsproduktion“, „Zeichen-“ und „Bedeutungstheater“ bezeichnet.²⁶ Das Erkenntnisgeschehen

²⁵ Gerhard Neumann, Einleitung, *Szenographien als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. v. G.N., Caroline Pross und Gerald Wildgruber, Freiburg 2000, S.11-32. Den Begriff der Szenographie übernimmt Neumann von Roland Barthes.

²⁶ Neumann, S.15.

im Sprechakt wird, so Neumann, von einer immanenten und ursprünglichen Theatralität bestimmt, wobei die Metapher Theatralität bereits auf die symbolische Strukturiertheit von Erkennen und Wissen verweise („Öffnung eines Schauraums“). Die Produktion von kulturellem Sinn und der Entwurf von sozialen Ordnungsmustern seien gar nicht anders als theatral denkbar, sie erfolgten nicht spontan, sondern hätten einen inszenatorischen Charakter. Die Kategorie der Szenographie lenkt den Blick also auf die Theatralität von Texten, die als Inszenierungen begriffen werden, als Akte einer performativen Produktion von Bedeutung, an denen Autor und Leser (oder Hörer) gemeinsam mitwirken. Die Texte erscheinen in dieser Perspektive nicht als ‚Repräsentationen‘, sondern als sprachliche Medien, die an die Imaginationskraft der Rezipienten appellieren und sie dazu auffordern, Texte im Akt des (Vor)Lesens zu ‚performieren‘, sie gleichsam ‚aufzuführen‘ (‚Inszenierung‘ als Anregung zur ‚Reinszenierung‘).²⁷ Hierzu müßten, so Neumann, „Bühnen der Wahrnehmung“ errichtet und epistemologische Parameter des Inszenatorischen entwickelt werden; er nennt unter anderem Rahmung, Perspektive, Polyfokalität.²⁸

Neumann situiert seinen Ansatz im Horizont einer Welt, die ihres „transzendenten Fluchtpunkts [...] definitiv beraubt wurde“ und an dessen Stelle „der autarke Entwurf einer Welt“ getreten ist, „den der wahrnehmende und erkennende Mensch – in Personalunion von Darsteller, Regisseur und Zuschauer – verantwortet.“²⁹ Da das Modell der Szenographie somit an die Welterfahrung der Moderne gebunden wird, stellt sich die Frage,

²⁷ Den medialen Charakter der Sprache betont Ludwig Jaeger, „Die Sprache als audio-visuelles Dispositiv des Medialen“, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, hg. v. Horst Wenzel u.a., Wien / Mailand 2001, S.19-42. Vgl. auch Aleida Assmann, „Lesen als Beleben. Zum Verhältnis von Medium und Imagination“, in: *Lesezeichen* 5 (1998), S.34-49

²⁸ Neumann, S.22.

ob es überhaupt legitimerweise auf die Literatur des Mittelalters bezogen werden kann. Hierzu ist anzumerken, daß die Ausführungen Neumanns von einem inzwischen durchaus problematisch gewordenen Mittelalter-Bild bestimmt zu sein scheinen, das von Jakob Burckhardt über Johan Huizinga und Lucien Febvre bis hin zu Norbert Elias die Geisteswissenschaften nachhaltig geprägt hat:³⁰ Das Bild vom ‚kindlichen‘, in der Religion geborgenen Mittelalter, in dem man noch unmittelbar und spontan gehandelt und zwischen Zeichen und Bezeichnetem noch nicht unterschieden habe. Auch die These von Michel Foucault, nach der das Mittelalter in Analogien gedacht habe, während für die Neuzeit ein Denken in zeichentheoretischen Modellen charakteristisch sei, klingt in Neumanns Überlegungen an.³¹

Es ist unbestritten, daß der Prozeß der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung im Mittelalter bei weitem noch nicht so weit vorangeschritten war wie in der Moderne, und ebenso unbestritten ist, daß die Vorstellung der Autarkie im modernen Sinn früheren Zeiten fremd gewesen ist. Die Sprachproduktion aber dürfte nicht anders funktioniert haben als heute. Vielmehr ist davon auszugehen, daß ihr auch im Mittelalter ein dynamisches, theatrales Muster inhärent gewesen ist. Die Kultur des Mittelalters war sogar in einem besonders hohen Maße performativ: Nicht nur die Geltung von politischer Macht und Herrschaft mußte in öffentlichen Akten der Repräsentation oder auch in kriegerischen Auseinandersetzungen je neu bestätigt werden, auch die Geltung der vermeintlich ewigen Glaubenswahrheiten bedurfte, wie die ausgeprägte Kultur der re-

²⁹ Neumann, S.21.

³⁰ Dieser Zusammenhang wird erhellt durch die kürzlich erschienene Studie von Barbara H. Rosenwein, „Worrying about Emotions in History“, in: *The American Historical Review*, 107 (3/2002), S.841-845.

³¹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt M. 1974 [zuerst in französischer Sprache 1966], S.46.

ligiösen Rituale zeigt, der steten Beglaubigung. Die Kultur des Mittelalters hatte schon aufgrund der noch weit verbreiteten *face-to-face*-Kommunikation einen spezifisch theatralen Charakter. In der Regel waren, wie neuere Forschungen betonen, die volkssprachlichen Texte zur ‚Aufführung‘ im mündlichen Vortrag bestimmt und sind deshalb nicht ohne den Vortragenden, ohne seinen Leib, seine Stimme, seine Gestik und Mimik, zu denken. Auch durch die Metrik ist den Texten eine ihnen eigene Performativität förmlich ‚eingeschrieben‘. Büchern wurde zudem häufig in Analogie zum menschlichen Körper eine ‚leibliche‘ Beschaffenheit zugeschrieben.³² Der Begriff der Szenographie als Modell der Textanalyse bietet sich deshalb für die Literatur des Mittelalters geradezu in besonderer Weise an. Allerdings ist die Alterität der Weltdeutung und Welterfahrung gegenüber der Moderne nachdrücklich zu betonen.

V Folgerungen: Was ist gewonnen?

Was aber ist gewonnen, wenn Texte als ‚Bühnen‘ oder ‚Szenographien‘ ‚wahrgenommen‘ werden? Zum einen wird der Blick auf textuelle Inszenierungen gelenkt. Neben den von Neumann genannten Kategorien Rahmung, Perspektive, Polyfokalität, welche die Wahrnehmung der Rezipienten steuern, wäre an die Inszenierung von Räumen, an Arrangements von Materialien und Körpern, an Strategien der Visualisierung, an Klang- und Lichteffekte,³³ an die Bewegungen der Figuren im Raum, an ihre Emotionen und an die Modi ihrer (gegenseiti-

³² Dies zeigt sich bis heute in Bezeichnungen wie ‚Fußnote‘ oder ‚Kopfzeile‘. Vgl. dazu Horst Wenzel / Christina Lechtermann, „Repräsentation und Kinästhetik. Teilhabe am Text oder die Verlebendigung der Worte“, in: *Paragrana*, 10 (1/2001), S.191-213.

³³ Wie produktiv diese Frage sein kann, zeigt der Beitrag von John Greenfield, „*waz hân ich vernomn?*“ Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“ (in diesem Band, 133-150).

gen) Wahrnehmung³⁴ in öffentlichen und nichtöffentlichen Räumen³⁵ sowie an geschlechtsspezifische Inszenierungen zu denken und zu fragen, welche Rolle sie bei der Bedeutungsproduktion von kultureller Ordnung und sozialem Sinn spielen. Auch die Kategorie des Performativen kann sich als produktiv erweisen, da mit ihrer Hilfe nicht nur Sprechakte, sondern auch bestimmte Charakteristika von Handlungen erfaßt werden können (vollziehen, vergegenwärtigen, erzeugen).³⁶

Im Unterschied zu herkömmlichen Ansätzen ist der Fokus der Analyse auf die ‚Gemachtheit‘ eines Textes zu richten, das heißt weniger auf das, *was* er mitteilt, als vielmehr darauf, *wie* er es mitteilt. Texte werden nicht als ‚Monumente‘ mit festem Sinngehalt aufgefaßt, den es zu entschlüsseln gilt, vielmehr wird die Aktivität des Interpretieren als kreative Instanz (*imaginatio*) betont, der den Inszenierungscharakter des Textes erfaßt und zugleich seine eigene Deutungsleistung reflektiert und so ‚dekonstruiert‘. Deshalb ist der Prozeßcharakter der textuellen Bewegung einerseits und der Begegnung von Text und Rezipienten andererseits besonders zu beachten. Schließlich ist ein geeignetes sprachliches Instrumentarium zu entwickeln, um die Komplexität von Wahrnehmungsakten in ihrer Leiblichkeit und Kontextualität zu erfassen. Die Analyse sollte nicht nur eine einzelne Sinneswahrnehmung fokussieren, sondern auch nach der Überlagerung verschiedener Sinneswahrnehmungen fragen. Als Beispiel für einen ‚cross-modalen‘ oder ‚transmodalen‘ Akt der Sinneswahrnehmung, in dem Hören, Sehen und Fühlen verbunden werden, ist etwa das Hündchen Petitcriu im *Tristan*: Zum ei-

³⁴ Neues Licht wirft mithilfe der Kategorie der Wahrnehmung auf bislang die wenig beachtete Figur des Gramoflanz Timothy McFarland, „Beacurs und Granoflanz (722,1-724,30). Zur Wahrnehmung der Liebe und der Geliebten in Wolframs *Parzival*“ (in diesem Band, S. 169-191).

³⁵ Siehe hierzu den Beitrag von Sebastian Coxon, „Zur Problematisierung öffentlicher Wahrnehmung in Wolframs *Parzival*“ (in diesem Band, S. 151-168).

³⁶ Vgl. Eming / Kasten / Koch / Sieber (wie Anm.23).

nen ist er mehrfarbig, zum anderen befinden sich an seinem Halsband Schellen, deren Klang Tristan sein Entbehrensleid in der Trennung von Isolde vergessen läßt, und schließlich fühlt sich das Fell des Hundes, wenn man ihn streichelt, wie Samtseide an: Farbe (sehen), Klang (hören) und Tasten (streichen) werden hier als transmodale, gleichsam synästhetische Wahrnehmung zusammengeführt.

VI Wolframs *Parzival*

Wenn man Wahrnehmungen als Sinnesreize definiert, die mit Erkenntnisakten verbunden sind, dann spielen sie bei der Darstellung des Helden in Wolframs *Parzival* wahrhaftig keine große Rolle. Parzivals Handeln wird, wie zuletzt Bumke noch einmal betont hat, einerseits bestimmt durch die ihm angeborene ‚Art‘, durch die ihm von Vater und Mutter ererbten gegenläufigen Antriebe, Aggression und Empathie, andererseits durch die Erfahrungen in Soltane und durch die Lehren, die er von der Mutter und von Gurnemanz erhält. Die Bilder, die er von seinen Erfahrungen speichert, projiziert er jeweils auf Neues, das er erblickt, indem er etwa das ihm vertraute (weiche) Fell eines Hirschen mit der ihm neuen (eisernen) Rüstung der Ritter vergleicht. Mit den Lehren weiß er nicht anders umzugehen, als daß er sie als Deutungsschablonen für Situationen benutzt, mit denen er konfrontiert wird, und daß er – durchaus nicht ohne darüber nachzudenken – Handlungsanweisungen aus ihnen ableitet, mit denen er die Konventionen oder Erwartungen in den gegebenen Kontexten stets verfehlt. Dieses Verhalten entspricht allerdings einer modernen Definition von Wahrnehmung, nach der diese im wesentlichen die Bestätigung systemeigener bzw. systeminterner Wirklichkeitskonstruktionen bedeute:³⁷ „Bevor Sinnesdaten aus-

³⁷ Emrich, S.67.

gewertet, interpretiert und integriert werden können, bedarf es eines ‚Konzepts‘, eines Weltbilds, eines ‚mitlaufenden Weltmodells‘, in das die aktuellen Sinnesdaten eingefügt werden bzw. von dem aus sie verworfen werden können.“³⁸

Prinzipiell wird an Parzival ein ähnliches Verfahren exemplifiziert: Der Wahrnehmung folgt eine ‚Erkenntnis‘, ein ‚internes‘ Konzept zur Dechiffrierung von Sinnesreizen, das dann auf das je neu Wahrgenommene übertragen bzw. im Wahrnehmungsakt aufgerufen wird. Aber der ‚interne‘ Konzeptualisierungsprozeß Parzivals ‚hinkt‘ gleichsam ‚hinterher‘, weil Parzivals Erkenntnisse und die daraus gewonnenen Handlungsanleitungen in den neuen Situationen nicht greifen. Er verfügt offensichtlich nicht über ein stets aktualisiertes ‚mitlaufendes Weltmodell‘, das eine integrierende Wirkung entfalten könnte. Bemerkenswert ist, daß er auf die Auskünfte über seine gesellschaftliche Stellung, über seine Herkunft, Verwandtschaft und Herrschaftsberechtigung, die er von der Mutter und Sigune erhält, nicht mit Nachfragen antwortet oder sie für Reflexionen über seine Identität nutzt wie es zum Beispiel Hartmanns Gregorius tut. Von dem, was ihm erzählt wird, nimmt Parzival lediglich wahr, daß ein Unrecht geschehen ist, das Mitgefühl in ihm weckt und das er zu ‚rächen‘ sich sogleich bereit erklärt.

Mit der Analyse der Blutstropfenszene hat Bumke daher die Aufmerksamkeit auf einen in der Tat im Text einmaligen, „außerordentlichen Wahrnehmungsakt“³⁹ des Protagonisten gelenkt, in dem Zeichen, Imagination, Erinnerung, Empfindung und Erkenntnis ineinander verflochten sind. Das heißt aber nicht, daß es keine Hinweise auf eine allmählich sich ausdifferenzierende Empfindungs- und Wahrnehmungsfähigkeit des Helden

³⁸ Emrich, S.63.

³⁹ Bumke, S.2.

gäbe.⁴⁰ Denn während Parzival bei der Begegnung mit Jeschute die Lehren der Mutter nur auf der Ebene der bloßen Bedürfnisbefriedigung umzusetzen in der Lage ist, erlangt die Beziehung zu Lîâze, die er bei seinem Aufenthalt auf der Burg des Gurnemanz entwickelt, eine differenziertere Qualität. So berichtet der Erzähler, wie Parzival, nachdem er von Gurnemanz Abschied genommen hat, von Sehnsucht nach ihr erfüllt wird:

*Dannen schiet sus Parzivâl.
ritters site und ritters mâl
sîn lîp mit zûhten fuorte,
ôwê wan daz in ruorte
manec unsüeziu strenge.
im was diu wîte zenge,
und ouch diu breite gar ze smal:
elliu grüene in dûhte val,
sîn rôht harnasch in dûhte blanc:
sîn herze d'ougen des bedwanc. (179,13-22)*

Nicht nur wird hier die Überlegenheit des inneren über das äußere Sehen behauptet, die Erinnerung ist auch, ähnlich wie in der Blutstropfenszene, an ein Gefühl gebunden, das sich leiblich äußert und die Wahrnehmung Parzivals bestimmt. Der Abschied erzeugt in ihm das räumliche Gefühl der Enge und macht sich in einer Störung seiner Wahrnehmung geltend, die ihn vorübergehend blind für Farben werden läßt. Das ist ein klassischer Fall von ‚Wahrnehmungsemotionalität‘, bei der die Wahrnehmung durch Trauer bestimmt wird. Die emotionale Beziehung Parzivals zu Lîâze überlagert auch die Begegnung mit Condwiramurs, in der er zunächst Lîâze zu erkennen meint (tatsächlich handelt es

⁴⁰ Vgl. dazu Klaus Ridder, „Parzivals schmerzliche Erinnerung“, in: *LiLi*, 29 (1999), S.21-41.

sich um Cousinen). Die Nennung von Lîâzes Namen erfüllt ihn noch weiterhin mit Liebessehnsucht, bis er mit dem Sieg in Pelrapeire die Hand Condwiramurs erringt. Es scheint, als ob die Beziehung Parzivals zu Lîâze als eine Art ‚Vorschule‘ der Ehebeziehung gedacht ist.

Zum Abschluß möchte ich auf den Begriff der Szenographie zurückkommen. Auch wenn Wolfram dieses Wort nicht kennen konnte, so ist der mit ihm bezeichnete Sachverhalt – das Verständnis von einem Text als ‚Inszenierung‘ mit Performativität von Sprache und den Zeichencharakter von Schrift – in dem skizzierten Sinn als Modell für die Relation von Autor, Text und Rezipient seinem *Parzival* strukturell eingeschrieben. Dietmar Peschel-Rentsch hat beobachtet, daß Wolfram weniger von der Figur des Helden her erzählt, als von den Rezipienten, die er so in das Geschehen involviert, in sein ‚Spiel‘ hineinzieht.⁴¹ Da Parzival auf die disparaten Erfahrungen, die er macht, und die Mitteilungen, die er über seine Herkunft und Familie erhält – von der Blutstropfenszene abgesehen –, stereotyp mit Rachebegehren oder Bekundungen des Mitleids reagiert, ohne daß er die Daten reflektiert und synthetisiert, scheint es den Rezipienten aufgegeben, den Zusammenhang zwischen den schrittweise enthüllten Verwandtschaftsbeziehungen herzustellen und so die Produktion von kulturellem und sozialem Sinn zu übernehmen.

In diesem Zusammenhang, dem im Text inszenierten Spiel mit dem Rezipienten, ist noch ein anderer Befund Bumkes interessant, nämlich die Feststellung, daß Wolfram das Lesen von

⁴¹ Dietmar Peschel-Rentsch, „Wolframs Autor. Beobachtungen zur Entstehung der Autor-Figur an drei beispielhaften Szenen aus Wolframs *Parzival*“, in: D.P.-R.: *Gott, Autor, Ich. Skizzen zur Genese von Autorbewußtsein und Erzählerfigur im Mittelalter*, Erlangen 1991, S.158-179, dort S.163, Anm. 15: „Man läßt sich von Wolfram zum Mitspieler in seiner Szene machen, in der das Fiktionale selbst Thema ist“.

Zeichen zum Problem macht und die Differenz von natürlichen und künstlichen Zeichen an einigen Stellen verschwimmen läßt.⁴² Zur Illustration dieses Phänomens greife ich auf den Prolog zurück, in dem der Autor sein poetologisches Programm entfaltet. Mit Bildern des Illusorischen und Flüchtigen läßt er das Thema der Täuschung und der Fiktionalität anklingen („Der Spiegel und der Traum des Blinden liefern ‚unbeständige‘ Bilder“), bevor er sich selbst zum Objekt einer imaginierten Aggression macht:

*wer roufet mich dâ nie kein hâr
gewuohs, inne an mîner hant?
der hât vil nâhe griffe erkant.
sprich ich gein den vorhten och,
daz glîchet mîner witze doch. (1,26-30)*

In den ersten beiden der zitierten Verse imaginiert der Autor-Erzähler einen gegen ihn gerichteten Akt der Aggression, den er zugleich als illusorisch markiert („Wer rupft mich dort, wo mir kein Haar / gewachsen, in der Innenhand?“⁴³). Der Kommentar zu den beiden Versen von Peschel-Rentsch lautet folglich: „Mit dem Griff in die Innenfläche der Hand kann der imaginierte Aggressor nichts weniger als sein Aggressionsbedürfnis befriedigen“,⁴⁴ das heißt also: Er läuft ins Leere.

Wie aber sind die folgenden Verse zu verstehen? Zunächst trifft den – bloß imaginierten – Angreifer, eine ‚Kopfgeburt‘ des Autors also, ob seines vergeblichen Tuns auch noch dessen Spott

⁴² Bumke, S.54.

⁴³ So die Übersetzung von Dieter Kühn in Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, Frankfurt M. 1994, 2 Bde. (Deutscher Klassiker Verlag, Bibliothek des Mittelalters 8 1/2).

⁴⁴ Peschel-Rentsch, S.161.

und Hohn: „Der kennt sich aus beim Zugreifen!“ Aber gibt die dann beschriebene Reaktion des Autors auf den imaginierten Angriff dem Angreifer nicht doch (um die Ecke gedacht) recht, indem sie ihm eine leibliche Wirkung zuschreibt? „Wenn ich vor Schreck – auch / Ach! / Au! – rufe [sagt der], so entspricht das doch meinem *witz*, meinem Verstand [*witz* auch übersetzt mit ‚Geisteszustand‘ u.a.]“ Die Forschung hat sich begreiflicher Weise schwer getan, diese Verse zu deuten. Jüngere Studien erst scheinen einen gangbaren Weg zu weisen, indem sie in den Versen eine Reflexion über die Konstitution der seinerzeit noch nicht selbstverständlichen Rolle eines ‚Autors‘ sehen. Peschel-Rentsch deutet die Hand als Schreiberhand des Autors, die den Aggressor überhaupt erst entstehen läßt, aber mit ihm zugleich auch den Autor: „Über die ausdrückliche Aggression gegen den Andern im Text konstituiert sich der Autor.“⁴⁵

Christian Kiening übernimmt Peschel-Rentschs Deutung teilweise, betont jedoch, wie das schreibende Subjekt mit seiner Präsenz und Absenz im Text spielt und damit auf den Performanzcharakter des Textes setzt: „Der Autor konstituiert sich in der Abweisung einer imaginierten Aggression gegen den eigenen Körper...“⁴⁶ „Der hier in der Autorrolle spricht, suggeriert die Präsenz eines scheinbar haptisch faßbaren Körpers. Aber eben nur scheinbar [...] Die Innenseite der Hand repräsentiert“, schreibt Kiening, „die ‚Außenseite‘ eines Körpers, an dem es nichts zu greifen gibt. Die ‚bloße‘ Innenseite wird zu einem Signifikanten ohne eindeutiges Signifikat, oszillierend zwi-

⁴⁵ Peschel-Rentsch, S.164. „Kulturkritiker Wolfram wettet höhnisch gegen das Fiktionale [...]“

⁴⁶ Christian Kiening, „Der Autor als ‚Leibeigener‘ der Dame – oder des Textes? Das Erzählsubjekt und sein Körper im *Frauendienst* Ulrichs von Lichtenstein“, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißner 1995*, hg. v. Elizabeth Andersen u.a., Tübingen 1998, S.211-238, dort S.111.

schen Metapher (des Produktionsaktes) und Metonymie (des Autors).“⁴⁷

Die ‚Innenseite der Hand‘ – repräsentiert die ‚Außenseite‘ eines Körpers, an dem es nichts zu ‚greifen‘ gibt – was das eigentlich heißen soll, bleibt bei Kiening offen. Mit Blick auf die Leiblichkeit, die dem Buch im Mittelalter vielfach zugeschrieben wird, liegt es jedoch nahe, hier an den Buchkörper oder an einen Bestandteil dieses Buchkörpers zu denken, an das – aus Tierfell gewonnene – Pergament. Denn die Verse stehen, daran ist zu erinnern, im Kontext der Auseinandersetzung eines schreibenden Subjekts mit dem Fiktionalen. In Bildern (Spiegel / Traum des Blinden) wird zunächst das Illusorische und Flüchtige zum Thema gemacht. In diesem Kontext imaginiert der Autor einen Aggressor, der etwas Unsinniges, etwas Vergebliches versucht, nämlich an einer Stelle Haare zu rupfen, wo gar keine wachsen, in der Innenseite der Autor-Hand. Begreift man dies als Metapher für den ‚implikativen‘ Akt der Produktion und Rezeption, so wird man auf die Zeichenhaftigkeit der Schrift (sprache) verwiesen: Was durch Zeichen repräsentiert wird, kann im buchstäblichen Sinne nicht ‚angefaßt‘ werden, und wer das versucht, ist *tump*. Der Autor imaginiert aber – in den folgenden Versen –, daß *er* den als bloß eingebildet markierten Übergriff des Aggressors *leiblich* wahrnimmt und mit Furcht bzw. Schmerzempfinden darauf (also *tump*) reagiert, weil dies eben *seiner* Wahrnehmungsweise entspricht, d.h. die bloße durch Zeichen / Worte geweckte Vorstellung eines sinnlichen Reizes erscheint *ihm* als ‚Wirklichkeit‘.

Es liegt nach diesen Überlegungen nahe, die Verse auf den Akt des Wahrnehmens beim Hören oder Lesen eines Textes im Sinne des Szenographie-Konzepts zu beziehen: Obwohl es nur

⁴⁷ Kiening, S.211f.

Buchstaben sind, die gelesen, oder Wörter, die gehört werden, vermögen sie die Imagination so zu stimulieren, daß sie das Imaginierte als sinnlich erfahrbar erscheinen lassen – als ‚Zeichentheater‘ eben, das nicht von vornherein auf bestimmte Bedeutungen festgelegt ist, sondern das sein Bedeutungspotential und auch seine Sprengkraft – ‚nur‘ – je neu in der Rezeption entfaltet.

Ingrid Kasten

Freie Universität Berlin

**Warum versteht Parzival nicht, was er hört und sieht?
Erzählen zwischen Handlungsschematik und
Figurenperspektive bei Hartmann und Wolfram**

Die Forschung zum Artusroman scheint einmal mehr auf einen Umbruch zuzusteuern. Seit geraumer Zeit zeichnet sich eine Tendenz ab, gegenüber dem bislang gängigen Zugriff vom strukturellen Konzept her, die handelnden Figuren in ihrem Erkennen und Wollen stärker in den Vordergrund zu rücken. Christoph Huber hat die neue Einstellung mit ihrer Berücksichtigung der Figurenperspektive jüngst in einer beispielhaften Fallstudie so festgehalten: „Das vormoderne, typus- und rollenbetonte Erzählen [...] orientiert seine Erzählsyntax an formelhaften Zusammenhängen, die in einfachen oder komplexeren Strukturschemata, in präformierten Handlungsabläufen, vorgegeben sind und im Hinblick auf diese variiert werden. Das struktur- und rollenfixierte Erzählen hat aber auch die Möglichkeit, durch Brechung und Kombination von Rastern Abläufe neu zu gestalten; es kann mit Motivationen in der Figurenperspektive arbeiten und punktuell oder streckenweise in die Darstellung der Innenwelt der Gestalten eintauchen.“¹

Das ist das zurückhaltend-besonnene vorläufige Fazit dieser ‚subjektiven‘ Umorientierung. Im Hintergrund steht eine Reihe von Vorstößen, die sich erheblich radikaler geben, indem sie vom ersten Teil des Huberschen Diktums meinen weitgehend absehen zu dürfen. Sie sind als eine nicht unbegreifliche Reaktion

¹ Christoph Huber, „Brüchige Figur. Zur literarischen Konstruktion der Partonopier-Gestalt bei Konrad von Würzburg“, in: *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift Volker Mertens*, hg. v. Matthias Meyer, Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 283-308, hier S. 288f.

auf ein Unbehagen zu verstehen, das durch ein allzu schematisch durchgezogenes Strukturdenken ausgelöst worden ist, ein Denken, das seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts den literarhistorischen Umgang mit dem höfischen Roman des 12. / 13. Jahrhunderts bekanntlich entscheidend geprägt hat.² So verständlich dieser antistrukturalistische Affekt aber auch ist, man sollte doch nicht undankbar vergessen, was die strukturalistische Wende seinerzeit an im Prinzip noch immer gültigen Einsichten brachte, indem sie zeigen konnte, daß der Sinn des chrétienschen Romantyps sich nicht über die Analyse einer inneren Entwicklung der Helden, sondern über eine spezifische Schematik der Handlungsführung erschließt, oder genauer gesagt: daß das äußere Geschehen nicht aus einem inneren Prozeß fließt, sondern daß es einen inneren Prozeß meint. Es war dies damals eine Befreiungstat gegenüber der älteren literarhistorischen Schule, die in ihrem Verständnis schwankte zwischen einem etwas hilflosen Blick auf die offensichtlichen stofflich-motivlichen Klitterungen, in denen man eine eher ungeordnete, wenn auch nicht unbedingt kunstlose Fabulierlust sah, und einer entwicklungspsychologisch-moralischen Sicht auf den Helden. Gustav Ehrismann konnte – um die maßgebliche Literaturgeschichte der vorstrukturalistischen Zeit zu zitieren – zum *Erec* sagen: „Die Komposition verläuft nicht nach einem genau durchdachten Plan, die einzelnen Teile sind in ihrem Werte nicht deutlich abgestuft.“³ Es werden Motive aus unterschiedlichen Quellen herangezogen, sei es, daß sie „aus bekannten Erzählungszügen umgebildet“ oder „dem allgemeinen Motivschatz ent-

² Siehe zur Strukturdebatte: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hg. v. Friedrich Wolfzettel, Tübingen 1999, insbes. Wolfzettels Vorwort.

³ Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, Zweiter Teil, II,1, München 1927, S. 168.

nommen“ sind⁴ – Ehrismann wird nicht müde, die einzelnen Elemente aufzulisten⁵ –, wobei „die Rücksicht auf die fabulierende Wirkung [...] die Tragkraft der Grundfabel“ überwiege.⁶ Und doch wollte Ehrismann in diesem Erzählen „sittliche Kräfte“⁷ am Werk sehen; es gehe im *Erec* um die Pflicht zu einem tätigen Leben: „Im Grunde liegt die moralische Schuld Erecs in seiner Unfähigkeit, die Triebe zu zügeln. Er kann aus Willensschwäche seine Lust nicht seiner Pflicht unterordnen. [...] Seine Kämpfe bedeuten [dann] eine Läuterung vom Genießen zum Handeln.“⁸ – Es ist nicht zu verkennen, daß man es hierbei mit einer klassisch preußischen *Erec*-Interpretation zu tun hat!

Wenn man sich diese Charakterisierung und Beurteilung aus dem Jahre 1927 in Erinnerung ruft, wird deutlich, eine wie revolutionäre Tat es war, als Wilhelm Kellermann, Reto R. Bezzola und vor allem Hugo Kuhn entdeckten, daß die Geschichte von *Erec* und *Enide* keineswegs planlos dahinerzählt wird, daß der *Chrétien*sche Erstling wie die nachfolgenden Varianten des damit geschaffenen Erzähltyps vielmehr einem wohlkalkulierten strukturellen Konzept gehorchen und daß es dieses Strukturkonzept ist, das den Schlüssel zum Verständnis liefert.⁹ Damit war ein wesentlich neuer Interpretationsansatz gewonnen, der das, was die Literaturgeschichtsschreibung der Ehrismann-Ära zum höfischen Roman zu sagen wußte, obsolet erscheinen ließ. Man sollte dies nicht gering achten, wenn man nunmehr, des ausgeleiterten Umgangs mit der Struktursymbolik überdrüssig gewor-

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 167f.

⁶ Ebd., S. 168.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 169.

⁹ Hugo Kuhn, „*Erec*“, in: *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1969, S. 133-150. Vgl. Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1992, S. 97ff.

den, den damaligen Neuansatz am liebsten totalitär über Bord werfen möchte.¹⁰

Doch es ist ungeachtet aller Kritik an der Einsicht festzuhalten, daß man sich mit einem handlungslogischen Zugriff eine adäquate Interpretation des arthurischen Romans verbaut. Denn die Handlungslogik trägt offensichtlich nicht; die äußeren kausalen Zusammenhänge sind dürftig; die Psychologie der Figuren wird alles andere als schlüssig entwickelt. Unter diesem Aspekt muß das Geschehen tatsächlich als ein ordnungsloses Fabulieren im Sinne von Ehrismann erscheinen. Um beim *Erec* als Beispiel zu bleiben: Der Held folgt nach der Begegnung mit Yder und seinem bösen Zwerg zwar dem Beleidiger in der Absicht, die Schmach, die der Königin und ihm angetan worden ist, zu rächen. Aber wie dieses Ziel erreicht wird, das liegt völlig außerhalb dessen, was Erec hätte planen können. Es ist der Dichter, der die entsprechenden Situationen arrangiert, also den Kampf um den Sperber in Szene setzt und die Voraussetzungen dafür schafft, daß Erec in ihn eintreten kann, indem er ihn zu dem alten Edelmann führt, der ihm Waffen gibt und für dessen bezauberte Tochter er dann den Schönheitspreis fordern kann. Immerhin aber gibt es da auf der subjektiven Seite wenigstens den Willen zur Rache, während es im zweiten Teil des Romans völlig undurchsichtig bleibt, was Erecs neue Aventürefahrt, von ihm aus gesehen, für einen Sinn haben soll. Als er von Enide erfährt, daß sein Hof unzufrieden ist, weil er nur noch mit ihr im Bett liegt und sich nicht mehr um seine gesellschaftlichen Pflichten kümmert, tut er jedenfalls nicht das, was man erwarten würde, nämlich wieder Feste und Turniere veranstalten, sondern er zwingt Enide, mit ihm auszureiten, und kündigt ihr dabei jede Gemeinschaft auf; er untersagt ihr sogar, zu sprechen. Es ist

¹⁰ Es sei an Elisabeth Schmidts sympathisch-wilde Invektive erinnert: „Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung“, in: Wolfzettel (Anm. 2), S. 69-85.

zwar, vor allem bei Chrétien, von einer Prüfung Enides die Rede, aber das geht doch in merkwürdiger Weise am eigentlichen Problem vorbei, d.h., die ominöse Frage nach Enides Schuld bietet keine zureichende Erklärung; es ist letztlich das Handlungsschema, das die Krise und den zweiten Auszug verlangt. Das Paar wird dabei von Station zu Station geführt, ohne daß es kausallogische Zusammenhänge zwischen ihnen gäbe. Es sind disparate Setzungen durch den Autor, wohlkomponierte Setzungen freilich in Form von zwei Aventürentriaden, die sich bedeutungsvoll in ihren kontrastiven Akzentuierungen aufeinander beziehen.¹¹ Für die Figuren zeigen sich diese Setzungen als *aventure*, d.h. als Ereignisse, die unvorhersehbar auf sie ‚zukommen‘.¹² Was, strukturell gesehen, sinnkonstituierende Planung ist, erscheint handlungsimern als Zufall.¹³

Die Handlung dieses Romantyps folgt also einem Muster auf der Metaebene, das die Aventürenequenzen mit ihrer Gliederung in einen doppelten Kursus und einer Krise in der Mitte steuert und ihnen eine symbolische Bedeutung verleiht: So lautete, formelhaft verkürzt, die These des strukturalistischen Ansatzes.

Die These implizierte natürlich die Frage nach dem konkreten Sinn dieses leitenden Musters, also die Frage nach dem, was denn nun eigentlich in seinem Rahmen thematisch verhandelt werden soll, und da muß man denn doch einigermaßen enttäuscht feststellen, daß die alten moralistischen Ansätze in neuer Verkleidung wieder auftauchen. Der Ehrismannsche Kampf der

¹¹ Siehe Kuhn (Anm. 9), S. 138ff.

¹² Zum Begriff der *aventure*: Elena Eberwein, *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz* (Kölner Romanistische Arbeiten 7), Bonn / Köln 1933.

¹³ Vgl. Walter Haug, „Der Zufall: Theodizee und Fiktion“, in: W. H., *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, S. 64-83, hier S. 75ff.

Pflicht gegen die unbeherrschte Lust im *Erec* heißt nun Normendiskussion zwischen individuellen und sozialen Ansprüchen und Werten. Das klingt niveauvoller, aber auch blutleerer. Ehrismann hatte immerhin noch deutlich ausgesprochen, daß es um Erotik ging. Die These von der Normendiskussion, die als Lösung nur einen Kompromiß anbieten kann, verwässert die erotische Problematik des Romans zu einer Art narrativem Konsensdiskurs. Das Ergebnis sind Trivialitäten, die dann im akademischen Unterricht billig reproduziert werden konnten: Sex ja, aber bitte mit Maßen!¹⁴

Schon 1976 habe ich davor gewarnt, den strukturalistischen Ansatz in mechanisch-oberflächlicher Schematik erstarren zu lassen. In meiner Einleitung zum Kolloquium der Wolfram-Gesellschaft über *Strukturalistische Methoden in der mediävistischen Literaturwissenschaft* steht zu lesen: „Wenn man die lebendige Fülle eines Kunstwerkes auf seine Struktur reduziert, so bewegt man sich wie in einer ausgebrannten Stadt, von der nur die Grundrisse übriggeblieben sind. Wer darin sein Ziel sieht, dem kann man nur raten, sie möglichst schnell wieder mit Leben zu füllen, d.h. die Abstraktion zugunsten der konkreten vollen

¹⁴ So simpel wird dies natürlich in der Regel nicht gesagt, sondern man spricht von einem „harmonischen Ausgleich der Werte“, und selbst wenn man sensibel genug ist, zu erkennen, daß man damit zu flach interpretiert, lautet das Fazit dann doch so: „Der Roman ist der Weg Erecs durch ein Scheitern zur Selbstverwirklichung. Der Maßstab, an dem dies gemessen wird, ist ein höfischer Verhaltensentwurf. Ausgefüllt ist er nur, wenn Minne in der Partnerbeziehung sich ganz verwirklicht und die Aktivität des Ritters gewahrt wird, ohne daß eines das andere verkürzt, und beide Werte in ihrer Einfügung in die Gesellschaft gelebt werden – als Partnerschaft inmitten höfischer Geselligkeit und als Kampf und Herrschaft im sozialen Auftrag“ : Christoph Cormeau, Wilhelm Störmer, *Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985, S. 191f. Wer eine solche utopische Synthese des Unvereinbaren als Zielpunkt des arthurischen Romans ansetzt, beweist damit nur, daß er die Unbedingtheit des erotischen Anspruchs nicht wirklich ernst genommen hat.

Gestalt wieder rückgängig zu machen.“¹⁵ Man hat nicht darauf geachtet, sondern sich in der ausgebrannten Stadt der arthurischen Struktur sattsam eingerichtet und viel Leerlauf produziert.

Erst jetzt, wo die Unzufriedenheit gegenüber dem Strukturdenken sich breit macht, setzen Versuche ein, die verlorene Lebendigkeit zurückzugewinnen. Dies, indem man Prozesse aufdeckt, die quer zur Struktur liegen. So sieht man die Figuren nicht mehr bloß als leere Rollenträger in einem narrativen Schema, sondern man versucht, sie als lebendige Akteure zu begreifen. Nicht daß man dabei wieder anachronistisch an Individuen im modernen Sinne denken würde, doch rechnet man mit Zwischenformen zwischen bloßer Rolle und voller Individualität. So hat man denn begonnen, insbesondere den Wahrnehmungs- und Erkenntnishorizont der Figuren zu bestimmen; man fragt nach möglichen Bewußtseinsvorgängen, und man wagt es, sie als Prozesse zu fassen, die auf personale Identität zielen. Wie aber verhalten sich diese ‚subjektiven‘ Spielräume zum strukturellen Muster und seiner narrativen Leitfunktion? Kann beides zur Deckung gebracht werden? Oder handelt es sich um prinzipiell widersprüchliche Darstellungsperspektiven? Man hat es, soweit ich sehe, bislang versäumt, diese Frage zu stellen. Und möglicherweise läßt sich auch gar keine generelle Antwort geben; es sind jedenfalls verschiedene solche Spielräume namhaft zu machen.¹⁶

¹⁵ In: *Wolfram-Studien*, 5 (1979), S. 8-21, hier S. 15.

¹⁶ Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es geht mir im folgenden nicht um die Frage nach der Entdeckung oder Neuentdeckung des Subjekts im Mittelalter, nicht um das Problem der historischen Ausbildung einer Subjektivität, die sich als autonome Instanz gegenüber einer Objektwelt etablieren und sich dabei in ihrer Selbstvergewisserung als Individualität erfahren und bejahen würde. Ich beziehe die Begriffe ‚subjektiv‘ und ‚Subjektivität‘ streng auf die Darstellung intellektueller, emotionaler oder allgemein: bewußtseinsmäßiger Vorgänge, durch die in den literarischen Figuren des höfischen Romans Inneres zur Äußerung kommt. Der Gegenbegriff ist dabei

Ich möchte im folgenden drei Hauptmöglichkeiten für den Ansatz von Subjektivität im Rahmen schematischer Handlungsführung erörtern: 1. Dilemmatische Situationen, die eine Figur zu Reflexion und Entscheidung drängen, 2. Erfahrungen, die eine Figur verarbeiten muß und über die sich Identität konstituieren kann, 3. Einsichten, die sich im Gedächtnis einer Figur niederschlagen und dadurch eine innere Kontinuität begründen.

I Dilemmatische Situationen, die eine Figur zu Reflexion und Entscheidung drängen

Sabine Heimann-Seelbach hat vor kurzem Fälle im höfischen Roman diskutiert, in denen Normenkonflikte von den Figuren intellektuell bewältigt werden müssen, d.h., in denen es für die handelnden Personen darum geht, in Konfliktsituationen durch Güterabwägung die ethisch richtige Entscheidung zu treffen.¹⁷ Es wird von ihnen also eine Reflexion mit einem sich anschließenden Urteil verlangt, das dann kausallogisch das Geschehen weitertreibt. Das Musterbeispiel ist Laudines Dilemma, in das sie gerät, als sie sich fragt, ob sie, um ihren Landesfrieden zu sichern, den Mörder ihres Gatten heiraten darf, ja soll. Heimann-Seelbach stützt das Recht Laudines zu diesem problematischen Schritt durch den Verweis auf das Prinzip der Güterabwägung und die dadurch legitimierte Wahl des kleineren Übels, wie dies in der zeitgenössischen Kanonistik diskutiert und propagiert worden ist.¹⁸

nicht eine objektive Welt, sondern eine gewissermaßen ‚objektive‘ Handlung, durch die die Figuren hindurchgeführt werden. Das Interesse konzentriert sich ganz auf dieses Verhältnis.

¹⁷ Sabine Heimann-Seelbach, „Calculus Minervae. Zum prudentiellen Experiment im *Iwein* Hartmanns von Aue“, in: *Euphorion*, 95 (2001), S. 263-285.

¹⁸ Ebd., S. 268ff., unter Berufung auf Uta Störmer-Caysa, *Gewissen und Buch. Über den Weg eines Begriffes in die deutsche Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 1998.

Es ist nun zwar zweifellos richtig, daß von Laudine eine subjektive Entscheidung verlangt und getroffen wird, aber es fragt sich doch, ob es sich wirklich um eine rein moraltheologische Abschätzung von Werten handelt. Das Verhalten Laudines hat die Interpreten nicht grundlos immer wieder irritiert. Es gibt hier einen Problemrest, der sich mit der Theorie der Güterabwägung nicht beseitigen läßt. Mitten in ihren Überlegungen, so heißt es bei Hartmann, war *diu gewaltige Minne* zur Stelle (vv. 2054f.).¹⁹ Sie tritt offensichtlich quer in den Prozeß der Güterabwägung ein, und man fragt sich, inwieweit Laudine von diesem Augenblick an die Güterabwägung nurmehr dazu nützt, um ihre Liebe zum Mörder ihres Mannes vor sich selbst zu rechtfertigen.²⁰ Und die plötzliche Liebe kann natürlich nichts anderes als eine schemabedingte Setzung sein. Jedenfalls ist festzustellen, daß der subjektiven Erwägung zwar ein Spielraum eröffnet wird, daß sie aber etwas Spielerisch-Verspieltes hat und haben darf, weil es doch letztlich das Schema ist, das die Verbindung Laudines mit Yvain/Iwein verlangt. Der psychische Innenraum, in den man damit vorstößt, trägt seinen erzählerischen Reiz in sich selbst; handlungslogisch ist die innere Bewegung eher locker eingebunden.

Sabine Heimann-Seelbach zieht dann weitere dilemmatische Situationen im *Iwein* heran, die mit einer Güterabwägung gerade nicht zu lösen sind, so vor allem die Harpin-Episode (vv. 4869ff.).²¹ Iwein durchdenkt monologisch die Notsituation, in

¹⁹ Ich zitiere nach *Hartmann von Aue, Iwein*, hg. v. G. F. Benecke, K. Lachmann, Ludwig Wolff, Berlin 1968.

²⁰ Bei Chrétien heißt es unverblümt: *S'an dit ce, que ele voldroit* (v. 1776): ‚So legt sie sich die Sache ihren Wünschen gemäß zurecht‘. Ich zitiere nach *Der Löwenritter (Yvain) von Christian von Troyes*, hg. v. Wendelin Foerster, Halle 41912.

²¹ Heimann-Seelbach (Anm. 17), S. 273ff.

die er dadurch geraten ist, daß er gleichzeitig für Lunete einen Gerichtskampf ausfechten und einem bedrohten Burgherrn gegen einen Riesen helfen soll, und er erkennt verzweifelt, daß er sich in einem Konflikt befindet, bei dem eine Entscheidung aufgrund einer Werteabwägung nicht möglich ist. Eine Tragödie wäre unvermeidlich, wenn der Dichter die Verwicklung nicht dadurch löste, daß er den Riesen so rechtzeitig auftreten läßt, daß Iwein mit ihm kämpfen, ihn töten und darauf den Gerichtstermin noch einhalten kann. Einmal mehr dominiert also die Führung durch die Struktur gegenüber der subjektiven Bewegung einer Figur, ja, sie desavouiert diese geradezu. Weiter verschärft wird das Problem im Ginover-Exkurs, wo der König sich in einer dilemmatischen Situation falsch entscheidet (vv. 4530ff.) – falsch entscheiden muß, da nur dadurch die Handlung in Gang kommen d.h. das vorgegebene Schema greifen kann.²² Schließlich entsteht eine dilemmatische Situation, als die beiden Freunde Gawein und Iwein, ohne sich zu erkennen, in einen Gerichtskampf verwickelt werden, durch den ein Erbstreit zwischen den beiden Töchtern des Grafen vom Schwarzen Dorn entschieden werden soll (vv. 6895ff.). Die beiden Kämpfer sind sich ebenbürtig, die Entscheidung steht auf Messers Schneide. Da erklärt die jüngere Tochter, die im Recht ist, daß sie, um den Tod eines der beiden so tapferen Ritter zu verhindern, bereit sei, auf ihre Ansprüche zu verzichten (vv. 7291ff.). Aber Artus kann nicht darauf eingehen. Der Vorstoß aus einer subjektiven Erwägung heraus greift also nicht, seine Funktion beschränkt sich darauf, den Edelmut der jüngeren Tochter herauszustellen. Eine Katastrophe wird nur dadurch verhindert, daß der Dichter es Nacht werden läßt, so daß der Kampf abgebrochen werden muß, was es den Freunden erlaubt, ihre Namen zu nennen, sich in die Arme zu fallen und sich gegenseitig den Sieg zuzuerkennen. Schließlich gelingt es dem König durch ein geschicktes

²² Ebd., S. 276ff.

Manöver, Recht und Unrecht zu scheiden und die Versöhnung herbeizuführen. Wieder hängt die Möglichkeit zur Lösung des Dilemmas wie in der Harpin-Episode an den vom Dichter gesetzten äußeren Gegebenheiten.

Es sind also in den *Iwein* immer wieder Reflexionen der handelnden Personen eingeschoben, die zwar subjektive Spielräume eröffnen, die aber in ihrer prononcierten Spannung zur Struktur gerade das Gegenteil von dem demonstrieren, was man erwarten würde, sie machen verstärkt deutlich, daß die Handlung letztlich allein dem narrativen Muster verpflichtet ist, und sie signalisieren dem Hörer/Leser, daß er sein Augenmerk darauf zu richten hat.

Es ließe sich eine Vielzahl weiterer Situationen aus den höfischen Romanen des 12./13. Jahrhunderts heranziehen, in denen Entscheidungen in dem beschriebenen Sinne verlangt und damit Reflexionsspielräume eröffnet werden. Viele sind schon vor Heimann-Seelbach in anderen Zusammenhängen diskutiert worden, etwa unter der Frage nach der historischen Entwicklung der Idee des Gewissens, so vor allem von Dieter Kartschoke und Uta Störmer-Caysa.²³ Ich verweise darauf und begnüge mich damit, noch eine besonders viel diskutierte Episode herauszuheben: Enite, der Erec unter Todesandrohung verboten hat, zu sprechen, sieht, vorausreitend, Gefahren auf ihn zukommen. In einem inneren Monolog wägt sie ab, ob sie das Verbot mißachten, Erec warnen und dabei ihr Leben riskieren soll, oder ob es ratsamer wäre, zu gehorchen und damit Erec der Gefahr auszusetzen, überrascht und umgebracht zu werden (vv. 3145ff.).²⁴ Da ihre

²³ Dieter Kartschoke, „Der epische Held auf dem Weg zu seinem Gewissen“ in: *Wege in die Neuzeit*, hg. v. Thomas Cramer, München 1988, S. 149-197; Störmer-Caysa (Anm. 18).

²⁴ Ich zitiere nach *Hartmann von Aue, Erec*, hg. v. Albert Leitzmann, Ludwig Wolff, 6. Aufl. besorgt von Christoph Cormeau, Kurt Gärtner (ATB 39), Tübingen 1985.

Sorge um Erec das größere Gewicht hat als die Rücksicht auf ihr eigenes Leben, entscheidet sie sich für die erste Alternative.²⁵ Die Frage, inwiefern Enite sozusagen Erecs Gewissen verkörpert, kann hier beiseite bleiben. Statt dessen ist wiederum zu überlegen, ob damit eine subjektive Entscheidung vorgenommen wird, die die Schematik des Handlungsverlaufs überspielt, ja zurückläßt. Man wird auch hier schwerlich übersehen können, daß der Reflexionsspielraum in einem vorgegebenen schematischen Rahmen eröffnet und das Resultat der Überlegungen zwar kausallogisch verknüpft wird, daß sie aber doch punktuell bleiben und in erster Linie dazu dienen, Enites bedingungslose Liebe zu ihrem Mann zu demonstrieren. Die Handlung läuft dem Stationen-Schema gemäß weiter, und die dilemmatische Situation wiederholt sich.²⁶

Es zeigt sich also immer wieder aufs neue, wenngleich unter wechselnden Akzenten, daß arthurische Helden intellektuell gefordert werden können, wobei sich Einblicke in subjektives Geschehen eröffnen. Die Entscheidungen, die damit getroffen werden, durchbrechen aber das vorgegebene Schema nicht, sondern fügen sich ihm ein. Die Funktion besteht in erster Linie darin, die Figuren zu charakterisieren; es ist jedoch auch möglich, daß die subjektiven Prozesse darauf abzielen, die Planung durch den Dichter gegen die kleine Freiheit, die den Figuren gegeben ist, auszuspielen und so das narrative Konstrukt bewußt zu machen.

²⁵ Kartschoke (Anm. 23), S. 168; Störmer-Caysa (Anm. 18), S. 48ff.

²⁶ Erwähnung verdient noch ein weiterer Sonderfall: Iwein sieht einen Löwen mit einem Drachen kämpfen (vv. 3828ff.). Er fragt sich, auf welcher Seite er eingreifen soll, und aus der Überlegung heraus, daß der Löwe ein edles Tier sei, steht er diesem bei und gewinnt damit einen dankbaren und hilfreichen Begleiter. In diesem Fall wird unabhängig vom Handlungsschema von einer subjektiven Entscheidung des Helden her ein eigenständiger Erzählstrang entwickelt und mit der Leithandlung so verflochten, daß man sagen kann, es werde dadurch Iweins provisorische Identität als Löwenritter ins Bild gebracht.

II Erfahrungen, die eine Figur verarbeiten muß und über die sich Identität konstituieren kann

Ich gehe im folgenden von einer Studie Edith Feistners aus, die nach der Identitätskonstitution der Helden bei Chrétien und Hartmann fragt.²⁷ Feistner erprobt ihren Ansatz zunächst am *Erec*.²⁸ Sie stellt fest, daß der Bewußtseinsstatus des Helden, insbesondere bei Hartmann, sich im Lauf der Handlung verändert. Erec hat über den ersten Handlungsweg in der Bewältigung der ihm gestellten Aufgabe problemlos-ungebrochen seine Identität als arthurischer Ritter gefunden. In der Krise von Karnant wird er sich dann unvermittelt eines Fehlverhaltens bewußt, aber dieses Bewußtsein bleibt zunächst in bloßer Negativität stecken. Indem er erneut auf Aventüre auszieht, bricht er mit seiner im ersten Kursus gewonnenen Identität, ohne diesen Verlust jedoch positivieren zu können. Das wird ihm offenbar selbst klar, denn bei der Begegnung mit dem Artushof nach der dritten Aventüre des zweiten Weges ist er sich dessen bewußt, daß er noch nicht artuswürdig, d.h., daß er noch nicht an seinem Ziel ist, da er erst noch über die bloße Negativierung seines Fehlverhaltens hinauskommen muß. Der neue Status wird dann in der Wende von der Bewußtlosigkeit nach dem Cadoc-Kampf zum Wiedererwachen auf Limors manifest, und so reflektiert Erec denn auch sein fragwürdiges Kampfverhalten nach dem sich anschließenden zweiten Guivreizkampf kritisch: Es sei töricht, ja *unmâze* gewesen, gegen alle anzurennen, die ihm in den Weg gekommen seien (vv. 7012ff.). Damit, so sagt Feistner, hole Erec sich „im wahrsten

²⁷ Edith Feistner, „Bewußtlosigkeit und Bewußtsein. Zur Identitätskonstitution des Helden bei Chrétien und Hartmann“, in: *Archiv*, 236 (1999), S. 241-264.

²⁸ Ich beschränkte mich auf ihre *Erec*-Interpretation, da die sich anschließende *Iwein*-Analyse analog vorgeht, wobei das Ergebnis aber vielleicht doch nicht ganz so überzeugend ausfällt.

Sinn des Wortes selbst ein“.²⁹ Und sie fügt hinzu: „Wenn in Hartmanns Explikation der Held vom Zeitpunkt seines Erwachens an die eigene Geschichte einholt, dann ist damit auch Chrétiens Struktursymbolik komplett dechiffriert: Bei Hartmann vermittelt sich der Sinnbezug der aneinandergereihten Stationen insgesamt nicht mehr über die Struktursymbolik als solche, sondern über Erecs Bewußtseinsstatus, der als Interpretament zum Bestandteil der Handlung selbst geworden ist und so auch thematisch die Bewährung des Helden im Zusammenspiel von Minne und Kampf entscheidend überformt.“³⁰ Der Held verfügt nun durch die Begegnung mit sich selbst über seine Geschichte, er hat bewußt seine wahre Identität erreicht. Das demonstriert dann abschließend die *Joie de la curt*-Aventüre, auf die Erec in freier Entscheidung zugehe. In Mabonagrin erkenne er sein Spiegelbild, und sein Sieg über ihn bedeute deshalb auch den Sieg über sich selbst. Er kehre somit aus dem zweiten Kursus „mit der Entdeckung seiner eigenen Geschichte zurück.“³¹

Feistner erschließt also bei Erec aus punktuellen Indizien einen durchgängigen Bewußtseinsprozeß, in den Hartmann die Chrétiensche Struktursymbolik umgesetzt habe. Man faßt ihn freilich immer nur an den Umbruchpunkten, eine Bewußtseinskontinuität kann man bestenfalls hypothetisch unterstellen. Doch auch wenn man bereit ist, mitzugehen, indem man annimmt, daß der Dichter gerade dies von uns verlangt, so bleibt doch die Frage offen, was denn das neue Bewußtsein, zu dem Erec erwacht, konkret ausmacht. Feistner muß das Problem selbst gesehen haben, denn sie schließt einen zweiten Argumentationsgang an, in dem sie Erecs inneren Weg als Konflikt zwischen zwei Identitätsformen zu verstehen sucht, ei-

²⁹ Feistner (Anm. 27), S. 248.

³⁰ Ebd., S. 249.

³¹ Ebd.

ner gesellschaftsbezogenen Identität, die durch den ersten Kursus erreicht wird, und einer zweiten, die ihm durch die Begegnung mit Enite zuwächst und durch die die Gesellschaft ausgeschlossen wird. Die Lösung heißt dann aber doch wieder Balance, oder nunmehr bewußtseinsbezogen ausgedrückt: Selbstkontrolle im Hinblick auf die Rolle in der Gesellschaft.³² Damit steht man einmal mehr bei der traditionellen Vorstellung eines Konflikts zwischen personaler Liebe und sozialer Einbindung, nur daß er jetzt als Identitätserfahrung und -konstitution subjektiviert erscheint.

Man wird Feistner unumwunden zustimmen, wenn sie sagt, daß Erec aus dem zweiten Kursus seine Geschichte mitbringe, und er erzählt sie ja dann auch am Artushof. Und es kann dies durchaus eine Geschichte seines Bewußtseins sein, aber dieses Bewußtsein löst die Struktur nicht ab, indem sie sie ‚dechiffriert‘, sondern es bleibt in Spannung auf sie bezogen, und dies schließlich insbesondere dadurch, daß es sie am Ende übersteigt. Indem man innerhalb der Erzählung erzählt, vermag man zu enthüllen, daß das narrative Schema, dem die Handlung sich fügt, nur ein konstruiertes *Happy End* bieten kann, daß also über strukturelle Arrangements Probleme nicht zu lösen sind. Im Erzählen werden die Widersprüche bewußt gehalten, die durch die Linienführung des Handlungsschemas scheinbar überwunden sind.

Die Unlösbarkeit des *Erec*-Problems springt nirgends so deutlich in die Augen wie bei dem Dilemma, durch das die letzte Station des Aventürenweges, die *Joie de la curt*-Episode, geprägt ist.³³ Auch hier ist es zwar der Zufall, der den Helden zur Aventure führt, der Zufall, daß man den falschen Weg einschlägt,

³² Ebd., S. 251f.

³³ Das Folgende findet sich detaillierter dargestellt in meiner Studie „Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: Erec und *des hoves vreude*“, in: Haug, *Die Wahrheit* (Anm. 13), S. 223-238.

aber Erec versteht diese Aventüre in besonderer Weise als die seine, er nimmt sie nicht einfach an, wie die bisherigen Aventüren, sondern er geht emphatisch auf sie zu und läßt sich durch keinen noch so gut gemeinten Rat davon abbringen. In dem Ritter, der mit seiner *amie*, eingeschlossen in einem zauberischen Baumgarten, nur seiner Liebe lebt, spiegelt sich, wie man immer wieder hervorgehoben hat, Erecs eigene Situation. Auf der einen Seite ist diese Liebe von paradiesischer Idealität, auf der andern ist sie gesellschaftsfeindlich-mörderisch. Indem Erec den Ritter im Kampf besiegt, befreit er das Paar aus der Isolation, zu der es sich selbst verpflichtet hat, und gibt es der Gesellschaft und der Gesellschaft damit die *vreude* zurück, aber er zerstört zugleich das Liebesparadies. Und es ist die Erzählung des Besiegten, die nach dem Kampf das Dilemmatische der ganzen Konstellation aufdeckt und die dann durchaus als Schlüssel zu Erecs eigenem Weg anzusehen ist, wenn er wiederum seine Geschichte am Artushof erzählt. Vom Handlungsschema her gesehen, bringt die schlichte physische Besiegung des Minneritters die äußere Lösung, im Bewußtsein aber bleibt die Aporie, die durch diese Aventüre aufgedeckt wird. Was bewußtseinsmäßig geschieht, desavouiert das narrative Konstrukt.³⁴

Man kann also sagen, daß Subjektivität unter diesem Aspekt darin besteht, daß der Held sich seiner eigenen Geschichte bewußt wird, und zwar einer Geschichte, deren Problem, auch wenn das Schema eine Lösung präsentiert, nicht lösbar ist, die vielmehr allein im Bewußtsein der Spannung zwischen Schema und Problem ihre Erfüllung findet.

³⁴ Grundsätzlich zum aporetischen Charakter des höfischen Romans: Walter Haug, „Für eine Ästhetik des Widerspruchs“, in: Haug, *Die Wahrheit* (Anm. 13), S. 172-184.

III Einsichten, die sich im Gedächtnis einer Figur niederschlagen und dadurch eine innere Kontinuität begründen

Etwa gleichzeitig mit Edith Feistners Aufsatz ist eine Studie Klaus Ridders erschienen, die ebenfalls die Frage nach dem Bewußtsein des Helden stellt; sie gilt bei ihm Wolframs *Parzival*.³⁵ Ridder faßt Parzivals Subjektivität über die schmerzlichen Erinnerungen, durch die sich seine Erfahrungen über die disparaten Episoden hinweg miteinander verklammern, so daß sich immer wieder übergreifende bewußtseinsmäßige Kontinuitäten herstellen. Parzival hält nach seinem Auszug die Lehren der Mutter bis zur Begegnung mit Gurnemanz als Lebenshilfen im Gedächtnis fest. Von dort an werden sie durch die neuen höfischen Verhaltensnormen abgelöst, die Gurnemanz ihm vermittelt. Aber die Auseinandersetzung mit der Mutter verlagert sich, so sagt Ridder, nach innen.³⁶ Im weiteren führt eine Erinnerungslinie von Jeschute zu Liaze und von ihr zu Condwiramurs. Und wenn Parzival dann von Pelrapeire aufbricht mit dem Ziel, die Mutter wiederzusehen und Aventüren zu suchen, wird die Erinnerung an die geliebte Frau so stark, daß er die Orientierung verliert und das Pferd die Führung übernehmen muß: Es bringt ihn zur Gralsburg, und das heißt, zur Begegnung mit der Familie der Mutter. Die Blutstropfen im Schnee am Plimizoel erscheinen dann sozusagen als die objektivierte Präsenz des schmerzhaft Erinnerungten. Es verflucht sich dabei der Schmerz über die Trennung von der geliebten Frau mit jener *nôt*, in die Parzival durch sein Versagen auf der Gralsburg geraten ist.

³⁵ Klaus Ridder, „Parzivals schmerzliche Erinnerung“, in: *LiLi*, 114 (1999), S.21-41.

³⁶ Ebd., S. 28.

³⁷ Ebd., S. 35.

Und es ist dann diese doppelte *nôt*, die ihn weiterrückt in der Hoffnung, *trürens erlöst* zu werden (vv. 296,5ff., 329,18).³⁷ Aber es folgt zunächst ein neuer harter Schlag, die Verfluchung durch Cundrie, was ihn zur Abwendung von Gott verführt und ihn damit in die tiefste Depression stürzt. Trevrizent öffnet ihm dann zwar über die schmerzliche Erinnerung seiner Verfehlungen die Einsicht in die Familienverflechtungen, ja in die heilsgeschichtlichen Zusammenhänge seiner Schuld. Heilung aber bringt erst die überraschende Berufung zum Gral, die sein Versagen löscht, und die Wiederbegegnung mit Condwiramurs, die bedeutungsträchtig auf jener Wiese stattfindet, auf der er einst in den Anblick der Blutstropfen versunken war. Die Identitätskonstitution vollzieht sich damit nicht nur, wie Ridder sagt, als ein Sich-Hineinarbeiten in die leidvolle Erinnerung, sondern über ein Erinnern, das sich mehrschichtig akkumuliert.

Was man in Hartmanns *Erec* nicht ohne Mühe aus punktuellen Durchblicken herausholen, ja rekonstruieren muß: eine Kontinuität im Bewußtsein des Helden bis zu jenem Punkt, an dem er dann seine Geschichte ‚hat‘, das drängt sich im *Parzival* also sehr viel nachdrücklicher auf, wenngleich ebenfalls Brüche zu überspielen sind: Es ergibt sich eine Erinnerungslinie, in der das Bewußtsein des Helden die arthurische Schematik übergreift und lineare Zusammenhänge subjektiver Art herstellt. Und darüber, daß es nun sehr prägnant auch um Identitätskonstitution über Selbstverlust und Selbstgewinn geht, besteht wohl Konsens.

Wie beim *Erec* wird man aber wiederum den Bewußtseinsprozeß auf die Frage hin zu analysieren haben, was dabei, sei es im Zusammenspiel mit dem strukturellen Konzept oder sei es quer zu ihm, von den Problemen bewältigt zu werden vermag, die den Helden bedrängen. Ist das, was die Führung über das Strukturschema bedeutet, in Deckung zu bringen mit dem, was der Held subjektiv erfährt? Oder ist es gar so, daß die Subjektivität des Helden das Strukturschema neu begründet?

Dabei ist zu bedenken, daß Parzival, anders als Erec oder Iwein, nicht als idealtypisch leere Figur ins arthurische Schema eintritt, sondern daß er zu dem betreffenden Zeitpunkt, bei der ersten Begegnung mit dem Artushof, schon Erfahrungen hinter sich hat, die ihm gewissermaßen schemafrei zugefallen sind und die ihm eine bestimmte Prädisposition verschaffen, so daß zu fragen ist, was geschieht, wenn er, in derart spezifischer Weise vorgeprägt, durch den traditionellen doppelten Kursus und seine Krise hindurchgeführt wird. Wie also verhalten sich die Vorgeschichte und die Vorprägung zum traditionellen Schema? Ist der Bezug so angelegt, daß die subjektiven Vorgaben beim Helden zu Spannungen mit der narrativen Konstruktion führen, ja diese herausfordern? Oder vermögen sie sie umzuformulieren und mit einem neuen Sinn zu erfüllen?

Die offensichtlich spezifische subjektive Disposition Parzivals hat Joachim Bumke veranlaßt, sie zum Leitgedanken einer breit angelegten Studie *Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘* zu machen.³⁸ Bumke fragt nach den besonderen Möglichkeiten des Wahrnehmens, Erkennens und Verstehens, die für Parzival aufgrund seiner von der höfischen Kultur abgeschnittenen Kindheit anzusetzen sind, und er tut dies, indem er diese spezifische Disposition in den Bezugshorizont der mittelalterlichen Erkenntnistheorie einzeichnet. Es sind dieser Theorie nach zwei Formen von Erkenntnis zu unterscheiden. Zum einen die rationale Erfassung der Erscheinungen und ihrer Bedeutung, und dies insbesondere im Sinne der Augustinischen Zeichenlehre. Ihr zufolge spielen neben natürlichen Zeichen, die sich

³⁸ Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea NF 94).

von selbst verstehen – Rauch etwa als Zeichen dafür, daß es ein Feuer gibt –, die wichtigere Rolle die künstlichen Zeichen: Worte, Gesten, deren Bedeutung sich aber nicht von selbst versteht, die man vielmehr lernen muß.

Dieser rationalen Semiotik steht die Erkenntnisform der Visio gegenüber, durch die es möglich ist, in augenblickhafter Schau Einsichten zu gewinnen, die die Vernunftkenntnis durchbrechen. Es handelt sich um ein inneres, kontemplatives Erkennen, wie es insbesondere für die mystische Gotteserfahrung charakteristisch ist. Unter diesem zweiten Aspekt ist, nach Bumke, die Blutstropfenepisode zu sehen. Für Parzival erscheine im roten Blut auf dem weißen Schnee nicht nur das Antlitz seiner Frau, sondern über das Blut stelle sich zugleich eine ahnungsvolle Beziehung her zwischen seiner Liebe und der blutenden Lanze auf der Gralsburg. Und darin offenbare sich ihm „das Doppelziel seines Lebens“ als Weg zurück zum Gral und als Wiedergewinn der geliebten Frau.³⁹ Es mag dahingestellt bleiben, ob es sich wirklich erlaubt, eine Form religiöser Erfahrung wie die Visio ohne weiteres auf einen literarisch inszenierten Erkenntnisakt zu übertragen,⁴⁰ jedenfalls aber hat Bumke richtig gesehen, daß Parzival in der Blutstropfenszene Einsicht in rational nicht faßbare Zusammenhänge gewinnt. Der Blick auf die Blutstropfen reaktiviert in ihm verschiedene Erinnerungsstränge, und sie verbinden sich zu einem Bezugsgeflecht, das ihn so fesselt, daß er in eine Art Trancezustand verfällt, aus dem er auch bei der Abwehr der Angriffe der Artusritter Segramors und

³⁹ Ebd., S. 49.

⁴⁰ Burkhard Hasebrink hat in seiner Studie „Gawans Mantel. Effekte der Evidenz in der Blutstropfenszene des *Parzival*“, erscheint in: *Texttyp und Textproduktion*, hg. v. Elizabeth Andersen, Manfred Eickelmann, Anne Simon, Tübingen, berechnete Bedenken erhoben.

Keie kaum heraustritt – er weiß hinterher nicht einmal mehr, daß er die beiden von den Pferden gestochen hat.

Ganz anders stellte sich die Erkenntnissituation dar, als Parzival sich den seltsamen Vorgängen auf der Gralsburg gegenüber sah: der König, leidend auf einem Liegebett, die wunderbare Gralsprozession, die blutende Lanze, das Speisewunder, die Überreichung von Mantel und Schwert usw. Parzival hätte all dies, so Bumke, als Zeichen im Sinne der Augustinischen Semiotik sehen und deuten sollen. Daß er dazu nicht in der Lage war und sich deshalb falsch verhalten hat, beruhe darauf, daß ihm die Fähigkeit zu rationalem Erkennen fehlte, und Bumke meint, daß dies auf ein Erziehungsmanko zurückzuführen sei: Seine Mutter habe ihm durch ihren Rückzug in die Wildnis die Möglichkeit zur Einübung diskursiven Denkens genommen, und wenn er von dort aufbreche, dann habe er noch den Geist eines Kleinkindes, und deshalb versage er dann auch auf der Gralsburg. Die Erklärung dafür, daß Parzival die Erlösungsfrage nicht stellt, läge also in seiner, wie Bumke sagt, „habituellen Wahrnehmungsschwäche“, die auf einer mangelhaften Erziehung beruhe.⁴¹ Das würde bedeuten, daß das arthurische Schema mit seiner Krise ganz in den Dienst eines neuen, aus der Jugendgeschichte des Helden entwickelten spezifischen Problems gestellt worden wäre.

Gegenüber dieser These stellen sich Bedenken ein:

– Parzival mag sich bei seinem Ausritt aus der Wildnis reichlich kindisch benehmen, wenn er auf den Rat seiner Mutter hin, dunkle Furten zu meiden, sich nicht traut, einen seichten, von Gräsern überschatteten Bach zu durchreiten, oder wenn er sich gegenüber Jeschute, wieder in falscher Befolgung eines der

⁴¹ Bumke (Anm. 38), S. 77.

mütterlichen Ratschläge, unsinnig und flegelhaft benimmt, aber man wird schwerlich unterstellen dürfen, daß der Held nach der Erziehung durch Gurnemanz, und nachdem er beim Kampf um Pelrapeire vollendete höfische Ritterlichkeit an den Tag gelegt hat, immer noch auf der geistigen Stufe eines Kleinkindes gestanden und deshalb auf der Gralsburg nicht begriffen habe, worum es ging.⁴²

– Es ist zwar nicht zu leugnen, daß Parzival mit einem Erziehungsmanko zu kämpfen hat und daß dies seinen Weg entscheidend mitprägt, aber ebensowenig wird man übersehen dürfen, daß dieser Weg zunächst so angelegt ist, daß es dem Helden gelingt, dieses Manko auszulöschen. Was er aufgrund seiner unzureichenden Erziehung falsch macht, vermag er in einem stufenweisen Lernprozeß zu durchschauen und seine Fehler ohne Rest wieder in Ordnung zu bringen. Der letzte Akt dieser Wiedergutmachungsserie vollzieht sich bei der zweiten Begegnung mit dem Artushof, und die Aufnahme in die Tafelrunde bedeutet die Vollendung dieses Prozesses. Der Einbruch der Krise steht quer dazu. Ihre Ursache kann, das wird gerade durch den gelingenden Weg zum Artusrittertum demonstriert, nicht in der Kindheitsgeschichte liegen.

– Auf Munsalvaesche sieht Parzival sich rätselhaften Vorgängen gegenüber. Es ist schwer vorstellbar, daß er sie durch diskursives Denken und mithilfe Augustinischer Semiotik hätte durchdringen können, ja, es geht überhaupt nicht darum, eine verborgene Bedeutung zu entschlüsseln, sondern darum, nach der Bedeutung dessen, was vorgeht, zu fragen. Und der Held sieht sich auch durchaus dazu gedrängt, und wenn er schweigt, dann nicht aus mangelnder Einsicht, sondern weil er einer höfi-

⁴² Auch Manfred Günter Scholz hat dies in seiner Rezension kritisch angemerkt, in: *Arbitrium* 2002, S. 19-24, hier S. 21.

schen Regel folgt, d.h., er spielt die Möglichkeiten der dilemmatischen Situation wohlüberlegt durch und entschließt sich, nicht zu fragen, wobei er im übrigen damit rechnet, daß sich später eine Gelegenheit ergeben werde, sich nach dem Sinn der eigentümlichen Vorgänge zu erkundigen. Welche rationale Überlegung hätte ihn dahin führen können, zu erkennen, daß es bei der Frage auf den einen entscheidenden Moment ankommt? Er begeht also gar keinen Denkfehler, vielmehr tut er das, was ihm nach bestem Wissen richtig erscheint.

– Wenn die ganze Problematik des Romans sich darin erschöpft, daß der Held falsch erzogen worden ist, so daß er mit einer Wahrnehmungsschwäche durch das Leben gehen muß, dann macht die Einbettung des Geschehens in die religiöse Dimension der Erbsünde und der Gnade wenig Sinn. Denn hätte Herzeloide nicht pädagogisch versagt, wäre diese Problematik gar nicht aufgebrochen. Polemisch zugespitzt, müßte die Botschaft des Romans unter dieser Prämisse lauten: Erzieht eure Kinder zu rationalen Denkern, dann erübrigen sich alle Fragen nach Schuld und Erlösung. Bumke sieht natürlich das Problem, und so muß er denn die falsche Erziehung doch „fast als Glücksfall“ ansehen.⁴³ Aber das ist eine eher mutwillige Felix culpa-Volte.

Es erweist sich also zwar als fruchtbar, aufzuzeigen, inwiefern sich in Wolframs Roman eine innere Dimension eröffnet, wobei sich Bewußtseinszusammenhänge konstituieren – über Leiderfahrungen insbesondere –, aber man geht einen Schritt zu weit, wenn man eine spezifische, und das heißt letztlich, eine individuell an bestimmten Lebensumständen hängende Prädisposition des Helden ansetzt, um von ihr her eine eigene Handlungslogik

⁴³ Bumke (Anm. 38), S. 105.

zu entwickeln, über die das Problem des Romans aufzuschließen wäre. Man fiel damit im Prinzip wieder auf eine vorstrukturalistische, individualpsychologische Position zurück. Die Frage, weshalb Parzival nicht versteht, was er sieht und hört, weshalb er nicht begreift, was ihm geschieht, muß anders angegangen werden.

Parzivals Subjektivität, nun wieder verstanden als Bewußtseinskontinuität schmerzlicher Erinnerungen, beruht entscheidend auf Erfahrungen, in die er aufgrund der Handlungsführung gestoßen wird, die durch das narrative Schema vorgezeichnet ist. Das typische arthurische Muster ist nicht zu verkennen. Es setzt mit dem Auftritt des Helden am Artushof ein und wird dann über die charakteristischen Stationen durchgezogen: der Kampf mit dem Provokateur, der Gewinn einer Frau, die Trennung von ihr, die Krise nach der Wiederbegegnung mit dem Artushof, und dann – freilich nur bruchstückhaft sichtbar – ein zweiter Weg, der in harmonisierender Linienführung die Lösung bringt. Das sind die üblichen strukturlogisch gesetzten, kausallogisch nicht oder schwach verbundenen Stationen, die das Schema vorgibt und durch die der Held hindurchzugehen hat, auch wenn dies zum Teil sehr wohl mit seinem Willen geschieht.

Was nun das Verhältnis von Subjektivität und Handlungsschema betrifft, so stellt sich die Frage, ob Parzival zu einer mit der Leiderfahrung verbundenen subjektiven Einsicht gelangt, die für ihn – und für uns – den äußeren Weg als inneren Prozeß verständlich machen würde. Hier liegt das Spezifikum des Erkenntnisproblems im Gralsroman. Was Parzival schmerzt, die doppelte *nôt*, die Trennung von der geliebten Frau und das Fehlverhalten auf der Gralsburg und dann die Verfluchung durch Cundrie: das alles ist zwar schematisch vorprogrammiert, doch da Parzival noch viel weniger als Erec eine bloße Rollenfigur darstellt, die den Aventürestationen entlanggeführt wird, sondern mit einem Bewußtsein ausgestattet ist, muß er zu durch-

dringen versuchen, was ihm geschieht. Er kann dabei jedoch nicht – wie wir – etwas vom Sinn und Zweck des arthurischen Schemas wissen. Was ihm begegnet, muß ihm deshalb unverständlich sein und muß ihm zur Qual werden, und so bleibt ihm nichts, als ein unbestimmtes Schicksal anzuklagen, das ihn unverschuldet in Schwierigkeiten gebracht hat, ja letztlich Gott die Schuld zuzuschreiben. Denn unter den Voraussetzungen, unter denen er gehandelt hat, muß er davon überzeugt sein, alles richtig gemacht zu haben: Es muß ihm richtig erscheinen, daß er von Pelrapeire aus seine Mutter aufsuchen und auf Aventürefahrt gehen wollte, und es muß ihm richtig erscheinen, daß er auf der Gralsburg geschwiegen hat, und es muß ihm folglich auch richtig erscheinen, daß man ihn als vollendeten Ritter in die Tafelrunde aufnimmt. Und wenn er sich auf seinem Weg bis dahin doch hatte etwas zu schulden kommen lassen und er sich dessen bewußt geworden war, hat er sich, wie gesagt, redlich bemüht, seine Fehler wiedergutzumachen: so hat er seine rabiante Kindlichkeit abgelegt, er hat höfisches Verhalten gelernt, er hat Jeschute, die seinetwegen einen Leidensweg gehen mußte, mit ihrem Gatten versöhnt, und er blieb fest entschlossen, Keie für seine Untaten an Cunneware und Antanor zu bestrafen. Also: durchaus gelingende Erkenntnis und Bewältigung der dabei aufgedeckten Probleme in all diesen Fällen – wie sollte er da verstehen können, weshalb er am Ende dieses Weges doch von Cundrie verflucht wird?

Es ist ihm dies deshalb nicht möglich, weil die Gründe dafür außerhalb jenes Zusammenhangs liegen, den Parzival mit seiner Vernunft durchschauen und mit seinem Wollen steuern kann: sie liegen im Strukturschema, d.h. in der Willkür des Dichters. Hier faßt man nun den kritischen Punkt der hier zur Debatte stehenden subjektiven Wende, die Wolfram wohl erstmals mit aller Deutlichkeit und in ganzer Konsequenz vollzogen hat: Im Prinzip liegt dieser kritische Punkt auch hier im Widerspruch zwischen objektiver Struktur und subjektivem

Bewußtsein. Je weniger man einen arthurischen Helden als Rollenfigur in einem Schema behandelt, je mehr man ihn mit Bewußtsein ausstattet, desto mehr wird er zwangsläufig bewußt mit dem konfrontiert, was ihm von vornherein verschlossen bleiben muß: mit der von der Struktur bestimmten Handlungsführung. Die Folge davon ist, daß der Held an dieser Diskrepanz leidet, denn es gibt keine Vermittlung zwischen Struktur und Bewußtsein. Das wird besonders augenfällig am inneren Widerspruch, der Parzivals zweiten Weg prägt: Parzival will den Gral wiederfinden, und dies obschon die Regel gilt – und der Held weiß davon –, daß man ihn willentlich gar nicht finden kann. Anders gesagt: Das Erreichen des Ziels, des Grals, ist eine Position im Schema; sie liegt als solche nicht in der Verfügung des Helden.

Und aus demselben Grund darf man auch nicht fragen, weshalb Parzival auf der Gralsburg versagt hat, sondern die Frage muß lauten: Was bedeutet es, daß er versagt hat, und die Bedeutung ergibt sich natürlich aus der Position der Episode im strukturellen Schema. Der Zugang dazu ist, wie gesagt, dem Helden prinzipiell versperrt. Und doch gibt es eine Möglichkeit, diese Sperre zu durchbrechen, und dazu nützt Wolfram jene zweite Erkenntnismöglichkeit, von der Bumke gesprochen hat: die unvermittelte Schau von Zusammenhängen, die rational nicht faßbar unter der Oberfläche der Erscheinungen verborgen liegen. Parzival schaut in der Blutstropfenszene den Zusammenhang zwischen dem Blutbild seiner Liebe und den Blutstropfen auf der Gralslanze. Er ahnt unbewußt, daß es hier eine Verbindung gibt, obschon er sie nicht versteht. Doch die Ahnung von dieser Verbindung, die doppelte *nôt*, treibt ihn weiter dem doppelten Ziel entgegen, zur Suche nach dem Gral und in der Erwartung einer Wiederbegegnung mit Condwiramurs. Es ist ein rational aussichtsloses, verzweiflungsvolles Unternehmen, das den Helden über Jahre hin ins Ungewisse führt, bis er seine Verzweiflung schließlich seinem Onkel Trevrizent offenbart, der

ihm den nur geahnten Zusammenhang zu erklären versucht. Er beruht auf drei miteinander verflochtenen Verfehlungen, von denen Parzival nur das ihm unbegreifliche Versagen auf der Gralsburg kennt; von den beiden andern wußte er bislang nichts: Es ist der Tod seiner Mutter, die daran starb, daß er sie verlassen hat, und es ist die Ermordung des Roten Ritters, der ein Verwandter von ihm war. Aber wie hängt das zusammen? Über einen Hintergrund, der nun ebenfalls aufgedeckt wird. Da ist Anfortas, der Bruder der am Trennungsschmerz gestorbenen Herzloyde, der mit einer unheilbaren Wunde an den Geschlechtsteilen infolge einer Liebesaventure unsägliche Schmerzen leidet und auf den Erlöser wartet. Und das erinnert an all jene im näheren oder weiteren Umkreis, die ebenfalls in das Doppelschicksal von Mord und Eros verflochten sind: Gahmuret, ebenso dessen Vater und Großvater und sein Bruder, die Kusine Sigune mit dem toten Geliebten im Schoß, auch Cidegast, Isenhart, und wie sie alle heißen. Trevrizent bindet diese von Unheil gezeichnete *Conditio humana* an die Erbsünde, genauer an den Urmord, zurück, an die Kainstat, bei deren Blutvergießen die jungfräuliche Erde für immer befleckt worden ist. Daß Parzival nicht fragte, bedeutet, daß ihm der Zugang zu dieser erotisch-kämpferisch verfallenen Welt verschlossen war. Er weiß nichts von ihr, aber er hat seine Wurzeln in ihr, und er gerät unwillentlich in sie hinein.

Eine erste Ahnung davon hat er in der Blutstropfenszene gewonnen, aber wenn Trevrizent nun die Zusammenhänge aufdeckt, so ist zwar vieles erklärt, zugleich jedoch alles blockiert.

⁴⁴ Dieser These, daß die Einkehr bei Trevrizent keine eigentliche Wende bedeutet – ich habe sie in „Parzival ohne Illusionen“, in: Walter Haug, *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, S. 125-149, vorgetragen –, hat auch Bumke (Anm. 38), S. 88ff., zugestimmt.

Parzival kann seine Fehler mehr oder weniger reuig zur Kenntnis nehmen, doch was er nun weiß, vermag nicht wirklich zu einer Erfahrung zu werden, die ihm weiterhelfen würde. Er bleibt sich gleich.⁴⁴ Er zieht von neuem aus, in der Absicht, den Weg zum Gral zu finden, obschon man ihm gesagt hat, daß das nicht gelingen könne, und er reitet wie eh und je kämpfend durch die Welt, immer in Gefahr, wieder eine Kainstat zu tun, indem er sich erneut unwissentlich in Verwandtenkämpfe verwickelt, in einen Kampf mit seinem Freund und Verwandten Gawan und in einen Kampf mit seinem Halbbruder Feirefiz. Der erste geht nur zufällig nicht tragisch aus, beim zweiten greift Gott im kritischen Moment ein. Die durch das Schema vorgegebene positive Lösung wird ermöglicht durch göttliche Gnade.

Wolfram nützt also die Diskrepanz zwischen dem Bewußtsein des Helden und der Führung des Geschehens durch das Strukturschema, um die Erkenntnis des Helden gegenüber einer Bedeutungssetzung scheitern zu lassen, die ihm verschlossen ist. Parzival kann den Weg nicht verstehen, den er geführt wird, und auch wenn er das Ziel kennt, ist es doch seinem Willen entzogen. Gerade dies aber erscheint als das Thema, auf das hin die Struktur durchsichtig wird. Das heißt: Was zwischen Subjektivität und Schema ausgespielt wird, erweist sich letztlich als das aporetische Verhältnis von menschlichem Willen und göttlicher Gnade. Es ist nicht auflösbar und kann doch von der Gnade her aufgehoben werden. Parzival wird schließlich zum Gral berufen, und er darf die Erlösungsfrage stellen. Hat er den Gral also erzwungen, wie Trevrizent am Ende verblüfft zu glauben scheint? Sicherlich nicht. Seine tiefe Resignation nach dem Gawankampf steht dagegen. Er hat eingesehen, daß die Gnade nicht verfügbar ist. Der geniale Gedanke Wolframs bestand darin, diese Unverfügbarkeit über das Strukturschema darzustellen, das zwar dem Dichter zur Verfügung steht, das dem Helden aber unverständlich bleibt und an dem sein Bewußtsein sich deshalb abquälen muß. Es geht für ihn – und uns – um die Einsicht

in die Paradoxie der schuldlosen Schuld, dichterisch umgesetzt im Widerspruch zwischen Struktur und Bewußtsein. Parzival muß verstehen lernen, daß dies etwas ist, was sich nicht verstehen läßt.

Walter Haug

Neue Steige 71
D – 72138 Kirchentellinsfurt

**Wahrnehmung im Affekt:
Zur Bildsprache des Schreckens in Wolframs *Parzival***

Fragt man, wie Wahrnehmungsakte im *Parzival* Wolframs von Eschenbach organisiert sind,¹ stößt man allenthalben auf den Erzähler.² Schon nach den ersten vierzehn Versen³ – was immer sie im einzelnen bedeuten mögen – wird unmißverständlich deutlich, daß der Erzähler der Herr im Hause sein wird, daß *er* der Dirigent des ganzen Unternehmens ist und fortan bestimmt, wer ihm wie zu folgen hat.

Bei allen Differenzen in der Beurteilung von Erzählform und Erzähltechnik des *Parzival* besteht in der Forschung nun eine geradezu klappentextfähige Übereinstimmung darüber, daß die opulente Ausstattung der Erzählerrolle die Eigenart der Dichtkunst Wolframs ausmacht. Nicht die Vorlage, nicht der Autor, nicht seine Majestät, das ingeniöse Künstler-Ich, sondern der Erzähler beansprucht die volle und ungeteilte Aufmerksamkeit für die Aufführung des Werks. Er fordert und er erhält diese Sonderrolle auch in seiner Funktion als der erste und unmittelbare Adressat der Erzählung. Denn der Erzähler ist es ja, der – freilich schon im Ansatz verfehlt – von anderen attackiert wird (*wer roufet mich* 1,26), er ist es, der spricht und ironisch stöhnt

¹ Zitate nach der Ausgabe Wolfram von Eschenbach, *Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann*, Frankfurt a. M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters, Bde. 8,1 und 8,2).

² Vgl. die Übersicht zu diesem Forschungsschwerpunkt von Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, 7. Aufl., Stuttgart, Weimar 1997 (Sammlung Metzler 36), S. 128-151.

³ Die Forschungsliteratur zum Prolog ist fast unüberschaubar geworden, vgl. zuletzt Bernd Schirok, „Von ‚zusammengereihten Sprüchen‘ zum ‚literaturtheoretische[n] Konzept‘“, in: *Wolfram-Studien*, 7 (2002), S. 63-94, und Walter Haug, „Das literaturtheoretische Konzept Wolframs von Eschenbach. Eine neue Lektüre des ‚Parzival‘-Prologes“, in: *PBB*, 123 (2001), S. 211-229.

(*sprich ich gein den vorhten och 1,29*), der fragt und erkennt, Rat erteilt und bittet, abwägt, sorgsam vergleicht. Und er ist es, der in einem ganz besonderen Verhältnis zur Erzählung (*âventiure*) steht, sich als deren dreifach potenziertes Medium und ihr einziger Agent versteht, und natürlich auch jenen Helden ankündigt und begrüßt, den *er* sich zum Darsteller auserkoren hat.

Der impresariohafte Auftritt zeigt: Der Erzähler erklärt sich im eigentlichen Sinne auch zum ‚Herrn der Wahrnehmung‘ in dieser, man möchte sagen, in seiner epischen Welt. Und seine Herrschaft erstreckt sich nicht allein über die handelnden Figuren, deren Sicht der Dinge und das daraus gewonnene Wissen über die jeweilige Außen- und Innenwelt. Vielmehr greift sein Gestaltungswille ständig aus und über auf die Teilnehmer am Erzählgeschehen, auf uns also, die Leser und die Hörer dieser Geschichten.

Keine Frage, dieser agile Erzähler will uns fesseln und hineinziehen in ein Spannungsfeld, das Karl Bertau treffend ein „konkretes Weltgewebe“ genannt hat.⁴ Das zu tun ist sein Recht und seine Pflicht, wenn anders wir uns auf das „Abenteuer des Erzählens“⁵ einlassen und damit unsere eigene Welt für eine ganze Zeit hintanstellen sollen. Dazu bedarf es freilich einer weitreichenden Herrschaft über unsere Wahrnehmung der erzählten Welt. Sie wird begründet und aufrechterhalten durch die affektgeladene Kommunikation des Erzählers mit dem Leser und Hörer, durch ständige Teilhabe an den Wahrnehmungsakten der handelnden Personen und hin und wieder auch durch symbolisch ausgeübten Zwang auf die verschiedenen Beteiligten. Ein auktoriales Bekenntnis wie jenes in den bekannten Versen: *ich bin Wolfram von Eschenbach / [...] und bin ein habendiu*

⁴ Karl Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. II., München 1973, S. 779.

⁵ Michael Curschmann, „Das Abenteuer des Erzählens. Über den Erzähler in Wolframs Parzival“, in: *DVjs*, 45 (1971), S. 627-667.

zange / mînen zorn gein einem wîbe (114,12-15) gibt uns einen Fingerzeig, daß Person, Affekt und Wahrnehmung situationsbezogen aufeinander abgestimmt werden.⁶ Und nicht nur Autor und Erzähler setzen auf die Anziehungs- und Wahrnehmungskraft von Affekten, auch die handelnden Figuren werden von bezwingenden Affekten mitunter restlos in Beschlag genommen. Herrschaft über Gefühle geht auch unmittelbar von einzelnen Personen aus. Sie prägt nicht nur die Wahrnehmung, sondern ändert das Verhalten und die Einstellung der Affizierten. So wird etwa die Zange später noch einmal zur Charakterisierung eines inneren Zwangs herangezogen, den die Schönheit des Helden Parzival (*sîn varwe zeiner zangen / waer guot*, 311,20f.) ausübt. Er fesselt die höfische Damenwelt nicht nur auf ästhetischer oder sinnlicher, sondern sogar auf moralischer Ebene, weil sein strahlendes Erscheinungsbild die Treue der Damen bestärkt (*sîn glast was wîbes staete ein bant*, 311,25) und ihm Eingang in das Herz der Königin verschafft (*durch die ougen in ir herze er gienc*, 311,28), die allen Grund hat, es gerade ihm zu verschließen. Wahrnehmungsakte scheinen demzufolge ein bevorzugtes, vielleicht gar ein obsessiv behandeltes Thema des Parzivalromans zu sein. Der Autor, die *âventiure* und der Erzähler harmonieren und kooperieren besonders eng und zielbewußt bei der poetischen Ausgestaltung affektgebundener Wahrnehmung.

Forschungsstrategisch gesehen ist es darum besonders aussichtsreich, der Poetik dieser Dichtung von einer Szene aus nachzugehen, die selbst wiederum einem außergewöhnlichen Wahrnehmungsakt gilt. Joachim Bumke hat dies unlängst an der sogenannten Blutstropfenepisode eindrucksvoll und unter Einbeziehung fächerübergreifender mediävistischer Forschungen vorgeführt. Seinen Ergebnissen, daß Wolfram Widersprüchliches und Unvereinbares auf vielen Ebenen der Erzählung und des

⁶ Vgl. dazu den Begriff der „Wahrnehmungsemotionalität“ im Beitrag von Ingrid Kasten in diesem Band S. 22 ff.

Kommentars miteinander verknüpfte und daß die Werkanlage unterschiedlichen *ordines*, dem des zeitlichen Ablaufes einerseits und dem der Einsicht in Bedeutungen andererseits, gehorche, wird man unbedingt zustimmen müssen. Ebenso unstreitig erscheint mir die daraus resultierende hermeneutische Folgerung: „Das Erkennen von Zusammenhängen ist im ‚Parzival‘ der Schlüssel zum Verständnis der Handlung und damit der ganzen Dichtung.“⁷ Und ins Grundsätzliche gewendet: „Den Sinn einer Geschichte verstehen, heißt also, den Zusammenhang zwischen Einzelheiten, die für sich genommen unwichtig oder unverständlich zu sein scheinen, zu erkennen. Man muß dabei auf die Einzelheiten achten und man muß sie ‚in toto trutinare‘, ‚im Zusammenhang des Ganzen bedenken‘: dann erschließt sich ihre Bedeutung.“⁸

Verwunderlich bleibe es allerdings, daß es „keine harmonisch geordnete Welt [ist], die sich erschließt, wenn man alle Zusammenhänge aufdeckt, sondern eine ‚cohaerentia rerum discohaerentium‘, eine ‚parrierte‘ Welt aus Widersprüchen und Gegensätzen, die auf komische, irritierende oder bedrückende Weise miteinander verbunden sind.“⁹ Joachim Bumke und sein Gewährsmann Hugo von St. Victor erinnern uns nachdrücklich daran, wie unverzichtbar die Rolle des erkennenden Subjekts bei der Sinnfindung und der Erkenntnis der Beziehungen zwischen Teil und Ganzem ist. Ohne Subjektivität käme der Prozeß der Sinnfindung zum Erliegen, doch kein Subjekt hat einen Anspruch darauf, als Lohn seiner Erkenntnisanstrengung ein geordnetes oder gar harmonisches Bild der Welt vorzufinden. Dichtung, die uns diese Einsicht abverlangt, operiert offenkundig mit einem er-

⁷ Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea NF 94), S. 151, vgl. auch S. 143 ff.

⁸ Ebd., S. 153.

⁹ Ebd., S. 155.

zähltechnisch, ethisch und metaphysisch bedeutsamen Begriff von ‚Zusammenhang‘.

Es ist in der Tat überaus erstaunlich, wie reichhaltig das Spektrum der Wahrnehmungen in Wolframs *Parzival* entwickelt und wie vielfältig und gestaffelt ihre Formen aufeinander bezogen werden. Ich möchte das im folgenden an zwei kurzen Textpartien des *Parzival* näher beleuchten: am sogenannten Herzeloventraum und am Orilus-Jeschûte-Konflikt. Die Szenen sind einander thematisch verwandt, denn hier wie dort droht einer Ehe Unheil. Auch auf der Ebene der Bildlichkeit zeigen sich Interferenzen, denn die Episoden sind durch das Motiv des Drachens miteinander verklammert. Aufschlußreiche Beziehungen zwischen ihnen sehe ich jedoch vor allem in der poetischen Differenzierung weiblicher und männlicher Formen der Wahrnehmung von Unheil und Schrecken. Einerseits wird Unheil im Zustand von Angst bzw. Trauer erlebt und verarbeitet; auf der anderen Seite dominieren Wut bzw. Zorn. Aus diesen konträren Affektlagen heraus entwickelt der Erzähler geschlechtsspezifische Wahrnehmungshaltungen: eine weiblich-mütterlich konnotierte Bewußtseinsweiterung und eine männlich-martialisch geprägte Bewußtseinsverengung. Bei den folgenden Überlegungen zu Wahrnehmung und Affekt knüpfe ich an die Analysen der „inneren Erfahrung“ von Erzähler und Romanfiguren an, die Karl Bertau vorgelegt hat, insbesondere an seinen auf die Parzivaldichtung gemünzten Satz: „[...] im Bereich seelischer Erfahrungen und Beobachtungen stimmt eben alles, sozusagen bis in die letzte Falte unbewußter Regungen hinein.“¹⁰ Daß dabei auch viel Bekanntes und längst Erkanntes zur Sprache kommen wird, das läßt sich freilich auch in diesem Fall leichter entschuldigen als vermeiden.

¹⁰ Karl Bertau, *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München 1983, S. 118.

I

Die Ehe zwischen Gahmuret und Herzeloide wird vollzogen (*„nu habt iuch an mîne phlege.“ / si wîst in heinliche wege,* 100,1). Sie ist damit gültig, im rechtlichen und im kirchlichen Sinne, aber sie wird nicht von Dauer sein – so, als sollte die Ehe immer am Schluß eines Romans stehen und nicht an seinem Beginn. Über der Ehe des so freiheitsliebenden wie treulosen Angevînen steht ein Unstern. Der Erzähler begleitet Gahmuret nicht auf seiner zweiten Reise in den Orient, er verweilt vielmehr bei der treuen Herzeloide, an deren Geschick nunmehr auch Gedeih und Verderb ihres noch ungeborenen Sohnes und damit der Fortgang der Geschichte hängen.¹¹

Die Narration dieses letzten Abenteuers übernimmt der Meisterknappe Tampanîs. Er macht seine Sache nicht schlecht und dennoch vermißt man den Erzähler schmerzlich. Wie hätte er diese Szene erzählt, wenn er die Rolle des Augenzeugen hätte übernehmen mögen? Hat seine Zurückhaltung etwa damit zu tun, daß nur Vorbilder aus der Antike für die Schilderung eines solchen Kriegertodes zu Gebote standen? Nachrichten vom Tod im Krieg zu überbringen, diese zweifellos undankbare Aufgabe überläßt der Epiker kommentarlos den Fachleuten des Kriegshandwerks; und Interesse an der Faktenlage und den Todesumständen des Landesherrn zeigen dann auch vor allem die Männer bei Hof (105,8-10).

Der detaillierte Rapport des Augenzeugen Tampanîs erscheint im Text durch den Traum und die Klage Herzeloides eingerahmt. Ihre ‚innere‘ Wahrnehmung geht seinem Bericht voraus, während der Berichtszeit liegt sie in Ohnmacht, danach

¹¹ Ich knüpfe hier an frühere Überlegungen an, Helmut Brall, *Gralsuche und Adelsheil. Studien zu Wolframs Parzival*, Heidelberg 1983, S. 107 ff..

überbieten ihre Reaktionen auf den Verlust Gahmurets alle Klagegesten der Umstehenden.¹² Die Wucht des sie ergreifenden Affektes hebt für die Träumerin eine gewisse Zeit lang die Grenzen zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen Erde und Himmel auf. Wir verwenden zur Charakterisierung solcher Zustände Redewendungen wie: Für sie bricht eine Welt zusammen, ihr wird der Boden unter den Füßen weggezogen etc. In der Traumerfahrung Herzeloyses wird die drohende Erschütterung von einem derartigen Gefühl der Dislokation eingeleitet:¹³

*diu frouwe umb einen mitten tac
eins angestlichen slâfes pflac.
ir kom ein forhtlicher schric.
si dûhte wie ein sternen blic
si gein den lûften fuorte,
dâ si mit kreften ruorte
manic fiurîn donerstrâle.
die flugen al zemâle
gein ir: do sungelt unde sanc
von gänstern ir zöpfe lanc
mit krache gap der doner duz:
brinnde zâher was sîn guz. (103,25-104,6)*

¹² Zur höfischen Frauenklage, freilich unter Aussparung Wolframs, vgl. Urban Küsters, „Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer“, in: *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*, hg. v. Gert Kaiser, München 1991 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 12), S. 9-76.

¹³ Ich denke nicht, daß „Wolfram Herzeloys für einen Augenblick im überirdischen Raum stehend dar[stellt]“, wie Wilhelm Deinert, *Ritter und Kosmos im Parzival. Eine Untersuchung der Sternkunde Wolframs von Eschenbach*, München 1960 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 2), S. 6, schreibt. Nicht die Person Herzeloys, vielmehr ihre Seele, wird in kosmische Dimensionen gerissen. Man kann daraus ersehen: Es

In diesem ersten Traumbild fühlt Herzloyde sich von einem *sternenblic* in die Atmosphäre hinausgerissen, ein kosmisches Gewitter umgibt ihr Haupt und Funken versengen ihr Haar.¹⁴ Neben manch anderen Quellen¹⁵ hat die Forschung auch das 12. Kapitel der Offenbarung des Johannes mit der Gestalt des von

geht Wolfram um eine spezifische Erfahrung des inneren Menschen, welche die irdischen Grenzen transzendiert.

¹⁴ Als wichtigste neuere Literatur zum Herzloydentraum nach Wilhelm Deinert (Anm. 13) sind zu nennen: Hans-Rudolf Hesse, „Herzeloides Traum“, in: *GRM*, 43 (1962), S. 306–309; Arthur T. Hatto, „Herzeloyde’s Dragon-Dream“, in: *German Life and Letters*, 22 (1968/9), S. 16–31; Klaus Speckenbach, „Von den troimen. Über den Traum in Theorie und Dichtung“, in: *Sagen mit sinne. Festschrift für Marie-Luise Dittrich zum 65. Geburtstag*, hg. v. Helmut Rücker, Kurt O. Seidel, Göttingen 1976 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 180), S. 169–204; Steven R. Fisher, *The Dream in the Middle High German Epic. Introduction to the Study of the Dream as a Literary Device to the Younger Contemporaries of Gottfried and Wolfram*, Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1978 (Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 10); Annemarie Eder, „Macht- und Ohnmachtsstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs *Parzival*. Die Herzloydentragödie“, in: *Der Frauwen Buoch*, hg. v. Ingrid Bennewitz, Göttingen 1989, S. 179–212 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 517); Maria-Elisabeth Wittmer-Butsch, *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*, Krems 1990 (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband 1); Claudia Brinker-von der Heyde, *Geliebte Mütter – Mütterliche Geliebte. Rolleninszenierungen in höfischen Romanen*, Bonn 1996 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, 123); Barbara Haupt, „Die Träume der Frauen in epischen Texten des Hochmittelalters“, in: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“*, hg. v. Peter Wiesinger (Mediävistik und Kulturwissenschaften, 5), Bern 2002, S. 163–173.

¹⁵ Neben dem Alexanderroman, in dem Nectanebus sich in Drachengestalt Olympia nähert und Alexander zeugt, dem Traumbuch Artemidors, demzufolge Drachenträume Schwangere heimsuchen, wurde auch die Orestie des Aischylos im Sinne einer „gleiche[n] Bedeutung des gleichen Bildes in ähnlichem Zusammenhang“ (Hans Rudolf Hesse, „Herzeloides Traum“ [Anm. 14], S. 309) in Erwägung gezogen.

der Sonne bekleideten Weibes als Bildvorlage für diese Stelle in Betracht gezogen:¹⁶

Et signum magnum apparuit in coelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum, duodecim.
(Und es erschien ein großes Zeichen im Himmel: Ein Weib mit der Sonne bekleidet, den Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen.) Apokalypse 12, 1¹⁷

Die apokalyptische Himmelserscheinung taucht bei Wolfram im Medium eines Traumes (*somnium, visio*) auf. Die Träumerin, die sich in einem affektiven Ausnahmezustand befindet, bezieht dieses biblisch bezeugte Himmelszeichen, das auch in der religiösen Bildüberlieferung einen prominenten Platz einnimmt, auf sich und ihre krisenhafte Lebenssituation. Das erhabene Bild der *mulier*

¹⁶ Wilhelm Deinert (Anm. 13), S. 5 ff., der Entsprechungen und Unterschiede zum biblischen Text herausarbeitet, aber nicht auf die Bildüberlieferung eingeht. „Den Schlüssel zu Herzeloyses Traum scheint vielmehr die Johannes-Apokalypse selbst zu bieten, die natürlich eines der wirksamsten Vorbilder aller mittelalterlichen Visionsbücher ist; und zwar erweist sich das 12. Kapitel mit dem Weib, das von der Sonne bekleidet ist, nach Bedeutung und Form als das Muster des Wolframschen Traums, das nur eine höchst planvolle Umformung erfahren hat.“ S. 5. In Weiterführung dieses Ansatzes von Wilhelm Deinert soll gezeigt werden, daß der „Wolframsche Traum“ insoweit der Traum Herzeloyses bleibt, als sich die werdende Mutter in Bildern der Weiblichkeit wahrnimmt, wie sie die religiöse Bildtradition bereitstellte.

¹⁷ Das Weib hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Christi und mit Gottes Erscheinung in der Apokalypse. Gott hat ihr das himmlische Licht gegeben, deshalb verfolgt sie auch der Fürst der Finsternis. Das Weib bildet den Gegensatz zur großen Buhlerin in Apok. 17,4. In der Auslegungsgeschichte hat man in diesem apokalyptischen Weib u. a. ein Bild des Volkes Gottes gesehen. Aber es hat ebenso mariologische Deutungen gegeben: „Sofern Maria als Mutter des Herrn die Mutter des wahren Israel war und in der Endgeschichte der Kirche sich der Anfang derselben wieder abspiegelt, kann dieser Theil des Gesichtes auch auf sie angewendet werden.“ So der bibeloffizielle Kommentar zur Stelle.

*amicta sole*¹⁸ drängt sich der Träumerin als Orientierungsmarke in den Stürmen ihres irdischen Lebens auf.¹⁹ Auch Herzeloide fühlt sich von verheerenden Mächten angegriffen und genau in dieser Hinsicht erkennt sie sich als Abbild dieses Vorbildes. Nur so weit geht die Entsprechung zur sonnenbekleideten Frau der Offenbarung.²⁰ Denn auch wichtige Unterschiede zwischen Vorbild und Abbild bleiben deutlich: Die Ähnlichkeit mit der himmlischen Erscheinung sprengt geradezu das dem Menschen zuträgliche Maß. Die Angleichung an die Erscheinung aus der kosmischen Sphäre gestaltet sich im Unterschied zu jenen Jenseitsberichten, die beglückende oder wenigstens lehrreiche Erfahrungen mitteilen, für die Wahrnehmende so niederschmetternd²¹ wie dies in der Regel bei Wahnsinnigen oder Besessenen der Fall ist.²² Und dennoch oder auch gerade deshalb handelt es sich bei diesem Traum der Gattin und werdenden Mutter um eine religiös inspirierte Apokalypse bzw. eine Vision, die auf geläufige Bilder, Symbole und Vorstellungen aus dem Inventar der zeitgenössischen Frömmigkeit zurückgreift. Die Frage, ob

¹⁸ Dazu Bernard J. Le Frois S. V. D., *The Women clothed with the Sun*, Rom 1954.

¹⁹ Wilhelm Deinert (Anm. 13) will dies „als eine planvolle Kontrafaktur verstehen“ (S. 7).

²⁰ Bildliche Darstellungen der *mulier amicta sole* finden sich etwa bei Frits van der Meer, *Apokalypse. Die Vision des Johannes in der europäischen Kunst*, Freiburg, Basel, Wien 1978, S. 97 (Abb. 60), S. 102 (Abb. 67), S. 104 (Abb. 68), S. 112 (Abb. 75).

²¹ In dieser Richtung argumentiert auch mit aller Entschiedenheit Claudia Brinker-von der Heyde (Anm. 14): „Herzeloide Traum ist nicht freudvoll, er kennt nicht nur eine handelnde Person, und er weist nicht auf die positive Bestimmung und Erlösungsfunktion des Helden, sondern im Gegenteil: der wird ein dämonisches Monster, ‚wurm‘ und ‚trachen‘ in einem, eine eigentliche Teufelsgeburt“. S. 208.

²² Vgl. dazu den Artikel von Th. Klauser, „Energumenoï“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, 5, Stuttgart 1962, Sp. 51-53.

Herzeloyde nun einen verschlüsselten Traum oder eine unverschlüsselte Vision hat, verliert in Anbetracht der epischen Ereignisse und dieser klar erkennbaren Rückbindung an die religiös-kulturelle Überlieferung in Text und Bild an Belang.²³

Grenzen der irdischen Erfahrung zu überschreiten, das war seit jeher die besondere Begnadung des Visionärs und des Heiligen. Der Trauminhalt, vor allem die Erfahrung, aus dem eigenen Körper gerissen zu werden, die Lösung der Seele vom Körper, und die diesen Zustand begleitende Wahrnehmung, daß etwas aus dem eigenen oder fremden Körper herausgerissen wird, gehört zum festen Repertoire der reichen Visionsliteratur des Mittelalters.²⁴ Das Unerhörte am Traum Herzeloyses ist freilich, daß und wie in einer schicksalhaften, aber eben doch in einer alltäglichen und profanen Angelegenheit wie den Sorgen und Ängsten einer Gattin und Mutter biblische Bilder und visionäre Erfahrungen abgerufen werden.

Von einem streng theologischen Standpunkt aus betrachtet mag dies eine beunruhigende Verweltlichung, eine Profanierung religiöser Weltdeutung sein. Schicksalsfragen der Menschheit werden im epischen Prozeß als Schicksalsfragen von Menschen begriffen. Vom Standpunkt der Laienreligiosität aus – den ich hier in Opposition zum Begriff der Elitenreligiosität verstehe – handelt es sich dabei um eine enorme Aufwertung, ja um eine religiöse Nobilitierung gelebter ehelicher Treuebeziehung, um eine religiöse Weihe weltlich-diesseitiger Daseinsvollzüge.

²³ Zur Unterscheidung zwischen Traumvisionen und Traumerscheinungen bzw. Ekstase und Traumzustand vgl. Peter Dinzelsbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters, 23), S. 39 ff.

²⁴ Zur Traumauffassung und Traumsymbolik vgl. Wolfgang Haubrichs, „Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden“, in: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, hg. v. Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 243-264.

Im Hinblick auf den hagiographischen Umgang mit Jenseitsmotiven könnte man beim Traum der Herzeloide von einer Umkehr der Verweisfunktion und der Verweisungsrichtung sprechen. Aber nicht nur vor dem Hintergrund der religiösen Traditionen verdient die Traumwahrnehmung unsere Aufmerksamkeit: Sie markiert im Erzählkontext das weibliche Gegenstück zum wilden Schlachtgeschrei und blutigen Schlachtgetümmel, in dem die Heiden Gahmuret den Garaus gemacht haben. So wenig Herzeloide eine religiöse Visionärin im engeren Sinne ist, so wenig ist ja auch Gahmuret ein Gottesstreiter, der im Heidenkampf sein Martyrium erfährt. Aber was ihm in männlicher Art und in der geographischen Ferne an Leid und Todesnot widerfährt, das manifestiert sich auf weiblicher Seite in einem Affektsturm, in der ebenso dramatischen wie identifikatorischen Wahrnehmung, daß sowohl die Seele als auch der eigene Leib ohne unmittelbare Gewalteinwirkung zerstörerischen Kräften ausgesetzt sind. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, haben visionäre Identifikationen wie diese durchaus ihren ‚Sitz im Leben‘, denn innere Wahrnehmung überschreitet Räume und Zeiten und ist nicht an die Gesetze der äußeren Realität gebunden.

Wolfram verleiht der affektiven und kognitiven Wahrnehmung des Menschen religiöse Dignität. Die Begabung dazu erscheint in besonderem Maße beim weiblichen Romanpersonal ausgebildet. Die männlichen Akteure setzen viel stärker auf die Außenwahrnehmung, und auch Parzival läßt sich bekanntlich erst unter ganz besonderen Umständen aus seiner *tumpheit* in diese Regionen intensiver Imagination und gesteigerter Wahrnehmung hineinziehen.

Doch kommen wir wieder zurück auf den Traum Herzeloides: Die zweite Sequenz des Traumes versetzt die Träumerin abrupt aus der bisher nahezu körperlosen Empfindung im Luftraum in die Gefilde kreatürlicher Körperlichkeit. Die Traumregie weist ihr die Zuschauerrolle in einem schrecklichen

Schauspiel zu, bei dem ihr Körper zum Objekt aggressiver Tiergestalten und Fabelwesen (Greif, Wurm, Drache) wird:

*ir lîp si dâ nâch wider vant,
 dô zuct ein grîfe ir zeswen hant:
 daz wart ir verkêrt hie mite
 si dûhte wunderlîcher site,
 wie sie waere eins wurmes amme,
 der sît zerfuorte ir wamme,
 unt wie ein trache ir brüste süge,
 und daz der gâhes von ir flüge,
 sô daz sin nimmer mêr gesach.
 daz herze err ûzem lîbe brach:
 die vorhte muose ir ougen sehen. (104,7-17)²⁵*

Die Deutung dieses Traumtextes stellt uns anscheinend vor keine allzu großen Probleme. Er prognostiziert den Tod des geliebten Mannes und die Katastrophe des mütterlichen Leibes, kündigt von den Ängsten der Gebärenden und dem Leid der Mutter. Schauen wir uns trotzdem dieses Traumbild und die Akteure des Geschehens noch einmal genau an. Während die Selbstwahrnehmung der ersten Passage in Analogie zur *mulier amicta sole* mit dem Gefühl der Dislokation den Angriff auf ihre weibliche Existenz im ganzen versinnbildlicht, wird in der nachfolgenden Sequenz schon so etwas wie eine Deutung oder Spezifizierung des nahenden Unheils

²⁵ Der Verlust der rechten Hand im Traum deutet nach den Vorgaben antiker Traumbücher auf den Verlust eines nahen Verwandten. Das unmittelbare Vorbild für Wolfram waren mutmaßlich die Träume Karls des Großen im deutschen Rolandslied (3068-79). Karl träumt, daß ein Bär seinen rechten Arm angreift; gemeint ist damit der Angriff der Heiden auf seinen Heerführer Roland und die Vorahnung von dessen Tod. Auch der Greif spielt in Karls Träumen eine Rolle als Aggressor. Vgl. dazu den Kommentar von Eberhard Nellmann (Anm. 1), II, S. 510.

gegeben. In diesem Abschnitt beherrscht die Träumerin ein Gefühl der Dissoziation von Körper und Wahrnehmung, während das Handlungsgeschehen einem Martyrium oder eher noch einem Opferritual ähnelt. Die Figur des Greifen wird in der Forschung vergleichsweise einhellig als Hinweis auf Ipomidôn, den letzten Gegner Gahmurets, verstanden, zumal *Rolandslied*, *Willehalm* und der *Jüngere Titurel* dieses Bild im Zusammenhang mit dem Verlust nahestehender Menschen verwenden.²⁶ Der Greif fungiert aber auch als eine Art Übergangsgestalt;²⁷ er reißt Herzeloide an der rechten Hand, sobald sie sich wieder in ihren Körper versetzt sieht. Erst nach dessen Attacke bemächtigen sich auch Wurm und Drache ihres Leibes.

Das Geschick des Körpers unterliegt anderen Gesetzen als die Seele. Während diese in feurigen und lärmenden Aufruhr versetzt wird, erleidet der Körper die Qualen des Fleisches. Über Herkunft und Bedeutung der beiden Reptilien wurden Kontroversen geführt, obwohl auch sie kaum der Entschlüsselung bedürfen. Es handelt sich wohl um eine Vorstellung aus zwei Bildkernen, die nicht ganz selbstverständlich zusammengehören. Sind Wurm und Drache nur zwei Namen für eine Gestalt? So legt es etwa die Übersetzung von Dieter Kühn aus: „sie war die Amme eines Lindwurms (der später ihren Schoß zerriß), der sog als Drache [sic!] an den Brüsten und flog dann plötzlich von ihr weg“²⁸. Diese Verbindung erscheint zwar auch im Sinne von Trevrizents späterer Deutung des Drachentraums auf Parzival naheliegend,²⁹ aber entspricht dies auch der Wahrnehmung der

²⁶ Vgl. dazu mit reichen Literaturangaben Claudia Brinker-von der Heyde (Anm. 14), S. 206.

²⁷ Die Spannbreite seiner Bedeutungen als Symbol des Teufels wie als Sinnbild Christi prädestinieren den Greifen für diese Aufgabe.

²⁸ Eberhard Nellmann (Anm. 1), S. 177 und 179.

²⁹ Vgl. dazu weiter unten Abschnitt III.

Träumerin? Handelt es sich im Vers 104,13 *unt wie ein trache ir brüste süge* um einen Vergleich (der *wurm* saugt wie ein *trache*) oder um eine Abfolge (erst saugt der *wurm* und dann der *trache*)? Trevrizents Worten ist nur zu entnehmen, daß er den Helden in verschiedenen Sinnbildern (*daz tier* und *der trache*) identifiziert.

Was also haben diese beiden Tiergestalten mit dem Schicksal des mütterlichen Leibes zu tun, welchen Sinn erhalten *wurm* und *trache* in der Wahrnehmung der Träumerin? Ziehen wir zunächst das Material der Glossare und Vokabularien zu Rate. Der Terminus *trache* ist nach dem Ausweis der althochdeutschen Glossen die Wiedergabe des griechisch-lateinischen *drakon-draco*. Die einheimischen Begriffe wie *wurm*, *slange*, *nater* werden von den Autoren herangezogen, wenn sie die jeweilige Eigenart des Untiers qualifizieren. Der Begriff *wurm* erscheint jedoch schon früh als Gattungsbegriff, etwa bei Notker: *Also Herkuli geskah to her den vvurm slahen solta der grece heizet ydra latine exceedra*.³⁰ Man bezieht sich auch bei Verwendung der einheimischen Termini stets auf das durch die Bibel, Isidor von Sevilla, den Physiologus und die antiken Texte übermittelte Vorstellungsgut. Volkssprachliche Werke, die auf lateinische oder französische Vorlagen zurückgehen, verwenden konsequenter *trache*, seit dem 13. Jahrhundert auch das franz. Lehnwort *serpant*. Auffällig ist nur, daß die deutsche Heldenepik insgesamt stärker den *lintdrachen* oder *lintwurm* nennt. Das paßt zu ihrem Bestreben, den einheimischen Aspekt gegenüber der gelehrten Bildung herauszustreichen. Aber das ist kaum mehr als volkstümliche Tünche auf der antik-christlich geprägten Vorstellung von Wurm und Drache. Bei der Identifizierung von

³⁰ Vgl. zum folgenden die Ausführungen bei Claude Lecouteux, „Der Drache“, in: *ZfdA*, 108 (1979) S. 13-31, hier S. 16.

wurm und *trache* im Herzeloxydtraum hilft uns dieses Material nicht wirklich weiter.³¹

Doch lassen sich auch dieser Traumsequenz konkrete Bildvorlagen zuordnen. Für den Drachen gibt es die bekannte Szene aus der Bildwelt der johanneischen Apokalypse:

Et in utero habens, clamabat parturiens, et cruciabatur ut pariat. Et visum est alium signum in coelo: et ecce draco magnus rufus [...]. Et cauda ejus trahebat tertiam partem stellarum coeli, et misit eas in terram. et draco stetit ante mulierem, quae erat paritura: ut cum peperisset, filium ejus devoraret. (Und sie war gesegneten Leibes, und rief in Geburtswehen, und hatte große Pein, um zu gebären. Und es erschien ein anderes Zeichen am Himmel; siehe, ein großer, feuerrother Drache [...]. Und sein Schweif riß den dritten Theil der Sterne des Himmels herab und warf sie zur Erde. Und der Drache trat vor das Weib, das im Begriffe war zu gebären, um, wenn sie geboren hätte, ihr Kind zu verschlingen) Apokalypse 12,2 f.

Die Nähe zum biblischen Text scheint hier noch augenfälliger als bei der *mulier amicta sole* der ersten Passage zu sein. Herzeloxyde nimmt sich erneut in Bezug zur Offenbarung des Johannes wahr, diesmal mit Blick auf das vom Drachen bedrängte Weib, die Gottgebärerin. Auch dieses zweite himmlische Zeichen aus dem 12. Kapitel der Apokalypse fand Eingang in zahlreiche bildliche Darstellungen des Hohen Mittelalters, wie etwa die Miniaturen der Bamberger Apokalypse oder der *Liber*

³¹ In alchemistische Überlieferungen führt die Vorstellung, daß die sich selbst oder andere Schlangen verschlingende Schlange zum Drachen mutiert und dies als Sinnbild für das Wüten gegen das eigene Geschlecht begriffen wird. Vgl. Wera von Blankenburg, *Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*, 2. Aufl. Köln 1977, S. 50-52.

matutinalis Konrads von Scheyerns belegen (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).³² Es handelt sich also um eine weitere Anverwandlung himmlischer *signa* an die konkrete lebensgeschichtliche Situation einer schwangeren Frau. Die Traumregie stellt Herzeloide konsequent in die Spuren und in die Bildwelten der Heilsgeschichte.

Und dies gilt auch für das konträre, aber weitaus weniger bekannte und darum zumeist übersehene Bild von der Amme des Wurms. Als solche erkennt sich Herzeloide nämlich ebenfalls und hier wohl auch in erster Linie. Die Vorstellung von der Schlangensäugerin erscheint dem Traumbild vom Drachen vorgeschaltet. Der Drache der Offenbarung erfährt im Traumtext überdies eine erhebliche Umdeutung, denn er droht nicht, das Kind zu verschlingen, sondern er saugt an den Brüsten des Weibes, fliegt für immer fort und reißt ihr das Herz aus dem Leib. Das im Prätext am Himmel erscheinende Schreckensbild des feindlichen Drachen findet in dem von der Frau genährten (und ihren Leib zerreißen) *wurm* seinen irdischen Gegenpol.

Wenn wir nun die Vorstellungen von der Schlangensäugerin genauer beleuchten, die in der Zeit um 1200 im Umlauf gewesen sein können, stoßen wir – übrigens nicht zuletzt auch im Umfeld der Apokalypse des Johannes – auf die Figur der *Terra mater*.³³

³² Vgl. Frits van der Meer, *Apokalypse*. S. 41 und 102 mit weiteren Abbildungen.

³³ Isidor von Sevilla stellt die Vielzahl der überlieferten Namen für die Göttin Erde fest und erklärt diese sowie die Bedeutung der Begriffe ‚*Tellus*‘ und *Magna mater*: ‚*Cererem*‘, *id est terram, a creandis frugibus adserunt dictam, appellantes eam nominibus plurimis. Dicunt etiam eam et ‚Opem‘, quod opere melior fiat terra: ‚Proserpinam‘, quod ex ea proserpian fruges: ‚Vestam‘, quod herbis vel variis vestita sit rebus, vel a vi sua stando. Eandem et ‚Tellurem‘ et ‚Matrem magnam‘ fingunt (...). Matrem vocatam, quod plurima pariat; magnam, quod cibum gignat; almam, quia universa animalia fructibus suis alit. Est enim alimentorum nutrix terra.* In: Isidor von Sevilla. *Etymologiae*, hg. v. W. M. Lindsay, 1, Oxford 1911, VIII, 11,59 ff.

Sie wurde in der Mythographie und in der darstellenden Kunst des christlichen Mittelalters breit rezipiert.³⁴ Die ursprünglich mythologische Verbindung von Schlange und Erde rückte dabei in neue Bildprogramme und Bedeutungszusammenhänge ein. In karolingischer Zeit ordnete man der von säugenden Kindern umgebenen *Terra mater* als chthonisches Attribut die Schlange zu. In ihren Armen trägt sie fast immer ein Füllhorn oder einen reich belaubten Zweig. Die Bedeutung dieses Bildes scheint vergleichsweise fest umrissen gewesen zu sein: „Dans certains cas, une légende précise l'identité des enfants qu'elle présente plus particulièrement au monde. Il s'agit soit d'Adam et d'Eve, d'Adam seul, soit de son fils symbolique, *Veritas*.“³⁵

Im späten 9. Jahrhundert wandelte sich die Bildauffassung der *Terra*. Die Schlange schert aus ihrer rein attributiven Funktion aus und wird als ‚Säugling‘ in einen Handlungszusammenhang mit der Figur der *Terra* gebracht. Einen Eindruck, welches Bild (gleichsam als ‚Tagesrest‘) vor dem geistigen Auge der Träumerin Herzeloide und ihres Schöpfers gestanden haben könnte, gibt etwa die karolingische Elfenbeinplatte aus dem letzten Drittel des 9. Jahrhunderts, die in ottonischer Zeit auf der vorderen Außenseite des Einbandes des Perikopenbuches

³⁴ Zur *Terra mater* in der Antike vgl. Albrecht Dieterich, *Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion*, Darmstadt 1967 (Nachdruck der 3. Aufl. Leipzig, Berlin 1925), den Artikel „Terra mater und Tellus“, in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1934. Die wichtigste Literatur zu den mittelalterlichen Darstellungen der Erde und reiches Bildmaterial finden sich bei Karl-August Wirth, „Erde“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 5, Stuttgart 1967; Karl-August Wirth, „Erde“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Rom 1968.

³⁵ Jacqueline Leclercq-Kadaner, „De la Terre-Mère la Luxure. A propos de la migration des symboles“, in: *CCM*, 18 (1975), S. 37-43, hier: S. 39. Der Aufsatz bietet auch aufschlußreiches Bildmaterial, für unseren Zusammenhang erscheinen die Abb. 1, 2, 6, 8 und 12 von Belang.

Heinrichs II. (München *cod. lat.* 4452) eingearbeitet worden ist (vgl. Abb.3).³⁶ Nach Ansicht von Karl-August Wirth ist dieses „Urbild jener thematisch komplexen karolingischen Darstellungen der Kreuzigung Christi“³⁷ auf liturgische Texte zurückzuführen: „Es enthält keine Gestalt und kein Motiv, die nicht auf den Text des Gottesdienstes am Karfreitag zurückgeführt werden könnten.“³⁸ Die Personifikationen auf der Elfenbeinplatte stammen Wirth zufolge wahrscheinlich aus der Hymne *Pange lingua* des Venantius Fortunatus, die während der *Adoratio crucis* gesungen wurde. Die Erde wird nach dieser Textvorlage gemeinsam mit dem Meer, den Sternen, personifiziert durch Sonne und Mond, und dem *Mundus* durch das Blut des Gekreuzigten reingewaschen. Die *Terra* in der unteren rechten Ecke der Platte schaut über den *Mundus* hoch zur Ekklesia und zum Gekreuzigten, unter dessen Astkreuz sich eine große Schlange windet (vgl. Abb. 4). Wirth sieht die Figur der *Terra* im Kontext der Kreuzigungsszene in folgenden Sinnbezügen:

Die Erde ist eine am Boden sitzende Frau mit entblößtem Oberkörper; Füllhorn und Schlange sind ihre Attribute. Das Motiv der an der Brust der Erde saugenden Schlange, das auf ältere Erdbilder zurückgeht, erscheint hier als Reflex von 1. Mos. 3,14 („Gott flucht der Schlange, sie solle le-

³⁶ Vgl. dazu Georg Swarzenski, *Die Salzburger Malerei. Von den Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Leipzig 1908; *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, 5, *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (cod. lat. 4452)*, hg. v. Georg Leidinger, München 1914; Hildegard Giess, „The sculpture of the cloister of Santa Sofia in Benevento“, in: *The Art Bulletin*, 41/3 (1959), S. 249-256; Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII. – XI. Jahrhundert*, 2, Berlin 1970.

³⁷ *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 5, Sp. 1056.

³⁸ Ebd.

benslang Erde essen“). Durch die Umdeutung eines überlieferten Bildtyps wird aus der Wiedergabe der Erde und ihrer Eigenschaften jetzt eine solche der heilsgeschichtlichen Stellung der Erde, ein Bild der ‚sündigen Erde‘.³⁹

Auch in weniger komplexen Zusammenhängen als diesen findet das Bild der schlangensäugenden *Terra* Verwendung, etwa im Zentrum einer Darstellung der Planetensphären aus dem Ende des 9. Jahrhunderts.⁴⁰ Unter den biblischen Büchern haben vornehmlich die Schöpfungsgeschichte (vgl. Abb. 5), der Psalter und die Apokalypse die Künstler zu *Terra*-Darstellungen inspiriert. Im Zentrum des Interesses freilich stand die heilsgeschichtliche Dimension, insbesondere das Verhältnis zwischen Christus und der Erde und damit Inkarnation, Leben Jesu und Kreuzigung. Nach der Jahrtausendwende werden der Erde neben der Schlange auch andere Tiere wie Rind, Sau, Widder, Ziege und Hund als Attribute zugeordnet. Wenn die Erde Tiere säugt, bedeutet dies, daß sie ‚Erde essen‘, d. h. daß die Erde sie ernährt. „Der vereinzelt dargestellte Drache ist wohl nur eine Gestaltvariante der Schlange.“⁴¹ Allmählich aber setzten sich weitere Bedeutungsebenen im Bild der *Terra mater* durch, die aus der Personifikation der Erde eine Allegorie der *Luxuria* entwickelten.⁴²

³⁹ Ebd., Sp. 1057 f.

⁴⁰ *Abbildung im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 5, Sp. 1007 f..

⁴¹ Karl-August Wirth (Anm. 34), Sp. 1035.

⁴² Vgl. Jacqueline Leclercq-Kadaner, (Ann. 35), und weiterhin Maria del Pilar Carrillo Lista und José Ramón Ferrín González, „La figura de la Mujer con serpientes y el castigo de la Lujuria en el arte románico“, in: *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Madrid 1998, S. 391-408, die dieses Bedeutungsfeld und neue Zeugnisse erschließen.

Das zweite Traumbild Herzeloyses wird demnach nicht von der Gestalt des Drachens, sondern von einem Rückgriff auf die *Terra mater*-Vorstellung bestimmt. Die Träumerin geht von einem eher endzeitlichen zu einem eher heilsgeschichtlichen Bilddenken über. Ebenso wie die apokalyptische wird auch diese Vorstellung auf die besondere Situation der Träumerin abgestimmt, ja teilweise ins Gegenteil verkehrt. Die Nährerin der Tiere und Spenderin der Nahrung nimmt sich nurmehr als ausgesaugte und zerstörte Mutter wahr. Erst diese irdische, inkarnierte und ‚sündige‘ Mutter Herzeloysde wagt es, ihr Kind, dem sie sich mit so viel Liebe widmen wird, als einen Drachen zu imaginieren, der sie verlassen und ihr damit den Tod im Affekt bereiten wird.

Fassen wir kurz zusammen: Herzeloysde erfährt sich in Traumbildern, die in Analogie zur *mulier amicta sole* (Apok. 12, 1), zur Gottgebäuerin (Apok. 12, 2) und zur *Terra mater* entwickelt werden. Die Bildvorstellungen folgen unmittelbar aufeinander und verschmelzen im Traumgeschehen teilweise. Alle sind in ‚identifikatorischer Phantasie‘ aus diesen religiösen Vorbildern abgeleitet und beziehen aus ihnen ihre Bedeutung.

Diese Verbindung von Gegensätzen ordnet sich ein in die Strategie, religiöse Vorstellungsinhalte mit lebensweltlichen Vorgängen zu korrelieren. Die Kämpfe der metaphysischen Gewalten, in denen die Kirche sich und den Erlöser hineingestellt sieht, finden ihr Echo in der menschlichen Seele, wenn diese nicht überhaupt der Ort ist, wo sie in Wahrheit ausgetragen werden. Die Vorstellung von dämonischen Kräften – und für diese steht der Drache in der mittelalterlichen Auffassung – wird aus der Außenwelt in den Innenraum des Menschen verlegt. Dort und vielleicht nur noch dort, in der Verinnerlichung des religiösen Fühlens, haben die übermenschlichen, die kosmisch-planetarischen wie die erdhaften chthonischen Mächte ihren Sitz.

In diesem Sinne kann man die innengesteuerte Selbstwahrnehmung im Herzeloysentraum, in welcher die Bilder von einer

höheren Regie gelenkt werden, auch als eine umfassende, als eine totale Wahrnehmung begreifen. Seele und Körper, Himmel und Erde, Vergangenheit und Zukunft, Weiblichkeit und Mütterlichkeit, Innen- und Außenwelt und darüberhinaus die Elemente Erde, Luft, Feuer und Wasser sind bei der Selbstwahrnehmung der Person im Traumgeschehen involviert; *herzenleit* ergreift eben den Menschen ganz und gar und macht ihn hellsichtig.

II

Im zweiten Abschnitt möchte ich nun auf einige Formen und Spielregeln eingehen, die der Erzähler bei der männlichen Wahrnehmung von Unheil entwickelt. Daß die Auffassungsgabe des Helden Parzival bis weit in das neunte Buch hinein erläuterungs- und fast immer ergänzungsbedürftig ist, bedarf allerdings einer zu extensiven Ausbreitung von Textbelegen. Ich will darum nur auf ein isoliertes Motiv eingehen, das sich vom Traum der Herzeloide in die Geschichte von Parzival fortpflanzt. Folgen wir der Spur, die der Drache im weiteren Erzählgeschehen des *Parzival* hinterläßt.⁴³

Auch über der Ehe des Herzogs von Lalander, Orilus, steht ein Unstern. Über seinen Stand, seinen Charakter und sein Lebensgefühl werden wir durch seine bereitwillig erteilten Selbstaussagen hinreichend informiert. Wir merken rasch, dieser Ehrenmann lebt mit Haut und Haar in seiner prestigeversessenen Ritterwelt, in der Hauen und Stechen die erste Mannespflicht ist. Der Zusammenhang von kriegerischer Aggressivität und weiblichem Leid klingt im epischen Hintergrund der Szene an und er wird auch im Vordergrund, ergänzt um das Motiv der Eifersucht,

⁴³ Damit folgen wir wiederum auch den Spuren, die Arthur T. Hatto (Anm. 14) in der Wolframforschung hinterlassen hat.

erneut durchgespielt: Orilus beabsichtigt, Jeschute – um seiner Ehre willen – unglücklich zu machen. Dies soll auch nach außen hin sichtbar werden. Er kündigt an, die Farben ihres Fleisches zu verkehren:

*ich sol velwen iweren rôten munt,
iweren ougen machen roete kunt.
ich sol iu fröude entêren,
iwer herze siuften lêren. (136,5-8)⁴⁴*

Mit der Vertauschung der Farben rot und weiß gedenkt er, auch die Affektlage Jeschutes nach seinem Willen zu beherrschen. Die Wirkung seiner Worte soll Jeschute innen fühlen und außen zeigen.

Für den vermeintlichen Liebhaber seiner Gattin hingegen legt Orilus sich eine andere Vorstellung zurecht: Er will ihn um jeden Preis besiegen, *ob sîn âtem gaebe fiur / als eines wilden trachen* (137,18f.). Diese Vorstellung kommt aus seinem eigenen Innern, denn feuriger Atem entströmt in dieser Szene allenfalls dem Munde des gekränkten Orilus. Die Projektion seines eigenen Affekts auf Parzival dankt sich der mutmaßlich unbewußten Absicht, den eigenen Zorn und den Zorn über sich selbst an einem weiteren dafür geeigneten Objekt zu bekämpfen. Das darf man nun wirklich als gestörte, nämlich als neurotisch eingeschränkte Wahrnehmung auffassen. Und diese Verschiebung ist ja nicht nur entlastend, sie ist auch bestärkend, denn Orilus kann sich fortan in einer guten und gerechten, vor allen Dingen aber heldenhaften Rolle agieren sehen, der Rolle des Drachenbezwingers. Denn Orilus ist kein Träumer und kein Interpret, sondern ein Kämpfer, der diesen Drachen Parzival partout besiegen will.

⁴⁴ Vgl. auch die Formulierung bei der Bestattung Ithêrs: *des tôt schoup siufzen in diu wîp* (161,3).

Die Wahrnehmung der Signalfarben rot und weiß, die erklärte Absicht, diese Zeichen zu manipulieren – statt sich wie Parzival von ihnen erleuchten zu lassen – und auch die Bildvorstellung eines Drachen, der Frauen anfällt, lassen den Eifersüchtigen dann aber in gar nicht so schlechter Gesellschaft erscheinen. Zusammenhänge mit dem Traumbild Herzeloyses, der Blutstropfenepisode und der Traumdeutung des Eremiten liegen auf der Hand. Nur erscheinen die einzelnen Motive hier eingebunden in eine auffällig gestörte Form sowohl der Selbst- als auch der Fremdwahrnehmung. Manipulieren, vertauschen, verschieben lauten einige Stichwörter zur Charakterisierung verzerrter männlicher Wahrnehmung im *Parzival*. Denn auch Orilus wird von einem starken Affekt in seinem Inneren bestürzt: Unbändiger Zorn lodert in ihm, aber er macht ihn blind.

Der Erzähler hat einen langen Atem. Über mehr als 130 Dreißiger hinweg läßt er den Zorn des Orilus rauchen, bis dessen Wunsch nach einem Kampf mit ‚seinem Drachen‘ in Erfüllung geht. Parzival und Orilus, die beiden ritterlichen Kainsgestalten, haben die Zeit genutzt, um mächtig aufzurüsten. Orilus so sehr, daß Jeschute überzeugt ist, sechs wie Parzival würden einen Kampf gegen diesen Ritter kaum bestehen. Parzival freilich wägt die Risiken des Kampfes klug ab und erkundigt sich bei Jeschute dezent nach der wirklichen Zahl seiner Gegner. Der Erzähler schiebt noch eine Registerarie (261,1-30) ein, in der die Qualität und die Herkunft der Waffen des Orilus gerühmt werden, dann läßt er dem Toben seinen Lauf. Aber schon kurz darauf zieht er sich wie auch schon bei Gahmurets letztem Kampf aus dem Geschehen heraus:

*ich wolde mich des güften,
het ich ein sölhe tjost gesehen
als mir diz maere hat verjehen. (262,20-22)*

Er delegiert diesmal die Verantwortung für die Kampfschilderung an die Erzählung selbst (so verstehe ich seinen Verweis auf *diz maere*, der keineswegs auf die Quelle gemünzt sein muß). Erzähltechnisch ist diese Aussage auch korrekt, denn die Augenzeugenschaft geht auf Parzival und auf Jeschute über. Beide haben eine eigene Perspektive: Jeschute erlebt den Kampf als Gipfel ihres Unglücks. Ohnmächtig und degradiert verharrt sie in der Rolle der Zuschauerin, aber sie verfügt immerhin über genug eigene Sachkenntnis und Urteilsvermögen, um das mann-männliche Aggressionsritual würdigen zu können: *schoener tjost si nie gesach* (262,26).

In neuer Instrumentierung vernehmen wir einen fernen Widerhall des Herzeldentraums. Denn auch Drachen gibt es genug in diesem Arrangement. Parzival sieht sie aus seiner Perspektive, d. h. durch seinen Helmschlitz, auf sich zukommen, als er mit seinem Streitroß gegen Orilus angaloppiert:

*ûf des schilde vander
einen trachen als er lebte.
ein ander trache strebte
ûf sime helde gebunden;
an den selben stunden
manec guldîn trache kleine
(mit mangem edelen steine
muosen die gehêret sîn:
ir ougen wâren rubîn)
ûf der decke und ame kursît. (262,4-13)*

Wolframs Bild vom schrecklichen Krieger Orilus spiegelt, wie bereits Julius Schwietering gezeigt hat,⁴⁵ ein Stück hochmittel-

⁴⁵ Julius Schwietering, „Die Bedeutung des Zimiers bei Wolfram“, in: *Philologische Schriften*, München 1969, S. 282-303, S. 293.

terlicher Vergilrezeption, vielleicht über Heinrich von Veldeke vermittelt. Der Kampf zwischen Turnus und Pallas und die Rüstung des Aeneas werden als Vorbilder für die Inszenierung dieses Kampfes im *Parzival* gedient haben. Als Traumbild und als heraldisches Zeichen⁴⁶ fungiert der Drache im *Parzival* auf zwei Ebenen der Wahrnehmung, auf der bewußten und auf der unbewußten, wie in zwei Registern. Auf der Traumebene beherrscht der Drache die Frau nach seiner Manier, auf der Realitätsebene hingegen sieht man seine Abbilder im Kampf gegeneinander wüten. Aber ohne viel Aufhebens hat in der Zwischenzeit die Besetzung der Rollen gewechselt. Orilus, zuvor als Drachenbezwinger angetreten, erscheint mit den Drachen im Bunde, präsentiert sich als Anführer einer ganzen Drachenwappenschar. Das Wappen dient ihm als Zeichen und zweites Körperbild.⁴⁷ Parzival hingegen stellt der Erzähler ausdrücklich, wenngleich nicht ohne Ironie, in die Reihe der Drachenkämpfer:

*prîs gedient hie Parzivâl
daz er sich alsus weren kan
wol hundert trachn und eines man. (263,14-16)*

Und es ist nur konsequent, wenn Parzival den entscheidenden Hieb in diesem Kampf gegen das edelsteingeschmückte Helmzimier führt (Abb.6). Der Drache, das Symbol der

⁴⁶ Vgl. dazu jetzt Heiko Hartmann, „Heraldische Motive und ihre narrative Funktion in den Werken Wolframs von Eschenbach“, in: *Wolfram-Studien*, 17 (2002), S. 157-181.

⁴⁷ Zu dieser Funktion von Wappen vgl. Walter Seitter, „Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen“, in: *Die Wiederkehr des Körpers*, hg. v. D. Kamper und C. Wulf, Frankfurt a. M. 1982, S. 299-312.

Feindschaft, muß Schaden nehmen, damit die Fehlentwicklungen und Verfehlungen der Vergangenheit korrigiert werden können.

*ein trache wart versêret,
sîne wunden gemêret
der ûf Orilus helme lac. (263,17-19)*

In einer ersten Umarmung tauscht Parzival dann mit überlegener Körperkraft die Affekte im Inneren seines Widersachers aus. Der muß sich am eigenen Leibe gefallen lassen, was er selbstherrlich für seine Gattin angekündigt hatte. Als der feurige Atem des Zorns aus seinem Leib herausgepreßt wird, fühlt Orilus nur noch Enge und das macht ihm Angst. Der mühevollen Prozeß verbaler Verständigung und emotionaler Aussöhnung kann offenbar erst bei dieser gewaltsam herbeigeführten Gemütslage in Gang kommen. Schaut man, wie Jeschute, diesem Treiben der Ritter zu, möchte man auch verzweifelt die Hände ringen. Diese Helden hantieren mit Zeichen, Symbolen, Emblemen, Worten und Waffen, aber sie agieren blind und ohne Einsicht in die Bedeutungen und Zusammenhänge, in die sie gestellt sind. Bedenkt man diese Zusammenhänge, sieht man die Kämpfer in den verschiedenen Bildwelten wie in einem Spiegelkabinett agieren. Der drachenhafte Parzival und Orilus mit dem Drachenkörper – auf der Ebene der Bilder gleichen sich die Gegner. Der Kampf gegen den anderen ist immer auch ein Kampf gegen sich selbst.

Herzloydes Traum und sein Nachspiel im ‚Drachenkampf‘ zwischen Orilus und Parzival zeugen von einer überaus kunstvollen Verflechtung vieldeutiger Symbole und Motive, von einem literarischen Spiel mit ihren Bedeutungen, bei dem nicht zuletzt die weiblichen und männlichen Erfahrungswelten und Wahrnehmungsmuster in ihrer Unterschiedlichkeit, in ihrer Eigentümlichkeit und ihrer Bezogenheit ausgelotet werden. Auch von hier aus läßt sich ermessen, welchen Aufwand der

Erzähler zu treiben hat, wenn er von einem Ritter sprechen soll, den drei Blutstropfen im Schnee in einen Zustand der Selbstvergessenheit versetzen.

III

Einsicht in tiefere Bedeutungen und in verborgene Zusammenhänge zu geben, diese Aufgabe teilt der Erzähler sich nicht selten mit den Mittlergestalten in seinem Werk, allen voran mit dem Einsiedleroheim Trevrizent. So verwundert es nicht, daß Trevrizent viele der hier erörterten Probleme einer eigenen und mitunter auch einer abschließenden Stellungnahme unterwirft: den Bezug zwischen dem Traum und dem Tod der Herzeloide, die Kräfte des Drachen und schließlich das Bild der *Terra*.

Um den Traum seiner Schwester Herzeloide weiß der Einsiedler offenbar in seiner Funktion als Hüter der Haus- und Familientradition des Gralgeschlechts. Man betrachtete ihre Vision nicht als ein persönliches, sondern als ein Ereignis von öffentlicher Bedeutung. Aber Trevrizent sieht die Dinge aus der Distanz und damit grundsätzlich in einem anderen Licht. Als Historiker interessieren ihn eben nicht die Affekte und Triebkräfte, sondern Fakten, Ursachen und Theorien. Und Faktum ist, daß Herzeloide nach Parzivals Aufbruch in die Ritterwelt als verlassene Mutter starb. Trevrizent deutet offenkundig *ex eventu*, vom Tode, nicht vom Traum her, wenn er Parzival mit *wurm* und *trachen* identifiziert. Er würdigt das Gesicht als pränatale, unbewußte Vorahnung:

*du waer daz tier daz si dâ souc,
und der trache der von ir dâ flouc.
ez widerfuor in slâfe ir gar,
ê daz diu süeze dich gebar. (476,27-30)*

Nüchternheit und Vernunft, gepaart mit einem starken Drang zur Mäßigung, zeigen sich auch in dem pharmakologischen Forschungsbericht, den Trevrizent über den *wurz heizt trachontê* (483,6) gibt.⁴⁸ Können die unheilvollen Mächte des Drachengezüchts gezähmt, kann der Lauf der Gestirne beeinflusst, kann das Leid der Menschen gemildert und der Zorn Gottes über die Sünden der Menschen besänftigt werden? Wenn es denn, wie man hört, eine Pflanze gibt, die aus dem Blut eines erschlagenen Drachen wächst, wäre es doch einen Versuch wert, aus ihr ein Mittel zu gewinnen, das wenigstens die Schmerzen der Menschen lindert und die Wunden heilt, die sie einander in Feindseligkeit und Haß zugefügt haben. Doch Trevrizent muß bekennen, daß dieser naturkundliche Ansatz, aktiv die Heilung des Menschengeschlechts zu fördern, trotz des erwiesenen Adels dieser Pflanze nicht gefruchtet hat.

Dieser wissenschaftliche Mißerfolg wiederum hängt mit dem grundsätzlich heils- und gnadebedürftigen Status des Menschen zusammen. Trevrizent hatte Parzival in einem katechetischen Unterrichtsgespräch einige Grundlagen der christlichen Anthropologie erläutert und ihn mit dem drastischen Rätsel vom Enkel, der seine Großmutter entjungfert hat, konfrontiert. Diese monströse Tat aber wurde niemand anderem als der *Terra* zugefügt, die rein und jungfräulich war, und aus der Gott den edlen Adam schuf (*got worhte ûz der erden / Adâmen den werden*, 463,17). Erst mit der fleischgeschaffenen Eva kam das Unglück der Sünde in die Welt, das durch die aus dem Fleisch geborenen Menschen dann noch einmal potenziert wurde. Trevrizent entwickelt seine Theorie des Sündenfalls geradewegs aus dem Bild der *Terra mater*:

⁴⁸ Ausführlich zu dieser Stelle Wilhelm Deinert (Anm. 13), S. 99 ff.

*diu erde Adâmes muoter was:
von erden fruht Adâm genas.
dannoch was diu erde ein magt* (464,11-13)

Ob Trevrizent dabei einen bestimmten Bildtyp der *Terra mater* vor Augen hatte – etwa den einer Kasseler Handschrift des 10. Jahrhunderts (vgl. Abb. 7), in der die Terra mit ihrem rechten Arm Adam zum Kreuz und zu Christus hochhebt⁴⁹ – oder ob er auch seiner Schwester Herzeloyde und ihres Traumes gedachte, als er seine Überlegungen über die ‚sündige Erde‘ an Parzival richtete, entzieht sich philologischer Überprüfung. Daß aber blutbefleckte Erde Haß und Feindseligkeit schürt, darin wird man Trevrizent unbedingt Recht geben.

Helmut Brall-Tuchel

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

⁴⁹ Abbildung im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 5, Sp. 1026.



Abb. 1 Das Weib mit dem Sternenkrantz und ihr Kind werden vom Drachen bedroht, Bamberger Apokalypse, f. 29^v



Abb. 2 Das apokalyptische Weib und der Drache. Miniatur im *Liber matutinalis* Konrads von Scheyern, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 17401



Abb. 3 Elfenbeinplatte auf dem Perikopenbuch Heinrichs II.,
München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 4452



Abb. 4 Detailvergrößerung der Terra mater aus dem Cod. lat. 4452



Abb. 5 Die schlangensäugende Terra mater und die Schöpfungsgeschichte, hier die Scheidung von Wasser und Erde, München, Ende 12. Jahrhundert



Abb. 6 Drachenzimiere



Abb. 7 Terra mater mit Adam und Füllhorn zu Füßen des Kreuzes, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 14399, fol. 40

Bildnachweis:

Abb. 1: Frits van der Meer, *Apokalypse. Die Vision des Johannes in der europäischen Kunst*, Freiburg, Basel, Wien 1978, S. 102 (Abb. 67);
Abb. 2: ebd., S. 41 (Abb. 16); Abb. 3: Georg Leidinger (Hg.), *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Heft 5, *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (cod. lat. 4452)*, München 1914; Abb. 4: ebd.; Abb. 5: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V. Bd., Stuttgart 1967, Sp. 1059; Abb. 6: Julius Schwietering, *Philologische Schriften*, München 1969, S. 294 (b);
Abb. 7: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V. Bd., Sp. 1026.

*man bôt ein badelachen dar:/ des nam er vil kleine war
(167,21f.).*

Über Scham und Wahrnehmung in Wolframs *Parzival*

In Wolframs *Parzival* besitzt die Scham werkumspannende Bedeutung. Schon im Prolog heißt es sentenzenhaft und dunkel: *scham ist ein slôz ob allen siten* (Schamgefühl [?] schließt alle guten Sitten [?] in sich ein).¹ In der Jugend- und ‚Bildungs‘geschichte Parzivals findet sich dann eine bemerkenswerte Häufung der *schame*-Belege. Die Scham Gawans in der Blutstropfenepisode ist eine Reaktion auf provozierende Äußerungen Keies, als der von Parzival verletzte Truchseß Gawans Kampfeswillen und seine Männlichkeit in Zweifel zieht (298,6-299,30).² Die Norm weiblicher Schamhaftigkeit schließlich wird vom Erzähler beispielsweise in Bezug auf die Königin Belakane³ als Tugend gepriesen und damit weniger als Affekt, denn als Haltung demonstrativ beschworen und „vom männlichen Geschlecht (überdies) als erotischer Reiz“⁴ wahrgenommen. Unzweifelhaft spielt *schame* eine zentrale Rolle im Erzählprozeß von Wolframs Gralroman.

¹ Sentenzenhaft sind auch folgende Textpassagen angelegt: 170,17; 319,9; 319,11; 321,29f.; 358,19. Dabei handelt es sich sowohl um Erzählerkommentare als auch um Figurenrede.

² Die ‚Schamlosigkeit‘ von Keies provokanten Vorwürfen, die implizit kritisiert zu werden scheint, hat aber den Effekt, daß Gawan sich unverzüglich dem scheinbaren Herausforderer stellt (299,27-30). Zum Zusammenhang von Scham und Ehre in der höfischen Literatur vgl. Harald Haferland, *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*, München 1988 (Forschungen zur Geschichte der Älteren Deutschen Literatur, 10), bes. S. 237-249.

³ Vgl. etwa 27,9; 28,28-30. Überraschenderweise zeigt auch Gahmuret bei seiner Begegnung mit Belakane Scham (vgl. 33,19f.).

⁴ Hilge Landweer, „Mikrophysik der Scham? Elias und Foucault im Vergleich“, in: *Zivilisierung des weiblichen Ich*, hg. v. Gabriele Klein und Katharina Liebsch, Frankfurt M. 1997, S. 365-399; hier S. 385.

Zuletzt hat sich David N. Yeandle 2001 mit einer umfassenden, sprach- und literaturgeschichtlich orientierten Studie zur ‚*schame*‘ im *Althochdeutschen und Mittelhochdeutschen bis um 1210* mit der literarischen Modellierung der Scham beschäftigt. In Wolframs *Parzival* weist Yeandl 56 Belege für das Wort ‚Scham‘ nach: Damit nimmt dieser Roman schon aufgrund der Anzahl der Belege und der Vielfalt der von Yeandle vorgenommenen Scham-Klassifizierungen eine Sonderstellung ein. Auch in qualitativer Hinsicht ist Wolframs Verwendungsweise eine spezifische Prägung von *schame* zu attestieren. Yeandle will nämlich zeigen, „daß Wolfram von Eschenbach im *Parzival* der erste war, der in deutscher Sprache der Scham den Wert einer übergeordneten Tugend beigemessen hat. [...] Die ethische Sonderstellung der Scham als übergeordnete Sitte ist daher allem Anschein nach Wolframs *Parzival* zu danken.“⁵ Der *Parzival* avanciert damit für Yeandle zum wichtigsten Text im Hinblick auf einen sich im Alt- und Mittelhochdeutschen entfaltenden ethischen Schambegriff. Doch ergeben sich im Hinblick auf diese Studie eine Reihe von methodischen Problemen:

1. Yeandle postuliert in seiner Untersuchung in dem Sinne eine enge Korrelation mittelalterlicher Literatur mit ethisch-moralischen Vorstellungen, daß in diesen Texten ethische Prinzipien unvermittelt abgebildet wären. Dadurch bewirken Yeandles Lektüren eine Moralisierung bzw. Ethisierung der von ihm analysierten Texte.

2. Yeandles Raster zur Erfassung und Ordnung der in der alt- und mittelhochdeutschen Literatur vorkommenden Belege zur *schame* ist zwar heuristisch von großem Vorteil, geht aber in-

⁵ David N. Yeandle, *‚schame‘ im Althochdeutschen und Mittelhochdeutschen bis um 1210. Eine sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Herausbildung einer ethischen Bedeutung*, Heidelberg 2001, S. 234.

sofern von problematischen Setzungen aus, als Yeandle einen essentiell-substantiellen *schame*-Begriff zugrundelegt.

3. Aufgrund der ethisch orientierten Konzeption seiner Studie fragt Yeandle nicht nach dem emotionalen Ausdruckswert ‚Scham‘. Gerade in Wolframs *Parzival* finden sich aber Beispiele für das Umschlagen des Affekts der Scham in Zorn bzw. noch wichtiger für die Maskierung von Schamgefühlen.

4. Yeandle entwickelt keine ‚Poetik der Scham‘ für die einzelnen untersuchten Texte bzw. Werke: Die je unterschiedliche Konzeptualisierung und Funktionalisierung von *schame* wäre zunächst Aufgabe einer das Begriffsfeld des Wortes *schame* erfassenden Untersuchung.⁶ Yeandles Studie kann deshalb vielmehr als Konstruktion eines Ethik-Programms für die deutsche Literatur bis 1210 verstanden werden, weil sie – erzähltheoretisch gesprochen – in ihren Textanalysen nicht zwischen *histoire* und *discours* trennt.

Bei einer Analyse der Schambelege in Wolframs *Parzival* erscheint es mir notwendig, differierende Formen der Aussagen bzw. unterschiedliche Ebenen des Wissens zu beachten: Von der Perspektive einer Konzeptualisierung und Funktionalisierung der *schame* aus markiert z. B. die Scheidung von Figurenrede und Erzählerkommentar, Prologsentenz und Figurenhandlung einen wichtigen Sachverhalt. Eine Untersuchung der Scham in Wolframs Roman hat die variable Gewichtung und Modellierung der Textaussagen zu berücksichtigen. Im folgenden versuche ich, Strukturen des Schamverständnisses im *Parzival* zu analysieren. Dabei sollen nur exemplarisch ausgewählte Textpassagen Berücksichtigung finden: So wende ich mich zunächst dem metapoetischen Exkurs der *Selbstverteidigung* zu, um anschließend die komplexe Konstruktion der Scham in Parzivals Jugendge-

⁶ Daran könnte der Versuch anschließen, die in den Texten entwickelten Konzeptualisierungen von Scham im Kontext einer historischen Anthropologie zu behandeln.

schichte zu betrachten. Zunächst aber stelle ich, im Rückgriff auf neuere Untersuchungen, verschiedene Auffassungen zur Scham dar, welche die Problematik des Phänomens veranschaulichen.

I Was ist ‚Scham‘?

Eine Auffassung von Scham besagt, daß sie eng mit der Nacktheit des Menschen verbunden ist.⁷ Wer in der Bibel liest, weiß:

Ohne Sündenfall keine Scham. Die Tatsache, daß Mann und Frau ihre eigene und gegenseitige Geschlechtlichkeit nur noch in der Gebrochenheit von Schamgefühlen wahrzunehmen vermögen, hat – im Horizont der Sündenfall-Exegese betrachtet – nichts mit situationsbedingter Peinlichkeit zu tun, sondern mit der nachparadiesischen Verfaßtheit des Menschen. [...] Was Scham hervorbringt, ‚ist nicht Begehren an und für sich, sondern die Erkenntnis des eigenen Begehrens‘. Bewußt gewordene Leiblichkeit weckte Scham.⁸

⁷ Vgl. etwa den programmatischen Titel bei Hans Peter Duerr, *Nacktheit und Scham*, Frankfurt M. 1988 (Der Mythos vom Zivilisationsprozeß Bd. 1); siehe hierzu Michael Schröter, Scham im Zivilisationsprozeß. Zur Diskussion mit Hans Peter Duerr, in: *Gesellschaftliche Prozesse und individuelle Praxis. Bochumer Vorlesungen zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie*, hg. v. H. Korte, Frankfurt M. 1990, S. 42-85.

⁸ Klaus Schreiner, „Adams und Evas Griff nach dem Apfel – Sündenfall oder Glücksfall?“, in: *Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne*, hg. v. Peter von Moos, Köln 2001 (Norm und Struktur 15), S. 151 - 175; hier: S. 158f. Zur Auffassung von Nacktheit und Scham in der mittelalterlichen Theologie und Philosophie vgl. auch: Klaus Schreiner: „Si homo non peccasset... Der Sündenfall Adam und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfaßtheit des Menschen“, in: *Gepeinigt, begehrt und vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. v. Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, S. 41-84; bes. S. 59-68.

Mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis, das – so das Versprechen der Schlange – Adam und Eva wie Gott werden lassen soll, setzt die „Entblößungsscham“⁹ ein, die „in dieser bald dreitausend Jahren alten Erzählung als etwas so Fundamentales angesehen [wird], daß von ihr der Zwiespalt ausgeht, wonach alles, was erscheint, ein Verhüllen dessen sein kann, was sich zurückzieht und versteckt. Nichts als nackt zu sein – ohne Schurz, ohne Versteck, ohne sprachliche Ausflucht – , ist furchtbar. Es ist der Ursprung des Leidens – eben die Vertreibung aus dem Paradies schamloser Nacktheit und unschuldiger Namen.“¹⁰

Doch löst Nacktsein freilich nicht automatisch Scham aus. Nacktheit kann „erseht, erwünscht, selbstverständlich oder neutralisiert sein“ und bleibt dann ohne Scham: „Weder schützt Kleidung vor Scham, noch muß Nacktheit beschämen.“¹¹

Eine weitere Auffassung von Scham besagt, daß sie als „eine körperliche Begleitreaktion“ des Gefühls der Schuld zu begreifen ist.¹² Ist Schuld aber ein Gefühl? Wir können ja schließlich zwischen Schuld, die wir auf uns geladen haben, ohne sie überhaupt zu spüren, und Schuldgefühlen, die wir zutiefst empfinden, differenzieren. Darüber hinaus gibt es Schuldgefühle, ohne daß wir mit Scham auf sie reagierten. Ferner kann es auch so sein, „daß wir uns oft schämen, ohne uns schuldig zu fühlen“.¹³ So läßt sich einmal die Schuld weiter fassen als die Scham, ein anderes Mal erstreckt sich die Scham weiter als die Schuld. Damit gelingt es nicht, „Scham und Schuld, die durch-

⁹ Schröter, Scham im Zivilisationsprozeß, S. 60.

¹⁰ Hartmut Böhme, „Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst (mit besonderer Berücksichtigung auf Albrecht Dürers ‚Selbstbildnis als Akt‘)“, in: *Paragrana* 6 (1997), S. 218-246, S. 223.

¹¹ Hartmut Böhme, „Gefühl“, in: *Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, München 1996, S. 525-548; hier S. 526.

¹² Böhme (Anm. 11), S. 526.

¹³ Ebd. S. 526.

aus zusammenhängen können, strukturell oder genetisch miteinander zu verbinden“.¹⁴ In diesen Zusammenhang gehört auch die Unterscheidung zwischen Schamkulturen und Schuldkulturen, die 1951 von dem Altphilologen Eric R. Dodds eingeführt worden ist.¹⁵ Diese Begrifflichkeit verweist darauf, daß Scham und Schuld als voneinander dissoziierte „Verhaltensregulatoren [gelten], die Hinweise auf die in einer Kultur/Gesellschaft geltenden ‚moralischen‘ Standards und ihnen entsprechenden Handlungsweisen geben.“¹⁶ Der Übergang von einer Schuldkultur – „a culture that relies largely on the individual conscience as a means of social control“¹⁷ – zu einer Schamkultur – „that form of social control in which a person’s behaviour is regulated by the ridicule or criticism of others“¹⁸ – wird in Verbindung gebracht mit der Durchsetzung rationalerer Weltbilder („Entzauberung“), der Entfaltung subjektzentrierter Gewissensstrukturen und der Begründung neuer Rechtsmoralen.¹⁹

Allerdings sind Vorstellungen einer historisch klar zu scheidenden Abfolge von Schuld- zu Schamkulturen obsolet; wohl

¹⁴ Ebd. S. 526.

¹⁵ Eric Robertson Dodds, *Die Griechen und das Irrationale*, Darmstadt 1970 (zuerst: *The Greeks and the Irrational*, 1951); darin bes.: Von der Schamkultur zur Schuldkultur, S. 17-37. Vgl. auch Bernard Williams, *Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral. Mit einem Vorwort des Autors zur deutschsprachigen Ausgabe*, Berlin 2000.

¹⁶ Burkhardt Krause, „Scham und Selbstverhältnis in mittelalterlicher Literatur“, in: *Das Andere Wahrnehmen. Beiträge zur europäischen Geschichte. August Nitschke zum 65. Geburtstag*, hg. v. Martin Kintzinger, Köln 1991, S. 190-212; hier S. 196 f.

¹⁷ James W. Marchand, „Honor and Shame in Wolfram’s *Parzival*“, in: *Spectrum Medii Aevi. Essays in Early German Literature in Honor of George Fenwick Jones*, hg. v. William C. McDonald, Göttingen 1983 (GAG 362), S. 283-298; hier S. 284.

¹⁸ Ebd. S. 284.

¹⁹ Vgl. Krause (Anm. 16).

eher ist von ‚Mischformen‘ (auch in Bezug auf das Mittelalter) auszugehen:

Dennoch hat es wohl nie, erst recht nicht in der abendländischen Vormoderne, eine reine Schamkultur gegeben. Personalistische und intentionsethische Normen der christlichen Wahrhaftigkeits- und Schuldkultur standen grundsätzlich (insbesondere seit dem Hochmittelalter vom Mönchtum her expandierend) antagonistisch zur ständischen Ehre / Scham-Dialektik. Ein Fehltritt vor dem tatsächlichen und verinnerlichten Blick der anderen ist vor dem Auge Gottes (oder dem Über-Ich) entweder ein im Gewissen verantworteter richtiger Schritt oder aber ein schuldhaftes Verhalten.²⁰

Viel diskutiert wurden in diesem Problemkomplex die zivilisationstheoretischen Arbeiten des Soziologen Norbert Elias.²¹ Als ein Kriterium für den von Elias postulierten *Prozeß der Zivilisation* gilt das „Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen“²², das, vereinfacht und formelhaft ausgedrückt, durch die Transformation von Fremdzwängen in Selbstzwänge bewerkstelligt wird:

Und so erklärt es sich auch, daß die Angst vor der Übertretung gesellschaftlicher Verbote um so stärker und ausgesprochener den Charakter der Scham erhält, je stärker durch den Aufbau der Gesellschaft Fremdzwänge in Selbstzwänge umgewandelt werden, und je umfassender, je differenzierter der Ring der

²⁰ Peter von Moos, „Vorwort“, in: P.v.M. (Hg.) (Anm. 8), S. XIX.

²¹ Vgl. u.a. Norbert Elias: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, in: ders., *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2, Frankfurt M. 1992¹⁷, S. 312-454.

²² Ebd. S. 409.

Selbstzwänge wird, der sich um das Verhalten des Menschen liegt.²³

Scham gilt als ein Element jener „Selbstzwangapparatur“²⁴, mittels derer der Mensch zur Regulierung und Kontrolle seiner Affekte äußere Zwänge substituiert: „Die Angst vor Normverletzung führt zur Selbstbestimmung im gegebenen Interdependenzsystem, in dem individuelle und gesellschaftliche Ansprüche sich gegenseitig bedingen und ergänzen.“²⁵ Hier lassen sich nun Überlegungen anschließen, die versuchen, das Phänomen ‚Scham‘ sozial-konstruktivistisch aufzufassen: „Scham wird in Situationen gelernt, welche Kulturen, in gänzlich verschiedenen Maßstäben, als beschämend bewerten.“²⁶ Die Fähigkeit, in einer bestimmten Situation Scham zu empfinden, gründet auf dem Wissen einer Person. Die These einer sozialen Bedingtheit der Scham basiert auf der Annahme, daß Scham infolge eines Normverstößes entsteht:

Scham ist ein Gefühl, von dem jemand betroffen werden kann, der *gegen eine Norm [...] verstoßen* hat, die er mindestens partiell *anerkennt*. Es wird durch *einen plötzlichen Perspektivenwechsel* auf das *eigene Handeln* oder *Unterlassen* ausgelöst, der dieses in einem problematischen Licht erscheinen läßt und entweder durch die *faktische oder vorgestellte Anwesenheit von anderen, den Scham-Zeugen*,

²³ Ebd. S. 398.

²⁴ Ebd. S. 398.

²⁵ Richard van Dülmen, „Norbert Elias und der Prozeß der Zivilisation. Die Zivilisationstheorie im Lichte der historischen Forschung“, in: *Norbert Elias und die Menschenwissenschaften. Studien zur Entstehung und Wirkungsgeschichte seines Werkes*, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt M. 1996, S. 264-274, S. 268.

²⁶ Böhme (Anm. 21), hier S. 526.

oder durch die Vorstellung möglicher Entdeckung ausgelöst wird. Leiblich ist Scham durch zentripetale Richtungen charakterisiert, vor allem durch die *Blockierung des Bewegungsimpulses*, verschwinden zu wollen (im Boden versinken wollen) und dadurch, angesichts des (möglichen oder tatsächlichen) Entdecktwerdens den Blick senken zu müssen.²⁷

Landweers Definitionsversuch von Scham schließt mit dem leiblich-körperhaften Aspekt des Gefühls der Scham. Dies ist ihrem phänomenologischen Ansatz geschuldet, der bei der Analyse mittelalterlicher Literatur aber wenig ertragreich scheint. Wichtiger ist, daß die Scham „nicht von der konkreten Art der Verfehlung, sondern von den Blicken der anderen abhängig [ist]“²⁸. Die konstitutive Funktion des Blicks als Ursache von Scham ist in Hilge Landweers Definition der Schamgefühle evident: Nach Landweer ist Scham durch einen plötzlichen Perspektivenwechsel vom unmittelbaren Bezug zum eigenen Handeln zur kritischen Selbstbeobachtung bedingt.

Definiert man Scham „als abhängige Variable von sozialen Situationen“, versteht man sie als (lern- und lehrbares) „Verhalten“.²⁹ Doch auch hier ergeben sich Probleme: So wirft Hartmut Böhme ein, „daß die Scham zwar kulturell variiert, jedoch keine Kultur bekannt ist, die nicht Scham- und Peinlichkeitsgefühle kennt.“ Überdies „gibt es in einer gegebenen Kultur

²⁷ Hilge Landweer, *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999 (Philosophische Untersuchungen 1999); hier S. 125.

²⁸ Jutta Eming/Elke Koch, „Geschlechterkommunikation und Gefühlsausdruck in Romanen Jörg Wickrams“, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 2002*. Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Ingrid Kasten, Gesa Stedmann und Margarete Zimmermann, S. 203 - 221; hier S. 208f.

²⁹ Böhme (Anm. 21), S. 526.

keine zwingende Verbindung zwischen beschämender Situation und Scham.“³⁰ Auch wenn zweifelsohne zwischen Situationen, eigenem Verhalten und Scham regelmäßige oder auch normative Bedingungsverhältnisse bestehen, gibt es auch immer wieder Individuen und Gruppen, die in solchen Situationen der Scham enthoben sind. Schließlich möchte ich noch auf einen Mechanismus der Scham hinweisen, den Léon Wurmser in seiner psychoanalytisch orientierte Studie zur Scham ausführt: Nach Wurmser ist Scham ein „unerträglicher“ Affekt, der besonders häufig durch andere Emotionen substituiert oder, wie Wurmser es nennt, „maskiert“ wird.³¹ Die Logik des Umschlags von einem Affekt in den anderen, beispielsweise von Scham in Wut, ist also auf das Strukturprinzip der Substitution oder Maskierung zurückzuführen.

II Schamenthobenheit und Scham-Lust: Der nackte Autor / Erzähler Wolfram von Eschenbach

„Nichts findet der mittelalterliche Mensch so komisch wie unfreiwillige Entblößung.“³²

In der sogenannten *Selbstverteidigung*, einer der spektakulären poetologischen Passagen im *Parzival*, stilisiert sich der Erzähler als Autor ‚Wolfram von Eschenbach‘.³³ In diesem Exkurs übt Wolfram Kritik an der Institution Minnesang und ihrer Auffassung von Liebe. Er gibt sich überdies in diesem metapoe-

³⁰ Ebd. S. 526.

³¹ Vgl. Léon Wurmser, *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, Berlin 1990, S. 318: „Manche Impulshandlungen, die scheinbar von massiver Schuld und Wut motiviert auftreten [...], werden im Grunde von einem unerträglichen Schamgefühl verursacht.“

³² Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954², S. 433.

tischen Exkurs, der allererst in der Aufführung seinen semantischen Reichtum voll entfaltet,³⁴ als ‚Ritter‘ und Epiker aus: „Nicht mit Minnesang will er Liebe erlangen, sondern durch den Kampf des Erzählens.“³⁵ Schließlich verweigert Wolfram sich der Vorstellung, bei seinem literarischen Schaffen auf ‚Buchwissen‘ angewiesen zu sein:

Die Stilisierung des Autor/Erzählers als Analphabet und die des Romans als ein Nicht-Buch werden heute überwiegend als literaturtheoretische Aussagen verstanden, die entweder auf den ‚Gegensatz zwischen dem Nur-Gebildeten und dem göttlich Inspirierten‘ oder auf den zwischen der gelehrten klerikalen Buchkultur und der neuen laikalen Ritterdichtung zielen.³⁶

³³ Vgl. u.a. Michael Curschmann, „Das Abenteuer des Erzählens. Über den Erzähler in Wolframs *Parzival*“, in: *DVjs* 45 (1971), S. 627-667; Hugo Kuhn, „Wolframs Frauenlob“, in: *ZfdA* 106 (1977), S. 200-210; Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985, S. 151-173; Dietmar Peschel-Rentsch, „Wolframs Autor. Beobachtungen zur Entstehung der Autor-Figur an drei beispielhaften Szenen aus Wolframs *Parzival*“, in: *DVjs* 64 (1990); S. 26-44; Klaus Ridder, „Autorbilder und Werkbewußtsein im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“, in: *Wolfram-Studien*, 15 (1998), S. 168-194; Heiko Hartmann, *Gahmuret und Herzeloyde. Kommentar zum zweiten Buch des Parzival Wolframs von Eschenbach*, 2. Bde., Herne 2000, S. 364 - 393; Tomas Tomasek, „Wolfram im Schwitzbad“, in: *Vulpis Adolatio. Festschrift für Hubertus Menke zum 60. Geburtstag*, hg. v. Robert Peters, Heidelberg 2001 (Germanistische Bibliothek 2001; 11), S. 879-891; Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im Parzival Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F. 94), S. 131-142.

³⁴ Vgl. Curschmann (Anm. 33), S. 659f.

³⁵ Mireille Schnyder, „Frau, Rubin und ‚âventiure‘. Zur ‚Frauenpassage‘ im *Parzival*-Prolog Wolframs von Eschenbach (2,23-3,24)“, in: *DVjs*, 72 (1998), S. 3-17; hier S. 13.

³⁶ Ridder (Anm. 33), S. 179.

Der Exkurs kulminiert in dem in der mittelhochdeutschen Literatur wohl einzigartigen Bild des im Bade sitzenden, nackten Autors. Meine Interpretation dieser Passage zielt auf die These, daß in der *Selbstverteidigung* die *schame*-Thematik in spezifischer Weise von zentraler Bedeutung ist: Im Exkurs präsentiert sich der Autor/Erzähler Wolfram nämlich einerseits als schamenthoben, während man andererseits geradezu von einer Schamlust des Autor/Erzählers sprechen kann.

Offenkundig ist zunächst, daß Wolframs Badepose als Aggregat verschiedener Deutungsangebote zu verstehen ist.³⁷ So ließe sich als zeitgenössischer Wertehorizont des Bade-Motivs die christliche Erbsündenthematik assoziieren.³⁸ Dabei ist aber zu beachten, daß im unmittelbaren textlichen Umkreis der *Selbstverteidigung* entblößte Körper keine Seltenheit sind: Am Hof der Königin Herzloyde wird der neugeborene Parzival von der Mutter wie den Hofdamen genau betrachtet:

*dô diu kûngîn sich versan
und ir kindel wider zir gewan,
si und ander frouwen
begunden in allenthalben schouwen
zwischen beinn sîn visellîn. (112,21-25)*

Diese Introduction des eigentlichen Helden von Wolframs Roman am Ende des zweiten Buches präsentiert ein nacktes Baby: Das hat die Philologen seit jeher irritiert und Lachmann sogar zu einer Konjektur bewogen.³⁹ Heiko Hartmann hat in seinem 2000 erschienenen Kommentar Textkritik und Interpreta-

³⁷ Tomasek (Anm. 33), S. 880.

³⁸ Vgl. ebd. S. 881.

³⁹ Lachmann ändert den überlieferten Text folgendermaßen: *begunde betalle schouwen* (112,24).

tion dieser Verse zusammengefaßt⁴⁰ und dabei für folgenden Sinnzusammenhang plädiert: „Erst ist von der Betrachtung des Säuglings die Rede, dann folgt die (elliptische) Feststellung: ‚zwischen den Beinen [hatte er] sein Schwänzchen‘ [...]. Denn daß Wolfram die eingehende Inspektion des Genitals schildern will, erscheint kaum glaubhaft.“⁴¹ Ich kann die Schamhaftigkeit des Kommentators nicht teilen. Mir erscheint es glaubhaft, daß der Erzähler hier den entblößten Leib des Säuglings samt seiner ‚Männlichkeit‘⁴² und die Fürsorge der Mutter zur Schau stellt. Freizügige Körperlichkeit bestimmt auch im weiteren die Darstellung im Roman: Denn Herzelyode selbst ist Parzivals Amme; sie enthüllt ihre Brust und gibt diese – wie Maria ihrem Sohn Jesus – dem *bon fîz*, *scher fîz*, *bêâ fîz* (113,4). Tomas Tomasek betont, daß „die Enthüllung der Mutterbrust Herzelyodes und die Nacktheit des Säuglings Parzival in einer derart unbefangenen Weise“ erzählt wird, „daß darin ein erbsündenfreier Zustand anzuklingen scheint“.⁴³ Diese theologisierende Wertung scheint mir allerdings angesichts der Mischung von Körperlichkeit, Sexualität und Religiösität, welche die Episode der Trauer Herzelyodes um Gahmuret bzw. der Geburt Parzivals

⁴⁰ Hartmann (Anm. 33), S. 351: „Lachmann [...] konjiziert, weil ‚in‘ und ‚visellîn‘ (112,25) hinsichtlich des Genus divergieren, er jedoch augenscheinlich davon ausgeht, daß ‚visellîn‘ das Objekt zu ‚schouwen‘ bildet. [...] Näher liegend ist der Vorschlag von Bonath und Nellmann, die Überlieferung nicht anzutasten, sondern durch eine andere Interpunktion den Bezug von ‚in‘ und ‚visellîn‘ aufzuheben: Durch einen Punkt (Bonath) bzw. ein Komma (Nellmann) nach 112, 24 erhält man zwei problemlos zu übertragende (Teil-) Sätze.“

⁴¹ Ebd. S. 351.

⁴² Vgl. auch Gahmurets Zurschaustellung seines Genitals, als er in Patelamunt mit seinem Gefolge einzieht. Blake L. Spahr, „Gahmuret’s erection: Rising to Adventure“, in: *Monatshefte*, 83 (1991), S. 403-413.

⁴³ Tomasek (Anm. 33), S. 881.

prägen, nicht haltbar.⁴⁴ Ohnehin ist eine Einschätzung dieser einander transzendierenden (Diskurs) Elemente, welche die Konzeption der Herzloyde-Figur so komplex erscheinen lassen, äußerst schwierig.

Ich komme zurück zur *Selbstverteidigung*, in der es heißt: „Bevor man meinen Roman für ein gelehrtes Buch hielte, würde ich [vor euch] lieber so nackt ohne Badelaken sein, wie wenn ich im Bad säße, sofern ich den Badewedel nicht vergessen hätte.“⁴⁵ Wo zuvor nackte und gegebenenfalls ‚erbündefreie‘ Körper geschildert wurden, imaginiert sich nun die eigentliche Hauptperson von Wolframs Gralroman, der Erzähler, als nackt.⁴⁶ Wie schon im Prolog des Romans, wo sich das auktoriale Ich mit einem Griff in die Handoberfläche erstmals präsentiert und damit „die Präsenz eines scheinbar haptisch faßbaren Körpers“⁴⁷ suggeriert, so kann das in der *Selbstverteidigung* vorgestellte Gedankenexperiment des nackten Autors als gleichzeitige

⁴⁴ Vgl. u.a. Susanne Heckel, „*die wibes missewende vlôch* (113,12). Rezeption und Interpretation der Herzloyde“, in: *Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters*, hg. v. Alois M. Haas und Ingrid Kasten, Bern 1999, S. 35 - 52; John Greenfield, „Wolframs zweifache Witwe. Zur Rolle der Herzloyde-Figur im *Parzival*“, in: *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, hg. v. Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 159 -173.

⁴⁵ *ê man si hete für ein buoch,/ ich waere ê nacket âne tuoch,/ sô ich in dem bade saeze,/ ob ichs questen niht vergaeze* (116,1-4).

⁴⁶ Hartmann (Anm. 33), S. 392: „Nicht die Badesituation, die nur der (humorvollen) Veranschaulichung dient, ist also die peinliche Lage, die Wolfram lieber in Kauf nähme, sondern das in der Tat anstößige *Nackt – Dastehen* vor seinem aktuellen höfischen Publikum.“

⁴⁷ Christian Kiening, „Der Autor als ‚Leibeigener‘ der Dame – oder des Textes? Das Erzählsubjekt und sein Körper im *Frauendienst* Ulrichs von Liechtenstein“, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995*, hg. v. Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon, Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 211-238; hier S. 211.

Aggressions- und Potenzphantasie verstanden werden. Eine Funktion des anstößigen Nackt-Dastehens Wolframs vor dem aktuellen höfischen Publikum besteht darin, dieses Publikum zu provozieren, zu brüskieren und zu beschämen. Wolfram inszeniert voyeuristische Blicke auf sich und seinen nackten Körper, die sein Publikum in eine Beobachterposition zwingen, die es – in der Terminologie von Hilge Landweer – zum Schamzeugen macht. Entscheidend scheint mir dabei eine Umkehrung derjenigen Zusammenhänge, die das Phänomen der Scham konstituieren. Wenn es nach Landweer die tatsächlichen oder bloß unterstellten Blicke der Anderen sind, die das Schamgefühl des Beschämten auslösen, so hebt Wolfram am Ende der *Selbstverteidigung* diesen Mechanismus auf. Denn der nackte Autor selbst provoziert jene Blicke, die seiner imaginierten Nacktheit gelten. Das Publikum, durch den Autor/Erzähler in die Position von Schamzeugen gesetzt, soll selbst zur Scham ‚gezwungen‘ werden. Die hier sich abzeichnende Strategie der Beschämung kann insofern als eine subtile Form der Bemächtigung gewertet werden, „weil die Kriterien der eigenen Selbstachtung dann von Dritten [hier durch den Autor/Erzähler] verfügbar gemacht worden sind.“⁴⁸ Wolframs rezeptionsästhetische Absicht besteht hier darin, sich sein Publikum verfügbar zu machen und an die zu erzählende Geschichte zu binden.

Der momenthaft als entblößt vorgestellte Körper Wolframs besitzt darüber hinaus auch eine poetologische Sinndimension:

Vor dem Hintergrund der Parallele *âne buoch - âne tuoch* fungiert der entblößte Leib des auktorialen Ich als Antwort auf die (unterstellte) Literaritätserwartung der Leser/Hörer: So wie mit dem Blick auf *der buoche stiure* ‚Schriftliterarizität‘

⁴⁸ Sighart Neckel, „Achtungsverlust und Scham. Die soziale Gestalt eines existentiellen Gefühls“, in: *Zur Philosophie der Gefühle*, hg. v. Hinrich Fink-Eitel und Georg Lohmann, Frankfurt M. 1993, S. 244-265; hier S. 254.

ebenso aufgerufen wie verweigert wird, so wird mit dem Blick auf den Badenden ein Körper evoziert, der sich in einer komplexen konditionalen Folge sogleich wieder verflüchtigt, aber noch in der Verflüchtigung das auktoriale Ich mit einer irisierenden Aura von Lebensweltlichkeit versieht.⁴⁹

Wolframs ‚Nacktheit‘ kann damit kaum als ‚naturale‘ Kategorie⁵⁰ aufgefaßt werden: ‚Entkleidet‘ ist der Autor nämlich der Sicherheit der Bücher; seine ‚Wahrheit‘ ist die der ‚Nacktheit‘, welche die Abwesenheit des Bücherwissens zur Schau stellt. Vielleicht läßt sich von hier aus das Argument bekräftigen, daß Wolfram durchaus im Sinn hatte, die eingehende Prüfung des Genitals seines Helden zu schildern: Die derart betonte ‚Männlichkeit‘ des Helden kontrastiert den imaginierten Mangel des Autor/Erzählers, der im Verzicht auf die *auctoritas* der Bücher besteht. Ausgeglichen wird dieser vorgebliche Mangel – Strategie der Autorisierung und Authentisierung des Erzählens – durch die Nacktheit eines ritterlich-männlichen Körpers, dessen Funktionstüchtigkeit *mit schilde und ouch mit sper* (115,16) vehement verteidigt wird. Doch auch diese Argumentation des Autor/Erzählers ist ambivalent: Denn der Ritterkörper ist offenbar gefährdet, verwundbar und durch vielerlei Mängel gekennzeichnet, wie die vielen toten Männerkörper zeigen, von denen Wolframs Roman erzählt. James A. Schultz hat sich kürzlich in Bezug auf Wolframs Gralroman mit den Männlichkeits-Ängsten beschäftigt, welche im Text durch die Phantasie bzw. Fiktion des Minne- und

⁴⁹ Kiening (Anm. 47), S. 213.

⁵⁰ Für Bumke (Anm. 33, S. 135) bezeichnet die Nacktheit des Erzählers in der *Selbstverteidigung* „seine Natur, seine natürliche Begabung und Fähigkeit“.

Fraudienstkonzepts ausgelöst und nicht bewältigt werden.⁵¹ Auch der berühmte *zorn* des Erzählers, den der an seinem *líbe* (114,16) mißhandelte ‚Wolfram von Eschenbach‘ in der *Selbstverteidigung* gegen eine einzelne Frau richtet (114,15), paßt sich der Argumentationslogik von Schultz zweifellos ein: Dieser Zorn zielt auf den Erweis männlicher Potenz und Suprematie und bleibt doch mit der Schwäche und Verunsicherung der im Text dargestellten männlichen Gefühlswelt eng verbunden.⁵² Einzuwenden wäre hier, daß von *schame* an dieser Stelle und auch sonst in der *Selbstverteidigung* nicht die Rede ist. Mir scheint jedoch, daß hier der Affekt der Scham substituiert bzw. in der Terminologie von Wurmser ‚maskiert‘ wird: die ‚Scham‘ ist in ‚Zorn‘ umgeschlagen.

Doch Wolfram ist ja keineswegs wirklich nackt, wie man zudem gegen das bisher Gesagte betonen könnte. Meine Interpretation hat den Schlußvers des Exkurses *ob ichs questen niht vergaeze* (116,4) bisher unterschlagen. Dieser bringt den Badewedel⁵³ ins Spiel, der die Blöße des Autors zu bedecken vermag.⁵⁴ Die Funktion des Badewedels hat die Forschung u. a.

⁵¹ James A. Schultz, „Love Service, Masculine Anxiety and the Consolations of Fiction in Wolfram *Parzival*“, in: *ZfdPh*, 121 (2002), S. 342 - 364.

⁵² Vgl. zur Kategorie des *zorn* im *Parzival* auch Michael Swisher, „*zorn* in Wolframs *Parzival*“, in: *Neuphilologische Mitteilungen*, 93 (1992), S. 393 - 410.

⁵³ Vgl. auch Wolfram von Eschenbach, *Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar*, hg. v. Joachim Heinzle, Tübingen 1994 (ATB 53), V. 436,8ff.: *al gewâpent hin zem badel man manegen vürsten kêren sach, / des hant nie kosten brach.*

⁵⁴ Unter Berufung auf den Kommentar von Ernst Martin schlägt Bumke eine andere Deutung des Badewedels und seiner poetischen Funktion vor: „Der *queste* dient beim Baden nicht in erster Linie zur Bedeckung der Scham, sondern zum schlagen, ‚um aus der Haut den Schweiß hervorzulocken‘. Der nackte Erzähler, der sich vor dem Publikum mit dem *questen* schlägt, um den Schweiß der poetischen Anstrengung ‚hervorzulocken‘, würde die Palette der

darin gesehen, daß dieser die Brisanz der imaginierten Nacktheit zurückzunehmen vermag.⁵⁵ Dies würde bedeuten, daß der Erzähler hier Schamhaftigkeit besäße und aus diesem Grund seine Blöße bedeckte. Man hat auch behauptet, daß die Logik der von Wolfram verwendeten Schlußpointe „die Existenz schamloser Personen [impliziere], die den Badewedel vergessen“, „Wolfram aber – als ein korrekt Badender – eine Person mit Anstand sei, die sich folglich auch nicht viel zu schämen braucht“: weder vor dem höfischen Publikum, noch vor dem *poeta doctus* Hartmann und seiner Buchgelehrsamkeit.⁵⁶ Die sich daran anschließende Deutung des Schlußverses als „einer selbstbewußten *revocatio* des vorher erzeugten Eindrucks der Peinlichkeit“⁵⁷ erscheint durchaus plausibel, doch stellt sich die Frage, ob die Affektdynamik der *Selbstverteidigung* nicht eher als virtuose Inszenierung eines Schamanlasses zu beschreiben wäre, als der Versuch einer Erzeugung von Schamgefühlen seitens des Autor/Erzählers, der mit seinem Publikum schamlos ein Spiel treibt.

Die These, daß Wolfram als Autor ohne Buchgelehrsamkeit sich doch nicht vor einem klerikal gebildeten Autor wie Hartmann und dessen Publikum ‚schämt‘, behauptet die Schamenthobenheit des Erzählers, die als inszenierte innerhalb der spezifischen Ökonomie der Scham, wie sie in der *Selbstverteidigung* entwickelt ist, wahrgenommen werden muß. In gewisser Hinsicht kann somit vielleicht auch von einer Scham-Lust des Autor/Erzählers gesprochen werden, die im Rahmen der *Selbstverteidigung* zum Vorschein kommt. Virtuos imaginiert er eine bildkräftige Situation, die vermeintlich be-

komischen Erzählerrollen um eine besonders farbige Variante bereichern“ (Bumke, Anm. 33, S. 132f.). Vgl. auch Hartmann (Anm. 33), S. 390-393.

⁵⁵ Hartmann (Anm. 33), S. 392f..

⁵⁶ Tomasek (Anm. 33), S. 887.

⁵⁷ Ebd. S. 887.

schämend für ihn ist und die sein Publikum beschämen soll, um dann der Positivierung seiner Bloßstellung das Wort zu reden: Wenn die ‚Wahrheit‘ von Wolframs Erzählen in diesem Exkurs⁵⁸ auf der (konstruierten) ‚Nacktheit‘ des Autors gründet, so besteht die ‚Nacktheit‘ der ‚Wahrheit‘ in der Scham, die sich virtuos als Effekt und Inszenierung präsentiert. Überdies macht Wolfram auch kenntlich, daß die in der *Selbstverteidigung* imaginierte Entblößung des Autorkörpers auf die grundlegenden kulturellen Mechanismen des Verhüllens und Enthüllens abzielt: Dabei besteht das poetisch überformte Enthüllen nicht darin, „auf einen inneren Kern, auf die nackte Wahrheit zu stoßen, sondern den universellen Mechanismus des Verhüllens zu begreifen“⁵⁹.

III Performanz der Scham: Parzivals Bad und die Lehren des Gurnemanz

„Courtliness does not come so easily to Parzival.“⁶⁰

Wolfram führt die *schame*-Thematik, die im Exkurs der *Selbstverteidigung* zentrale Bedeutung erlangt hat, im folgenden dritten Buch mit der Schilderung des badenden Parzival szenisch weiter (166,21-167,30) und formuliert sie in den Lehren des Gurnemanz programmatisch aus (170,15-170,30). Die Komplexität der *schame*-Thematik in der Jugendgeschichte Parzivals macht es allerdings notwendig, auch die Jeschute-Episode zu berücksichtigen.

Im dritten Buch des *Parzival* begegnet der junge Held auf einer Waldlichtung der in einem Zelt schlafenden Jeschute.

⁵⁸ Vgl. aber Bumke (Anm. 33), „Aus anderen Stellen der Dichtung ergibt sich, daß der Erzähler sich die von ihm erzählte Geschichte sehr wohl als Schriftwerk, als *buoch*, vorstellen konnte“.

⁵⁹ Böhme (Anm. 10), S. 221.

⁶⁰ Schultz (Anm. 51), S. 348.

Aufgrund der Lehre seiner Mutter, nach der er sich um die Gunst schöner Damen zu bemühen habe, umarmt und küßt er die fremde Dame mit Gewalt, raubt ihr Ring und Spange. In der *descriptio* der schlafenden Herzogin Jeschute fällt deren sexualisierte Körperlichkeit auf: rote Lippen, schimmernde Zähne, lange Arme, glänzende Hände und schneeweiße Beine (130,3ff.) visualisieren einen weiblichen Körper, der von der Hitze der *minne* (130,9) durchdrungen ist, der sich deshalb des Zobelfells entledigt und den Blick auf einen von der Hüfte abwärts entblößten Körper freigibt. Dieser erotisierte und voyeuristische Blick ist das Werk des Erzählers wie ein in die *descriptio* eingewobener Kommentar belegt, in dem er sich über seine sexuellen Frustrationen beklagt (130,14-16). Schließlich legitimiert der Erzähler seine Wahrnehmung mit dem Hinweis, daß Gott selbst den Leib Jeschutes geschaffen habe.⁶¹

Was aber nimmt Parzival wahr? Eine Innenperspektive des Helden fehlt; was ihn *gein dem bette twanc* (130,27) scheint weniger der Körper Jeschutes als vielmehr deren Ring. Parzivals Begierde ist damit auf ein Objekt verschoben, das ihm seine Mutter als erstrebenswert dargestellt hatte (130,29f.). Indem Parzival Jeschute dann auch küßt, ihren Leib gegen seinen preßt, setzt er die Anweisungen seiner Mutter um (127,26-30).

Mit dem Hinweis auf Brot, Wein und zwei Rebhühnern erreicht es Jeschute, daß der inzwischen auch hungrige Knabe von ihr abläßt.⁶² Vergnügt über seine reiche Beute macht sich der ge-

⁶¹ Auch Ulrich Ernst nimmt die „Erotisierung des Frauenkörpers“ in dieser Szene wahr, ohne aber die Fokalisierung des Erzählten zu beachten; vielmehr beobachtet er, daß das „Erotische in das Ästhetische“ zurückgenommen erscheint (U. E., „Differentielle Leiblichkeit. Zur Körpersemantik im epischen Werk Wolframs von Eschenbach“, in: *Wolfram-Studien*, 17 [2002], S. 182 - 222; hier S. 205).

⁶² Damit scheint, so Elisabeth Lienert, „die latent sexuelle Gewalt“ umgelenkt: „Essen kann in Richtung Gewalt oder Versöhnung semantisiert sein; in beiden Fällen ist der Effekt Komik - und Verharmlosung“ (E. L., „Zur

sättigte Parzival – blind und taub für die Situation seines Gegenübers – davon. *schame* empfindet dagegen Jeschute (131,6); schlimmer noch: *ir scham begunde switzen*. (132,8). Tendenzen der Sexualisierung und Komisierung in der weiteren Gestaltung der Jeschutefigur, die immer wieder dem konstituierenden Blick der Erzählerfigur ausgesetzt ist, hat Elisabeth Lienert herausgearbeitet.⁶³ Der Erzähler nämlich preist die erotische Attraktivität des nur mit einem zerfetzten Hemd bekleideten weiblichen Körpers (257,8-30; 258,25-259,4), dessen Nacktheit – Zeichen eheherrlicher Gewalt des Orilus – derart umgedeutet ist.⁶⁴ *diu blôze herzogin* (260,3), wie Jeschute bei ihrer zweiten Begegnung mit Parzival bezeichnet wird, scheint dagegen nicht mehr fähig, Scham über ihre desaströse Lage empfinden zu können. Jedenfalls ist in dieser Episode auffälligerweise von Schamgefühlen der Herzogin nicht die Rede. In ihrer Verzweiflung weiß sie sich Orilus' Willen völlig ausgeliefert:

*ich was etswenne sîn wîp:
nune möhte mîn vertwâlet lîp
des heldes dierne niht gesîn* (259,23-25)

In ihrem gesellschaftlich deklassierten Zustand scheint sich die Herzogin der Grenze bewußt zu sein, jenseits der ein Affekt wie die Scham sozial unberechtigt erscheint.

Bei seiner Ankunft auf der Burg des Gurnemanz, der als *houbetman der wâren zuht* (162,23) bezeichneten Vaterfigur Parzivals, weigert sich der müde Jüngling vom Pferd zu steigen,

Diskursivität der Gewalt in Wolframs *Parzival*“, in: *Wolfram-Studien*, 17 [2002], S. 223 - 245; hier: S. 228).

⁶³ Lienert (Anm. 62), S. 232.

⁶⁴ Wenn Ulrich Ernst (Anm. 61, S. 206) konstatiert, daß die Nacktheit Jeschutes „an männliches Kavaliersverhalten“ appelliert, legitimiert er die Konstruktion bzw. Logik eines männlichen Blicks, der den Körper Jeschutes allererst entblößt hat.

weil er ein Ritter ist (163,22-25). Nach vielerlei Bitten schaffen es Gurnemanz' Knappen, daß Parzival doch noch vom Pferd steigt. In einer Kemenate nehmen sie ihm die Rüstung ab und sind entsetzt darüber, was sie darunter finden: Der ausdrücklich als schön bzw. adlig wahrgenommene Körper Parzivals steckt in Narrenkleidern und groben Stiefeln. Hier läßt sich also die Beobachtung machen, daß jemand sich in einer beschämenden Situation nicht schämt, während andere sich für ihn schämen. Denn voller Scham berichten die Knappen Gurnemanz über diese ästhetisch prekäre Wahrnehmung, die auch bei dem Fürsten – in der Terminologie Landweers – Mitscham auslöst: *der wirt vor schame was nâch verzagt* (164,10).

Parzivals Verstoß gegen die höfische Kleiderordnung wird primär als (kleine) ästhetische Katastrophe⁶⁵, nicht als ethischer Fehltritt beschrieben. Auch wenn die Integration ethischer und ästhetischer Normen innerhalb der mittelalterlichen Hof- und Adelskultur eine wesentliche Rolle spielt,⁶⁶ ist das hier zu beobachtende Fehlverhalten Parzivals ein Modeproblem. Parzivals zwiespältiges Äußeres ruft bei denjenigen, welche die höfischen Kleidervorschriften kennen, Schamgefühle hervor. Die Arbeiten von C. Stephen Jaeger und Horst Wenzel haben auf das beständige wechselseitige Sich-Spiegeln höfischer Individuen aufmerksam gemacht.⁶⁷ Höfische Vorbildlichkeit entwickelt sich nämlich im permanenten Ineinander-Reflektieren, es verlangt im hohen Maß Disziplin und Körperbewußtsein. Auch die der Selbst- und Fremdkontrolle ausgesetzten Höflinge auf der Burg

⁶⁵ Vgl. Jan-Dirk Müller, „Kleine Katastrophen“, in: Peter von Moos (Hg.) (Anm. 8), S. 317 - 342.

⁶⁶ Vgl. Müller (Ann. 65), S. 320.

⁶⁷ C. Stephen Jaeger, *The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe, 950-1200*, Philadelphia 1994 (The Middle Ages Series); Horst Wenzel, *Hören und Sehen - Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

des Fürsten Gurnemanz sind beim Anblick des in knielangem Sacktuch gehüllten Jünglings in ihrer Wahrnehmung irritiert (127,1-10). Effekt dieser Wahrnehmung, die am anderen sieht, was nicht sein darf, ist die leiblich empfundene Scham, die eine Gefährdung des Standards signalisiert, welche am eigenen Körper zu verhindern ist.

Wie ein zweiter Vater versorgt Gurnemanz daraufhin die Verletzungen des Helden (165,5-14), um den hungrigen Parzival dann zu Tisch zu bitten und ihn schließlich zur Ruhe zu geleiten.⁶⁸ Am nächsten Morgen wird dem jungen Helden ein mit Rosenblüten parfümiertes Bad bereitet. Dieses Bad inszeniert Wolfram als burlesk-erotische Zeremonie. Eine ganze Anzahl von jungen Damen nimmt sich des Jünglings an, wäscht und massiert ihn unter Gelächter und Geplauder und mit offenkundigem Interesse an seiner Blöße. Überraschenderweise zeigt Parzival aber ein Schamgefühl, als er sich abtrocknen soll. Man reicht ihm zwar ein Badetuch, doch in Gegenwart der Jungfrauen will der Held es nicht benutzen. Die jungen Damen müssen das Schlafgemach verlassen. Drückt sich hier in Parzivals Zurückhaltung eine ererbte, quasi ‚natürliche‘ Scham aus?⁶⁹

Doch ist die spezifische Gestaltung dieses Passus zu beachten. Es fällt zunächst auf, daß die Badeszene – ähnlich der Begegnung Parzivals mit Jeschute – durch eine sexualisierte Darstellungsweise geprägt ist. Wahrnehmungsinstanz des Erzählens ist erneut, wie in der Jeschute-Episode, nicht Parzival,

⁶⁸ Gurnemanz ist auffälligerweise nun in der Lage das Verhalten des seltsamen Ankömmlings, der immer nur von seiner Mutter spricht, mit Lachen zu quittieren (166,10), seine Scham scheint verflogen oder – maskiert.

⁶⁹ So interpretiert zumindest Nigel F. Palmer Parzivals Reaktion als „instinctive, natural response“ (N. F. P., „The Middle High German Vocabulary of Shame in its Literary Context. A study of *blûc*, *blûkeit*, *blûclîche*“, in: *Das unsichtbare Band der Sprache*. *Studies in German Language and Linguistic History in Memory of Leslie Seiffert*, hg. v. John L. Flood, Paul Salmon, Olive Sayce and Christopher Wells, Stuttgart 1993, S. 57- 84; hier: S. 60.)

sondern der Erzähler, der sich zu Beginn und am Ende des 167. Dreißigerabschnitts in der ersten Person nennt und damit die gesamte Badeszene umrahmt. Die Erotisierung des Geschehens wird also mittels der Fokalisierung über die Erzählerfigur inszeniert: Zu ihren Elementen zählen der unklare soziale Status der schönen und reich bekleideten jungen Damen, die ebenso unklare Motivation ihres Handelns (*ine weiz wer si des baete* 167,1), der Vergleich zwischen der strahlenden Schönheit der Vormittags-sonne, der Mädchen und der Schönheit Parzivals (*sîn varwe laschte beidiu licht* 167,19), die Verwendung einer Vielzahl französischer Fremdwörter (*amesiere, eise, kunrierten, parlierten*), und schließlich die Unterstellung des Erzählers, die *juncfrowen* hätten gerne das Genital des Helden betrachtet, ob es (auch) verletzt worden sei.⁷⁰ Die erotisierte Wahrnehmung des Erzählers konterkariert die Schamhaftigkeit Parzivals und erzielt damit eine komische Wirkung.⁷¹

Darüber hinaus läßt sich auch fragen, ob Parzival in dem Moment, wo ihm das Badetuch gereicht wird, überhaupt Scham empfindet. So hat David N. Yeandle betont, „daß Parzival das Badetuch gar nicht beachtet, als man es ihm anbietet, denn er kennt noch keine Scham, sondern er steht sofort auf, nackt wie er ist, so daß sich die Jungfrauen schleunigst entfernen müssen [...]“. ⁷² Für diese Interpretation müßten die Verse 167,21-24 wie folgt übersetzt werden: „Man bot ihm ein Badetuch an, das er sehr wenig (d. h. gar nicht) beachtete, denn er verstand es näm-

⁷⁰ Vgl. Palmer (Anm. 69), S. 59f.

⁷¹ Eberhard Nellmann vermutet, daß Parzivals schamhafte Reaktion seine *tumpheit* illustrieren soll (Wolfram von Eschenbach, *Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn*, Frankfurt/Main 1994 [Bibliothek des Mittelalters 8.1 und 8.2], Kommentar zu 167,23).

⁷² Yeandle (Anm. 5) S. 153.

lich, sich so vor Frauen zu schämen (d. h. gar nicht), daß er es vor ihnen nicht um sich wickeln wollte.“⁷³

Zweifellos ist diese Übersetzung möglich und sie hätte zur Konsequenz, daß Parzival vor seinem Aufenthalt bei Gurnemanz noch über kein Schamempfinden verfügt.⁷⁴ Dieser Befund übersieht aber, daß es dem Helden am Abend zuvor unangenehm gewesen ist, sich zum Schlafen auszuziehen, als Gurnemanz ihn dazu aufgefordert hatte. Rasch bedeckt Parzival seinen nackten Leib mit einer Hermelindecke.⁷⁵

Für Tomasek ist die Schilderung von Parzivals Bad „eine Schlüsselszene, die signalisiert, daß der Protagonist, der, ohne darüber belehrt worden zu sein, im Bade vor Frauen Scham empfindet, sich nicht mehr im Zustand unbefangener Kindlichkeit befindet.“⁷⁶ Er sieht in dieser Episode sogar eine „Dialektik des Schambegriffs“ entwickelt: „Denn bereits an dieser Stelle (nach der Tötung Ithers) bedeutet Parzivals *schame* weit mehr als nur ein Signum des gefallenen Menschen; Scham ist im ‚Parzival‘

⁷³ man bôt ein badelachen dar: / des nam er vil kleine war: / sus kunder sich bî frouwen schemn, / vor in wolt erz niht umbe nemn (167,21-24).

⁷⁴ Vgl. schon Ann G. Martin, *Shame and Disgrace at King Arthur's Court. A Study in the Meaning of Ignominy in German Arthurian Literature to 1300*, Göppingen 1984 (GAG 387); hier S. 63: „Gurnemanz begins his instructions of Parzival with it: ‘ir sult niemer iuch verschemen. / verschamter lip, waz touc der mêr?’ (170,16f.). That is, a knight must never lose his sense of shame; that path leads to dishonor. Until receiving this instruction, Parzival has never felt shame, in spite of all this unknighly acts. This virtue, then, is not inborn, but must be taught. Parzival immediately demonstrates that he has learned the lesson well by his fitting *scham* at Liaze's graciousness (176,8)“.

⁷⁵ In Buch V wird Parzival ebenso mit eine Schar Jungfrauen konfrontiert, die ihn beim Zubettgehen Hilfe anbieten. So schnell er kann, flüchtet der bartlose Held unter die Bettdecke (243,28). Wenn es stimmt, daß dieses Wannenbad des Helden durch die *Selbstverteidigung* motivisch vorbereitet ist, dann muß hier noch auf die Differenz im Verhalten von Parzival und dem Erzähler hingewiesen werden. Wo dieser sich durch einen Badewedel schamenthoben wähnt, rettet jenen das Badetuch hingegen nicht vor Schamgefühlen.

⁷⁶ Tomasek (Anm. 33), S. 881.

kein Anlaß für anthropologischen Pessimismus, sondern stellt einen konstruktiven höfischen Wert dar [...].⁷⁷

Nach der Einkleidung Parzivals, dem Besuch der Morgenmesse, bei dem der Held auch in die Liturgie eingeführt wird (169,15-20), läßt sich Gurnemanz beim Frühstück Parzivals Geschichte erzählen. Endlich beginnt der Fürst seine Unterweisung⁷⁸, die an erster Stelle auffälligerweise die Erziehungsnorm der *schame* diskutiert:

*sus heb ich an: lâts iuch gezemn.
ir sult niemer iuch verschemn.
verschamter lîp, waz touc der mêt?
der wont in der mûze rêr,
dâ im werdekeit entrîset
unde in gein der helle wîset. (170,15-20)*

Die Interpretation von *verschemen/verschamt* als ‚die Scham verlieren‘ bezieht sich auf den Verlust des richtigen Ausmaßes der ‚Scham‘, wobei zu beachten ist, daß damit genauso zu viel wie zu wenig Scham gemeint werden könnte.⁷⁹ Damit fordert

⁷⁷ Tomasek (Anm. 33), S. 881.

⁷⁸ Zu Gurnemanz' Erziehung gehört aber auch der praktische Teil der Ritterausbildung: Hier erweist sich Parzival als überaus erfolgreich. Fünfmal bleibt er siegreich im Lanzenkampf: *Gahmuretes art und an geborniu manheit* (174,24F.) werden als Gründe des ritterlichen Erfolgs angegeben und belegen, daß in dem in der Romanwelt geschilderten Erziehungs- bzw. Zähmungsprozess des Helden Vererbung eine entscheidende Rolle spielt. Infolgedessen sind die Ritter sehr zufrieden mit Parzival; sie wollen, daß Gurnemanz ihn mit seiner Tochter verheiratet. Sie bezeichnen Parzival als Ersatz für die toten Söhne des Fürsten (175,16).

⁷⁹ Vgl. Yeandle (Anm. 5), S. 141. Vgl. auch die Vorwürfe Kingrimursels gegenüber Gawan vor Artus' Hofgesellschaft: *Hêr Gâwân sol sich niht verschemn,/ ob er geselleschaft wil nemn/ ob der tavelrunder,/ diu dort stêt besunder./ der reht waere gebrochen sân,/ saeze drob ein triwenlôser man* (322, 1-6).

Gurnemanz ein, daß Parzival zur Scham fähig werden soll. Dies ist „eine erstaunliche Bemerkung, denn sie fordert zur ‚Kultivierung‘ einer Emotion auf, die doch ohnehin dem Menschen eigen ist.“⁸⁰ Scham zu empfinden, wird an dieser Stelle, „als eine notwendige Haltung“ vorgestellt, wenn irgend menschliches Verhalten ‚richtig‘ [oder] ‚gemäß‘ sein soll. Das kaum zu kontrollierende, unberechenbar einbrechende Gefühl der Scham soll [...] der Reflexion, soll dem Willen unterstellt werden.“⁸¹

Am Abend bringt Gurnemanz Parzival mit seiner Tochter Liaze zusammen. Der Fürst erinnert Parzival an sein Verhalten gegenüber Jeschute, indem er den Jüngling ermahnt, Liaze keinen Ring zu nehmen! Daraufhin schämt sich Parzival, küßt Liaze aber dennoch. Nachdem Gurnemanz Parzival also in die ritterliche Welt eingeführt, ihm die verhaltensregulierende Funktion der *schame* erläutert und ihn (indirekt) an Jeschute erinnert hat, fühlt Parzival – erstmals – eine (neue?) Form der Scham, „die sich auf das frühere Verhalten, zugleich auch auf des Gastgebers Tochter Liaze beziehen kann, die es nun zu küssen gilt“.⁸² In der Tat signalisiert Parzivals Scham die Existenz eines Lernprozesses, wenn die Beschämung des Helden hier eine Differenzqualität gegenüber seiner Empfindung im Bad aufweist. Allerdings scheint dieser Lernprozeß oberflächlicher angelegt zu sein, als der Kontext der Erziehung durch Gurnemanz suggeriert. Denn Parzival betont bei seiner zweiten Begegnung mit Jeschute, daß von ihm einer Frau nie ein Unrecht getan worden sei (258,15-23). Ohne Schuldbewußtsein und ohne Schamgefühle präsentiert sich der nunmehr höfisch erzogene Held der nackten Herzogin.

⁸⁰ Krause (Anm. 16), S. 210.

⁸¹ Krause (Anm. 16), S. 210.

⁸² Martina Gemeling, „*schame*. Das ‚Schloß‘ höfischer Lebensart“, in: *Ehre und Mut, Aventure und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, hg. v. Otfrid Ehrismann, München 1995, S. 185-188; hier S. 187.

Fazit: Poetik der Scham

schame in Wolframs *Parzival* eröffnet, wie ich hoffe gezeigt zu haben, ein komplexes Erfahrungsfeld, das ein Spannungsverhältnis zwischen der Frage nach der Scham als Zeichen der Erbsünde, den Inszenierungsformen des schamlosen Autor /Erzählers und der konstruktiven Aufgabe einer (un)möglichen Erziehung zur Scham innerhalb der höfischen Kultur aufbaut. Scham als Effekt einer kulturellen Praktik wird auch an dem bekannten Versuch des Erzählers manifest, welcher der *schame* jene Qualität attestiert, die Parzival die Möglichkeit eröffnet, sich von den Vorwürfen der Gralsbotin Cundrîe zu befreien (319,4-11). Doch auch hier scheint es mir wichtig, die Dimension der Vermittlung des Erzählten, der Ebenen des Wissens zu berücksichtigen, um den poetischen Status dieser Aussage zur *schame* beschreiben zu können. Wenn es stimmt, wie Peter Strohschneider feststellt, daß es zu den „institutionellen Leistungen von [...] mittelalterlichen Texten gehört“, „soziokommunikative Ordnungen zu legitimieren, indem sie Wissen speichern“, dann zeigt das in Wolframs *Parzival* sedimentierte Wissen über die *schame*, daß es in der ästhetischen und poetologischen Reflexion verfügbar gemacht wird und als Medium zur „Selbstbeobachtung der höfischen Kultur“ genutzt werden kann.⁸³ Wolfram entwickelt im *Parzival* eine *Poetik der Scham*, die es weiter zu analysieren gilt.

Martin Baisch

Freie Universität Berlin

⁸³ Peter Strohschneider, „Institutionalität. Zum Verhältnis von literarischer Kommunikation und sozialer Interaktion in mittelalterlicher Literatur. Eine Einleitung“, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion*, hg. v. Beate Kellner, Ludger Lieb und Peter Strohschneider, Frankfurt M. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 1-26; hier S. 14.

**„waz hân ich vernomn?“ (120,17): Überlegungen zur
Wahrnehmung von Schall im *Parzival*
Wolframs von Eschenbach**

Es ist es nahezu eine Binsenweisheit, daß Schall zum Alltag der modernen Industriegesellschaft gehört; und so sehr ist dies der Fall, daß wir die Schallereignisse, die uns ständig umgeben, oft nicht wahrnehmen oder wahrzunehmen glauben. Man gewöhnt sich anscheinend relativ schnell an Schall und unsere Wahrnehmung dieser Ereignisse hängt nicht nur von der Intensität oder Stärke des Geräusches ab sondern auch (und sogar wesentlich) von der Reizschwelle des Wahrnehmenden sowie von dessen subjektiver Einstellung zu bestimmten Schallquellen. Die Wahrnehmung von Schall ist von Person zu Person, aber auch von Gesellschaft zu Gesellschaft verschieden, und dieser Unterschied wird bedingt durch mehrere Faktoren. Das hat etwa Alain Corbin in seiner Studie zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung gezeigt:¹ Die akustische Umgebung wird von den Wahrnehmenden unterschiedlich analysiert und bewertet; diese Klangempfindlichkeit ändert sich von Generation zu Generation und so werden von Epoche zu Epoche Geräusche verschiedenartig aufgefaßt.

Die Klangwelt des (vorindustriellen) Mittelalters war sicherlich ganz anders als unsere. Und als Literaturhistoriker frage ich mich, welche Rolle die Schilderung von Schall in den mittelalterlichen Texten gespielt hat. Ist es überhaupt möglich für uns heute, feststellen zu können, wie die dargestellte, akustische Umgebung in diesen Werken vom damaligen Publikum und, auf

¹ Alain Corbin, „Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung“, in: *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hgg. v. Christoph Conrad; Martina Kessel, Stuttgart 1998, 121-140.

einem anderen literarischen Niveau, von den handelnden Personen selbst in den Texten wahrgenommen wird? Was bedeutet eigentlich Schall im Kontext dieser Literatur?

Die auditive Sinneswahrnehmung spielt in der mittelalterlichen Gesellschaft eine zentrale Rolle: Das hat Horst Wenzel in seiner Monographie zu Hören und Sehen gezeigt.² So wird von einem Großteil des höfischen, hauptsächlich analphabetischen Publikums Literatur nicht *gelesen*, sondern *gehört*: Sie wird in erster Linie nicht vom Auge, sondern vom Ohr wahrgenommen. Das merken wir bekanntlich auch in den literarischen Texten selbst, denn der (fiktive) Erzähler fordert sein Publikum wiederholt auf, bei der Vorführung genau zuzuhören oder aufzupassen. Die höfische Welt ist ja eine auditive Welt und Schall stellt einen wichtigen Bestandteil dieses Lebens dar. Wenn wir den höfischen Texten Glauben schenken dürfen, so wird der Tagesablauf von einer Reihe mannigfaltiger Schallereignisse begleitet: sei es bei Morgengrauen durch Vogelgezwitscher oder das Taghorn, durch die Kirchglocke, die zur Messe ruft, durch das Hufgetrappel der ritterlichen Pferde, durch das Klirren der Schwerter oder das Krachen der Speere im Kampf, durch das Jagdhorn oder die Schellen des Falken, oder auch durch die Musik: Musik, die zum Singen oder zum Tanz einlädt oder die bei Festzügen gespielt wird.³ Aber wie werden diese Schallereignisse in der Literatur funktionalisiert?

Ziel meiner Überlegungen ist es, die Struktur des Tonraumes in einem der bedeutendsten Werke des deutschen Hochmittelalters, im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, näher zu untersuchen, um dann vor dem Hintergrund der Klangwelt in diesem Werk ausarbeiten zu können, wie Schall eingestuft, wie er wahrgenommen und welche Bedeutung ihm beigemessen wird.

² Vgl. Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München, 1995.

³ Vgl. Joachim Bumke, *Höfische Kultur*, München 1999², S. 291.

In der *Parzival*-Handlung werden eine Reihe Schallereignisse beschrieben und auf die akustische Umgebung im Roman möchte ich zunächst etwas genauer eingehen.

Im *Parzival*-Roman werden an erster Stelle die *âventiure* verschiedener Ritter beschrieben, und es ist daher auch nicht erstaunlich, daß ein Hauptteil der dargestellten Geräusche im Roman mit ritterlichen Taten zu tun hat. Das ist bei den festlichen Veranstaltungen der höfischen Gesellschaft klar erkennbar, wie etwa auf den Turnieren. Bei der akustischen Beschreibung dieser für Ritter so bedeutsamen Begebenheiten wird dieser Klang besonders hervorgehoben. Das ist der Fall beim ersten Turnier des Romans in Kanvoleis. Bei diesem Turnier kämpft der Vater Parzivals, Gahmuret, und bei der Gahmuret-Figur scheinen Schallereignisse eine besondere Rolle zu spielen. Das merkt man schon bei seiner glorreichen Ankunft vor dem Turnier in Kanvoleis; sein Einzug in die Stadt wird von einem Getöse begleitet, das – so der Erzähler – die Schlafenden erwecken soll:

*höfslîchen durch die stat
der helt begunde trecken,
die slâfenden wecken.
vil schilde sach er schînen.
die hellen pusînen
mit krache vor im gâben dôz.
von wûrfen und mit slegen grôz
zwên tambûre gâben schal:
der galm übr al die stat erhal.
der dôn iedoch gemischet wart
mit floytieren an der vart:
ein reisenote si bliesen.
nu sulen wir niht verliesen,
wie ir hêrre komen sî:
dem rîten videlaere bî. (62,28-63,12)*

Die Beschreibung dieses Einzugs in Kanvoleis ist im Roman einzigartig als Beispiel für die Ankunft eines höfischen Ritters in die Stadt seiner künftigen Minneherrin; und sie ist einzigartig vor allem wegen der akustischen Komponente. So viele Schallereignisse erwähnt Wolfram bei der Ankunft von keinem anderen Ritter im ganzen Roman:⁴ Nicht mal der Auftritt des Königs Artus auf dem großen Versöhnungsfest in Joflanze (vgl. 764,25ff.) wird akustisch so detailliert beschrieben.

Die freudvolle *reisenote* Gahmurets dient ganz eindeutig dazu, seinen Auftritt am Hof Herzeloyses vorzubereiten; es handelt sich dabei um die akustische Inszenierung eines typischen höfischen Zeremoniells. Durch die musikalische Begleitung mit so vielen verschiedenen Instrumenten (mit Posaunen, Trommeln, Flöten und Fiedeln) wird auf Gahmuret und vor allem auf seine Bedeutung als potenzieller, zukünftiger Sieger hingewiesen: Diese festliche Musikprozession, die vor der Beschreibung Gahmurets jugendlicher Schönheit erwähnt wird (vgl. 63,13ff.), soll die Anwesenden (allen voran die Königin) auf ihn (und auf seine Minnefähigkeit) aufmerksam machen. Es handelt sich um eine Art höfische Werbekampagne: eine Darstellung der Macht seiner Minne und seines Rittertums mit akustischen Mitteln. Und es ist eine Kampagne, die bei dem Zielpublikum gut ankommt, denn alle fragen anschließend, wer dieser Ritter ist (vgl. 63,27f.); eine Frage, die sich nicht zuletzt die Königin Herzeloys selbst stellt.

Die Art und Weise, wie Gahmurets erster (und eigentlich einziger) Auftritt auf der Artusbühne mit solchen festlich-höfischen Klängen verbunden wird, zeigt, inwiefern diese Schallereignisse zum Wesen dieses fahrenden Ritters gehören. Die typischen, freudigen Klänge der im *Parzival* beschriebenen

⁴ Vgl. auch Gahmurets Einzug in Patlamunt, der mit Musik begleitet wird (19,6-12).

höfischen Gesellschaft scheinen einfach mit der Figur Gahmurets eng verbunden zu sein. Und es ist sicherlich nicht von ungefähr, daß, als die Gralsbotin Kundrie im sechsten Buch den Vater Parzivals beschreibt, sie behauptet, daß er Schall verursachte (317,22ff.). Damit meint sie, glaube ich, nicht nur seinen eben zitierten Auftritt in Kanvoleis, sondern auch und vor allem die Schallereignisse, die mit seinem Rittertum zusammenhängen.

Bei Gahmuret handelt es sich um ein Rittertum geprägt von Liebe und Kampf. Das wird auch durch die akustische Beschreibung seines Einzugs vor Kanvoleis angedeutet. Aber das Rittertum Gahmurets verursacht auch auf andere Art und Weise Schall. Das geschieht vor allem natürlich durch die Ausführung seiner ritterlichen *arbeit*. So klirrt das Schwert (vgl. 69,14) und kracht das Speer (vgl. 69,17) als Gahmuret um der Liebe willen kämpft. Aber auch auf metaphorische Art und Weise wird durch diesen fahrenden Ritter Schall erzeugt, wie etwa im ersten Buch, wo er sich in Patelamunt in die Königin Belakane verliebt. Da bemerkt der Erzähler, wie Gahmuret in der Nacht an Belakane und an den bevorstehenden Kampf denkt – und, daß sein Herz akustisch darauf reagiert: *sîn herze gap von stôzen schal, / wand ez nâch rîterschefte swal* (35,27f.).⁵ Der Beschreibung nach handelt es sich hier nicht nur um Herzklopfen, denn es sind in Gahmurets Herzen fast hallende Töne, die wegen der durch *minne* motivierten Ritterschaft erzeugt werden. Es ist als ob Ritterschaft in Gahmuret selbst Schall verursacht. Diese Figur scheint so sehr mit *minne* und *strît* verbunden zu sein, daß sein Herz und sein Speer akustisch auf ähnliche Art und Weise auf Liebe und Ritterschaft reagieren.

⁵ Auch das Herz der Condwiramurs wird solchen Lärm verursachen, als sie in ihrer Notsituation Parzival aufsucht: *ir herze an sölhez krachen, / daz ir ougen muosen wachen* (192,7).

Die mit dem ritterlichen Kampf verbundenen Schallereignisse bilden fast ein Leitmotiv in diesem Roman, und das ist nicht nur bei der Figur Gahmurets der Fall. So erklingen die Schwerter und krachen die Speere der anderen ritterlichen Hauptgestalten an fast allen Schauplätzen des Romans: vor Pelrapeire (vgl. 197,27; 207,16), auf dem Artushof (vgl. 294,12), vor Bearosche (vgl. 378,10; 380,14) oder vor Joflanze (vgl. 705,16; 739,22). Diese mit dem Tjost verbundenen Schallereignisse scheinen jedoch im Roman keineswegs negativ bewertet zu sein: Sie gehören eindeutig zum fiktiven Alltag der Artusritter. Sie sind Teil dieses idealisierten ritterlichen Lebens. Und ich bin mir fast sicher, daß Wolfram und sein höfisches Publikum mit Parzivals Halbbruder Feirefiz einverstanden wären, wenn dieser behauptet:

*„ich hörte ie gerne solhen dôn,
dâ von tjoste sprîzen sprungen
und dâ swert ûf helmen klungen.“* (814,28-30)

Das Rittertum, das hauptsächlich durch Frauenminne motiviert und durch den Kampf ausgeführt wird, ist also im *Parzival* mit ganz bestimmten (für das höfische Publikum positiv bewerteten) Schallereignissen verbunden; und es ist anzunehmen, daß diese als Teil eines allgemeinen, höfischen *freuden schals* aufgefaßt werden.

Einen Beitrag zu diesem fröhlichen, ritterlichen Klang leisten auch die Rüstungen einiger Ritter. Es gibt mehrere Kämpfer, deren Rüstungen Schall erzeugen, da sie mit Glöckchen verziert sind; eine Verzierung, die bei jeder Bewegung Töne hervorbringt. So erklingen die Rüstungen der Ritter Karnakharnanz (vgl. 122,3) und Segramors (vgl. 286,28ff.): Es ist wahrscheinlich, daß diese an Armen und Beinen der Ritter klingelnden Glöckchen die gleiche Funktion wie die musikalische Begleitung bei Gahmurets Ankunft in Kanvoleis verursachen sollen: nämlich die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden.

Nach dem Erzähler erhöhen die Glöckchen den Schall der Schwertschläge (vgl. 122,7f.). Es ist jedoch auch gut möglich, daß diese Töne die vermeintlich apotropäische Wirkung des Schellen einer Glocke hervorrufen sollen.⁶ Einige Wolfram-Interpreten vermuten, daß dieser Schellenschmuck übertrieben wirkt, weil er die Zuhörer auf den Gedanken bringen könne, daß die Ritterrüstung eine Art Narrenkleid sei.⁷

Aber diese Glöckchen der ritterlichen Rüstung sollten vielleicht auch an andere Glöckchen erinnern, die wir in der höfischen Konvention vorfinden: Diejenigen, die den Falken verziern.⁸ Bekanntlich ist der Falke in der Konvention der Jagdmetaphorik dieser Texte ein erotisch besetztes Symboltier, und stellt seit den Anfängen der höfischen Literatur ein Sinnbild des Minnepartners dar:⁹ So auch im *Parzival*-Roman, wo Gahmuret, als er seine Minneherrin Herzloyde erspäht, mit einem Falken verglichen wird (vgl. 64,8). Es wäre daher nicht auszuschließen, daß die Glöckchen an den Rüstungen der Ritter mit denjenigen der Falken in Verbindung zu bringen sind, da sie beide zu einem bestimmten, durchaus positiv bewerteten, höfischen Schallmotiv des Minnerittertums gehören.

Positiv bewertet scheinen aber auch weitere Töne im Roman zu sein, wie z.B. in der Gawan-Handlung auf dem Artushof in Joflanze wo, als Teil der Festlichkeiten auch Tanzmusik zu hören ist (639,4ff.). Aber auch mit dem Aufmarch des Artusheeres in Joflanze ist viel Schall verbunden: Vor der Ankunft des Königs Artus wird auf den durch sein Heer verursachten *krach*

⁶ Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 5, Berlin 1933, Sp. 915.

⁷ Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart 1991⁶, S. 62.

⁸ Im *Parzival* wird der Sperber Gurnemanzens mit Glöckchen verziert (vgl. 163,10).

⁹ Vgl. *Sachwörterbuch der Mediävistik*, hg. v. P. Dinzelsbacher, Stuttgart 1992, S. 236.

hingewiesen (667,4ff.) sowie auf die Posaunen, die das Heer begleiten (vgl. 681,25).

Aber solche Heeresbewegungen werden nicht immer mit dem höfischen *freuden schal* verbunden. Ganz im Gegenteil, denn diese Aufmärsche rufen oft ganz andere (negativere) Assoziationen hervor. So werden im VII. Buch, in der Gawan-Handlung vor Bearosche, die Geräusche des anrückenden Heeres keineswegs freudenvoll beschrieben:

*pusûner gâben dôzes klac,
alsô der doner der ie pflac
vil angestlîcher vorhte.
manc tambûrr dâ worhte
mit der pusûner galm (379,11-15)*

Beschrieben wird hier nicht die freudige akustische Begleitung eines höfischen Helden, sondern eher der erschreckende Lärm einer Schlachtvorbereitung: Das Getöse der Posaunen wird hier mit dem Donner in Zusammenhang gebracht. In einem erstaunlichen Vergleich behauptet der Erzähler sogar, daß, was vor Bearosche ertönte *nicht* mit dem Gesang der Lerchen gleichzusetzen sei:

*den kôs man niht bî lerchen sanc:
manc hurte dâ vil lûte erklanc.
daz kom von strîtes sachen.
man hôrt diu sper dâ krachen
reht als ez waere ein wolken rîz (378,7-11)*

Das, was vor Bearosche zu hören war, ist also mit dem für die höfische Liebeslyrik so typischen Gesang der Vögel nicht zu vergleichen; es klingt eher nach einem Wolkenbruch. Für Wolfram handelt es sich in Bearosche nicht um Schallereignisse, die *minne*-fördernd sind (d.h. wie etwa Vogellaute) sondern ganz

eindeutig um bedrohliche Töne (z.B. Donner und Wolkenbruch), wie wir sie etwa auch in den Schlachtszenen in Wolframs *Willehalm* vorfinden. Es sind also selbstverständlich nicht *die* Töne, die Feirefiz so gerne beim (freudigen, höfischen) Turnier hört.

Bearosche ist ja potenziell ein sehr gefährlicher Ort, denn da wird ein Minnekrieg ausgeführt; die Kontrahenten in diesem Krieg, Obie und Meljanz, sind (wie Sigune und Schionatulander) zwei junge Menschen, die der Liebe nicht gewachsen sind.¹⁰ Es handelt sich also um einen Krieg, der blutig ausgehen würde, wenn nicht der Minneritter Gawan wäre. Und Wolfram scheint durch die akustische Beschreibung im VII. Buch diese bevorstehende Gefahr (und sogar auch die Gründe dafür) andeuten zu wollen.

Im *Parzival* gibt es also nicht nur glückliche, sondern auch Gefahr andeutende Klänge: Die Welt dieses Romans wird bekanntlich nicht nur von der höfischen *vreude*, sondern auch von Gefahren und von *leit* dominiert, und diese Freude-Leid Dichotomie ist auch in der Beschreibung der akustischen Umgebung in diesem Werk klar zu erkennen. Denn die Handlung, die mit Gefahr und mit Leid verbunden ist, scheint oft von bestimmten, von der höfischen Freude weit entfernten Klängen begleitet zu sein, sei es durch den *jâmer schrei* der höfischen Klage oder den bedrohlichen Schall einer bevorstehenden Gefahr. Man kann, glaube ich, in diesem Roman von (wenigstens) zwei Schallregistern (oder: zwei Schallisotopien) sprechen: ein positiv besetztes Register, das den (von Wolfram bezeichneten) *freuden schal* umfaßt und ein negativ besetztes

¹⁰ Vgl. Wolfgang Mohr, „Parzival und Gawan“, in: *Euphorion*, 52 (1958), S. 1- 22, hier: S.17.

Register, das mit der Beschreibung der *klage* und der unheilvollen Begebenheiten des Romans verbunden ist.

Dieses zweite Register ist in der Gawan-Handlung auf Schastel Marveil besonders eindeutig zu sehen, denn auf der von Klinschor bezauberten Burg werden eine Reihe solcher bedrohlichen Schallereignisse von dem Artusritter Gawan wahrgenommen und anscheinend richtig erkannt. Als Gawan auf Schastel Marveil das Wunderbett *lit marveil* besteigt, erdröhnt die ganze Burg; es ist ein Lärm, der größer ist – so der Erzähler – als das Donnern beim Anbeginn der Welt (vgl. 567, 19 ff.). So viel *krach* wird nirgends im Roman verursacht, wie hier auf Schastel Marveil. Es handelt sich wieder (wie in Bearosche) um eine lebensgefährliche Situation; aber es ist eine Situation, die vom Minneritter Gawan erkannt und auch gemeistert wird; Gawan beherrscht das Zauberbett. Wenn er anschließend von einem Löwen angegriffen wird, der so viel Lärm macht wie 20 Trommeln (vgl. 571,1ff.), hilft ihm sein *vester muot* (571,3) und er entschließt sich, sich zu Kampf zu stellen (vgl. 571,10). Gawan bricht den Zauberbann über die Burg und befreit dabei die darin gefangengenommenen Männer und Frauen. Auf Schastel Marveil (genau wie in Bearosche) scheint Gawan, der *tavelrunder höhster prîs*, die Schallereignisse, die ihm umgeben, richtig zu erkennen: Gawan scheint die Bedeutung der verschiedenen Schallregister in dieser fiktiven Welt zu verstehen und, weil er sie versteht, weiß er, welches Register mit einer Bedrohung verbunden ist. Wenn er solchen Lärm hört, nimmt er ihn wahr und reagiert danach situationsgerecht.

Das gleiche kann man aber, glaube ich, nicht immer vom Gralhelden Parzival behaupten. Und auf diese zentrale Figur, auf sein Verhältnis zu Schall und auf die Art und Weise, wie er ihn vor dem Hintergrund der dargelegten Struktur des Tonraumes in diesem Werk wahrnimmt, möchte ich jetzt etwas genauer eingehen.

Klang ist wichtig für die Parzival-Figur: Die bedeutendsten Abschnitte auf der Laufbahn des zukünftigen Gralkönigs werden von ganz besonderen Schallereignissen markiert. Sei das in Soltane (mit den Artusrittern), auf dem Artushof (mit Cunneware), in Pelrapeire (mit Condwiramurs) oder auf Munsalvaesche (mit Anfortas). Wolfram zeigt die Bedeutung von Schall schon bei der Geburt der Parzival-Figur, aber dann auf metaphorische Art und Weise: Im Gewitter- und Drachentraum Herzloydes, in dem der Tod ihres Mannes und die Geburt sowie den Abschied ihres Sohnes prophezeit wird. In diesem von der Forschung oft interpretierten Traum spielt der krachende Schall des Donners (vgl. 104,5f.) eine wichtige Rolle, eine akustische Begleitung der erschreckenden Bilder des Angsttraumes dieser verwitweten, werdenden Mutter. Es handelt sich zudem um die klangliche Einführung des Helden in die Dichtung, eine Einführung, die Parzival mit dem Tönen eines Donnerschlags verbindet.

Aber Parzivals Geburt wird auch auf andere Art und Weise mit *krach* in Zusammenhang gebracht. Später, im XV. Buch, als Parzival und sein Halbbruder sich im ritterlichen Zweikampf gegenüberstehen, behauptet der Erzähler: *dise zwêne wârn ûz krache erborn* (738,21). Dieser *krach* bezieht sich jedoch eindeutig auf die *väterliche* Erbe der beiden Brüder, d.h. auf die freudigen höfischen Klänge, die (wie wir schon gesehen haben) mit dem Leben und den Taten der Gahmuret-Figur zusammenhängen. Es scheint also, als ob bei der Geburt des jungen Parzivals eine Verbindung hergestellt wird zwischen dieser Figur und den eher negativ bewerteten Schallereignissen des Drachentraumes einerseits und den eher positiv bewerteten Schallereignissen der väterlichen *art* andererseits.

In Anbetracht dieser ‚akustischen Erbe‘, läßt es sich fragen, was der junge Parzival von der Klangwelt seiner Umgebung wahrnimmt.

In der Wildnis von Soltane wächst Parzival auf, ohne jemals

etwas von *ritterschaft* zu hören, denn Herzeloide versucht ihren Sohn vor der höfisch-ritterlichen Welt zu schützen. Aber die Mutter kann nicht alles im Leben ihres Sohnes kontrollieren, vor allem nicht die akustische Umgebung. Obwohl Parzival auf dem Land lebt (vom Hof weit entfernt), kann er jedoch einen wichtigen Teil des höfischen Schallregisters wahrnehmen; es handelt sich um den Teil, der sich auf dem Schnittpunkt zwischen verschiedenen höfischen Konventionen befindet, denn er ist zwar mit dem Landleben verbunden, gehört aber auch zum Kern der höfischen Minnelehre: Es geht selbstverständlich um das Singen der Vögel.

Dreimal erwähnt Wolfram die Wirkung dieses Singens auf den Knaben. Mit eigens geschnitzten Bögen und Bözlein tötet Parzival zwar die Vögel, aber dann beweint er sie und rauft sich die Haare (vgl. 118,7ff.). Er weint aber auch, wenn über ihm die Vögel singen (118,14ff.). Seine Mutter betrachtet ihn dabei und erkennt die Gründe, warum er vom Singen der Vögel so betroffen wird: *des twang in art und sîn gelust* (118,28). In der höfischen Konvention wird bekanntlich das Singen der Vögel mit dem Minnesang und vor allem mit der *vreude* in der *minne* assoziiert. Als junger Knabe kann Parzival selbstverständlich noch nicht an der *minne* teilhaben, aber durch seine *art* ist er besonders empfindsam für die Liebe; diese geerbte Sensibilität erlaubt es ihm, sofort und instinktiv auf den Reiz (d.h. auf das Singen der Vögel) so zu reagieren. Jedoch auf Herzeloides Frage ‚*wer hât dir getân?*‘ (118,19) kann er nicht antworten. Parzival mag – wegen seiner *art* – durch das Singen der Vögel die Macht der *minne* spüren, aber verbalisieren kann er diese Empfindung nicht.

Für Joachim Bumke ist Parzivals doppelte Erbe ausschlaggebend für die Handlung in dieser Szene (wie in vielen anderen Szenen), denn sie bestimmt die ‚Identität‘ des Helden. Hier seien die zwei Erbteile Parzivals zu erkennen: Der vom Vater geerbte gewaltsame Drang nach außen (der zum Töten der Vögel

führe) und der von der Mutter geerbte *triuwe*-vollen Drang von innen, der sich als Mitleid äußere (und seine Tränen verursache).¹¹ Zu fragen wäre jedoch, ob dieses Schema der zwei ‚Dränge‘ (die letztendlich beide in dieselbe Richtung führen) die Komplexität dieser Situation und dieser Person ganz erfassen läßt. Parzivals Fähigkeit, instinktiv auf das Singen der Vögel zu reagieren, ist nicht gelernt; sie scheint jedoch mit der akustischen Erbe *väterlicherseits* verbunden zu sein. Zudem sollte man allerdings bedenken, daß Tränen (d.h. Bumkes Drang von innen) auch bei Gahmuret vorkommen (vgl. 93,5f.) und, daß Gewalt (der Drang nach außen) auch von der *Mutter* geübt wird (denn schließlich ist es ja Herzloyde, die so viele Vögel töten läßt, damit sie *ir schall verkrenken*; vgl. 119,1).

In Soltane ist das Singen der Vögel ein Aspekt des höfischen Schallregisters, an dem Parzival teilhaben kann. Wenn er die Vögel hört, versteht er jedoch nicht, was mit ihm selber passiert, denn er kann seiner Mutter seine Gefühle nicht erklären; Herzloyde sagt ihm auch nicht, worum es da geht. Weil Parzival ohne eine standesgemäße Erziehung in Soltane aufwächst, ist anscheinend seine Fähigkeit, die akustische Umwelt der höfischen Konvention wahrzunehmen, sehr begrenzt. Wie genau begrenzt diese Fähigkeit ist, wird bei Parzivals erster Begegnung mit höfischen Rittern deutlich erkennbar.

Die Forschung hat zu Recht auf die Bedeutung des Lichts in dieser Szene hingewiesen, weil wegen ihrer glänzenden Rüstungen Parzival die Ritter für himmlische Wesen hält (denn von seiner Mutter weiß er, daß Gott das Licht ist). Aber auch der Lärm spielt bei dieser Begegnung eine wichtige Rolle. Das wird von Wolfram schon am Anfang dieser Szene durch das Pfeifen Parzivals (*durh blates stimme*, 120,13) verdeutlicht: Da erzeugt

¹¹ Joachim Bumke, „Wahrnehmung und Erkenntnis im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“, in: *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450*, hg. v. Ursula Peters, Stuttgart / Weimar 2002, S. 355-370; hier: S. 359.

Parzival durch das Peifen einen mit dem ländlichen, kindlichen Leben Soltanes verbundenen Schall. Umso deutlicher wird dadurch der Kontrast mit dem Klang der Ritter, den Parzival jetzt hört:

*dâ hörter schal von huofslegen.
 sîn gabylôt begunder wegen:
 dô sprach er ‚waz hân ich vernomn?
 wan wolt et nu der tiuvel komn
 mit grimme zorneclîche!’ (120,15-19)*

Es handelt sich um das für die höfische Gesellschaft normale Geräusch des Hufgetrappels. Bei diesem typischen Schallereignis sind es jedoch Geräusche, die Parzivals subjektive Reizschwelle überschreiten, weil sie ihm einfach nicht geläufig sind. Für ihn sind es störend, belästigende Geräusche. Kurzum: Das Hufgetrappel wird von Parzival als bedrohlichen Lärm wahrgenommen! Und diesen Lärm verbindet er mit der Gefahr, die ihm seine Mutter vor kurzem erläutert hatte – mit der Gefahr des Teufels.

Wichtig scheint mir in dieser Szene die Frage Parzivals: *waz hân ich vernomn?* Wir wissen, wie bedeutsam die Fragen in diesem Werk sind: Das ist bekanntlich nicht nur in der Mitleidsfrage zu erkennen. Hier geht es um die dritte Frage Parzivals im Roman; es ist jedoch die erste Frage, die er sich selbst stellt. Und diese Frage kommt in dem Moment, als er mit einer neuen, ihm völlig unbekanntem Facette seiner Umwelt (seiner Klangwelt) konfrontiert wird; um eine Facette, die er gar nicht richtig versteht. Es handelt sich also ganz eindeutig um eine Frage der Wahrnehmung. Aber es ist eine Frage, die Parzival selbst gar nicht beantworten kann, denn, das, was er hört, geht weit über die Grenzen seiner akustischen Erfahrung. Mit anderen Worten: Richtig auf Schallereignisse kann Parzival eigentlich nur dann reagieren, wenn er Töne hört, die er kennt, denn er kann sie nur

dann verstehen, wenn sie schon Teil seiner klanglichen Umgebung waren.

Parzivals Begegnung mit den Rittern stellt seinen ersten Kontakt mit der Welt außerhalb Soltanes dar: Dieser und die anschließenden Kontakte werden bekanntlich von seiner *tumpheit* dominiert, eine Eigenschaft, die er – nach dem Erzähler – nach Graharz überwindet (vgl. 179,23); aber auch nach seinem Aufenthalt bei Gurnemanz macht Parzival vieles falsch. Unabhängig von diesem (offensichtlich fehlerhaften) Lernprozeß jedoch scheint Parzival von Anfang an, bestimmte Aspekte seiner akustischen Umwelt – intuitiv – doch richtig zu verstehen, wenn auch nur ansatzweise: Das haben wir schon bei dem Singen der Vögel gesehen, aber auch in Bezug auf den *schal* von Weinen und von Jammer scheint er Verständnis zu haben. Als er die Stimme Sigunes und ihren *jâmer schrei* zum ersten Mal hört, ist der *tumpe* Parzival sofort bereit, seine Hilfe anzubieten (vgl. 138,11-139,8). Und auch im vierten Buch, in Pelrapeire, reagiert er sofort auf Condwiramurs' lautes Weinen. Sollen wir also davon ausgehen, daß Parzival auch die Fähigkeit besitzt, klagende und jammervolle (oder: mitleidserregende) Schallereignisse zu verstehen und daß auch diese Fähigkeit erblich veranlagt oder von seiner Umwelt in Soltane bedingt ist?

Jedoch an der Schlüsselstelle des Romans, an der *jâmer* auch laut zu hören ist (in Munsalvaesche) versagt Parzival. Und er versagt u.a., weil er nicht richtig auf seine akustische Umgebung reagiert. Die Gralsburg ist ja kein Ort des freudigen höfischen Schallregisters: Im Gegenteil, Wolfram behauptet, daß man selten den *freuden schal* da hörte. Als Parzival in Munsalvaesche ankommt, bemerkt der Erzähler:

*dar kom geriten Parzivâl,
man sach dâ selten freuden schal,
ez waere buhurt oder tanz (242,3-5).*

Interessanterweise wird dieser *freuden schal* nicht vom Ohr,

sondern vom Auge wahrgenommen; er wird ja gesehen! Zum *freuden schal* Wolframs gehört anscheinend nicht nur der Schall, sondern auch das, was den Schall verursacht hat (d.h. das Ritterspiel oder den Tanz); man könnte sogar meinen, daß es sich hier um eine Art der Synästhesie handelt, um die Auflösung der Grenzen zwischen den Eindrücken und Reizen der Sinne zugunsten einer Synthese der Wahrnehmung. Der *freuden schal* scheint so überwältigend zu sein, daß er von verschiedenen Sinnen wahrgenommen wird.

Aber, wie gesagt: Der *freuden schal* ist auf Munsalvaesche nicht zu hören (oder zu sehen). Ganz im Gegenteil. Hier herrscht der *jâmer schal*. Nach der Ankunft Parzivals beschreibt der Erzähler, was die Anwesenden machen, als die blutige Lanze durch den Saal getragen wird: *dâ wart geweinet unt geschrît / ûf dem palase wît* (231,23f.). Es ist eigentlich unmöglich, daß Parzival nicht wahrnimmt, wie mit Weinen und Klagen die Gralsgesellschaft auf die Lanze reagiert. Solchen *jâmer schal* kennt Parzival schon und er müßte die Zeichen eigentlich verstehen. Und trotzdem sagt er nichts. Tut er das, weil von Anfortas selbst kein Jammergeschrei hervorkommt? Oder: Überhört er den *jâmer*, weil das, was ihn beeindruckt eigentlich die Pracht und das Wunder des Grals ist? Trevrizent hat später für das Versagen Parzivals eine Erklärung:

*dô dir got fünf sinne lêch,
die hânt ir rât dir vor bespart.
wie was dîn triwe von in bewart
an den selben stunden
bî Anfortases wunden?* (488,26-30)

Trevrizent meint also, daß Parzival auf der Gralsburg die fünf Sinne verrieten. Darunter befindet sich natürlich auch die auditive Sinneswahrnehmung. Wenn das stimmen sollte, müßte man sich jedoch fragen, warum das passiert.

Da hat Joachim Bumke eine Erklärung. Er sieht Parzivals Fehlverhalten in Munsalvaesche als eine Folge der Störung des Zusammenwirkens von äußeren und inneren Sinnen: Dieses Fehlverhalten werde durch sein Habitus begründet und seine *tumpheit* bestimmt.¹² Dabei könnte Bumke genauer erklären, was er mit ‚Habitus‘ sagen will; in diesem Zusammenhang bleibt auch unklar, wie *tumpheit* verstanden werden soll, denn nach dem Erzähler überwindet Parzival seine eigentliche *tumpheit* bei Gurnemanz. Die Interpretation Bumkes scheint die Problematik des Romans mit der *tumpheit* Parzivals erklären zu wollen: Aber hängt Parzivals Fehlverhalten nicht auch mit einer Erzählstrategie Wolframs zusammen? Denn nur wenn Parzival den *jâmer schal* auf Munsalvaesche überhört und die Mitleidsfrage nicht stellt, kann die Geschichte des zukünftigen Gralkönigs weitergeführt werden. Handfeste Antworten auf diese Schlüsselfrage des Romans gibt es jedoch nicht; der Text scheint in dieser Beziehung fast so schweigsam zu sein wie Parzival selbst...

Im *Parzival* werden eine Reihe Schallereignisse beschrieben. Die im Roman dargestellten Töne scheinen sich auf verschiedene Register zu verteilen: Ein positiv besetztes Register, das den *freuden schal* der glücklichen, höfischen Gesellschaft umfaßt und ein negativ besetztes Register, das mit der Beschreibung der *klage* und der gefährvollen Ereignisse des Romans verbunden ist. Die Hauptpersonen der Dichtung scheinen auf diese Register unterschiedlich zu reagieren, teils situationsgerecht (wie Gawain), teils nicht situationsgerecht (wie Parzival). Das sieht man an der Art und Weise, wie Parzival gewisse Zeichen (wie das Singen der Vögel) (ansatzweise) richtig erkennt und

¹² Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im Parzival Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F.94), S. 74ff.

andere (wie das Hupfgetrappel der Artusritter in Soltane) völlig falsch, als bedrohlichen Lärm, einstuft. Auf Munsalvaesche jedoch deutet er den herrschenden *jâmer schal* anscheinend *nicht* als bedrohlich: Wie aus der Analyse der Tonstruktur dieses Romans hervorgeht, müßte Parzival (in Anbetracht seiner Erbe und der Erfahrung seiner Umgebung) die akustische Komponente des Leides auf Munsalvaesche eigentlich richtig wahrnehmen. Bekanntlich tut er das aber nicht. Eine eindeutige Erklärung für dieses rätselhafte Benehmen des zukünftigen Gralkönigs gibt es aber nicht. Wichtig dabei scheint mir jedoch die Tatsache, daß Parzival auf der Gralsburg nicht nur die Mitleidsfrage nicht stellt, sondern auch, daß er sich gar nicht selber direkt fragt, was er da hört (wie er etwa bei seiner ersten Begegnung mit den Artusrittern getan hat): In Munsalvaesche gibt es also keine Wiederholung der ‚Wahrnehmungsfrage‘ von Soltane; auf der Gralsburg fragt sich Parzival also nicht ‚*waz hân ich vernomn?*‘, denn eine solche Frage scheint er (in diesem Zusammenhang) gar nicht nötig zu haben. Anders gesagt: Zu diesem Zeitpunkt der Erzählung hätte eine solche Frage Wolfram scheinbar nicht ins Konzept gepaßt, denn der *Parzival*-Dichter wußte, daß der Held eines höfischen Romans gewisse Schallereignisse in der fiktiven Klangwelt manchmal einfach überhören muß...

John Greenfield

Universidade do Porto

Zur Problematik öffentlicher Wahrnehmung in Wolframs Parzival

I Feirefiz, Rüstung!

Nach dem vorläufigen Ausgang ihres Zweikampfes begleitet Parzival seinen Halbbruder Feirefiz zu Gawans Zeltdar auf der Wiese von Iofstanz. Dort werden sie ehrenvoll begrüßt und in die höfische Versammlung aufgenommen. Von Gawain eingelassen, tritt wenig später Artus unter prächtiger Begleitung ein, um seinerseits den mächtigen König von Saxanien willkommen zu heißen. Im Verlauf des darauffolgenden höfischen Gesprächs profilieren sich sowohl Feirefiz als auch Parzival durch die imponierende, wenn nicht auch etwas übertriebene wirkende Auffistung ihrer jeweiligen ritterlichen Erfolge. Aber damit ist das Fest immer noch nicht zu Ende, denn Gawain will dafür sorgen, daß sich die Freude der höfischen Gesellschaft noch einmal erhöhe:

die tieren edeln steine
si puzieren al gemaine
der helm was zerge noch ze wîr.
[den] wâpenc, [den] schilt, [daz] künzîr.
begunden alle schonen
rîter unde frowen
si puzieren dâz hîlîc dînc.
des heilîc zîmêrde in den rînc.
als ez unwîzende wazere getân,
innen des hîc tragen Gâwân.

¹ In diesem Aufsatz ist der Text der Vortragsfassung weitgehend beibehalten; es wurden nur einzelne Ergänzungen und Korrekturen vorgenommen. Für sprachliche Hinweise sei an dieser Stelle Henrike Lähnemann herzlich gedankt.

in ir pflege der rîche heiden. (773,7-774,12)
 den frowen wart bescheiden
 die vîere gîengen zunder dan.
 mit der wîr Gâwân,
 Gramoflanz, Artûz und Parzîval.
 ich wâren durch zînim fremdîm mûd.
 si hêre zîn dîerst wol gedolt,
 etzlîchîm was îm doch sô holt,
 sô wâer zîn dîz verkerket.
 hêr er gîen ir gewerket,
 dâ mîre zîerte zînen lîp,
 Die frowen rînten dâ, zwelch wîp
 [...]

Feiertz wird hier vor allen anderen ausgezeichnet, indem
 der Blick der höflichen Öffentlichkeit ausschließlich auf ihn
 bzw. seine prachtvolle Rüstung gelenkt wird. Gawân legt viel
 Wert darauf, daß dieses, Ereignis, spontan erscheinen soll, ob-
 wohl es von ihm inszeniert worden ist. Die Steigerung höflicher
 Freude scheint also erst recht durch einen Überraschungseffekt
 geleistet zu werden, der die Berechenbarkeit einer streng gere-
 gelten höflichen Verhaltensweise augenblicklich, und unter kon-
 trollierten Umständen, außer Kraft setzt. Solch gespielte
 Spontanität stellt eine Täuschung der Zuschauer dar. Da aber
 Gawân im Interesse nicht nur der bewundernden Versammlung,
 sondern auch ihres bewundernten Gastes handelt, läßt sich seine
 Aktion als ein bestimmter Typus hoffähigen Benehmens auffas-
 sen, den man in Anlehnung an Hartmann von Aue als *gnotet* [...] *kün-
 dîckheit* (Iwein 2182) oder *âne schalkheit* trügen (Iwein
 2184) bezeichnen könnte. Gleichzeitig fungiert die übertra-
 schende Vortührung als Aufforderung an die höfische
 Gesellschaft, sich um Feiertz selbst zu kümmern, während
 Gawân die Festlichkeiten des nächsten Tages mit Gramoflanz,

Artus und Parzival bespricht. Die Gelegenheit, ihre Höflichkeit wieder unter Beweis stellen zu können, wird von der Versammlung ohne weiteres ergriffen. Allerdings erfolgt die Annäherung an den exotischen Heiden erst schrittweise (d.h. über seine Rüstung, die zuerst kritisch betrachtet und gepriesen wird)² und entpuppt sich eher als eine Aufgabe für die Hofdamen, deren Wunschvorstellung von Feiertz als einem aufrichtigen Minneritter durch den Erzählerkommentar ironisch gebrochen wird: bei aller scheinbaren Begeisterung für Feiertz, fabelhafte Rüstung bleibe den Frauen die erotische Anziehungskraft seines fremden Körpers immer noch das Entscheidende.³

Tatsächlich läßt sich diese Szene als Höhepunkt der Feiertz-Handlung im XV. Buch des Parzivals deuten, da in diesem Moment seine außerordentliche Erscheinung von der (prei-teren) Artusgesellschaft wahrgenommen und gewürdigt, man möchte fast sagen, daß es ihr gchuldigt wird, und dies nachdem seine kostbare Rüstung und die Zweifelfähigkeit seiner Haut (eine Vermutung m. d. J. 728,2) schon mehrmals Anlaß zur Bewunderung gegeben haben – und zwar sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Erzählebene.⁴ Andererseits ist der

² Das Urteilsvermögen der Versammlung wird durch einen Einschub des (unhöflichen) Erzählers hervorgehoben, in dem er seine eigenen Unkenntnisse betont: *nimen darf mich vrâgen / von ir arde, wie sie [die Edelsteine] warent / die fîrten mit die zwæren: / inch hete dar beschiden des / Erclins oder Erclies / mit der Kriechen Alexander / mit dennoch ein ander; / der wîze Pictogoras / der ein astronomierre was, / mit sô wîze gne strîf, / nimen sîr Adâmes zîr / môtite in gleichen sîr getragen. / der kunde wol von steinen sagen* (773,18-30); vgl. aber auch 791,1-30.

³ Immerhin hatet sich etwas leicht Pikanter an der Diskussion der Frauen untereinander an, insofern als sie mit rînen (Flüstern) oder, nichtöffentlichem Sprechen, bezeichnet wird.

⁴ Vgl. 732,8-736,24; 741,2-20; 756,8ff.; 756,24-758,20.

ehrenvolle Empfang von Feiertag einer der letzten festlichen Höhepunkte der höfischen Großversammlung auf Joffanze, wo der wichtigste Wahrnehmungsmodus der höfischen Öffentlichkeit, das Schauen (Schonwer 773,12), fast bis zum Exzess ausgekostet wird. Die Bedeutung des höfischen Schauens geht bekanntlich über das rein Physikalische hinaus. Nicht umsonst läßt Gawan Artus ausdrücklich versichern, daß es seiner Ehre keinen Abbruch tun werde, wenn er seinen heidnischen Gast beschaue: „erst zô kurovz, / ir muget in alle gerne sehn“ (761,20f.). Schauen am Hof kommt einem Prozeß gleich, bei dem zentrale Werte einer exklusiven adligen Gesellschaft immer wieder vergegenwärtigt werden können. Man vergleiche etwa Gawan des monstrativen Aufführung von Klingors Reichtum am Beginn der Festlichkeiten: „im Clinschors rîcheit / wart dâ zê schonwer für getragen“ (760,18f.). In diesem Zusammenhang scheint Feiertag der ideale Minutier, der höfische Frauen unbedingt anschauen möchte aber selber alle Blicke am Hof unvermeidlich auf sich zieht, einen Grundmechanismus höfischer Wahrnehmungskultur zu verkörpern.²

II Methodische Überlegungen

Wie den vorausgeschickten Ausführungen leicht zu entnehmen ist, soll dieser Beitrag Joachim Bumkes Aufarbeitung der Wahrnehmungsethik im Parzival ergänzen.⁶ Wenn Parzival nicht versteht, was er sieht, ist es schlecht um ihn bestellt, da er sich bald in einer Welt des höfisch-repräsentativen Verhaltens

² Vgl. auch Harald Hatzfeld, Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Dikistik im 1200, München 1989 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 10), S. 224f.

⁶ Joachim Bumke, Die Blutropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im Parzival, Wolfenbüttel, Tübingen 2001 (Hermaea NF 94).

beendet, das um eine Formulierung von Horst Wenzel zu über- nehmen, „eine intensive Schulung der optischen Wahrnehmung“ verlangt.⁷ Die kollektive Wahrnehmungskultur dieser Erzähl- welt ist Gegenstand der folgenden Analyse. Hier wird es also weniger um Wolframs Darstellung von Erkenntnisprozessen des inneren Menschen gehen, als um die Bedeutung, die in diesem Text öffentlichen Wahrnehmungsakten und dem, was man in der Öffentlichkeit wahrnimmt, zugeschrieben wird. Dabei wird eine Vorstellung von der höfischen Gesellschaft und der gesellschaft- lichen Interaktion am adligen Hof vorausgesetzt, derzufolge der höfische Körper – über Gesten, Rituale und zeremonielle Akte – als wesentlicher Bedeutungsträger einer noch immer unter dem Zeichen der Mündlichkeit stehenden höfischen Kultur verstan- den wird; eine Vorstellung, nach der öffentliches Verhalten am Hof als anschaulich und kalkulierbar, als demonstrierbar und re- gelgeleitet zu gelten hat.⁸ Grundsätzliches zur öffentlichen Wahrnehmung in Wolframs Parzival ist schon in durchaus ver- gleichbaren methodischen Zusammenhängen und gerade in Bezug auf die Jotfanz-Handlung geleistet worden. Verwiesen sei hier nur auf zwei wichtige Aufsätze: von Elke Brüggem zur

⁷ Horst Wenzel, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1992, S. 32.
⁸ Dazu: C. Steffen Jaeger, The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals 930-1210, Philadelphia 1987; Hartland (Anm. 6); Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. v. Hedda Ragotzky / Horst Wenzel, Tübingen 1990; Joachim Bumke, „Höfischer Körper – Höfische Kultur“, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer popu- lären Epoche, hg. v. Joachim Heinzle, Frankfurt 1994, S. 67-102; Elke Brüggem, „Von der Kunst, miteinander zu speisen. Kultur und Konflikt im Spiegel mittelalterlicher Vorstellungen vom Verhalten bei Tisch“, in: Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bristoler Colloquium 1993, hg. v. Kurt Gärtner, Ingrid Kastan u. Frank Shaw, Tübingen 1996 (Publications of the Institute of Germanic Studies 63), S. 235-249.

Inszenierung der fast unauffälligen Reihe von festlichen Begrüßungen und Empfängen auf Jofanxe, und von Monika Unzeitig, im expliziten Anschluß an Gerb Althoff, zur hervorzu- gehenden Rolle von Artus in der friedlichen Beilegung der Konflikte zwischen Gawan, Gramoflanz und Oregeluse.⁹ Trotzdem bedürfen viele Textstellen im Parzival, an denen höf- sche Kultur und Interaktion dargestellt werden, immer noch der Erläuterung. Und es läßt sich hoffen, daß gerade in dieser Hinsicht eine Untersuchung des höfischen Sehens angeschlossen sein könnte. In seinem 1997 erschienen Buch Hören und Sehen hat Horst Wenzel unter anderem deutlich zeigen können, daß vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund der wechselsei- tigen Wahrnehmung in der Kommunikation von Angesicht zu Angesicht „die Terminologie des Sehens und Hörens in den hö- fischen Texten eine zentrale Bedeutung erhält“ (S. 10).¹⁰ In die- ser Skizze sind die Akzente etwas anders gesetzt, indem der Eigengesetzlichkeit der literarischen Darstellung nachgegangen wird. Demzufolge schlägt sich der primäre Status des Wahrnehmungsmodus des Sehens in der realen höfischen Kultur um 1200 nicht nur darin nieder, daß es in Wolframs de- talreichen Beschreibungen höfischer Versammlungen immer wieder im Vordergrund steht, sondern auch daß es dabei thema-

⁹ Elke Brüggemann, „Inszenierte Körperlichkeit: Formen höfischer Interaktion am Beispiel der Jofanxe-Handlung in Wolframs Parzival“, in: „Aufführung und Schrift“, in: Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart und Weimar 1996 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 17), S. 202–221; Monika Unzeitig-Herzog, „Artus mediator: Zur Konfliktlösung in Wolframs Parzival Buch XIV“, FMT 32 (1998), S. 196–217.

¹⁰ Vgl. auch dens., „Hören und Sehen: Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur“, in: Personenbeschreibungen in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Helmut Breal, Düsseldorf 1994 (Studia humaniora 25), S. 191–218.

titisiert bzw. problematisiert wird. Dies soll anhand von drei schiedlichen Problemlösungen, die bei der Festversammlung auf Reintegration der Bewohner von Schastel marveile und der nächsten und längst totgeladeten weiblichen Verwandten von Artus; sei es bei der Bewältigung von den Konflikten um Gramoflanz, der, sobald er seine heißgeliebte Itonje zum ersten Mal sieht, ohne weiteres bereit ist, sich mit Orgeuse und Gawain zu versöhnen.¹¹ Zugleich wird „schauen“ hier unterschiedlich eingesetzt und erfährt eine raffiniertere Differenzierung im Rahmen eines dominanten höfischen Protokolls. Ein Beispiel dafür sind die in Gang gesetzten Verhandlungen nach Gramoflanz, erfolglosem Kampf gegen Parzival, bei denen die Rolle der jungen Boten des Gramoflanz („zwei wîzin kint hîzsch erkant, 709,22) allmählich umbesetzt wird. Worin die feine Art dieser Knappen besteht, ist schon der Formulierung ihres Auftrages zu entnehmen. Offensichtlich sollen höfische Boten dazu fähig sein, auf taktvolle Weise Briefe und Wahrzeichen zu übermitteln, aber vor allem auch zu schauen und zu beurteilen:

wem ir dâ brîez wellez jehin
der kîneec spræch, nu sulz ir sþehin.

¹¹ Vgl. den Beitrag in diesem Band (S. 169-191) von Timothy McFarland, „Besars und Gramoflanz (722,1-724,30) Zur Wahrnehmung der Liebe und der Geliebten in Wolframs Parzival.“

wert getog: so tut ir wol, (709,23-710,8)
 dir weiz wol wem das fürbas sol.
 gebt den brîf und die vingerîn:
 Bênen mîner frîndîn
 seht das ir des nîht enlât,
 op si nâch frînde kumber hât.
 ir seht wol an ir ougen,
 Das sulz ir frîvren tougen.
 won ir frînde od trîren hât,
 in welhen barden din zît.
 nemt das in irer wîze,
 hât welher Bêne sitze.
 ir sulz onch zunder schonwen,
 under al den clâren frîowen.

Es stellt sich später heraus (717,2-10), daß die Boten einen
 offiziellen Auftrag zu erfüllen haben: Artus solle ihnen versi-
 chern, daß aus seiner versammelten Ritterschaft einzig und allein
 Gawain den Kampf mit Gramoflanz suchen wird. Das Offizielle
 wird jedoch vom Inoffiziellen überschattet, nachdem Gramoflanz
 selbst seine Minnebeziehung zu Itonje in den Vordergrund rückt.
 Ganz abgesehen davon, daß die Knappen Kontakt mit Béné auf-
 nehmen müssen, sollen sie möglichst unauffällig feststellen, was
 für eine Erscheinung Itonje mache, ob sie etwas zu den Schönsten
 des Hofes zähle, und wie sie bestimmt sei. 'Schauen' bedeutet
 hier also, diskret vielleicht sogar heimlich mit Blicken zu for-
 schen, weibliche Schönheit schätzen zu wissen, und den
 Gemütszustand des Verliebten an körperlichen Gebärden zu
 erkennen. In anderen Worten: die zwei verständigen Knappen des
 Gramoflans sein zweites Augenpaar sollen ihm einen Einblick
 in den Artushof gewähren. Solches Hineinschauen von außerhalb
 des Hofes vermag aber nur einen beschränkten Erfolg zu erzielen.
 Die Boten dürfen nur kurz erheben, wie Itonje sich über ihre be-
 klemmende Situation bitter beklagt, bevor sie wieder entfernt

werden, d.h. bevor ihre unmittelbare Wahrnehmung von Itonjes Kummer durch das kluge Eingreifen von Bene gestört wird.¹² Muet das schonwen der Boten zunächst wie Spionage an, so wird es kurz darauf von Artus dermaßen verwandelt, indem er ihren Zugang zu seinem Hof auf unerhoffte Weise befördert, das es zu einer Grundlage für weitere diplomatische Verhandlungen mit Gramoflanz werden kann. Artus selbst leistet den Boten nun Gesellschaft und ermöglicht es ihnen, sich erst recht, die schönen Damen und die herrlichen Ritter seines Hofes anzuschauen:

Artus und Bēne
mit dise kradpen zwēne
riten her unde dar.
er liez diu kint nemen war
liehter blicke an manger frowen.
si mohten ouch dā schonwen
iſt den helmen manec gezūre.
wēne daz noch wūre
ein man der wære rīche,
gebāter geseleliche.
si kōmen nīht von pſerden.
Artus liez die werden
iſer al daz her diu kinder zehē,
dā si den wunsch mohten zehēn,
ritter, magde unde wīp,
manegen vlatigen iſp. (V18.3-18)

Die Boten schauen nicht mehr tonen (V10,1) zu, wie es sich Gramoflanz vorgestellt hatte, sondern in aller Öffentlichkeit, wo- durch ihre (optische) Wahrnehmung um eine Bedeutungsebene

¹² Do erkante wol frou Bēne / dise kradpen zwēne / des künec Gramoflanzes kint / die nāch Artūse kōmen zint. / si sprach, hie solte nimen zēn. / welt ir ich heizē fūder gēn / daz volc iſzen zūieren. / wil mīne frowen rīeren / soch ungenāde umb ir trīn / daz maner kunt schiere iſber līn. (V13.1-10).

vertieft wird. Höfisches Sehen wird hier als eine folgenreiche poetische Handlung charakterisiert. Die sanktionierte Besichtigung der höfischen Versammlung verpflichtet die Knappen dazu, auf ein gegenseitigeres Verhältnis mit Artus einzugehen. Als er sie dann wegen einer möglichen Versöhnung zwischen Gramoflanz und Orgeuse anspricht, können sie ihm etwas kaum mehr abschlagen. Wieder steht uns Artus in seiner mediator-Rolle gegenüber, und seine idealtypische urbane schlägt sich ganz im Einklang mit zeitgenössischen (lateinischen) Schriften über höfische Ethik,¹³ in einem von Freundlichkeit geprägten gesellschaftlichen Umgang (Stichwort *amicabilis* oder *amicabilis*) nieder, worauf uns der Erzähler auch nachdrücklich hinweist (V18,10ff.). Bei dieser Inszenierung höfischen Schauens ist außerdem bemerkenswert, daß die Tour durch das Lager nicht ohne Einschränkung stattfindet. Da die Boten zu Pferd bleiben, schauen sie doch aus einer leicht entrückten Position. Die Knappen werden geehrt, indem sie die Ehre des Artushofes sehen dürfen. Trotz aller Geselligkeit seitens Artus jedoch sind die Boten eben nur Boten, und es kommt zu keinem unmittelbaren verbalen oder körperlichen Kontakt mit den schönen Frauen und Rittern.

Während dieser höfischen Interaktion zwischen König und Boten, welche auf einer gemeinsamen Wahrnehmungsgestaltung beruht, wird eine unkomplizierte Übereinstimmung von höfischem Schein und höfischem Sein vorausgesetzt. Als etwas das Gegenüber König Gramoflanz und Branddelin schließlich am Artushof begrüßt werden, fällt es auf, wie in einem entscheidenden Augenblick, wenn Artus eben Branddelin unter vier Augen

¹³ Grundlegend dazu: Thomas Zotz, „Urbanitas: Zur Bedeutung und Funktion einer antiken Wertvorstellung innerhalb der höfischen Kultur des hohen Mittelalters“, in: Christian Zentgraf, Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. v. Josef Fleckenstein, Göttingen 1990 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 100), S. 392-421.

Wahrnehmungskunst weder angesetzt noch angemessen gewesen. Wahrnehmung ein. In seiner wohlwollenden Begegnung mit Brandeidein also, läßt er sich auf ein Spiel mit öffentlicher Gleichrangigkeit befinden, im geselligen Umgang mit dem alten nimmt. Ganz konkret gesagt: Erst wenn sich Artus unter schattliche Rangordnung des davon Betroffenen Rücksicht zu sein, insofern als der, spontan, Agierende auf die gesellschaftlichen Verhaltensweise, so scheint sie anderserseits geregelt Mittel zur punktuellen Belohnung einer dem Protokoll stark vertretung. ¹² fungiert die Spontanität vermutlich einerseits als deren Anzeichen) innerhalb eines Programms höfischer Frage nach dem Stellenwert der Spontanität (oder zumindest morvoller, da absichtlich mißlungener Wahrnehmung wieder die Ausführung von Feiertz, Rüstung stellt sich mit diesem Akt hin. Genau wie bei Gawans Inszenierung einer, zufälligen, dem wibe mir / iwer mare in genuoc gesagt, (225,17ff.).¹⁴ Szene Ausdruck findet: Artus zu Brandeidein / sprach, ir hadt hatten, vertrauensstiftenden Fehlinterpretation der höfischen sprechen möchte, die wbanitas des Gastgebers in einer scherz-

IV Clinschors gefangene Frauen

Als grundsätzlicher Situationstyp optischer Wahrnehmung kann auch das Kampf- und Turniergeschehen gelten, denn die beobachtende Anwesenheit eines Frauenpublikums höfische Gültigkeit

¹² Vgl. Hartland (Anm. 6), S. 24f.
¹⁴ Artus tut als ob er (als Ehemann Guineveres) sich Sorgen um die süßen Worte des alten Brandeidein machen müßte. Zum höfischen Scherzen in der Erzählwelt des Parzival vgl. auch Kaylets witzige Rede (im Zeit von Gahmuret) nach dem Kanvoleiz-Turnier: [...] ir [Hartdiz] möht inich nu wol hân verschemt. / swaz hat mir von in geschicht, / inich enzliege doch in zwester nîr. / Der rede si lachten iher al (90,4-7).

immer noch nicht verlassen haben:
 aller Frühe festgestellt, daß die Frauen ihren Beobachtungsposten
 dieser Trugschein bald entlarvt, wenn Gawain am nächsten Tag in
 Damen zunächst noch immer etwas Höfisch-Ideales an, so wird
 schauen.¹⁷ Häufiger der Anwesenheit vieler schöner Zuschauer
 schließenden Kampf gegen Lischovs Gewöllus herunter-
 von Frauen, die in den Palasttoren sitzen und auf seinen an-
 bals (234,22) wundern, sondern auch über die große Anzahl
 bekommt, muß er sich nicht nur über die herrlichen Türen und
 veile-Episode. Als Gawain die Burg zum ersten Mal zu Gesicht
 so eindringlich thematisiert wie im Verlauf der Schastel-mar-
 verleiht.¹⁶ Solches Schauen wird im Parzival vielleicht nirgends

mich an stüßen kôren, (223,11-20)
 er dâhte, ich wil in zêren
 dennoch der tac was nîht zê licht.
 ir wachens, daz si slîfen nîht.
 daz die frowen nîht verdrôz
 ez dâht in ein wunder grôz.
 man gîn wûder in vil schone was.
 vil frowen in dem bales:
 dô in dîn âventiure geschach;
 er kôz ein burc, dîez âbentz sach,

¹⁶ Vgl. die bildliche Darstellung eines solchen weiblichen Schauens in der
 Großen Heidelberger Liederhandschrift: fol. 11v, 17r, 22r, 190v, 192v, 204r,
 321v, 397v.
¹⁷ Das zum Minnesänger schonen / in den verzierten mannege frowen: / der was vier
 hundert ode mîr / vîere wûder in von irde hîr (234,27-30); vgl. auch 241,14;
 241,20ff. Sowohl Oreglose als auch Pilpalinot machen Gawain auf die zu-
 schauenden Frauen aufmerksam: der dort kûnt, inich sol sîn kûnt / zô vellen,
 ob in ist zerrant / inder irer nîderteit, / daz lât in durch die frowen leit, / die
 ob in sîent unde sehent / was op die irer laster spêhent? (232,19-24); hîr,
 zô manne frowe sach / daz in der bîz ist hîr geschêhen, (244,26f.).

Das die Frauen unaufrichtig ausschaun und sich nicht zurückziehen können oder wollen, erscheint übertrieben und fast grotesk. In der Tat stellt dieser Akt kontinuierlicher, wenn nicht sogar erzwungener Wahrnehmung eine Pervertierung höfischer Praxis dar, die eine wichtige Signalfunktion ausübt, indem sie auf die Existenz und Eigenart der hier zu bestehenden *divertire* hinweist. Gawann selbst jedoch, obwohl erstarrt und, wie wir später herausfinden, auf die Beschaffenheit der Burg und seiner Bewohner sehr neugierig,¹⁸ läßt sich nicht allein durch ihren Anblick herausfordern und legt sich wieder hin: eine scheinbar äußerst unglante Reaktion, die unsere Aufmerksamkeit auf Gawanns Habitus des überlegten Handelns zieht und vielleicht einen komischen Effekt auslösen soll,¹⁹ es sei denn, Gawann wolle die wachenden Frauen dadurch ehren, daß er eben das macht, wovor sie offensichtlich durch eine böse Macht abgehalten werden.

,gar *divertire* ist al die lant', (248,10) hatte der Fährmann Pipbalinot am vorigen Abend behauptet, ohne darauf einzugehen, welche spezifischen Eigenschaften das Unheimliche in Clinkschors Land hat. Erst später erfährt Gawann (und Wolframs Publikum) die Vorgeschichte Clinkschors (626,22-627,22), die im nachhinein vieles erklärt. Schon bei der rätselhaften Anwesenheit der herunterschauenden Frauenschar läßt es sich aber vermuten, daß die verkehrte Inszenierung unterschiedlicher Aspekte höfischer Kultur und Interaktion, optischer Wahrnehmung mit inbegriffen, diese *divertire*-Sphäre kennzeichnen wird. Daher ist es vielleicht nur folgerichtig, wenn die Versammlung höfischer Frauen auf einmal verschwunden ist,

¹⁸ Vgl. 224,28-225,1; 225,11f.; 226,8-13; 227,12-22.

¹⁹ Im nachhinein fungiert dieser Entschluß Gawanns als (komische) Vorwegnahme seiner späteren Bereitschaft, sich den Gefahren des Lit marveles anzusetzen.

Gefahren des Litmarveiles auszusetzen:
wenn Gawain den Palast schließlich eintritt, um sich den

Dā wārn si doch wāschulde an. (262,24-266,1)
zwie er in dienen wolte.
ir neheinir daz mon solte,
waz mōhte ir liebers zîn gescheln?
mieszen zîn doch hân gesehn,
der gar an Gâwāne lac.
ir freunden kunft, ir zaelde lac,
von ir wart nîht enpfangen

Es wird deutlich, daß die Frauen den Ritter nur allzu gern gesehen hätten, daß ihnen aber ein solches Schauen innerhalb der Burg verboten ist. Gerade in Bezug auf das, was die Gefangenen am meisten angeht – das Schicksal ihres möglichen Retters – ist also die kollektive Wahrnehmung der auf Erlösung Wartenden strenge Einschränkungen unterworfen. Allerdings bleiben sie nicht ganz abgeschnitten vom Ort der Äventiure. Um aber herauszufinden, ob Gawain erfolgreich gewesen ist oder nicht, rückt der verstoßene, erschrockene Blick einer Einzeltür an die Stelle des öffentlichen, höfischen Zuschauens: verholne ez wart beschonwet \ [...] \ ein junctowe wol getân \ Mit vortzen luogete oben in (273,22-274,1). Cimschors Kontrolle der Wahrnehmungsmöglichkeiten der gefangenen Frauen wirkt umso verblüffender, als die Damen gleichzeitig über eine kostbare Spiegelsäule verfügen, die es ihnen erlaubt, alles außerhalb der Burg in einem Umkreis von sechs Meilen genau zu beobachten. Soll den Frauen dieses künstliche Wahrnehmungsgesetz etwas als Entschädigung dienen? Oder soll ihnen dadurch die Pein ihrer Abgeschlossenheit noch gesteigert bewußt gemacht werden? Die Erweiterung des Blickfelds mittels der Wundersäule bei gleichzeitig durch die Gefangenschaft besetztem Spielraum unterstreicht nur den unglücklichen Zustand dieser Frauenschar. Cimschor, der kastrierte

Ritter, der Zauberer wird, scheint hohe weibliche Mitglieder der höfischen Gesellschaft bestreben zu wollen, indem er ihnen eine rein visuelle Teilnahme an der Außenwelt aufzwingt.

V Amivies zorn (27,1)

Die Versammlung der Gefangenen auf Schastel marveile kann als ein verkehrter Hof verstanden werden, dessen defizitäre Zustand sich darin spiegelt, daß Damen und Ritter, durch Zauber getrennt, einander nicht sehen können.²⁰ Daher erfolgt die erste Stufe ihrer von Gawain wiederhergestellten höfischen Interaktion über den wechselseitigen Blickkontakt: *ds schuof mir hêr Gâwân \ das die volc ein ander sach (27,24f.)*. Wichtig jedoch ist, daß man die ersten Erfolge von Gawains Erlösungswerk nicht überschätzt. Nicht alle gesellschaftlichen Störungen sind damit ganz beseitigt, denn die ehemaligen Gefangenen wohnen immer noch auf der Burg ihres einstigen Gefängnisses, und es hat sich noch nicht herausgestellt, wer der neue Herr von Schastel marveile ist, bzw. was er eigentlich beabsichtigt. Amivie scheint insbesondere darunter zu leiden – ihre Einstellung soll vermutlich in prägnanter Form die kollektive Erfahrung darstellen – und sieht sich ihrerseits zum Intrigieren provoziert, wenn Gawain eine heimliche Botschaft an den Artushof schickt. Dieser Erzählstrang ist nicht zuletzt bemerkenswert, weil er die Wahrnehmungskulturen einer heilen und einer zuletzt beschädigten höfischen Gesellschaft grell kontrastiert. Das „offizielle“ Auftreten von Gawains Boten vor Artus (248,1–252,22), welches zuerst mit Guinevere abgesprochen wird (246,22–247,23), gilt bekanntlich als ein Paradebeispiel für die theatralische Inszenierung gelingender öffentlicher Kommunikation am

²⁰ Joachim Bumke, „Geschlechterbeziehungen in den Gawainbüchern von Wolframs Parzival“, *AbG*, 38/39 (1994), S. 102–121, hier S. 102–109.

Hof.²¹ Zugleich wird diese Episode von einer gegenbildlichen Handlung auf Schastel marveile umrahmt, im Verlauf deren Amive selber Gawans Bote auffanert (dem knappen was dannen gâch. \ Amive zeich im zunft nach (d2d,23f.), ihn vergebens zur Frage stellt, außer sich gerät (Amive zorn bejâgete d27,1) und den Burghörtner dazu auffordert, den Knappen bei seiner Rückkehr aufzuhalten bzw. festzunehmen, bis sie ihn noch einmal abfragen kann (d27,2-10). Zweimal also versucht Amive den Knappen zu verhören,²² und zweimal scheitert sie an seiner Standhaftigkeit: eine agonale Figurenkonstellation mit beträchtlichem Potential für schwankhafte Komik,²³ die aber von Wolfstan nicht voll ausgeschöpft wird. Eher hat man den Eindruck, daß der erzählerische Aufwand in diesen Szenen gerieben wird, um in aller Deutlichkeit vorzuführen, daß die kluge Veranstaltung großer gesellschaftlicher Überraschungseffekte, die höchsten Wahrnehmungsbedürfnissen genügen sollen, eine kollektive Dispositioniertheit zu Heiterkeit und Unbeschwertheit voraussetzt, die es nur unter idealen Umständen geben kann.

²¹ Vgl. Brügger (Ann. 9), S. 213 Anm. 30; Joachim Bumke, Wolfstan von Eschenbach, Stuttgart 1997 (Sammlung Metzler 36), S. 88 („eine richtige Komödie“).

²² Vgl. d2d,26-d23,14: „Amive wart diu giele \ wand ir der portenere endôt, \ der knappe waz mit orzes nôt \ balde wider gestrichen: \ gein dem si kom gestrichen \ Aldâ der ir verjâzen wart. \ si vrâgt ir umbe sine vart, \ war nâch er ir wazere gerint. \ der knappe sprach, \ daz wir vermitt, \ frowe, ir tars ir nîht gesagen: \ ich muoz durch minen eit verjâgen. \ ez wazere ouch minne hêren leit, \ brecht ich mit maren minen eit: \ des diuhte ich ir der tumber. \ frowe, vrâgt ir selben drumber. \ si spilt mit vrâge an muregen ort: \ der knappe sprach er diu wort, \ frowe, ir zûmet mich ân nôt: \ ich leit daz mir der eit gebôt.“

²³ Zur (schwankhaften) Komik, die dadurch zustande kommt, daß die Erzählwelt durch Mißstaben gekennzeichnet wird vgl. Hans-Jürgen Bachorski, „Jüngende Wörter, verstellte Körper, falsche Schritte: Miß \ gelingende Kommunikation“, in: Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, hg. v. Horst Wenzel, Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 143), S. 344-364, hier S. 363f.

Abschließend soll nur noch ein Weg von diesen skizzenhaften Textanalysen zu Joachim Bumkes Monographie zurückgefunden werden. Zwei Anknüpfungspunkte ergeben sich:

1. Es ist auffällig, wie Bumke den Parzival vor dem Hintergrund zeitgenössischer scholastischer und theologischer Literatur, d.h. vor der gelehrten lateinischen Diskussion liest. Damit will er nicht behaupten, daß Wolfram dies oder jenes scholastische Werk kannte, sondern daß er die großen Themen seiner Zeit, die sozusagen in der Luft lagen, poetisch gestaltet und weitergedacht habe.²⁴ Wahrnehmung und Erkenntnis sind jedoch nicht ausschließlich philosophische und theologische Probleme. Vielmehr sind sie Leitvorstellungen der sich rasch entwickelnden höfischen Kultur dieser Zeit. Sie betreffen also den Menschen sowohl als Individuum als auch soziales Wesen. Bumke beruft sich ganz kurz auf die geistliche Hofkritik der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.²⁵ Interessant wäre es aber auch, programmatische lateinische Schriften zur höfischen Ethik konsequent einzubeziehen. Es wäre ferner zu erwägen, inwiefern sich die volkssprachliche literarische Auseinandersetzung mit diesen Themen charakterisieren läßt. Mit seiner außerordentlich umfangreichen Erzählwelt zum Beispiel steht Wolfram ein großer narrativer Spielraum zur Verfügung, in dem er experimentierend alle möglichen Schattierungen eines bestimmten Phänomens in Szene setzen kann.

2. In seinem letzten Kapitel geht Bumke kurz auf die Gawain-Handlung ein, wobei er den etablierten Gedanken einer „Polarität des Humors“ zwischen den beiden Hauptfiguren des Textes aus seinem thematischen Blickwinkel aufrechtzuerhalten will.²⁶ Als Beispiel für Gawains überlegene Erkenntnisfähigkeit

²⁴ Bumke (Ann. 7), S. 12f., 23, 140.

²⁵ Bumke (Ann. 7), S. 120.

²⁶ Bumke (Ann. 7), S. 127-164, hier S. 129. („Im Gegensatz zu Parzival ist die Gawain-Figur so konstruiert, daß er alles, was er hört und sieht, sogleich in

und seine Wahrnehmungskünste zitiert Burke wieder die Blutstropfen-Episode, was auch durchaus verständlich ist. Man hätte aber genauso gut jene spätere Szene nehmen können, in der Gawain die scheinbar zufällige Aufführung von Feirefiz, Rüstung inszeniert. Zu überlegen wäre, in welchem Verhältnis solche Szenen zueinander stehen und was für Konsequenzen es hat, wenn sich Gawain immer wieder auf seine habituelle Wahrnehmungsstärke verläßt. Offenbar hat Gawain nichts aus den schlimmen Folgen seiner früheren Zurückhaltung gelernt,²⁷ wenn er unmittelbar nach der allgemeinen Versöhnung auf Joflanze schon wieder einen großen Übertrasschmuss-effekt veranstalten will – diesmal zentriert um die ihm fast noch völlig unbekannt Person von Feirefiz. Soll dieses Beispiel höfischer Interaktion bzw. öffentlicher Wahrnehmungsgestaltung über den Charakter, von Gawain aussagen? Oder ist nicht eher so, daß das Verhalten der Gawain-Figur in dieser Erzählphase dazu funktionalisiert wird, den Zustand der jeweiligen höfischen Gesellschaft nochmal zu verdeutlichen? An solchen Stellen in Wolframs Parzival ist die Wahrnehmungsoptimierung des Individuums ohne die Wahrnehmungsoptimierung des Kollektivs nicht vorstellbar.

Zusatztext Coxon

University College London

²⁷ Der schwere Kampf zwischen den Streitkräften von Artus und Orgeluse wäre durchaus zu vermeiden gewesen; vgl. die an Gawain ausgeübte Kritik des Erzählers: och solte min hêr Gâwân / der herzogin gekîndet hân / dar ein sîn helfere / in ir lande wære: / sô wære des strîtes nîht geschêin (dd22-25-29).

²⁸ Parzival, hg. v. Willi Hasty, Columbia, SC 1999, S. 37-76.

²⁹ Significance of the Gawain Story in Parzival, in: Companion to Wolfram's Parzival, die (möglichen) Fehlentscheidungen von Gawain in neuerer Gawain-Forschung zu rücken; vgl. den Überblick bei Martin Jones, „The rational begründete Erkenntnis umzusetzen vermag.“) Allerdings scheint die

Beacurs und Gramoflanz (722,1 - 724,30)
Zur Wahrnehmung der Liebe und der Geliebten in
Wolframs *Parzival*

I

Zur Geschichte von Gramoflanz und Itonje, die für die späteren Bücher (XII – XIV) von Wolframs *Parzival* von zentraler Bedeutung ist, hat Helmut Brackert 1989 bemerkt, daß „deren differente Behandlung durch Wolfram bisher weder zum Problem gemacht noch erklärt worden ist“.¹ Das trifft im speziellen Sinne wohl immer noch zu, auch wenn man andererseits gern konstatiert, daß für das Verständnis der Joflanze-Handlung in den letzten Jahren, nach langjähriger relativer Vernachlässigung, wichtige Fortschritte erzielt worden sind. Grundlegend war die Einsicht, die vor allem wohl in den Aufsätzen von Wolfgang Mohr (1979)² und Horst Brunner (1983)³ Ausdruck fand, daß die Neugestaltung der Rolle von König Artus als überlegener Diplomat und Friedenstifter als bedeutende und originelle Leistung des nun nicht mehr an die Vorlage des *Conte du Graal* gebundenen Wolfram zu buchen sei. Kennzeichnend für die Arbeiten der letzten Jahre ist die gemeinsame Beschäftigung mit

¹ Helmut Brackert, „*der lac an ritterscheftē tōt*. Parzival und das Leid der Frauen“, in: „*Ist zwivel herzen nâchgebûr*“. Günther Schweikle zum. 60. Geburtstag, hg. v. Rüdiger Krüger, Jürgen Kühnel, Joachim Kunolt, Stuttgart 1989, S. 143-163; hier: S. 155.

² Wolfgang Mohr, „König Artus und die Tafelrunde. Politische Hintergründe in Chrétien's *Perceval* und Wolframs *Parzival*“ in: Wolfgang Mohr, *Wolfram von Eschenbach. Aufsätze*, Göttingen 1979 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 275), S.170-222; hier S. 217-222.

³ Horst Brunner, „*Artus der wise höfsche man*‘. Zur immanenten Historizität der Ritterwelt im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“ in: *Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars*, hg. v. D. Peschel, Erlangen 1983, S. 61-73.

weiter entwickelten Modellen des adligen Zusammenlebens, wie z. B. mit der „höfischen Interaktion“ in den gesellschaftlichen Umgangsformen.⁴ Es wird gezeigt, wie die Figuren sich, das heißt auch ihre eigenen Körper, im Rahmen des aufwendig entfalteten höfischen Zeremoniells in Szene setzen,⁵ und wie sie sich auf der Bühne des großen politischen Theaters nach den vor allem von Gerd Althoff ausgearbeiteten Spielregeln der hochmittelalterlichen Politik verhalten.⁶ Daß man beim Versuch, diese Arbeiten zu charakterisieren, dazu neigt, vor allem Bilder aus dem Bereich des Theaters zu verwenden, ist kein Zufall.⁷ Es hängt in erster Linie mit der dargestellten Handlung zusammen, die sich in diesem Abschnitt des Romans zum größten Teil in der großen höfischen Öffentlichkeit entfaltet. Es geht um die sorgfältigen Vorbereitungen für den Zweikampf vor großem Publikum; um die aus der zweimaligen Verschiebung desselben Zweikampfes resultierenden Friedensverhandlungen; um das Versöhnungsfest; und dann weiter am nächsten Tag um die Veranstaltung der Tafelrunde, die Aufnahme von Feirefiz und schließlich um die Ankunft und Botschaft von Cundrie la surziere. Nur die Begegnung und Kampf von Parzival und Feirefiz finden abseits vom Hoflager von Joflanze statt.

⁴ Harald Haferland, *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*, München 1989 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 10).

⁵ Elke Brüggem, „Inszenierte Körperlichkeit. Formen höfischer Interaktion am Beispiel der Joflanze-Handlung in Wolframs *Parzival*“, in: *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart u. Weimar 1996, S. 205-221

⁶ Monika Unzeitig-Herzog, „*Artus mediator*. Zur Konfliktlösung in Wolframs *Parzival* Buch XIV“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 32 (1998), S. 196-217.

⁷ Zu den Begriffen der Theatralität und der Szenographie vgl. den Beitrag von Ingrid Kasten, „Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft“ (in diesem Band).

Für diese Welt mit ihren farbig agierenden Bühnenfiguren stellen sich die Fragen nach dem Verhältnis von Außen- und Innenwelt, nach der Gestaltung von Wahrnehmung und Erkenntnis, etwas anders akzentuiert als in den Episoden der *Parzival*-Handlung, die im Zentrum der Studie Joachim Bumkes zu diesem Thema stehen.⁸ In diesem Beitrag soll eine Episode aus dieser höfisch-zeremoniell gefärbten Joflanze-Handlung besprochen werden, die uns auch erlaubt, einen signifikanten Wahrnehmungsvorgang im Kopfe einer der vielen wichtigen Nebenfiguren im *Parzival* etwas genauer zu betrachten. Weiter bietet die Figur von Gramoflanz ein geeignetes Beispiel für die Behauptung, daß es bei anderen Figuren der Handlung außer den Hauptprotagonisten Parzival, Gawan und Gahmuret sich auch lohnt, Fragen der Wahrnehmung, der Identitätskonstitution und des Weiterwirkens von Erlebnismaterial nachzugehen.⁹ Im folgenden soll zuerst die Episode der Begegnung von Gramoflanz und Beacurs kommentierend kontextualisiert werden;¹⁰ im Zentrum steht die Gedankenrede von König Gramoflanz (722, 14-28), als ihm von Bene erklärt wird, daß der schöne junge

⁸ Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F.94). Der kurze „skizzierende Ausblick“, den Bumke der Gawan-Handlung widmet (S. 157-164) soll ausdrücklich zu weiteren Analysen anregen, die dem eigenen Charakter der Gawan-Bücher Rechnung tragen. Er behandelt in erster Linie die Gawan-Figur selbst und das Verhältnis zwischen Parzival- und Gawanbüchern.

⁹ Vgl. hierzu den Beitrag von Walter Haug in diesem Band und die Aufsätze von Klaus Ridder, „Parzivals schmerzliche Erinnerung“ in: *LiLi*, 29 (1999), S. 21-41, und von Edith Feistner, „Bewußtlosigkeit und Bewußtsein: Zur Identitätskonstitution des Helden bei Chrétien und Hartmann“ in: *Archiv*, 236 (1999), S. 241-264.

¹⁰ Text zitiert nach: *Wolfram von Eschenbach. Parzival*. hg. v. Karl Lachmann, revidiert u. kommentiert v. Eberhard Nellmann. Übertragen v. Dieter Kühn. 2 Bände, Frankfurt 1994 (Bibliothek des Mittelalters, 8/1-2).

Ritter, der ihm zur Begrüßung entgegen reitet, mit Namen Beacurs heißt, und daß er der Bruder der von Gramoflanz geliebten und umworbenen, aber bis jetzt noch nie gesehenen, Itonje ist. In einem zweiten Hauptteil wird versucht, eine Deutung der Figur von Gramoflanz zu skizzieren, die dieser Episode den ihr m. E. gebührenden Platz einräumt. Im Schlußteil soll kurz überlegt werden, warum Gawans jüngerer Bruder bei Wolfram Beacurs heißt.

II

Gramoflanz kommt ins Lager seiner Feinde auf Einladung von König Artus, der den Brief gelesen hat, den Gramoflanz Itonje durch Bene überreichen ließ. Der Brief hat König Artus von der Aufrichtigkeit der Liebe von Gramoflanz und Itonje überzeugt, obwohl die beiden sich noch nie gesehen haben.¹¹ Gramoflanz ist also gleichzeitig Feind und Freund: als Gegner von Gawan und Feind der Artussippe bekannt, aber auch Liebhaber von Gawans Schwester Itonje. Auf diese für ihn charakteristische Doppelrolle gehen wir unten weiter ein. Artus verlangt, daß er ‚*mit wê nec liuten komn*‘ soll (720,11) und er will ihn nicht selber begrüßen; andererseits verspricht er ihm sicheres Geleit und einen seinem königlichen Status entsprechenden würdigen Empfang: ‚*ich lâze in werde liute sehn*‘ (720,20). Artus’ Schwestersohn Beacurs soll Gramoflanz auf halbem Wege entgegenkommen und ins Lager begleiten.

Die zwei Gruppen begegnen sich in der feuchten Flußuferlandschaft, die in den späten Gawan-Büchern immer wieder als Schauplatz der Handlung fungiert.¹² Gramoflanz

¹¹ Zur politisch-diplomatischen Situation, vgl. Unzeitig-Herzog (Anm. 6), hier: S. 207-214. Zum höfischen Zeremoniell und zu den Verhaltensformen, vgl. Brügggen (Anm. 5), hier: S. 216-217.

¹² In der westlichen Erzählliteratur seit der Spätantike sind Ufer, Strand, Sumpf und andere Grenzgebiete und Übergangszonen zwischen Land und

kommt nicht als bewaffneter Krieger, wie am frühen Morgen desselben Tages (703,10-17), sondern eher als Jäger, der von seinen Falknern begleitet wird: *dâ reit der küenec peizen her, / und mêre durch der minne ger.* (721, 27-28). Daß die Falkenjagd in feuchten und sumpfigen Landschaften gefährlich für Jäger und Beizvögel sein kann, weiß man vom Unfall des Königs Vergulaht vor Schampfanzun (400,19-401,4) und aus dem großen Falkenbuch Kaiser Friedrichs II.¹³ Aber Gramoflanz erleidet keinen solchen Unfall; die Jagdszenerie hat ihren Anteil an der großen Inszenierung des höfischen Lebens und am poetischen Reiz dieser Episode. Sie stellt den Rahmen für die freudige Begrüßung, die jetzt erfolgt.

Die zwölf Ritter, die zur Gruppe von Gramoflanz gehören sind wohl alle adlig – ein zweiter König (Brandelidelin) und mindestens ein Graf (Bernout) sind dabei – aber der Erzähler lenkt unsere Aufmerksamkeit durch seine Frage: *welch der rîter kleider möhten sîn?* (721,15) darauf, daß sie in erster Linie durch ihre Kleidung glänzen, vor allem durch einen mit Gold durchwirkten Seidenstoff: *pfellel, der vil liechten schîn / gab von des goldes swaere* (721,16-17). Für Gramoflanz selbst wird der goldene Glanz seines Rocks noch einmal betont, als er an das Festzelt heranreitet (723,26-30).

Ganz anders die Gruppe, die ihn empfängt: Sie besteht aus Beacurs und mehr als fünfzig Pagen, die alle junge Herzöge, Grafen oder Königssöhne sind. Aber in deutlichem Gegensatz zur heranreitenden Gruppe ist ihre Ausstrahlung nicht eine Sache der festlichen Bekleidung, sondern durch Adel und Jugend,

Wasser von Bedeutung für Erlebnisse, die das Leben neu bestimmen und begründen; vgl. dazu Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, New Jersey 1996, ch. 14, „Marshes, Shores and Muddy Margins“, S. 319-336.

¹³ Rüdiger Schnell, „Vogeljagd und Liebe im 8. Buch von Wolframs *Parzival*“ *PBB*, 96 (1974), S. 246 -269.

durch Abkunft und *art*, bedingt – also durch die persönliche Schönheit: *Mit Bêâkurs komen sint / mêt danne fünfzec clâriu kint, / die von art gâben liechten schîn, / herzogen unde graevelîn: / dâ reit ouch etslîch kîneges suon.* (722,1-4). Sie werden aber alle überstrahlt von Beacurs selbst, der mit den Adjektiven *lieht* (dreimal: 721,21; 722,9; 722,30) und *clâr* (zweimal: 722,12; 722,29) bezeichnet wird. Der charismatische Körper von Beacurs, von seinem jugendlichen Gefolge umgeben, bildet also den Mittelpunkt und die Hauptquelle von Licht und Glanz in dieser festlichen Szene.

In diesem höfisch-festlichen Rahmen erfolgt nun die Wahrnehmung von Beacurs durch Gramoflanz:

*Bêâkurs pflac varwe lieht:
 der kînec sich vrâgens sûmte nieht,
 Bêne im sagete maere,
 wer der clâre rîter waere,
 ‚ez ist Bêâkurs Lôtes kint.‘
 dô dâhter ‚herze, nuo vint
 si diu dem gelîche,
 der hie rît sô minneclîche.
 si ist für wâr sîn swester,
 diu geworht in Sinzester
 mit ir spârwaer sande mir den huot.
 op si mir mêt genâde tuot,
 al irdischiu rîcheit,
 op d’erde waer noch alsô breit,
 dâ für naem ich si einen.
 si solz mit triwen meinen.
 ûf ir genâde kum ich hie:
 si hât mich sô getroestet ie,
 ich getrûwe ir wol daz si mir tuot
 dâ von sich hoehert baz mîn muot.‘
 in nam ir clâren bruoder hant
 in die sîn: diu was ouch lieht erkant. (722, 9-30)*

Der außergewöhnliche Wahrnehmungsakt erfolgt in zwei Etappen. Erstens sorgt die erzählte Inszenierung dafür, daß der Leser oder Hörer von *Parzival* die sinnliche, d.h. visuelle Wahrnehmung des schönen jungen Mannes mitvollziehen kann. Aber für Gramoflanz muß noch die von Bene beigesteuerte verbale Mitteilung von den verwandtschaftlichen Verhältnissen dazukommen, nämlich daß es sich um *Lôtes kint* handelt. Zusammen erwirken das visuell Erschaute und das verstandesmäßig Begriffene eine sofortige, mächtige Reaktion, die in der Form eines an das eigene Herz erteilten Befehls ausgedrückt wird. Der überwältigende Wunsch, Itonje zu sehen, paart sich mit der festen Überzeugung, daß die bisher nie erblickte Geliebte ihrem schönen Bruder ähnlich, sogar identisch aussehen muß.¹⁴

Das Motiv der Geschwisteridentität hat hier etwas irrational Märchenhaftes.¹⁵ Als es Gramoflanz bei seiner ersten Begegnung mit Gawan zuerst klar wird, daß er *Lôtes kint* vor sich hat, denkt er nur an seinen *unverkornen haz* (609,28) und an den bevorstehenden Zweikampf, und überhaupt nicht an eine solche Ähnlichkeit wie in diesem Falle, obwohl Gawan auch nicht häßlich ist und genau so sehr der Bruder von Itonje ist wie Beacurs

¹⁴ Nicht teilen kann ich die Ansicht von Unzeitig-Herzog (Anm. 6), S. 211, daß Gramoflanz hier nur „sich erhofft“ die gleiche Schönheit bei Itonje zu finden.

¹⁵ Das Motiv der Geschwisterähnlichkeit, das Wolfram hier einsetzt, ist mit dem antiken Lustspielmotiv der Verwechslung von identischen Zwillingen verwandt, das auch bei Shakespeare vorkommt. Interessanter in unserem Zusammenhang als die Plautusadaptation *The Comedy of Errors* ist die Behandlung des Motivs in *Twelfth Night*. Hier verwechselt die verliebte Gräfin Olivia die identischen Zwillinge Viola und Sebastian miteinander, und kann die als Pagen verkleidete Viola, in die sie sich verliebt hat, von dem totgeglaubten und nun wiederauftauchenden Sebastian nicht unterscheiden. Erst nachdem Olivia sich mit Sebastian vermählt hat, wird sie über die eigene Verwirrung und deren Ursache, die Geschwisterähnlichkeit, aufgeklärt.

(609,21-30). Ebenso undenkbar wäre es, daß er ein wenig später im Zelt von Artus (723,11-16) unter den hundert schönen Frauen die andere junge Schwester Cundrie ausgesucht und geküßt hätte, obwohl sie genau so sehr die Schwester von Beacurs ist wie Itonje selbst.

Beacurs, *der hie r î t so m i n n e c l î c h e* (722,16; Sperrung von mir), vereinigt in seiner eigenen Gestalt die Ritterlichkeit von Gawan mit der Schönheit von Itonje; er stellt also eine Art Symbiose von Bruder und Schwester dar. Wie Harald Haferland beobachtet hat, läßt Beacurs „durch seine bloße Präsenz die Mitte zwischen Liebe und Kampf, die für Gramoflanz mit den Namen Itonjes und Gawans assoziiert sind, anklingen. Und weil die Einladung in friedlicher Absicht ergangen ist, denkt Gramoflanz dann auch eher an die Liebe Itonjes, deren Kennenlernen die Einladung gilt. [...] Der ausgewählte Abgesandte ist allemal feinsinnig ins Protokoll eingepaßt.“¹⁶ Daß Gramoflanz an Itonje und nicht an Gawan denkt, liegt demnach in der Erzählsituation wie in der Schönheit von Beacurs begründet. Der unter diesen Umständen stattfindende Wahrnehmungsakt bewirkt bei Gramoflanz eine folgenschwere Änderung seines Lebens, auf die wir noch zurückkommen werden.

Der nächste Satz in seiner Gedankenrede macht klar, mit welchen bildhaften Vorstellungen Gramoflanz bis zu diesem Zeitpunkt Itonje assoziiert hat. Dazu dienten nämlich die beiden schönen Liebesgeschenke, die *kleinoete* (607,2), die er von Itonje früher empfangen hat: einen Sperber und einen Hut aus Sinzester. Diese Gaben sind dem Leser von *Parzival* von der ersten Begegnung von Gramoflanz und Gawan her schon vertraut. Dort erschien der hochmütige König Gramoflanz (604,12) in rei-

¹⁶ Haferland (Anm. 4), S. 319, Anm. 65.

cher Bekleidung; offenbar als eitler Mann dargestellt,¹⁷ mit Sperber, Hut und überlangem Mantel (605,2-14). Aus der späteren Rede erfahren wir, daß außer dem Sperber auch noch der Hut zum Geschenk gehört; vom Mantel hören wir nichts mehr.

In dem zwischen Gramoflanz und Itonje bestehenden Verhältnis der Fernliebe, wo die beiden sich von Angesicht zu Angesicht nie gesehen haben, spielen die ausgetauschten Geschenke als Metonymien der geliebten Person eine wichtige Rolle. Für diese Funktion als Ersatzgegenstände der sinnlichen Wahrnehmung sind der mit Pfauenfedern geschmückte Hut und der lebende Beizvogel besonders geeignet, weil sie nicht nur von hohem visuellen Reiz sind sondern auch den anderen sinnlichen Wahrnehmungsorganen viel bieten, vor allem durch das Betasten beider Geschenke, im Falle des Sperbers wohl auch durch das Hören und Riechen des beweglichen Vogels.¹⁸ Fetischhaft verehrte Gegenstände können in anderen Erzählsituationen auf wirklich gekannte und geliebte Menschen zurückverweisen, wie z.B. das blutgetränkte Hemd von Gahmuret und den Speer, der ihm den Tod gab (111,14 -112,4); Herzeloide will das Hemd anziehen, aber ihre Fürsten nehmen es ihr aus der Hand und bestatten beide Gegenstände im Münster, *sô man tôten tuot* (112,2). Sehr im Gegensatz dazu leisten die Gaben von Itonje bei Gramoflanz Ersatzdienst, aber seine Reaktion beim Anblick von Beacurs zeigt, mit welcher Faszination sie seine geistige Vorstellung von Itonje bisher besetzt haben. Der Augenblick der Begegnung mit Beacurs bringt sie ihm sofort wieder ins Bewußtsein, aber nur um sie durch die mächtigere Vorstellung des Bruders zu ergänzen, wenn nicht gar zu überlagern.

¹⁷ Vgl. Nellmann (Anm.10), Stellenkommentar zu 605,12f., S. 731.

¹⁸ Es erübrigt sich hier, auf die Geschenke selbst näher einzugehen. Im Rahmen einer ausführlicheren Interpretation der Gramoflanzhandlung wäre auf die Gestaltung der Geber- und Nehmerrollen und auf die vielen motivlichen Verknüpfungen zu verweisen, die sich hier im Hinblick auf Beizvögel, Kleidungsstücke und den Ortsnamen Sinzester ergeben.

Im weiteren Verlauf seiner Rede denkt Gramoflanz an vergangene und zukünftige Gnade und Trost, die er sich von der Schwester erhofft. Dann erlaubt er dem Bruder, seine Hand zu ergreifen: *in nam ir clâren bruoder hant / in die sîn: diu was ouch lieht erkant* (722,29-30). Es ist die kulminierende öffentliche Geste der Episode. Seine Annahme, daß die Geschwister ähnlich aussehen, bestätigt sich, als er ein wenig später in das Zelt von König Artus tritt, und sofort in der Lage ist, auf Aufforderung von König Artus Itonje zu erkennen und mit einem Kuß zu begrüßen:

*im sagte, wer sîn friundin was,
ein brief den er ze velde las:
ich mein daz er ir bruoder sach,
diu im vor al der werlde jach
ir werden minne tougen.
Gramoflanzes ougen
si erkanten, diu im minne truoc* (724,19-25)

Beacurs ist also auch der ‚Brief‘, den Artus geschickt hat, gewissermaßen als Gegenleistung für den Brief, den Gramoflanz an Itonje geschickt hatte, und der König Artus veranlaßt hat, die Einladung an Gramoflanz gehen zu lassen. Dadurch wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, daß Beacurs in dieser Szene gewissermaßen eine Doppelrolle spielt. Einerseits kommt er als Stellvertreter der Familie von König Lot, der Gramoflanz ein neues visuelles Bild seiner Schwester übermitteln soll. Wir sind aber auch aufgefordert, diesen Brief im Sinne der höfischen Kultur als ‚Metonymie des Briefschreibers‘ aufzufassen.¹⁹

¹⁹ Allgemein zum Thema: Horst Wenzel, „Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nicht-körperlicher Nachrichtenträger“ in: *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, hg. v. Horst

Briefschreiber ist hier König Artus; streng genommen kommt Beacurs nicht als Bote, weil er selber die Botschaft und der Botschafter ist, der als Stellvertreter von seinem Mutterbruder Artus den gleichrängigen König von Rosche Sabbins standesgemäß empfangen und begleiten soll. Alles, was Gramoflanz mitgeteilt worden ist, hat seinen vorgesehenen Platz im Versöhnungsplan des großen Friedensstifters. Nach diesem Versuch, den Inhalt des Briefes Beacurs ein wenig zu entschlüsseln, soll jetzt die Wirkung des Briefes auf den Empfänger etwas näher untersucht werden.

III

Das erste Gespräch zwischen Gawan und Gramoflanz nach dem herausfordernden Kranzraub ist für die Erfassung der Handlung und Erzählstruktur der späteren Gawan-Handlung (Bücher X-XIV) von großer Bedeutung, indem es als Bindeglied oder Scharnier dient, und zwar zwischen der nun fast abgeschlossener Geschichte von Schastel Marveile und Gawans Werbung um Orgeluse einerseits und der folgenden Joflanze-Handlung andererseits, die nach der Ankunft von König Artus und unter seiner Ägide stattfindet. Es mag damit zusammenhängen, daß König Gramoflanz weniger als eigenständig handelnde Person gesehen wird denn als ein Element in der außerordentlich verwickelten Erzählsituation, um deren Auflösung es in diesen Büchern geht. Vielleicht lohnt sich der Versuch, diese vielleicht am meisten vernachlässigte Gestalt des ganzen Romans wieder als Figur mit eigener Geschichte und eigener Identität zu sehen.

Dazu bietet sich als geeigneter Ansatz die in der *Parzival*-Forschung seit langem geübte Methode, die Figuren im Roman

Wenzel, Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 143), S. 86-105. Zum Brief als Metonymie des Schreibers vgl. Haferland (Anm. 3), S. 228-230, hier: S. 229.

miteinander zu vergleichen und, v.a. im Falle der Nebenfiguren, typologisch in Gruppen zu ordnen. So ist es durchaus möglich, Gramoflanz gleich drei solchen bereits bestehenden Kategorien zuzuordnen, die alle weitgehend negativ bewertet werden. Erstens durch seinen festen Vorsatz, nur mit zwei Gegnern oder mehr zugleich zu kämpfen (604,12-18), gehört er als dritter neben Lischoy's Gwelljus und dem Turkoyten Florant zu der Gruppe der verstiegenen, absurden Ritter in der Umgebung von Orgeluse, zu den „Pedanten der ritterlichen Prinzipien“ wie sie Wolfgang Mohr nannte.²⁰ Zweitens wird uns von der Erzählstruktur der Gawanhandlung schon nahegelegt, Gramoflanz neben Melianz von Liz und Vergulaht zu den unzulänglichen oder problematischen Königen zu stellen, mit denen Gawan in jedem Teil seiner Geschichte zu tun hat, und schließlich, und wohl am gravierendsten, reiht er sich durch die Tötung von Cidegast neben Orilus und Lähelin, Meljakanz und Urjans, unter die hochmütigen und gewalttätigen Ritter ein, eine Kategorie die als immer wiederkehrendes Motiv im Verlauf des ganzen Romans eine wichtige Rolle spielt, und deren Vertreter als Feinde des Artushofs wie auch der Gralgemeinschaft agieren und einen großen Teil der Verantwortung tragen für das Leid der Frauen (aber nicht nur der Frauen), das leitmotivisch das ganze Werk durchzieht. Gramoflanz befindet sich also in schlechter Gesellschaft.

Dabei kann man leicht übersehen, daß Gramoflanz nicht nur anderen Menschen Leid zufügt, sondern daß er selber ein Mensch ist, dem Leid zugefügt worden ist. Von Gawan nach seinem Namen gefragt, identifiziert er sich in erster Linie dynastisch als Sohn eines ermordeten Vaters:

*„irn sult ez niht für laster doln,
sprach der künec, „mîn name ist unverholn.*

²⁰ Wolfgang Mohr, „Parzival und Gawan“, in: *Euphorion*, 52 (1958), S. 1-22; hier S. 13-14.

*mîn vater der hiez Irôt:
den ersluoc der küinec Lôôt.
ich pinz der küinec Gramoflanz[...]' (608, 9-13)*

Die Bedeutung von diesem ungesühnten Mord und der daraus resultierenden Verpflichtung zur Blutrache für das Königshaus von Rosche Sabbins soll nicht unterschätzt werden. Obwohl Gawan sich gegen die Verleumdung seines toten Vaters zur Wehr setzt, ist er offensichtlich nicht imstande, die Unschuld seines Vaters zu beweisen; und ist bereit, die Konsequenzen auf sich zu nehmen:

*hêrre, ich heize Gâwân.
swaz iu mîn vater hât getân,
daz rechet an mir: er ist tôôt.
ich sol für sîn lasters nôôt,
hân ich werdeclîchez lebn,
ûf kampf für in ze gîsel gebn. (609,21-26)*

Weder von Gawan, noch von König Artus noch vom Erzähler wird jemals eindeutig behauptet, daß die Beschuldigung falsch ist - anders als im Parallelfall des Gawan von Kingrimursel irrtümlich zur Last gelegten Mordes am Vater von Vergulaht (503, 16-20).

Ein weiterer versteckter Hinweis ist vielleicht in der Darstellung der versammelten Adelsgesellschaft beim Turnier von Kanvoleis im zweiten Buch von *Parzival* zu finden. Die Reichweite und Bedeutung der hier vermittelten Information über die Mutter von Artus und den zauberkundigen Kleriker wird vom Leser von *Parzival* erst sehr viel später voll erfaßt, und einem in diesem Sinne zurückblickenden Leser der Gawan-Handlung fällt es auch auf, daß der Vater von Gramoflanz in Kanvoleis fehlt. Das gestattet nicht ohne weiteres die Schlußfolgerung, daß er zu diesem Zeitpunkt schon tot sei, aber

sein Fehlen gewinnt an Bedeutung angesichts des Befundes, daß die anderen für Gramoflanz wichtigen Vertreter der älteren Generation alle anwesend sind. Unter den Teilnehmern befindet sich erstens Irots Schwager Brandelidelin von Punturtoys (zuerst 67,17-18), dem als Mutterbruder von Gramoflanz (726,10ff.) die Verpflichtung oblag, an die Stelle des toten Vaters zu treten, und deswegen für seine Rolle bei den Friedensverhandlungen in Joflanze gut geeignet ist. Anwesend sind ferner Irots Territorialnachbar Cidegast von Logroys (67,15), der später von Irots Sohn Gramoflanz getötet wird, aber in Kanvoleis mit Brandelidelin verbündet auftritt, und schließlich auch der von Gramoflanz beschuldigte Mörder König Lot (66,9-14). Erst durch ihre Anwesenheit wird die leere Stelle bemerkbar, die für Gramoflanz später immer noch von Bedeutung sein wird.

Zur Zeit der Joflanze-Handlung ist er „genau im rechten Alter“:²¹ *dem wâren sîner zîte jâr / weder ze kurz noch ze lanc*. Jung ist er nicht mehr; die Tötung von Cidegast muß um etwa acht oder zehn Jahre zurückliegen, denn Anfortas wurde schon im Dienste der rachsüchtigen Orgeluse verwundet. Bestimmend und identitätskonstituierend für ihn sind die zwei Mordtaten von großem Gewicht, die am Anfang seiner erzählten Lebensgeschichte stehen: der ungerächte heimtückische Tod des Vaters, der für ihn eine ungerächte Beleidigung darstellt, und der in keinem erkennbaren Zusammenhang damit stehender Tod von Cidegast, der die fortdauernde Blutfehde mit Orgeluse und also auch mit Gawan begründet.

Zu Gramoflanz ist grundsätzlich festzustellen, daß ein Prinzip der gegensätzlichen oder widerspruchsvollen Doppelung bei ihm vorherrscht. Daß er immer nur mit zwei Gegnern gleichzeitig kämpfen möchte, sollte vielleicht einen Hinweis in diese Richtung geben. Seine gewalttätige *minne* zu Orgeluse, die den

²¹ Kühn (Anm. 10), 2, 45.

Totschlag des Rivalen Cidegast und die ein Jahr dauernde Gefangenschaft der Geliebten unbedenklich als Mittel einsetzt, bildet den extremen Gegensatz zur anscheinend hingebungsvollen Fernliebe, die auf alle Gewalt verzichtet und am Anfang sogar ohne jede sinnliche Wahrnehmung auskommt. (In dieser Hinsicht hat Wolfram der Quelle gegenüber den Kontrast noch gesteigert, denn bei Chrétien im *Perceval* haben sich Guiromelant und Clarissant immerhin schon gesehen, wenn auch nur aus der Ferne und über den Fluß hinweg.)²² Der Kontrast der zwei Liebesarten von Gramoflanz läßt sich weiter auf die politische Dimension übertragen, denn bei jedem herrschenden König hat die durch Minne und Ehestreben bestimmtes Handeln ihre machtpolitischen Konsequenzen. Das deutet einerseits auf eine kriegerische Politik der lokalen Gebietserweiterung und des Machtzuwachses, denn die erzwungene Ehe von Orgeluse und Gramoflanz hätte zur Annexion des Herzogtums Logroys geführt, und andererseits auf eine friedlich-diplomatische Politik der Eheallianzen, die schließlich zur Einbindung des Königshauses von Rosche Sabbins in den weitverzweigten Verwandtschaftsverband der Artussippe und zur Aufnahme in die Tafelrunde führen sollte. In den aufeinanderfolgenden Phasen seiner Ehepolitik scheint die zweite Alternative an die Stelle der ersten getreten zu sein. Aber in der erzählten Gegenwart des Romans wird uns der doppelte widerspruchsvolle Gramoflanz in seinen ersten zwei Auftritten anschaulich vor Augen geführt: erstens als verträumter Liebhaber, der in kostbarer Kleidung mit den Geschenken seiner Geliebten allein im Freien reitet (605,1-21), und zweitens, ganz anders, als der mit prunkvoller Waffenrüstung und großem Gefolge strot-

²² Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*. Altfranzösisch / Deutsch, übersetzt u. hg. v. Felicitas Oleg-Krafft, Stuttgart 1991 (RUB 8649), vv. 9015-9026, S. 502-503.

zender Kraftprotz, der sich in seinem Heerlager auf den Zweikampf mit Gawan vorbereitet (683,11-23; 687,1-688,3).

Erst unter dem Aspekt dieser doppelten Persona von Gramoflanz wird das wichtige auslösende Moment der Joflanze-Handlung verständlich, nämlich der befremdliche und eigentlich unbegreifliche Umstand, daß er der Familie von König Lot mit zwei unvereinbaren Forderungen entgegentritt. Einerseits liebt er Itonje, die Tochter von König Lot, die er nie gesehen hat, und bittet Gawan in seiner Eigenschaft als neuer Schloßherr auf Schastel marveil um Hilfe und Beistand (606,21-607,6); andererseits hält er den gleichen König Lot für den Mörder seines Vaters und er will diesen Mord an Gawan, dem Sohn von Lot, rächen (608,9-30). Nicht nur dem heutigen Leser sondern auch Gawan (609,1-20) und Bene (694,9-18) ist es sofort klar, daß es mit der *triuwe* unvereinbar ist, eine Familie mit der Absicht der Blutrache zu verfolgen und gleichzeitig mit dieser Familie eine Eheallianz mit den Mitteln der Fernliebe anzustreben.²³ Aber nach dem bisher Gesagten soll es deutlich sein, daß sowohl die sanktionierte Gewalttätigkeit der Blutrache wie auch die Fernliebe, mit der er um Itonje wirbt, im Rahmen dieser doppelten Persona von Gramoflanz zu sehen sind. Seine widerspruchsvolle Haltung gegenüber dem Geschwisterpaar Gawan-Itonje ist nicht nur ein wichtiges Problem der Erzählung sondern gehört auch im grundsätzlichen Sinne zum Wesen dieser Figur.

²³ Daß Gramoflanz und Itonje „sich lieben, ohne zu wissen, daß ihre Ehe eine Sippenfehde außer Kraft setzen wird“, wie die Situation von Elisabeth Schmid, (*Familiengeschichten und Heilsmythologie. Die Verwandtschaftsstrukturen in den französischen und deutschen Gralromanen des 12. und 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1986, S. 194) formuliert wird, stimmt für Itonje, aber scheint mir für Gramoflanz nach seinen Aussagen im Gespräch mit Gawan ausgeschlossen zu sein. Er weiß genau um die Verwandtschaftsverhältnisse, und gerade sein „ausgeprägtes Prestigedenken“ und sein „Insistieren auf Einhaltung von Vereinbarungen und Regeln“ (Unzeitig-Herzog [Anm. 6], hier: S. 210) legen den Schluß nahe, daß er genau weiß, worum es geht.

Für heutige Leser stellt sich die Frage, wie die Fernliebe von Gramoflanz zu bewerten sei. Ist sie als Motiv des humoristischen Gawanromans einzustufen, als weiteres Indiz der verstiegenen, verkrampften Ritterlichkeit wie sein Prinzip, nur mit zwei Gegnern gleichzeitig zu kämpfen? Oder ist sie als der Beweis einer Wende zur edleren, spiritualisierten Form der Minne zu sehen, die in deutlichem Gegensatz zu seinem früheren gewalttätigen Vorgehen gegen Cidegast und Orgeluse steht?

Als Liebhaber einer Königstochter, die er noch nie gesehen hat, hat Gramoflanz weniger Ähnlichkeit mit den Protagonisten der Artusromane in der Tradition von Chrétien als mit den Helden der großen Brautwerbungsgeschichten – mit König Rother, mit Sivrit und Gunther im *Nibelungenlied*, mit Hartmut und Hetel in der *Kudrun*, die sich alle auf Grund der lobenden Erzählungen anderer Menschen, d.h. vom Hörensagen, sich verlieben, d.h. sie entschließen sich, um eine königliche Braut zu werben. Horst Wenzel hat für dieses Phänomen ein Erklärungsmodell vorgeschlagen, wonach die geistesgeschichtlichen Bedingungen die Entstehung einer literarischen Konvention begünstigen, die der Praxis dynastisch-feudaler Eheschließung Rechnung trägt.²⁴ Hier hatten sich die Ehepartner vor der offiziellen Verlobung oft nicht gesehen, und sie mußten auch weite Entfernungen und beträchtliche kulturelle Unterschiede überwinden, bevor sie zueinander fanden. Das geschah aber in einer

²⁴ Horst Wenzel, „Fernliebe und Hohe Minne. Zur räumlichen und zur sozialen Distanz in der Minnethematik“ in: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hg. v. Rüdiger Krohn, München 1983, S. 187-208. Vgl. Rüdiger Schnell, ‚Causa Amoris‘. *Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern u. München 1985, S. 275-286, für eine Darstellung der Fernliebe, die auf die sozialgeschichtliche Dimension verzichtet, und besonders S. 285-286, Anm. 351a, für kritische Anmerkungen zu Wenzels These.

Welt, wo seit dem späten 12. Jahrhundert in der höfischen Erzählkunst „eine Ehe ohne Minne schlecht zu propagieren sei.“²⁵

Wie dem auch sei, die Fernliebe von Gramoflanz für Itonje entspricht in ihrer Entstehung den anderen erwähnten literarischen Beispielen und scheint für die anderen Figuren im Werk unproblematisch zu sein. Konstitutiv für die literarische Fernliebe, wo Schönheit und Tugend der königlichen Braut vorausgesetzt werden, ist die Ebenbürtigkeit.²⁶ Gawan demonstriert seine Vertrautheit mit der Konvention, als er nach seinem ersten Gespräch mit Gramoflanz sich mit Itonje unterhält. Ungeachtet seiner eigenen Probleme mit dem König hatte er versprochen, sein Liebesbote zu sein; er hält dieses Verhältnis der Fernliebe und die angebahnte Ehe für unterstützungswert, wobei die für dynastische Eheallianzen wünschenswerte Ebenbürtigkeit eine wichtige Rolle spielt: *künec durch küneginne / sol billîche empfâhen nôt* (633,10-11), und er will sie fördern: *,ob ir triwe kunnet tragn, / sô sult ir wenden im sîn klagn. / beidenthalp wil ich des bote sîn'* (633,17-19).

Bei Gramoflanz und Itonje, wie in den genannten Brautwerbungsgeschichten, wird die Minne nicht durch die Augen entzündet, wie sonst in der Liebesdichtung, und auch bei Wolfram üblich,²⁷ sondern durch die Ohren, d.h. durch Hörensagen. Itonje deutet gegenüber Artus an, daß Bene hier die Hauptrolle spielte: *,sist hie diu daz zesamene truoc'* (716,17). Den theoretischen Erkenntnislehren des 12. Jahrhunderts ist die Wahrnehmung durch das gesprochene und gehörte Wort durchaus vertraut, vor allem in der Religion, sowohl in der Predigt wie auch in der Bibellektüre. Das Gehörte wird genau so gut von der

²⁵ Wenzel (Anm. 24), hier: S.187.

²⁶ Ebd., S.189.

²⁷ Schnell (Anm.24), S. 219.

imaginatio aufgenommen und bearbeitet wie das Gesehene.²⁸ Nur ist das in der Minne eher die Ausnahme. Dem auf diese Weise entstehenden Minnestreben ohne die sinnliche Wahrnehmung durch die Augen wohnt eine besondere Spannung inne, die Wenzel so beschreibt: „Fernliebe ist zunächst, wenn auch nur übergangsweise, völlig spiritualisierte Liebe, ist unaufgelöste Spannung und derart motivierend für besondere Anstrengungen. Für den epischen Entwurf ist die Auflösung dieser Spannung, die Überwindung der Distanz, vielfach die Voraussetzung für die Entfaltung der Erzählung insgesamt.“²⁹

Wie diese Spannung im Falle von Gurnemanz aufgelöst wird, wie die geistige Distanz der Fernliebe zwischen ihm und Itonje überwunden wird, wird im weiteren Verlauf seiner Geschichte dargestellt. Man kann sie als eine nach innen verlegte und verkleinerte Brautwerbungsgeschichte auffassen. Der Erkenntnisweg, den er dabei zurücklegt, stellt sich als vierstufiger Wahrnehmungsvorgang dar. Als erste Stufe begreifen wir den Entschluß, die nie gesehene Königstochter auf Schastel marveile zur Geliebten zu erheben. Die zweite Stufe setzt mit dem Empfang der aufwendigen Geschenke ein, worauf die Begegnungen mit Beacurs und bald darauf mit Itonje selbst als dritte und vierte Stufe folgen.

Die erste Stufe gehört noch zur Vorgeschichte der erzählten Gawan-Handlung und ist im vorigen schon besprochen worden. Kommt hier die Liebe noch ohne die sinnliche Wahrnehmung aus, so gehört doch dazu die geistige Arbeit der *imaginatio*, die das Gehörte verarbeitet. Später betont Gramoflanz selbst im Gespräch mit Gawan den Kontrast mit seinen Erfahrungen mit Orgeluse, mit der er sich nach wie vor im Kriegszustand befindet (606,1-607,16). Was die zweite Stufe betrifft, so ist das Wesentliche bei der Kommentierung der Gedankenrede schon

²⁸ Wenzel (Anm. 24), hier: S. 190-194.

²⁹ Ebd., S. 194.

gesagt worden. Jetzt spielt die sinnliche Wahrnehmung eine Rolle, aber nur in bezug auf Geschenke, die als metonymische Ersatzgegenstände für die Geliebte eintreten müssen.

Für das Verständnis der Gramoflanz-Figur ist es wichtig, daß der Leser von *Parzival* diese zweite Stufe im großen Gespräch mit Gawan unmittelbar erlebt. Auf diese Weise bekommt er nicht nur eine lebendige Darstellung des hochmütigen und selbstgefälligen Königs mit seinen Liebesgeschenken, sondern es wird ihm auch seine widersprüchliche doppelte Persona deutlich vor Augen geführt. Am Handgelenk und auf dem Kopf stellt er zur Schau die zwei Geschenke, die er von Itonje empfangen hat, aber dieser demonstrative Liebhaber ist auch derjenige, der seinen festen *haz* auf Lotes Sohn Gawan bekräftigt und die Herausforderung zum gerichtlichen Zweikampf auch dann noch aufrechterhält, nachdem Gawan ihn nachdrücklich auf die Unvereinbarkeit seiner beiden Hauptziele aufmerksam gemacht hat (609,1-610,24). Diese doppelte Persona manifestiert sich noch an dem für den Zweikampf festgelegten Tag, indem der aufwendig bewaffnete Gramoflanz sich auf den bevorstehenden Kampf mit Gawan freut und seine Liebe zu Itonje bekräftigt (685,1-10).

Der nächste Tag bringt die entscheidende Wende, die mit der Begegnung von Gramoflanz und Beacurs auch die dritte Wahrnehmungsstufe herbeiführt. Am Vormittag unterliegt Gramoflanz im Kampf mit Parzival, den er für Gawan hält. Gleich darauf schickt er seine Boten zu Artus, um den Kampf mit Gawan sicherzustellen. Seiner Doppelnatur immer noch gemäß handelnd gibt er den Boten seinen Liebesbrief für Itonje mit auf den Weg. Es ist der Brief, der den zur Vermittlung entschlossenen Artus veranlaßt, Gramoflanz ins Hoflager einzuladen und ihm seinen Neffen Beacurs zur Begrüßung und zum sicheren Geleit entgegenzuschicken.

Wir können jetzt die Bedeutung der Beacurs-Episode er-messen. Die unerwartete Konfrontation mit der charismatischen

Erscheinung des jungen Mannes in der festlich-höfischen Menge in der Landschaft gewährt Gramoflanz eine durch die Geschwisteridentität besiegelte Vorstellung der Geliebten, die weit über alles hinausgeht, was er bisher erlebt hat. Aber darüber hinaus wird er in der symbiotischen Gestalt des Bruders, der nicht nur seine Schwester Itonje sondern auch seinen Bruder Gawan vertritt, mit den beiden widersprüchlichen Aspekten der eigenen Identität konfrontiert. Hatte er selber schon in seiner freiwilligen Wahl einer Geliebten aus der Familie von König Lot, den er für den Tod seines Vaters verantwortlich hält, diese beiden Aspekte in eine bedenkliche Nähe zueinander gebracht, so wird ihm jetzt klar vor Augen geführt, daß die doppelte und widersprüchliche Haltung der Familie gegenüber, die er noch am Morgen desselben Tages gezeigt hatte, nicht mehr aufrechtzuerhalten sei. Nach der Theorie der Blutrache könnte er den Tod seines Vaters auch an Beacurs rächen, der genau so sehr der Sohn von Lot ist wie Gawan. Aber diese Möglichkeit kommt ihm gar nicht mehr in den Sinn, weil er im Bruder jetzt nur noch die Schwester sieht. Damit vollzieht er die entscheidende Ablösung von der eigenen Vergangenheit. Die vierte und letzte Wahrnehmungsstufe wird damit erreicht, daß seine Augen Itonje sofort erkennen, wie der Erzähler bemerkt (724,24). Damit ist er am Ziel seiner Brautwerbungsgeschichte. Aber genau so wichtig für die Lebensgeschichte von Gramoflanz ist es, daß die verhandelnden Könige keine Schwierigkeit haben, ihn von seinen Forderungen abzubringen, den Kranzraub zu vergelten und den Tod des Vaters zu rächen. Denn sein Haß auf Lot ist wie Schnee im Sonnenschein verschmolzen: *der zergienc, als in der sunnen snê* (728,15).

IV

Zum Schluß möchte ich kurz auf die Frage eingehen, warum der jüngere Bruder von Gawan bei Wolfram Beacurs heißt. Eine erste Erwähnung in der Gahmuret-Vorgeschichte, wo die noch un-

geborenen schönen Männer Parzival und Beacurs, *Lôtes kint*, mit Kaylet verglichen werden (39, 22-28) muß für das Publikum ein Rätsel gewesen sein, auch wenn sein Vater Lot von Norwegen kurz danach am Turnier von Kanvoleis (66,11ff.) in Person anwesend ist. Beacurs tritt selber zweimal auf, also nur einmal vor der besprochenen Szene im vierzehnten Buch, und zwar in beiden Episoden am Hofe seines Mutterbruders König Artus. In der ersten ergreift Beacurs das Wort, nachdem Kingrimursel Gawan beschuldigt hat, Vergulahts Vater Kingrisin heimtückisch getötet zu haben, und ihn zum gerichtlichen Zweikampf gefordert hat (319,20-322,12). Der jüngere Bruder, der für Gawan bei diesem Zweikampf einspringen möchte (323,1-324,30), ist im *Parzival* Beacurs, aber bei Chrétien im *Perceval* heißt er Agrevain oder Engrevain *li orgueilleous as dures mains*: ‚der Stolze, mit den starken Händen‘.³⁰ Unter dem Namen Agrevain ist er in der französischen Artusliteratur auch sonst bekannt; vor allem in *La Mort le Roi Artu* spielt er eine unheilvolle Rolle beim Untergang der Tafelrunde. Das hat mit Wolfram nichts zu tun, und die Episode am Plimizoel im sechsten Buch bietet auch keine Erklärung dafür, warum Wolfram den neuen Namen wählte.

Es muß aber in diesem Zusammenhang auffallen, daß Wolfram den fremdsprachigen Ausdruck *bêâ curs* an vier Stellen der *Parzival*-Erzählung verwendet, jedes Mal als eine Bezeichnung für die erotische Ausstrahlung von Condwiramurs, aus der Perspektive von Parzival gesehen. Drei von vier Belegen erscheinen an narrativisch hervorragenden Stellen der Erzählung, die dem Ausdruck einen hohen Stellenwert verleihen.³¹ Vor allem

³⁰ Chrétien de Troyes (Anm. 22), v. 8140, S. 454 – 455.

³¹ *Parzival*, 187, 20-23 (Parzival in Pelrapeire); 283,4-8 (die Blutstropfenszene); 327,17-20 (Parzival an Clamide); 333,23-25 (Parzivals Aufbruch zur Gralsuche).

gilt das für die Blutstropfenszene, als der in Gedanken versunkene Parzival die drei Tropfen zum ersten Mal sieht:

„[...] *Condwîr âmûrs, hie lît dîn schîn.
sît der snê dem bluote wîze bôt,
und ez den snê sus machet rôt,
Cundwîr âmûrs,
dem glîchet sich dîn bêâ curs:
des enbistu niht erlâzen*“ (283, 4-9).

Aber auch die erste Begegnung Parzivals mit Condwiramurs in Pelrapeire, und sein Aufbruch vom Artushof am Plimizoel, um den Gral zu suchen, gehören zu den dichterischen und narrativen Höhepunkten des Parzivalromans.

Es muß zu denken geben, daß der auffällige fremdsprachige Ausdruck, der auf leitmotivhafte Weise mit der schönsten Frau im Roman assoziiert wird, auch als neuer Personennamen für Gawans Bruder verwendet wird. Von den beiden Episoden, die ihn, wenn auch nur flüchtig, dem Rezipientenkreis von *Parzival* präsentieren, bietet nur die zweite, die Begegnung mit Gramoflanz im vierzehnten Buch, eine überzeugende Erklärung für die Umbenennung. Beacurs ist zweifellos der passende Name für den schönen jungen Mann, dessen charismatische Erscheinung bei dem Liebhaber seiner Schwester die Reaktion hervorruft, die ich in diesem Beitrag zu analysieren versucht habe. Aber wenn es stimmt, daß Wolfram Chrétien Engrevain vor allem im Hinblick auf die Episode im vierzehnten Buch umgetauft hat, dann muß auch festgestellt werden, daß er diese späte Gramoflanzszene erzähltechnisch sehr langfristig vorbereitet hat, durch die Verwendung des Namens im sechsten Buch, und sogar schon im ersten Buch. Auch hier wird noch einmal erwiesen, daß unser Erzähler einen sehr langen Atem hat.

Timothy McFarland

University College London

Begehren und Gewalt. Aspekte einer Sprache der Liebe in Wolframs *Parzival*¹

Kaum ein Diskurs bedient sich ausgeprägter eines stereotypen, rhetorisierten Metaphern- und Allegorien-Repertoires als der Liebesdiskurs: Liebe als Feuer, Krankheit, Krieg; Liebe als Heilung, Dienst, wechselseitiger Herzenstausch u.a. Das ist längst bekannt, erhält jedoch im Rahmen der Frage nach der Wahrnehmung von Emotionen einen neuen Stellenwert: Liebe ‚als solche‘ ist kaum wahrzunehmen, von außen so wenig wie nach innen; sie ist jedenfalls nicht als quasi ‚autonome‘ Emotion in Worte zu fassen. Vielmehr wird sie auf Umwegen wahrgenommen, in erster Linie über unmittelbare physische Leidenserfahrungen – Verbrennung, Versehrung, Krankheitssymptome – oder über Erfahrungen der Besitzergreifung und Machtrelationen. Emotionen scheinen abgeleitet einerseits von körperlichen Symptomen, andererseits von juristisch-machtpolitischen Phänomenen. Verbrennung, Versehrung, Krankheits-symptome (aber auch das positive Komplement: die Heilung) sind von außen ebenso wie nach innen wahrnehmbar. Macht- und besitzkorrelierte Phänomene wie Dienst, Eroberung, Aneignung betreffen vor allem die Wahrnehmung von außen (Liebe zeigt sich z.B. im Minnedienst an der Frau, umgekehrt freilich auch in erfolgreicher Eroberung); sie werden aber, soweit das Herz als Territorium begriffen ist, metaphorisch auch auf die Innenwahrnehmung übertragen.

Auf die vorgeprägten Elemente traditioneller Liebesrhetorik und Liebessemantik greift bekanntlich auch Wolfram zurück.²

¹ Die Vortragsform ist beibehalten; lediglich die wichtigsten Nachweise sind hinzugefügt. Ich danke den Diskutanten für Anregungen und Kritik.

² Zusammenfassend zu Wolframs Bildlichkeit vgl. bes. Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart 1997; hier bes. S. 135f.

Auch im *Parzival* nehmen Erzähler und Protagonisten eigene und fremde Liebe wahr als Feuer (dies erfolgt bevorzugt durch den Erzähler), als Krankheit, Leiden und Tod, als Kampf und Krieg, Fesselung und Gefangennahme (dies durch Erzähler und Protagonisten). Ich gebe jeweils nur einige wenige Beispiele: Vorstellungen von Liebe als Feuer beziehen sich vor allem auf das aggressiv-zerstörerische Potential der Liebe: *der minne hitze fiur* (130,9), das auf rotem Mund brennt, ist eine der ‚Waffen‘ der Jeschute; Venus führt als Attribut und Waffe *ir vackeln heiz* (532,15); [...] *Amor unt Cupîdô / unt der zweier muoter Vênus / den liuten minne gebn alsus, / mit geschôze und mit fiure* (532,2-5). Die Erfahrung von Liebe als Krankheit, Leiden, Tod machen, mehr oder weniger ernsthaft, mit mehr oder weniger bedrohlichen Symptomen, die Protagonisten, die fast alle *senen* oder *trûren* (z.B. 441,10 / 11): *wir bêde* [Gahmuret und sein Bruder] *dolten umbe liep* (8,21); *in* [Gahmuret] *brâhte dicke in unmaht / diu swarze Moerinne* (35,20f.); *minnen craft mit freuden krenke / frumt in* [Feirefiz] *bleich an sîner blenke* (810,29f.). Minne-Krankheit kann freilich auch zugefügt werden, über schöne Männer oder Frauen als Überträger, und sie trifft die Frauen ebenso wie die Männer: *er* [Parzival] *wîbes ougen sîeze, / unt dâ bî wîbes herzen suht* (4,20f.). Der Tod freilich sprengt die Metapher – sobald von Liebestod die Rede ist, geht die Bildrede über in Handlung: Das gilt für die Männer, die von Liebe oder geliebten Frauen in tödliche Ritterschaft getrieben werden,³ aber gelegentlich auch für Frauen, Sigune und, auf intertextueller Ebene, Dido: *froun Dîdôn tôt was minnen pfant* (399,14).

³ Vgl. Helmut Brackert, „*der lac an riterschefte tôt*. Parzival und das Leid der Frauen“, in: „*Ist zwîvel herzen nâchgebûr*“. Günther Schweikle zum. 60. Geburtstag, hg. v. Rüdiger Krüger, Jürgen Kühnel, Joachim Kunolt, Stuttgart 1989, S. 143-163.

Das Bildfeld des Liebeskriegs⁴ begegnet in allen Varianten: Liebe und Geliebte bzw. Geliebter (oder deren Schönheit), gelegentlich aber auch Liebesgefühle erscheinen als schneidende Waffen – Orgeluse etwa als *spansenwe des herzen* (508,30); oder: *die [Amphlise] rüeret dîner [Gahmurets] minnen lanze* (76,14). Liebe erscheint als Krieg, der regelhaft Sieg für die Minne bedeutet – Parzival in seiner Schönheit etwa nicht nur als Blitzstrahl der Minne, *blic*, sondern auch als *der wâren minne* [...] *schumphentiure unde ir sic* (146,9f.); umgekehrt gilt aber auch die Überlegenheit der Minne über Parzival: *der minne er muose ir siges jehen* (289,16). Körperliche Liebe vor allem erscheint regelhaft als Ringen: *und ob dâ was gerungen* (555,22), heißt es (hypothetisch und, ausnahmsweise, unzutreffend) über Bene und Gawan. Die erotische Begegnung mit der Amazone, die er hinter Damenpferd und Schild vermutet, imaginiert Gawan als Ringkampf, in dem es ihm nicht ganz leicht sein werde, Stand zu halten:

‘[...] *wer mac sîn diz wîp,
diu alsus werlîchen lîp
hât, daz si schildes pfligt?
op si sich strîts gein mir bewigt,
wie sol ich mich ir danne wern?
[.....]
wil si die lenge ringen,
si mac mich nider bringen
[.....]* (504,15-22).

Vergleichbares gilt für seine erotischen Phantasien in Bezug auf Orgeluse: *doch het er [Gawan] in slâfe strît / gestriten mit der minne / abe mit der herzoginne* (628,12-14). Gramoflanz

⁴ Vgl. Erika Kohler, *Liebeskrieg. Zur Bildersprache der höfischen Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart/Berlin 1935 (Tübinger germanistische Arbeiten 21).

führt gegen Orgeluse dagegen nicht metaphorisch, sondern real Krieg: *Unt daz ich [Gramoflanz] gein ir [Orgeluse] krieges pflige, / diu den wâren minnen sige / mit clârheit hât behalden* (606,1-3 und ff.). Der Erzähler schließlich begreift das Wirken der Minne als totalen Krieg mit allen Mitteln – und die Großmacht Minne als apriorische Siegerin:

[...] *Frou minne,*
 [.....]
ezen hilfet gein iu schilt noch swert ,
snell ors, hôch purc mit türnen wert:
ir sît gewaldec ob der wer.
bêde ûf erde unt in dem mer
waz entrinnet iwerm kriege (292,1/29-293,3).

Beiläufig erscheint hier, unter den fruchtlosen Mitteln der Gegenwehr, *hôch purc mit türnen wert*, wenn ich recht sehe, ein erster Vorläufer der Minneburg – bzw. Bürgeroberungsallegorie.⁵ Freilich kann die Minne auch kriegerischen Schutz gewähren: *hie gît diu minne im [Gramoflanz] einen schilt, / des sînen kampfgênôz bevilt: / ich mein gein minne hôhen muot* (719,9 - 11).

Das Bildfeld von Liebe als Fesselung und Gefangenschaft ist ebenfalls omnipräsent; *in minnen bande* (532,24) liegen viele, vor allem (allerdings nicht nur) Männer. Liebe – oder Geliebte und Geliebter – sind dabei Macht, die fesselt, oder Fessel selbst: *er [Mazadân] was ir herzen boye* (56,20); *dîn [Gahmurets] minne ist slôz unde bant / mîns [Amphlises] herzen unt des fröude* (76,26f.); *frou minne strichte in [Parzival] an ir bant* (288,30). Gawân erklärt sich gegenüber Orgeluse als *iwer gevangen* (510,19).

⁵ Vgl. Dorothea Klein, „Zur Metaphorik der ‘Minneburg’“. Erscheint in: *Würzburg, der Große Löwenhof und die deutsche Literatur im Spätmittelalter*, hg. v. Horst Brunner [im Druck].

Auch die konstruktiven Vorstellungen von Liebe als Schutz oder Heilung begegnen, aber – anders als die destruktiv-zerstörerischen – nicht in Bezug auf beide Geschlechter, sondern ausschließlich in Bezug auf das männliche: *mîn* [Obilots] *minne sol iu* [Gawan] *fride bern* (371,9). In strenger Reziprozität von Angriff und Rettung wird generalisierend dem Mann (hier Gawan) empfohlen: *wert man sol sich niht minne wern: / wan den muoz minne helfen nern* (534,7f.). *minne helfe für der minne nôt* (802,7) ist es, was Parzival ausschließlich von Condwiramurs sucht. Buchstäblich heilend wirkt die Schönheit der Orgeluse auf Gawan: *swaz im an sînen wunden war, / die nôt het erwendet gar / Orgelûsen varwe glanz* (600,17-19) – oder, durch Substitution der Heilerin Minne durch den zum Heilkraut stilisierten relevanten Körperteil komisierend: *er* [Gawan] *vant die rehten hirzwurz, / diu im half daz er genas [...]* (643,28f. und ff.).

Trotz mancher originellen Wendung im Detail (der genannten *hirzwurz* etwa) oder in der Perspektivierung (etwa der androzentrischen Richtung von Minneheil und -genesung), ist kaum ein Element von Wolframs Liebessprache, wiewohl diese bei Chrétien in aller Regel keine Entsprechung hat,⁶ für sich genommen wirklich neu. Spezifisch Wolframisch erscheinen dagegen seine Selektion, seine Tendenz zur Zurücknahme von Pathos und Emphase und die Dynamisierung traditioneller Bildvorstellungen: Hoch signifikant an Wolframs Selektion ist die Konzentration einerseits auf das Bildfeld von Dienst und Lohn, andererseits auf das von Gewalt und Versehrung. Liebe wird nach innen als Schmerz und Versehrung wahrgenommen, von außen als Dienst oder Gewaltakt.⁷ Beide Bereiche werden

⁶ Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le conte du Graal*, hg. und übersetzt v. Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 1991.

⁷ Vgl. auch Karl Bertau, „Versuch über die Strukturen einiger Aggressionsphantasien bei Wolfram“, in: K.B., *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München 1983, S. 126-144; Ulrich Ernst, „Liebe und Gewalt im *Parzival*

gegenüber der Tradition zumindest teilweise ‚entpathetisiert‘, an realitätsnähere, illusionsärmere Realitäten gekoppelt: das Bildfeld von Dienst und Lohn an Vorstellungen von Erwerb und Gewinn durch Kauf, Diebstahl oder Glücksspiel; das Bildfeld von Gewalt und Versehrung an das von Verschlingen und Einverleiben. Bildvorstellungen werden in andere überführt, oder der Kontakt der Bildsprache zur Ebene der Erzählhandlung entzieht den Bildern den Boden: So löst Wolframs Bilddynamik, in einer Art Re-Patriarchalisierung, Bildvorstellungen der höfischen Liebessprache auf durch Annäherung an lebensweltliche Verhältnisse.

Rein quantitativ – aber eben nur quantitativ – ist die Vorstellung von Liebe als Dienst um Lohn stark dominant⁸; sie bestimmt vor allem die Offenbarung von Liebe und Werbung nach außen, die Wahrnehmung der Liebe von außen: durch Dienst zeigt der Mann der geliebten Frau ebenso wie der höfischen Öffentlichkeit seine Liebe, die als Dienst wahrzunehmen ist. *diens nâch minne* (26,27) treibt praktisch alle höfischen Männer des Romans an; gelegentlich nimmt dabei die Dame die feudale Rolle des Dienstherrn ein: Orgeluse vor allem erscheint als Gawans *herzen voget* (514,27). Der Minne-Erfolg des Mannes freilich restituiert auch sprachlich lebensweltlich-patriarchale Relationen:⁹ [...] *hiute bin ich* [Gahmuret] *hie / worden*

Wolframs von Eschenbach“, in: *Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre (FS X. von Ertzdorff)*, Göttingen 1998 (GAG 644), S. 215-243; Elisabeth Lienert, „Zur Diskursivität der Gewalt in Wolframs *Parzival*“, in: *Wolfram-Studien*, 17 (2002), S. 223-245.

⁸ Vgl. jetzt auch James A. Schultz, „Love Service, Masculine Anxiety and the Consolations of Fiction in Wolfram's ‚Parzival‘“, in: *ZfdPh*, 121 (2002), S. 342-364.

⁹ Vgl. ebd., S. 360, zur „restoration of male hegemony“ bzw. „restoration of orthodox gender relations“ durch die Ehe als Resultat des Minnedienstes.

hërre überz lant./ mich vienc diu künegîn mit ir hant: / dô wert ich mich mit minne (49,20-23): Minnegefangenschaft ruft männliche Gegenwehr auf den Plan, Gegenwehr zwar mittels der Waffe Minne, doch mit dem Resultat patriarchalischer Herrschaft (49,20-26). Beim Dienst geht es, stereotyp, immer um Lohn: *sîn dienest nam der minnen solt* (37,8). Wortwahl (und Handlung) verschieben den feudalen Lohn dabei gerade im *Parzival* nicht selten ins Merkantile: *an sînem dienste lac gewin, / der wîbe minne und ir gruoz* (12,12f.); *welt ir teilen den gewin, / den ir mit minne an mir bejagt* [Orgeluse zu Gawan] (510,28f.). Vorstellungen von Besitzergreifung prägen vor allem das Verhältnis von Herzeloide und Gahmuret: [Herzeloide] *bôt zwei lant unde ir lîp / swer dâ den prîs bezalte* (60,16f.); das Gerichtsurteil besagt: ‚[...] *den sol diu küneginne hân.*‘ Herzeloide triumphiert: *nu sît ir mîn.* [...]‘; die Geschlechterrollen sind quasi vertauscht, entsprechend ist aber auch das Dienstverhältnis in bezeichnender Weise umgekehrt: Herzeloide bietet Gahmuret ihren Dienst an: ‚[...] *ich tuon iu dienst nâch hulden schîn*‘ (96,5-8). Der Gewinn besteht dabei nicht allein in Minne oder *gruoz*: Geliebte oder Geliebter rücken gelegentlich an die Position des durch Minnedienst errungenen Lohns: Gahmuret erscheint als *der minnen geltes lôn* (23,7). Desillusionierend wirken Vorstellungen von Glücksspiel, z.B. *vil hôhes topels er doch spilt, / der an ritterschaft nâch minnen zilt* (115,19f.).¹⁰ Auch das – ebenfalls traditionelle Bildfeld – von Raub und Diebstahl liegt nicht fern: *ir wâret ritter unde diep, / [...] wan kunde ouch ich nu minne steln* (8,22/24), so Gahmuret über seinen toten

¹⁰ Grundsätzlich zur Würfelspielmetaphorik (als Bild in erster Linie für Zufall und Kontingenz) vgl. Mireille Schnyder, „Glücksspiel und Vorsehung. Die Würfelspielmetaphorik im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“, in: *ZfdA*, 131 (2002), S. 308-325, hier S. 315-319 zur „Würflerin Minne“, zur Stelle S. 319.

Bruder.¹¹ Beide Bildvorstellungen verleihen der Dominante ‚Frauendienst‘ frivole, vielleicht ‚maskulinere‘ Obertöne. Und auch die Dienst-Lohn-Vorstellungen sind, freilich auf der Handlungsebene, mit Gewalt gekoppelt: Dienst vollzieht sich in erster Linie als Ritterschaft, mit den bekannten gewalttätigen Folgen.

Ähnlich häufig wie als Dienst erscheint Liebe als Schmerz und Versehrung, metaphorisch und real. Nur einige wenige Beispiele zu den bereits oben genannten: *und hân doch immer nâch dir pîn* (55,27) beschreibt Gahmuret – verbal und metaphorisch (wenig glaubwürdig) – seine die Trennung überdauernde Neigung zu Belakane. Am *trûren* (709,30) könnten, so Gramoflanz, die Knappen die liebende Itonje erkennen. Vielfach sind Schmerz und Tod aber auch auf der Handlungsebene Folge, ja Wesensinhalt der Minne. Sigune stellt über Herzeloide fest: *grôz liebe ier solch herzen furch / mit dîner muoter triuwe* (140,18f.). Über Gahmurets Bruder Gandin heißt es: [...] *unz im diu minne erwarp / daz er an einer tjost erstarp* (80,17f.). Das Reimpaar *erwarp – erstarp* faßt pointiert beide Bildfelder, Dienst und Versehrung, in eins. Ebenso mischen sich Bildvorstellungen von Erwerb und Einverleiben, Gewalttat und Verschlingen.¹² Rein komisch, mit nur lockerem Bezug zu Gewaltvorstellungen, gilt das für die Attraktivität des Kämpfers Gahmuret und die tätliche Versöhnung von Orilus und Jeschute. Selbst den Teufel würden die Damen ‚vernaschen‘, wäre er tapfer wie Gahmuret: *het er den prîs behalten sô / an vrävelen helden sô dîn lîp, / für zucker gaezen in diu wîp* (50,14 - 16). Das

¹¹ Anders zur Stelle: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe von K. Lachmann revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8), 2, S. 458.

¹² Vgl. Barbara Nitsche, „Die literarische Signifikanz des Essens und Trinkens im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach“, in: *Archiv für Literaturgeschichte*, 94 (2000), S. 245-271.

zunächst unmetaphorische Versöhnungsmahl von Jeschute und Orilus hat durchaus sexuelle Konnotationen, und der Metaphorik ist zugleich Gewalt inhärent: *vogele gevangen ûf dem klobn / si mit freuden âzen* (273,26f.). Parzivals ungeschickte, dank seiner Unerfahrenheit nur potentiell sexuelle Aggression lenkt Jeschute um auf die Rebhühner: *ir solt mîn ezzen nieht* (131,24). Ungeniert phallische Assoziationen ruft des Erzählers Vergleich von Antikonie mit einem Hasen am Bratspieß hervor, in dem Vorstellungen von Gewalt (Jagd), Sexualität und Essen zusammenfallen: *baz geschicht an spizze hasen, / ich waene den gesâht ir nie, / dan si was dort unde hie* (409,26-28).

Der Grundtenor in der Bildsprache der Liebe ist bei Wolfram ein aggressiverer, ‚maskulinere‘ als in der Tradition. Dies gilt, obwohl auf der Handlungsebene die Minne, gerade auch gegenseitige Minne, im *Parzival* eine zentrale Rolle spielt (wobei auch da nicht zu vergessen ist, daß das Konsensprinzip für eine Vielzahl von Eheschließungen, insbesondere die auf Joflanze, aber auch für Repanse de Schoye, suspendiert wird.)

Es gibt freilich durchaus Bildvorstellungen von Symmetrie und Gegenseitigkeit der Partner; sie werden vor allem in Erzählerkommentaren und in anderen didaktischen Passagen des Romans entwickelt. *herzeminne* (365,2 und ff.) heißt die solchermaßen propagierte symmetrisch-gegenseitige, potentiell auch gewaltfreie Liebe. Gurnemanz entwickelt Einheitsvorstellungen auch anhand anderer Bildbereiche:

*man und wîp diu sint al ein;
als diu sunn diu hiute schein,
und ouch der name der heizet tac
[...]
si bliënt ûz eime kerne gar* (173,1-5).

Mann und Frau gehören zusammen wie Sonne und Tag – wer was ist, wird nicht aufgelöst, ebensowenig, was der Kern ist; das Gewächs, das aus diesem Kern sprießt, ist jedenfalls nur als

Einheit, nicht als Zweiheit vorstellbar. Diese Bildvorstellungen freilich bleiben punktuell und werden nicht weiterentwickelt. Konsequenzen auf der Handlungsebene haben sie allenfalls in der Beziehung von Parzival und Condwiramurs. Deren harmonische Liebesehe aber ist nicht als solche, sondern als Geschichte schmerzvoller Trennung erzählt, und die Vergegenwärtigung der Einheit in Parzivals Minnetrance ist an die komisch-gewaltgeladene Blutstropfenszene gebunden. Die Sprache der Gegenseitigkeit bedient sich weniger der Metaphorik als des Präpositionen- und Attributetauschs: *doch was ir lîp sîn selbes lîp: / [...] sîn leben was der frouwen lebn* (29,14/16) stellt der Erzähler über Belakane und Gahmuret fest. *ich was sîn herze, er was mîn lîp* (613,27) schildert Orgeluse ihre Beziehung zu Cidegast – eine der wenigen Beschwörungen von Einheit in Protagonistenrede, und es ist schwerlich Zufall, daß diese Einheit in unwiederbringlicher Vergangenheit liegt, gewalttätig aufgelöst durch Gramoflanz. Orgeluses¹³ neue Liebe zu Gawan beginnt in der Terminologie von Dienst und Lohn, endet aber sprachlich in Gawans sexuellem Kampferfolg:

„[.....]
*op der hât mit mir gestritn,
 dâ wart ich âne wer bekant
 unt zer blôzen sîten an gerant.
 op der noch strîtes gein mir gert,
 der wirt wol gendet âne swert.*’ (674,4-8)

Was von der in der Gawan-Orgeluse-Beziehung dominanten Dienstvorstellung her Lohn sein müßte, allenfalls gegenseitiges Einvernehmen, wird in männliche Aggression überführt. Daß

¹³ Vgl. allgemein bes. Martin Baisch, „Orgeluse - Aspekte ihrer Konzeption in Wolframs von Eschenbach *Parzival*“, in: *Schwierige Frauen - schwierige Männer*, hg. v. Alois M. Haas / Ingrid Kasten, Bern 1999, S. 15-33.

Orgeluse selbst der Preis dieser Attacke in den Mund gelegt ist, unterstreicht die Überführung eines partnerschaftlichen (Cidegast) oder ‚frauenfreundlichen‘ (Minnedienst) Liebeskonzepts in die Sphäre erfolgreicher männlicher Aggression.

In der Sprache der Liebe treten harmonisierende Vorstellungsbereiche gegenüber Vorstellungen von Gewalt in den Hintergrund. Dies vollzieht sich übrigens gegenläufig zur Handlungsebene, auf der Gewalt zunehmend (wenn auch nicht ohne beunruhigende Reste) durch Liebe und Ehe befriedet und kanalisiert erscheint. Gewalt in der Liebe ist dabei vor allem Männersache. Auf der Handlungsebene steht das außer Frage: Nur Männer – diese aber nicht selten – erzwingen Liebe mit Gewalt gegen Frauen oder verdienen sie sich durch Ritterschaft als Akt der Gewalt gegen Männer (als eine gewisse Ausnahme mag Herzloyde gelten, die sich selbst als Turnierpreis aussetzt und Gahmuret auf dem Rechtsweg zur Heirat zwingt). Für die Bildebene, die Sprache der Liebe, gilt das zunächst, rein quantitativ, nicht: Auch und gerade die Großmacht Minne oder die Minnedame erscheinen in der Rolle potenter Angreifer. Daß die Minne *twingt*, ist stereotyp, ihr Wirken schlechthin (z.B. 479,7; 495,25). Ansonsten ist die Erfahrung von Minne-Aggression nur selten von Männern formuliert: Eines der wenigen Beispiele ist Gawan, der Orgeluse als Machthaberin und Siegerin über seine Männlichkeit apostrophiert: *getruoc mîn herze ie mannes sin, / den het diu edele herzogin / mit ir gewalt beslozzten* (655,19-21). Ansonsten erscheint die Rede von der Angreiferin Minne (oder der Dame als Aggressorin) regelhaft als Erzählerpostulat, nicht als Protagonistenerfahrung.¹⁴ Generalisierend doziert der Erzähler:

*wîp sint et immer wîp:
werlîches manes lîp*

¹⁴ Anders Schultz (Anm. 8), bes. S. 347, 348f., der in höfischen Restriktionen männlichen Gewaltverhaltens wie in der Zwingmacht der Liebe Auslöser von Männlichkeits-Ängsten sieht.

*hânt si schier betwungen:
in ist dicke alsus gelungen (450,5-8).*

Genau so soll es aber nicht sein – der Erzähler ergreift Partei für den Mann. Diese Parteinahme erfolgt in doppelter Weise, einmal als Verteidigung des Mannes, der gegen die Übermacht der Minne und der Frau nichts ausrichten kann: *nieman sol des lachen, / daz alsus werlîchen man [Gawan] / ein wîp entschumpfieren kan (584,22-24)*; denn: die Frau kämpft nicht allein, durch sie wirkt die Großmacht Minne: *dâ tuot frou minne ir zürnen schîn / [...], daz sin âne sînen danc / wol gesunden ê betwanc (584,26-585,4 und ff.)*. Ein andermal aber stellt sich der Erzähler ausdrücklich auf die Seite des Mannes, gegen die Minne und die Frau: Der Zwang, den weibliche Mächte ausüben, wird ihnen als schändlich verwiesen: *mit selher jugent hât minne ir strît: / sô twingts ir friunt sô sêre, / man mages ir jehn zunêre (478,10-12)*. Die Zwangsmacht der Frau wird ausdrücklich als unangebracht erklärt:

*er [Gawan] was doch ie sô werlîch,
der werden wer alsô gelîch,
daz niht twingen solte ein wîp
sînen werlîchen lîp
[...] (532,27-30 und ff.)*

Da ist es signifikant, daß der Zwang der Minne und der Dame letztlich überführt wird in den – bereits zitierten – sexuellen Kampfsieg des Mannes. Vor allem die Blutstropfenszene spielt die Über- und Allmacht der Minne mehrfach aus: *diu starke minne sîn dâ wielt, / sölhe nôt fuogt im sîn wîp / [...] / diu zuct im wizenlîchen sin (283,18-22)*. Angeblich bedient sich die Frau, Condwiramurs, der Minne als Botin und Vorkämpferin:

*Frou minne, ir tâtet ouch gewalt,
dô Parzivâl der degen balt
durch iuch von sînen wizen schiet,*

[...]
daz werde süeze clâre wîp
sand iuch ze boten an sînen lîp (293,5-10).

Condwiramurs selbst bleibt zwar von Vorwürfen ausgespart, doch desillusionieren hier zwei andere Faktoren die angebliche Übermacht der Minne und der Frau: zum einen die scharfe Erzählerkritik an der Minne; zum anderen der Handlungsverlauf: Condwiramurs ist ja passiv, die Verlassene, Parzival hat Minneferne und Minneleid selbst herbeigeführt. Des Erzählers Invektive gegen die Minne dient hier auch der Entlastung des Mannes. Die Kontexte, in die die Übermacht der Minne oder der Frau letztlich mündet, bei Gawan und Orgeluse wie in der Blutstropfenszene, heben diese Übermacht letztlich auf. Die Dynamik des Erzählens von der Liebe entzieht höfischer Liebesterminologie den Boden.

Wenn einige Protagonistinnen über die ‚Waffen der Frauen‘ verfügen, verhält es sich ähnlich: *si* [Jeschute] *truoc der minne wâfen* (130,4) – genau das bringt ihr aber doppelt Gewalt ein, zum einen Parzivals *tumben* Übergriff, zum anderen Orilus’ eheherrliche Strafaktion. Einzig bei Condwiramurs wird die Vorstellung von Gewalt nur aufgerufen, um sogleich abgebogen zu werden:

an ir [Condwiramurs] *was werlîchiu wât,*
ein hemde wîz sîdîn:
waz möhte kampflîcher sîn,
dan gein dem man sus komende ein wîp?

(192,14-17).

Aus dem Kampf aber wird nichts: Nur unter der Bedingung, *daz ir mit mir ringet niht* (194,1), schlüpft sie hilfefehend unter Parzivals Bettdecke. Noch in der keuschen Hochzeitsnacht wird Parzivals männliches Aggressionspotential, seine *vreise*, ausdrücklich suspendiert: *kranc was sîn vreise* (202,20), und auch die vollzogene Ehe stellt sich als Gegenseitigkeit dar: *iewederz*

an dem andern vant, / er was ir liep, als was si im (223,6f.). Diese Beziehung – und nur sie (auf der Handlungsebene vielleicht noch die von Gramoflanz und Itonje) – wird sprachlich positioniert außerhalb des Gewaltdiskurses gestellt. Orgeluse dagegen ergeht es, wenn auch auf der Handlungsebene mit einiger Verspätung, nicht unähnlich Jeschute: *kampfbaeriu lide treit / ein wîp die man vindet sô* (515,4f.). Aber *kampfbaeriu lide* nützen Orgeluse nichts: Sie wird später Gegenstand männlicher sexueller Aggression (die sie im übrigen beifällig aufnimmt, siehe oben), und der Erzähler konstatiert mit ihren *kampfbaeren liden* zugleich ihre Anfälligkeit für Verführung: *diu waer vil lîhte eins schimpfes vrô* (515,6). Die Waffen der Frauen laden zum Liebeskampf ein und machen die Frau so gerade nicht wehrhaft, sondern im Gegenteil zum Objekt männlicher Übergriffe.

Wenn weibliche Schönheit dem Betrachter Herzensnot oder -gefangenschaft bereitet, nehmen Männer diese angebliche, metaphorische, ‚Aggression‘ der Frau nicht selten zum Vorwand für die eigene reale: *diu mir herze unde sin / ie mit ir gewalt beslôz* (213,24f.), so rechtfertigt Clamide seinen Liebeskrieg gegen Condwiramurs; *etslîcher hin zir spraeche*, fürchtet der Erzähler um seine Frau, *daz in ir minne staeche* (217,1f.) – um sie dann damit zu bedrängen. Und Gawan leitet aus Orgeluses Minne-Aggression Ansprüche ab: *si sol mir freude mêren, / diu mich kan sus versêren* (547,29f.).

Tendenziell fungiert, anders als bei Veldeke, Hartmann, Gottfried oder im Minnesang, bei Wolfram zunehmend der Mann – wie vielfach auf der Handlungs-, so auf der Bildebene – als Aggressor. Ganz offensichtlich ist dies in Wolframs berühmten „toten Witzen“, den aggressiven Sexualphantasien des Erzählers¹⁵,

¹⁵ Vgl. Karl Bertau, „Versuch über tote Witze bei Wolfram“, in: K.B., *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München 1983, S. 60-109; vgl. auch Bumke (Anm. 2), S. 137f.

die sich vor allem auf Jeschute und Orgeluse beziehen und sexuelle Attacken auf die Frau geradezu empfehlen: *het er [Parzival] gelernt sîns vater site, / [...] diu bukel waere gehurtet baz, / da diu herzoginne al eine saz* (139,15 - 18); *swâ man se [Jeschute] wolt an rîten, / daz was zer blôzen sîten* (257,21f.). Dieses *zer blôzen sîten*-Attackieren wiederholt sich in der bereits zitierten Rede der Orgeluse, die sich die militärische Terminologie der Männer zu eigen macht (*dâ wart ich âne wer bekant / unt zer blôzen sîten an gerant*, 674,5f.). Tatsächliche Wehrlosigkeit und erwünschte Nacktheit der Frau gehen in dieser Bildvorstellung Hand in Hand. Im übrigen erscheint nur der Angriff auf die *blôzen sîten* der Frau ehrenvoll, nicht aber ein Angriff auf einen *blôzen* Mann, den Gawain gegenüber dem unbewaffneten Gramoflanz strikt von sich weist (607,30): Im Minnekampf erscheint der Code ritterlicher Fairneßregeln verkehrt, Gewalt gegen Frauen männlicher Gewalt gegen Männer im realen Kampf strukturell entgegengesetzt: Die Waffen der Frauen schützen nicht, Attacken gegen Wehrlose sind, soweit es sich dabei um Frauen handelt, wünschens- und empfehlenswert. An der Frauenrede bezeichnend ist aber nicht nur, wie männliches Wunschdenken von erfolgreicher sexueller Aggression in die Frau projiziert wird, und nicht nur, daß dadurch die radikale Dienstbeziehung Gawains zu Orgeluse, deren Kniefall korrespondierend, letztlich in ein traditionelles patriarchales Verhältnis überführt (und damit die Sprache des Minnedienstes von hinten her desavouiert) wird. Bezeichnend ist auch, wie weibliche Sexualität keinen authentischen Ausdruck findet, sondern anscheinend nur als Überwältigtwerden durch den Mann ins Wort gefaßt wird. Dies schlägt eine Brücke zur Sprache sexueller Gewalt: Wo Sexualität kaum anders denn als Minnesieg des Mannes verbalisiert werden kann, ist es vielleicht nicht ohne Logik, sexuelle Aggression als Akt der Liebe zu begreifen.

Liebe und Gewalt gehen in der Handlung des *Parzival* ebenso wie sprachlich Hand in Hand: Die Sprache der Liebe ist

sehr weitgehend eine Sprache der Gewalt. Umgekehrt wird sexuelle Gewalt sprachlich im Rahmen des Liebesdiskurses verhandelt. Für die Behandlung von Vergewaltigung stehen im Prinzip zwei sprachliche Register zur Verfügung: das des Rechts- und das des Liebesdiskurses. Der erste Frauenraub des Meljacanz wird noch außerhalb des Liebesdiskurses besprochen, als *nôtnunft* (122,18). Bei der Vorstellung des Meljacanz vor Bearosche gleitet der Rechtsdiskurs bereits in den Diskurs pervertierter Liebe über: *swaz er dâ minne hât bejagt, / die nam er gar in noeten* (343,28f.). Vollends in der Urjans-Episode wird Vergewaltigung in der Sprache des Liebesdiskurses verhandelt – mit der problematischen Folge, daß dem Verbrecher die Strafe abgemildert wird und er, ziemlich ungeschoren, weitere Untaten begehen kann, *sît daz si [das Vergewaltigungsopfer] müese ir minne jehn / swaz ir dâ was von im [Urjans] geschehn, / unt ir clârem lîbe* (528,3-5).

Aber auch über den sexuellen Bereich hinaus erscheint Gewalt metaphorisch als Liebe: als *gedienn mit arbeit wîbe gruoz* (349,4) wird der Krieg vor Bearosche umschrieben, Kains Brudermord als inzestuöse Vergewaltigung der Mutter Erde (*daz er durch gîteclîchen ruom / sîner anen nam den magetuom*, 463,25f.), der Kampf zwischen Gawan und Lischoy als *mit hal-sen solch geselleschaft* (542,20) – etwas, womit der Erzähler, sich wie üblich zum Feigling stilisierend, lieber nichts zu tun haben will.

Die Vorstellungen von Liebe und Gewalt hängen offenbar auch sprachlich wechselseitig untrennbar zusammen. Damit aber werden Vorstellungen von Dienst oder Partnerschaft in der Liebe in Täter-Opfer-Konstellationen überführt, und die Rolle des Opfers wird letztlich, trotz der Ablenkungsmanöver in Richtung der Großmacht Minne, weiblich besetzt. Die Selbstverständlichkeit von Gewalt auch in den Geschlechterbeziehungen wird durch die Komisierung der Gewalt in der Liebessprache unterstrichen:

*nantes [Jeschute] iemen vilân,
 der het ir unreht getân:
 wan si hete wênc an ir
 [...]
 doch naeme ich sölhen blôzen lîp
 für etslîch wol gekleidet wîp (257,23-32);
 ‘frouwe, wâ brich ich den kranz,
 des mîn dîrkel freude werde ganz?’
 er solts et hân gediuhet nider,
 als dicke ist geschehen sider
 maneger clâren frouwen (601,15 - 19).*

Zu nennen wären daneben die Vergewaltigungsphantasien in Bezug auf Antikonie und Bene (407,11-19; 555,14-556,2). In all diesen Beispielen wird Gewalt gegen die Frauen als wünschenswert imaginiert - und damit verharmlost.

Wolfram verwendet auf der Oberfläche Vorstellungen von Frauendienst; dennoch unterläuft er Strukturen und Konzeptualisierungen des höfischen Liebesdiskurses: auf der Handlungsebene durch den Zusammenhang von Frauendienst, Ritterschaft und Tod und durch die Überführung von Dienst- in Eheverhältnisse, auf der Bildebene durch vielfältige Zusammenhänge bis hin zur Konvertibilität von Begehren und Gewalt. Das heißt aber auch: Es geht nicht nur um die Wahrnehmung von Emotionen¹⁶, sondern um die Darstellung eines Gewaltverhältnisses.

Elisabeth Lienert

Universität Bremen

¹⁶ Vgl. grundsätzlich: *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Vgl. grundsätzlich: *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, hg. v. Claudia Benthin / Anne Fleig / Ingrid Kasten, Köln 2000.

**Liebe im Dunkeln: zu den Wahrnehmungen der Liebenden
in Wolframs Lied**

*Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs / ein vrouwe
(Lied 1)*

Es ist auffallend, daß man im mittelalterlichen Tagelied den Morgen anders wahrnimmt als sonst. Daß man das Morgen-
grauen nicht nur mit den Augen erkennt, ist bekannt. Vor
Tagesanbruch wird es oft kühler, man kann den Tag also auf der
Haut erspüren, ohne ihn zu sehen. Wahrscheinlich hatten
Nachtwächter reichlich Übung darin: Das *Nibelungenlied* bietet
ein Beispiel dafür, als Volker, der die ganze Nacht in gefahrvol-
ler Lage draußen Wache gestanden ist, noch im Dunkeln weiß,
daß der Tag kommt.

*„Mir kuolent sô die ringe’, sô sprach Volkêr,
jâ waene diu naht uns welle nu niht wern mêr.
ich kiusez von dem lufte, ez ist vil schiere tac.’
dô wahten si der manigen, der noch slafende lac.*

*Dô erschein der liehte morgen den gesten in den sal.
Hagen begonde wecken die ritter über al [...]
(Nibelungenlied 1787 - 8)*

Von solchen Witterungen merken die Liebenden im Tagelied sel-
ten etwas: Sie haben kein feines meteorologisches Gespür¹, son-
dern verlassen sich auf Meldungen aus zweiter Hand. Der
Wächter (oder, gelegentlich, ein Vogel) singt vom Tageslicht und
setzt damit ein Zeichen; die Arbeit des Tagwahrnehmens wird

¹ Eine gewisse Wetterfähigkeit kann man allerdings bei (Pseudo-?) Dietmar
von Eist erkennen, MF 39,18.

delegiert, damit sich die Liebenden auf innere Wahrnehmungen konzentrieren können. Das Lied 29 Ulrichs von Winterstetten (KLD I, S.543)² rückt die Wahrnehmung des Lichts in übertriebene Entfernung: das Singen des Wächters wird von einer erschrockenen Dienerin gehört, die davon ihrer Frau berichtet; deren Stimme ist es wiederum, die der Mann hört. Es ist ja gewissermaßen ein Kennzeichen des Tagelieds, daß die Hauptprotagonisten es darauf angelegt haben, den Morgen so lang es geht zu ignorieren. Sie kehren dem Morgen den Rücken.

Im Folgenden will ich zeigen, daß man Wolframs Lied 1 *Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs / ein vrouwe* so lesen kann, daß die Frau den Tag, den sie anredet, während der ersten Strophe gar nicht sieht: *erkiesen* (V.1) bedeutet also kein optisches Wahrnehmen. Ich setze voraus, daß das Lied eine szenische Kohärenz aus der Perspektive der Liebenden (Strophen I-II,5: der Frau; Strophen II,6-III: hauptsächlich die implizierte Perspektive des Mannes) bietet, und werde für die Vorstellung plädieren, daß die Liebenden auch noch in der dritten Strophe im Dunkeln liegen können, was eine Erklärung der in der

² Textausgaben zitiere ich nach den fachüblichen Kürzeln: *Des Minnesangs Frühling*, hg. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren, Stuttgart 1977³⁶ = MF; *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*, hg. v. Hugo Kuhn, Berlin 1965¹³ = L; *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, hg. v. Carl von Kraus (2. Auflage durchgesehen von Gisela Kornrumpf), Tübingen 1978² = KLD; *Die Schweizer Minnesänger*, hg. v. Karl Bartsch, Frauenfeld 1886, Nachdr. Darmstadt 1964 = SMS. Wichtige Ausgabe der Lieder Wolframs: Peter Wapnewski, *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach. Edition – Kommentar – Interpretation*, München 1972 (Ausgabe und Interpretation von Lied 1 auf S.15-40). Nützlich als Einstieg in den Corpus mhd. Tagelieder ist U. Knoop, *Das mittelhochdeutsche Tagelied*, Marburg 1976 (mit tabellarischen Zusammenstellungen von Texten und Motiven); A. Wolf, *Variation und Integration*, Darmstadt 1979, bezieht die romanischen Texte in die Diskussion ein. Weitere Angaben zur neueren Literatur bei Mertens, „Tagelieder singen. Ein hermeneutisches Experiment.“, in *Wolfram-Studien*, 17 (2002), 276 - 293.

Handschrift schlecht leserlichen Stelle *sus / swie der tac erscheinen* erfordert. Ich möchte versuchen, so lang es geht, alles Licht aus dem Zimmer zu verbannen. Gewonnen wird dadurch eine Fassung des Liedes, die den Kontrast zwischen der konventionellen Wahrnehmung des Tageslichts und den im Raum stattfindenden, interessanteren Wahrnehmungen der Liebenden auf die Spitze treibt. (Es laufen zwei Tagelieder parallel, das des Wächters und das Lied der Empfindungen im Raum.) In Anschluß daran versuche ich zu präzisieren, ob die Wahrnehmungen des Mannes sich von denen der Frau unterscheiden.

Bevor ich aber zu einer genauen Lektüre des Textes übergehe, möchte ich kurz skizzieren – gewissermaßen einen normativen Hintergrund zu meinem Verständnis des Liedes bildend –, welche Wahrnehmungen in welcher Form und Reihenfolge im deutschen und romanischen Tagelied üblich sind. Eine chronologische Präzisierung einzelner Motive ist hier nicht angestrebt, gezeigt werden soll nur, daß die Gattung, innerhalb derer Wolfram seine Lieder entwarf, ihm ein relativ festes Wahrnehmungsszenario bot. Ich gehe also davon aus, daß Wolfram Folgendes aus romanischen Vorbildern kannte, als er seine Tagelieder schrieb.

Von einer erhabenen Warte aus sieht der Wächter um einiges früher als die im Dunkeln Liegenden das Tagesgrauen. Oft will die Frau das Licht nicht sehen, manchmal der Mann. In den deutschen Tageliedern steht der Wächter draußen auf der Zinne, in den provenzalischen draußen auf dem *peirô* (‚erhöhter Platz aus Stein vor dem Haus‘³) oder auf einem Turm, im altfranzösischen Lied *Gaite de la tor*⁴ ebenfalls auf dem Turm. Die deut-

³ Definition nach dem Glossar bei C.Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1920, S.90. Vgl. auch Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig 1910, Bd. 6 S. 184 (s.v., Peiron).

schen Liebenden sind meist in einem verschlossenen Zimmer mit Fenster(n), ebenso die altfranzösischen (*Gaite de la tor*) und die okzitanischen in Guiraut Bornelhs berühmtem Lied *Reis gloriós*⁵. Oft liegen sie in okzitanischen Liedern stattdessen im Freien unter einem Baum; das tun wahrscheinlich auch die Liebenden in dem Dietmar von Eist zugeschriebenen Tagelied MF 39,18.

In den okzitanischen Liedern wird zwischen *alba* (Tagesgrauen) und *jorn* (Tag) unterschieden: Das erste Tagesgrauen markiert der Wächter, indem er ein Lied singt, bei vollem Tagesanbruch spielt er dann ein lautes Instrument, das *caramelh* (Schalmei)⁶, um den angebrochenen Tag öffentlich anzukündigen. In manchen späteren deutschen Liedern wird zuerst gesungen, dann abschließend und verhängnisvoll Horn geblasen (Markgraf von Hohenburg, KLD 25 V. ,3,10, Hadlaub SMS Nr.14, III); der altfranzösische Refrain *hu* (in dem Lied *Gaite de la tor*) ist auch als Hornmotiv interpretiert worden. (Man könnte vielleicht auch den *wahtaers dôn*, der am Ende von Wolframs Lied 5 erwähnt wird, und die *tageliet*, die am Ende von Walthers Lied (L89,35-6) gesungen werden, dazu zählen.) Damit sind zwei äußerliche Zeitpunkte festgelegt, zwischen denen das Tageliedgeschehen sich im Dunkeln oder im Zwielficht abspielt. Grelles Licht und laute Klänge sind für Tageliederlebnisse ungünstig.

Das Tageslicht *sehen* die Liebenden so spät im Lied wie möglich, zuerst hören sie davon. Dabei entsteht eine grundsätzliche Trennung zwischen der Zeit des Hörens, bevor die

⁴ Edition: Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age (xii^e-xiii^e siècles)*, Paris 1978, Bd. 2, S.27 - 30. Text- und Melodieausgabe in: Friedrich Gennrich, *Altfranzösische Lieder* (2.Teil), Tübingen 1956, S.85-88.

⁵ Ich verwende die Ausgabe Appels, *Provenzalische Chrestomathie* Nr.56 (Anm.3), S.91-92.

⁶ Appel (Anm.3) Nr.53 (*En un vergier sotz fuella d'albesp*), v. 15.

Liebenden den Tag gesehen haben, und der schrecklichen Zeit des Morgenlichts. Der erste, den Kern der Gattung bestimmende Teil des Lieds, stellt für die Liebenden, deren Perspektive die eigentliche des Tagelieds ist, nächtliche, nicht-optische Wahrnehmungen in den Vordergrund, da das Tageslicht nur in den Worten des Wächters vorkommt, die die Liebenden hören und nicht sehen. Im Lied *En un vergier soz fuella d'albespi*⁷ singt die Frau vom Geruch ihres Geliebten:

Per la doss' aura qu'es venguda de lay,

del mieu amic belh e cortes e gay,

del sieu alen ai begut un dous ray.

oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.

(Durch die süße Luft , die herüber geweht ist / von meinem Geliebten, der schön ist und höfisch und fröhlich / habe ich einen süßen Sonnenstrahl seines Atems getrunken./ Ach Gott, ach Gott! Der Tag kommt viel zu früh.)

Wichtig für das Verständnis solcher Stellen scheint mir, daß sie in den nächtlichen Bereich gehören. So lange es dunkel ist, können Wahrnehmungen des geliebten Körpers lichtähnlich wirken und zu synästhetischen Vergleichen einladen. (Hier wirkt der Duft des Mannes wie eine Vorwegnahme des Tageslichts, ich denke auch an den lichtähnlichen Frauenkörper in Morungens Tagelied MF 143,22: *Owê / sol aber mir iemer mê / geliuhten dur die naht / noch wîzer danne ein snê / ir lîp vil wol geslaht? / Der trouc diu ougen mân. / ich wânde, ez solde sîn / des liechten mânen schîn. / dô tagte ez.* Auch der topische Wunsch der Frau oder des Mannes,⁸ die

⁷ Siehe Anm.6.

⁸ Der Topos ist romanisch, wohl volkstümlich. Als Beispiele seien genannt: die okzitanischen Lieder *En un vergier soz fuella d'albespi*; *Us cavaliers si ia-*

Nacht möge nicht aufhören und die Warnung des Wächters nicht mehr vorhanden sein, ist nur dann sinnvoll, wenn die Nacht noch da ist. In Wolframs Lied 2 *Sîne klâwen / durh die wolken sint geslagen* wird vorausgesetzt, daß die Strophen 2-4 in der dunklen Perspektive der Frau verankert sind, da die Liebenden, auch wenn draußen der Wächter den Tag sieht, nur dessen ausführliche Tagesbeschreibung und nicht das Tageslicht selbst wahrnehmen: *von dînem schalle / ist er und ich erschrocken ie / sô ninder der morgenstern ûf gienc*, singt die Frau, und vertut so die wenigen verbleibenden Sekunden, bevor Licht durchs Fenster kommt.

Daß insbesondere akustische Wahrnehmungen den Vorrang haben, ist für Aufführungszwecke günstig, da die gesungenen Stimmen gleichermaßen von den Protagonisten und vom Publikum rezipiert werden. So sind viele Strophen auf den Eindruck klanglicher Wahrnehmungsechtheit hin konzipiert. Der Liebhaber, der in Wolframs Lied 2 neben seiner Frau im Dunkeln liegt, ohne etwas zu sagen, kann (als im Lied eingebauten Publikum) das Gespräch mit dem wortgewaltigen Wächter verfolgen, genau wie das Publikum das tut; er erlebt, wie dieses, das allmähliche Verstreichen der Zeit bis zum vollen Erscheinen des Tageslichts.⁹ In Liedern, die das Thema

zia; Guiraud de Bornelhs Lied *Reis gloriós* (Appel (Anm.3), S.90-2/ Nr 53,55 und.56) sowie die altfranzösischen Motettentexte *Voi t'an lai qui n'aimme mie* und *L'aube c'apiert au jor*; in: Pierre Bec, (Anm. 2), Bd. 2, S.24 - 5.

⁹ Die auffälligen Pausenzeichen der Handschrift, die im Übrigen auch bei Tageliedaufzeichnungen der Hs. C überdurchschnittlich häufig vorkommen - etwa in Walthers Lied 88,9 - sollen vielleicht das Schnecken tempo des Liedes veranschaulichen, was für die Aufführung der Lieder Konsequenzen hätte. Hierzu vgl. Volker Mertens (Anm. 2) S.285, dessen Bemerkungen mir teils widersprüchlich erscheinen. Karl Heinz Schirmer, *Die Strophik Walthers von der Vogelweide: ein Beitrag zu den Aufbauprinzipien in der lyrischen Dichtung des Hochmittelalters*, Halle (Saale) 1956, stellt S.151-162 für die Lieder Walthers eine Liste der Pausenzeichen der Hs. C zusammen, betrachtet sie allerdings als eine Art Enjambement-Zeichen.

,Tageslicht' nicht erwähnen (etwa Dietmar von Eist, MF 39,18), sollte man wohl prinzipiell annehmen, daß das Geschehen im Dunkeln oder im Zwielficht spielt.

Kommen wir zu Wolframs Lied 1. (Von der Ausgabe im *Minnesangs Frühling* weicht folgende Abschrift ab in der Behandlung des Wortes *swie* [III,3], und der Vokallänge des Wortes *si* [I,2/I,4/I,6/II,2] sowie in der Interpunktion und Großschreibung.) Beim ersten Hinsehen scheint es undenkbar, daß die Liebenden das Tageslicht nicht sehen. Dagegen sprechen drei Stellen: I, 1-2; II, 1 und III,3.

- I *Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs
ein vrouwe, dâ si tougen
an ir werden vriundes arm lac.
dâ von si der vreuden vil verlôs.
des muosen liehtiu ougen
aver nazzen. si sprach ,ôwê tac,
wilde und zam daz vrewet sich dîn
und siht dich gern, wan ich eine. wie sol iz mir ergên!
nu enmac niht langer hie bî mir bestên
mîn vriunt. den jaget von mir dîn schîn.'*
- II *Der tac mit kraft al durch diu venster dranc.
vil slôze si besluzzen,
daz half niht. des wart in sorge kunt.
diu vriundîn den vriunt vast an sich dwanc:
ir ougen diu beguzzen
ir beider wangel. sus sprach zim ir munt:
,zwei herze und ein lîp hân wir
gar ungescheiden. unser triuwe mit ein ander vert.
der grôzen liebe der bin ich vil gar verheret,
wan sô du kumest und ich zuo dir.'*

III *Der trûric man nam urloup balde alsus:
 ir liehten vel, diu slehten,
 kômen nâher, sus [bzw. swie] der tac erschein.
 weindiu ougen, süezer frouwen kus.
 sus kunden si dô vlehten
 ir munde, ir bruste, ir arme, ir blankiu bein.
 swelch schiltaer entwurfe daz
 gesellicliche als si lâgen, des waere ouch dem genuoc.
 ir beider liebe doch vil sorgen truoc,
 si pflâgen minne ân allen haz.*

1) Zu I, 1-3: Nach den Wörterbüchern bedeuten *erkiesen* und *kiesen* + Direktobjekt nicht nur ‚wahrnehmen‘ – die übliche Definition – sondern oft soviel wie ‚sehen‘. In Kampfschilderungen wird *erkiesen* bzw. *kiesen* verwendet, wenn zwei Gegner sich schon von Weitem aussuchen, wie Sigfrit und Liudegast: *Nu hêt ouch in her Liudegast / vîentlîch erkorn.* (*Nibelungenlied* 183,1) oder Ascalon und Kalogreant: *vil lûte rief er unde sprach, / dô er mich aller verrest kôs / ,rîter, ir sît triuwelôs.* (*Iwein* v. 710-12). *erkiesen* mit der Bedeutung ‚aus der Ferne erspähen‘ wird von Wolfram verwendet, als der schlaflose Gahmuret endlich einen Morgenschimmer erkennt: *der hêrre ân allez slâfen lac, / unz er erkôs den grâwen tac: / der gap dennoch niht liehten schîn.* (*Pz.* 36,3). Impliziert ist, daß ein winziger Gegenstand aus der Ferne gesehen wird. Walthers Tagelied verwendet *kiesen* und läßt keinen Zweifel aufkommen, daß der Ritter – der sich in einem Raum befindet – das Morgenlicht sieht: *Friuntlîchen lac / ein rîter vil gemeit / an einer frowen arme. / er kôs den morgen lieht, do er in dur diu wolken / sô verre schînen sach.* (*L* 88,9 f.) Der erste Eindruck ist also der, daß die Frau in Wolframs Lied 1 den Morgen ‚erspâht‘.¹⁰

¹⁰ Wapnewski (Anm.2) entscheidet sich S.39 für die Übersetzung ‚nahm wahr‘, bietet aber S.34 die Paraphrase ‚erblickte‘, scheint also mit seiner Lösung nicht ganz zufrieden zu sein.

Was heißt nun *den morgenblic bî wachters sange erkiesen*? In den Übersetzungen ist es üblich, *bî wahtaers sange* als lose angefügte Zeitergänzung (Wapnewski, ohne Begründung: „sowohl temporal wie kausal“) anzusehen: etwa wie im Neuhochdeutschen ‚beim Essen‘ oder ‚bei der Abreise‘. Sayce bietet „as the watchman sang“, Wapnewski das vage „beim Lied des Wächters“¹¹, beide übersetzen das Wort *bî* also mit ‚zeitlich parallellaufend zu (des Wächters Gesang)‘ oder vielleicht ‚anlässlich (des Gesangs)‘.

Diese Verwendung von *bî* um ein zeitliches Verhältnis herzustellen scheint aber im Mittelhochdeutschen nur dann zulässig zu sein, wenn ein eindeutiges Zeitwort folgt: ‚*bî naht*‘, ‚*bî sînen zîten*‘, aber nicht ‚*bî sange*‘ (bestenfalls für letzteres wäre die Wendung ‚*bî daz er sanc*‘ möglich, vgl. *bî daz er daz gebet nider lie* BMZ 1, 113b). Andererseits gibt es (BMZ 1, 113a, wo *war nemen, kieser, erkennen* + *bî* angeführt werden) eine ganze Reihe von sehr eindeutigen Belegen dafür, daß *bî* mit Präpositionalobjekt Instrumentalbedeutung hat (vgl. auch die Belege zu *kieser*, BMZ 1, 824a). Da die Belege alle einstimmig dasselbe aussagen, kann hier ein Beispiel genügen: *bî der stimme erkande si den man*. ‚An (mittels) der Stimme erkannte sie den Mann.‘ (Pz. 251,28)¹². In Verbindung mit Verben der Wahrnehmung ist die korrekte neuhochdeutsche Übersetzung von *bî* nicht ‚bei‘, sondern ‚an‘. Auch wenn Wolframs Zuhörer die Kombination *erkieser* + *bî* nicht kannten, hatten sie die Kompetenz zu verstehen, daß der *morgenblic* mittels des *sanges*, also akustisch *erkorn* wird. Ich verstehe den Anfang von Wolframs Lied wie folgt: ‚Eine Edelfrau erkannte den Morgenstrahl am Gesang des Wächters‘, oder vielleicht, poe-

¹¹ O. Sayce, *The Medieval German Lyric 1150-1300*, Oxford 1982, S.211; Wapnewski (Anm. 2), S.27 u. 39.

¹² Cyril Edwards möchte ich für den Hinweis auf diese Stelle danken.

tischer und irritierender, aber auch (da Wolfram wohl absichtlich das Verb *erkiesen* nimmt, um Erwartungen zu täuschen) wortgetreuer, ‚Eine Edelfrau nahm das Morgenlicht am Gesang des Wächters wahr‘. Wenn man eine Interferenz mit der Bedeutung ‚erspähen‘ annimmt, könnte man übersetzen ‚Eine Edelfrau erspähte das Morgenlicht am Gesang des Wächters‘ und wäre dann dem Original vielleicht ein Stück näher. Was die Frau ‚sieht‘, ist die Stimme des Wächters, die Tränen auslöst. Wenn sie das Tageslicht wahrnimmt, dann übers Gehör (wie am Anfang von Wolframs Lied 2). Der Zuhörer ist gezwungen, dieses nachzuvollziehen: Wie die Frau muß Wolframs Publikum optische Wahrnehmungen aus verbalen Sinneseindrücken erschließen.

Wenn die Frau das Tageslicht in der ersten Zeile nicht sieht, dann verharrt sie wohl für den Rest der Strophe im Dunkeln, da sie in den folgenden Zeilen keine neuen Sinneseindrücke wahrnimmt. Daß sie den Tag anspricht, bedeutet nicht, daß er da ist. Vielmehr bedeutet die Anwesenheit des Liebhabers, daß der Tag noch fehlt: *den jaget von mir dîn schîn*. Diese Zeile verstehe ich als im Futur verfaßt: ‚Deine Erscheinung wird ihn gleich von mir jagen.‘ Der Freund macht hier noch keine Anstalten, verjagt zu werden.

2) Zu II,1: Der Tag bricht ins Zimmer ein. Wie lang er dort bleibt, hängt davon ab, wie man die Zeilen II,1-3 versteht. Wapnewski¹³ identifiziert drei mögliche Satzgliederungen, entweder

- (i) *si* = Subjekt (die Liebenden) + *besluzzen* + Objekt *vil slôze*
- oder (ii) *vil slôze* = Subjekt + *besluzzen* + Objekt ‚*si*‘ = die Liebenden
- oder (iii) *vil slôze* = Subjekt + *besluzzen* + Objekt ‚*si*‘ = *diu venster*.

¹³ Wapnewski (Anm.2), S.27.

Lösung (i), die am Häufigsten in der Sekundärliteratur bevorzugt wird, übersetze ich wie folgt. ‚Mit Gewalt brach der Tag durch die Fenster. Sie sperrten etliche Schlösser zu, aber das half gar nicht. Gerade weil sie zusperrten, wurde Sorge ihnen vertraut.‘ Wapnewski¹⁴ übersetzt (unter Einführung des Plusquamperfekt!) ‚Die Liebenden hatten alle Schlösser fest verschlossen‘.

Für eine ‚lichtfeindliche‘ Interpretation des Liedes ist die Fassung (i) am günstigsten. Man kann sie so lesen, daß der Tag in der Zeile II,2 vertrieben wird: die verschlossenen Schlösser oder Riegel verbannen das Licht. (Die *slôze* hat man sich wohl an den Fensterläden vorzustellen, sofern man nicht überhaupt *slôz* hier mit ‚Fensterladen‘ übersetzt; vgl. die Beschreibung vom Kreuzstockfenster im Lexikon des Mittelalters (s.v. ‚Fenster‘): ‚häufig sind die beiden oberen kleineren Öffnungen verglast, während die hochrechteckigen unteren Öffnungen mit hölzernen Klapppläden verschlossen sind und nur bei gutem Wetter und größerem Lichtbedarf geöffnet werden.‘¹⁵) Die wiederhergestellte Dunkelheit nützt den Liebenden freilich nicht viel, da Sorge an die Stelle des verbannten Lichts tritt. Die Zeile II, 3 bedeutet dann nicht etwa, daß die Fensterläden lichtdurchlässige Ritzen haben, sondern daß ein Zustand der Unruhe trotz künstlich wiederhergestellter Dunkelheit einkehrt. Das Aussperrn des Tageslichts wäre dann eine epische Umsetzung des in romanischen Tageliedern ausgedrückten Wunschs, der Tag möge weggehen und die Nacht etliche Tage dauern. So bleibt noch Zeit für weitere, der nächtlichen Sphäre zugehörige Einzelwahrnehmungen: Umarmungen, Tränen, zwei Wangen zusammengepreßt (II,4-10). Die Frau wird vom Mann als Mund, der von *triuwe* spricht, erlebt, auch die Frau erlebt sich selbst in den Wörtern, die sie im Dunkeln ausspricht.

¹⁴ Ebd. Vgl. die Übersetzung S.39: ‚Sie hatten alle Riegel vorgeschoben‘.

¹⁵ *Lexikon des Mittelalters* Bd. iv, Sp.350-352.

Gegen Lösung (i) ist jedoch das sprachliche Argument anzuführen, daß sie kein korrektes Mittelhochdeutsch ergibt. *besliezen* (‚mit einem Verschuß versehen‘, ‚umfassen‘, vgl. BMZ II/2, 408-412) kann zwar im erweiterten Sinn verwendet werden, so *daz tor, die tür, die porten besliezen* (im Sinne ‚die Tür, usw. mit einem Schloß, einer Absperrung versehen‘). Aber *slôz* gehört nicht zu der Kategorie von Gegenständen, die *beslozzzen* werden können. Man sagt nicht ‚*ich besliuze das slôz*‘ – es sei denn, man wollte das Schloß von einem weiteren Schloß umfassen, einsperren lassen – sondern *daz slôz besliuzet die tür*: *slôz* kann Subjekt aber nicht Objekt des Verbs sein. Bei Bertold von Regensburg werden *slôz* und *besliezen* in einem Satz verwendet: *ein buoch daz was beslozzzen mit siben insigeln, mit siben slozzzen*¹⁶. Um zu einem Textsinn ‚Sie versperrten viele Schlösser‘ zu gelangen, müßte man die Stelle bei Wolfram emendieren, etwa in *mit slôzen si besluzzen*.

Indem ich mich schweren Herzens von dieser Lösung trenne, konstatiere ich, daß die restliche zweite Strophe (II, 4-10) durchaus die nächtlichen Wahrnehmungssinne evoziert: es kann nicht hell sein.

Kommen wir zur zweiten Fassung, *vil slôze* = Subjekt + *besluzzen* + Objekt ‚*si*‘ = die Liebenden. Ich übersetze: ‚Mit Gewalt brach der Tag durch die Fenster. Viele Schlösser (an den Türen?) umhüllten die Liebhaber, aber das half gar nicht. Deshalb wurde Sorge ihnen vertraut.‘ Da der Tag ins Zimmer einbricht, wirken die Schlösser, die die Liebenden einschließen, irrelevant und ablenkend; II,2 hat überhaupt keinen Bezug mehr zu II,1. Lösung (ii) wird also abgelehnt.

Allein Lösung (iii) bietet einen zufriedenstellenden Sinn: *vil slôze* = Subjekt + *besluzzen* + Objekt ‚*si*‘ = *diu venster*. ‚Mit Gewalt brach der Tag durch die Fenster. Viele Schlösser hielten die Fenster geschlossen (viele Fensterläden waren davor?), aber

¹⁶ Zitiert nach BMZ II/2 408-412 (Bert. 567,19).

das half gar nicht (denn das Licht drang noch durch das Glas der oberen Scheiben?). Deshalb wurde Sorge ihnen vertraut.' Auch hier könnte man, wenn man wollte, sich die Fenster als große Kreuzstockfenster vorstellen, deren kleine Glasscheiben auch bei verschlossenen Fensterläden etwas Licht hereinlassen (ältestes datierbares Beispiel in Köln, um 1235) – freilich gibt der Text fast keine Auskunft über die Fenster (immerhin sind es mehrere, was auf einen gewissen Luxus deutet). Das Lied interessiert sich nicht für Inneneinrichtungen sondern für die Stimme der Frau, die Sachen anspricht, die nicht mit Sinnen direkt wahrzunehmen sind: *triuwe*, die körperliche Trennung überlebt, und *liebe*, die die Frau zerstören wird, wenn die Körper nicht vereint werden. Die Wahrnehmungsperspektive der Strophe ist ab II,6 vorrangig die des Mannes, der ihre Stimme hört, ohne die Farbe ihres Mundes zu sehen. Während sie die intuitive und emotionale Arbeit leistet, bleibt der Mann bei Sinnen: er konstatiert den Wangendruck mitsamt Nässe, betrachtet ihren Mund, der zu ihm spricht. Die Dunkelheit dieser Szene scheint im Widerspruch zur Kraft des Tageslichts zu stehen; vielleicht sind es doch vereinzelte Lichtstrahlen, die sich durch Holzritzen der Fensterläden ins Dunkel hineinzwängen.

3) Zu III,3: *sus / swie der tac erschein*. Hier sehe ich zwei Möglichkeiten, die dritte Strophe zu verstehen (und eine dritte, die beide kombiniert), ohne *erschînen* als Transitivum zu mißbrauchen, wie Lachmann das tat. Entweder (a) der Tag erscheint wirklich III,3, und bleibt im Raum bis zum Ende des Liedes (wobei die Liebenden immer noch die Möglichkeit haben, die Augen zuzumachen), bescheint also entweihend und zerstörerisch die verschlungene Liebesszene; oder (b) der Tag erscheint figurativ aber nicht wirklich im Raum. (Die dritte Möglichkeit [c] wäre, daß der Tag sowohl wirklich als auch figurativ erscheint.) Ob man die fehlenden Buchstaben der Handschrift als *swie* oder als *sus* liest, macht hier keinen allzugroßen Unterschied.

Gründlichkeitshalber schlage ich folgende verdeutlichende Übersetzungsmöglichkeiten (ohne Auflistung der Möglichkeit [c]) vor:

1. *swie*-Fassung (a) ‚Ohne Furcht verabschiedete sich der traurige Mann, ich sage euch wie: seine und ihre weiße Haut, so glatt, näherten sich, obwohl Tageslicht ins Zimmer hineinstrahlte.‘

2. *sus*-Fassung (a) ‚Ohne Furcht verabschiedete sich der traurige Mann, ich sage euch wie: seine und ihre weiße Haut, so glatt, näherten sich. In diesem Moment strahlte Tageslicht ins Zimmer.‘

3. *swie*-Fassung (b.1) ‚Ohne Furcht verabschiedete sich der traurige Mann, ich sage euch wie: seine und ihre weiße Haut, so glatt, näherten sich, obwohl (die Liebenden wußten, daß) der Tag (draußen) erschien.‘

4. *swie*-Fassung (b.2) ‚Ohne Furcht verabschiedete sich der traurige Mann, ich sage euch wie: seine und ihre weiße Haut, so glatt, näherten sich, genau so, wie der Tag (draußen) erschien.‘

5. *sus*-Fassung (b) ‚Ohne Furcht verabschiedete sich der traurige Mann, ich sage euch wie: seine und ihre weiße Haut, so glatt, näherten sich. Auf diese Weise erschien im Zimmer (der Eindruck von) Tageslicht, nämlich das Licht ihrer Körper.‘

Folgt man den Fassungen 1 oder 2, dann hat man ein Argument dafür, daß die zweite Strophe sich noch im Dunkeln abspielte – sonst könnte der Tag in der dritten nicht ‚erscheinen‘. Man könnte sich zwar eine Art Simultanität der zwei Strophen vorstellen, dann ginge aber die lineare epische Handlung verloren, die Wahrnehmungskontinuität wäre zerrissen.

Gegen die Fassung 3 spricht, glaube ich, nichts, obwohl man vielleicht eine Verbform im Konjunktiv erwarten würde.

Auch Fassung 4 steht nicht in Widerspruch zu der Handlung. Der Vergleich zwischen den weißen Körpern und dem Erscheinen des Tageslichts ist jedoch nicht allzudeutlich, da die Lesung mit Lesung 3 und mit der häufigeren Bedeutung von *swie* (‚obwohl‘) konkurriert. Sie ist also unwahrscheinlich.

Fassung 5, die ich vorziehe, hat den Vorteil, daß sie ein Rätsel mit Lösung bietet: der *tac*, der erscheint, ist kein wirkliches Tageslicht, die Körper sind's; das wurde schon I,5 vorweggenommen (*liehtiu ougen*). Vielleicht verweist Wolfram hier auf die oben zitierte Strophe aus Morungen MF 143,22¹⁷. Oder vielleicht zitiert er sich selbst. Als Parzival an der Gralburg empfangen wird, wäscht er sich Gesicht und Hände, was den Raum mit zusätzlichem Licht erfüllt:

*alt unde junge wänden
daz von im ander tac erschine.
sus saz der minneclîche wine. (228,1-6)*

Dafür, daß wir es hier mit einem Querverweis zwischen den Texten zu tun haben könnten, spricht die Tatsache, daß Wolfram gleich anschließend ein weiteres *Parzival*-zitat bietet. *weindiu ougen, süezer frouwen kus* (wohl als Gedanke des Mannes oder des Erzählers anzusehen) erinnert an die Stelle, wo Orilus und Jeschute versöhnt werden:

*weindiu ougn hânt süezen munt
dâ von ich mêr noch sprechen wil.
grôz liebe ist freude und jâmers zil.
swer von der liebe ir maere
treit ûf den seigaere,*

¹⁷ Mertens (Anm.3) schlägt S.288f. eine andere Entstehungsfolge vor: Wolfram Lied 1; Walther L 88,9; Morungen MF 143,22; Wolfram Lied 2, Lied 4, Lied 7. Diese wäre entsprechend zu revidieren, etwa: Morungen MF 143,22; Wolfram Lied 1; Walther L 88,9. Solche Reihenfolgen zu erstellen ist notorisch schwierig. Mertens sieht in Morungens Lied (wie in Walther L 88,9) eine Kritik von Wolframs „Ausgestaltung des sexuellen Bereichs“, weil der Mann die entblößten Arme der Frau bewundert. Allerdings hat sie mit dem Mann geschlafen, wenn auch diskret (MF 144,7).

*oberz immer wolde wegn,
ez enkan niht anderr schanze pflagn (272,12-18)*

Auf den Zuhörer oder Leser, der diese Zeilen kennt, wirkt die Stelle im Lied lakonisch und sentenzenhaft komprimiert. Rückwirkend fällt auch die Beziehung zur zweiten Strophe auf: *der grôzen liebe der bin ich vil gar verheret* erinnert an *grôz liebe* (272,14). Auch die Wendung *wilde und zam* (I,7) kommt im *Parzival* 252,7, 238,17 und 809,26 (immer in Zusammenhang mit dem Gral) vor. Es entsteht – wenn man die Querverweise zusammennimmt – eine Art allgemeiner Verweis auf das fünfte *Parzival*-Buch, der vielleicht dazu dient, eine Thematisierung der Fiktionalität des Liedes (III,7-8) einzuleiten. Der geschlossene Raum, in dem die Parzivalhaften Zeilen III,3-4 gedacht werden, ist vom Autor des *Parzival* entworfen worden. Vielleicht vergleicht Wolfram die *liebe* der Liebenden im Lied mit dem schwierigen Verhältnis zwischen Orilus und Jeschute, was eine mögliche Erklärung der gern als schwach empfundenen Schlußzeile *si phlâgen minne ân allen haz* bieten würde¹⁸.

Auch dann, wenn der Zuhörer die Liedzeilen nicht als *Parzival*-Anspielungen ansieht (vielleicht wird das Lied im *Parzival* zitiert und nicht umgekehrt!) bleibt der Eindruck von etwas Künstlichem, Gemachtem, ins Ideelle Gesteigertem bestehen. Das ordnungsliebend chiasmische Abwägen von Positivem (*süezer frouwen kus: liebe*) und Negativem (*weindiu ougen:*

¹⁸ Hier bin ich versucht, *haz* (*stf.*) als Wolframsches Hapax Legomenon von *hetzen* abzuleiten (sonst erst später [Lexer, Nachtr. und Minnereden II, S. 31], als *haz* und *swîn haz* belegt), was eine motivische Verbindung zur Jagdthematik (I,10) ergeben würde. Die Stelle (emendiert in *si pflâgen minne ân alle haz*) könnte man dann so übersetzen: ‚Obwohl ihre Zuneigung zueinander von Sorgen geplagt war, liebten sie sich ohne gehetzt zu werden‘. Die Lesung *hâz* ‚Unterrock‘ (mit falschem Reim) böte Gelegenheit, den Liedschluß ins Derbkomische zu wenden.

sorge) bestätigt, wie der Waage-Vergleich in der *Parzival*-Stelle (*weindiu ougen hânt süezen munt: freude und jâmers zil*), daß die Wahrnehmungen der Liebenden letztendlich ein analytisches Konstrukt sind – es ist nicht ganz klar, ob sie in Wolframs Kopf oder in dem des Mannes stattfinden. In dem Moment des intimen Zusammenseins, in dem die Frau nicht mehr spricht, sondern zusammen mit ihrem Freund ein zweites ‚Tageslicht‘ erzeugt, verlangsamt sich das Erzähltempo bis zum Stillstand, die Sinneswahrnehmungen werden fragmentierter, der Zeit und dem Zimmer enthoben; sie liegen sozusagen auf einem Schild der Selbstbetrachtung. Während die Worte der Frau (II,7-10) versuchten, eine Synthese ihrer Liebe für beide geltend zu machen, ist die Betrachtungsweise der dritten Strophe analytisch-männlich dem Eindruck einzeln wahrgenommener Körperteile verhaftet. Man braucht nur die weibliche Umarmung *diu vriundîn den vriunt vast an sich dwanc* (II,4) mit ihrem männlichen Pendant *ir liechten vel, diu slechten, / kômen nâher. sus der tac erschein* (III,2) zu vergleichen. Der Mann behält seine optischen Betrachtungen und sentenzenhaften Assoziationen für sich. (Erst in Wolframs Lied VII begegnen wir einem Ritter im Tagelied, der in der Lage ist, ausführlich über seine Gefühle zu sprechen.) Gibt es für den Mann mehr als diese Beobachtung von Einzelwahrnehmungen? Am Anfang der Strophe wird er als ‚traurig‘ bezeichnet, und ganz am Schluß ist nochmal von *ir beider liebe* die Rede, die sich in der Ausübung der *minne* äußert: ‚Obwohl ihre gemeinsame Liebe von großen Sorgen beladen war, machten sie ohne jede Anfeindung Liebe miteinander.‘ Trotz dieses gemeinsamen Interesses ist der Umgang der zwei Liebenden mit dem, was sie erleben, unüberwindbar verschieden.

Michael Shields

National University of Ireland
Galway

weindiu ougn hânt sîezen munt (272,12).

Literarische Konstruktion von Wahrnehmung im *Parzival*.

Mein Beitrag geht von der ebenso elementaren wie banalen Tatsache aus, daß die Literatur – buchstäblich – mit Worten und nicht mit Bildern arbeitet. Das heißt, daß eine Wahrnehmung, die sich durch einen literarischen Text vermittelt – sofern sie sich auf Visuelles bezieht – , durch ihre sprachlichen Realisierung erzeugt wird. Die sprachlich vermittelten Wahrnehmungen verdanken sich im Idealfall der höchst speziellen, eigenwilligen Vision eines Dichters, doch sind es geistige Wahrnehmungen, mentale Bilder, visuelle Imaginationen. Jedenfalls wendet sich die sprachlich erzeugte Wahrnehmung an unsere Einbildungskraft und unser Phantasie, eventuell an unsere Affekte. Optische Vorstellungen können in der Sprache durch visuelle Metaphern erzeugt werden, aber es gibt auch andere Verfahren.

Wenn in einem gemalten Bild der gegenständlichen Malerei ein blaues Objekt oder ein bärtiger Mann zu sehen ist, dann ist der Gegenstand unserer Wahrnehmung auf bestimmte Art blau und der Bart hat eine bestimmte Form (selbst wenn es sich um einen idealtypischen Bart handeln sollte). Daß die Sprachkunst, die beschreiben muß, nicht ebenso auf die Sinne wirken kann, ist ein Nachteil und ein Vorteil. Doch verfügt die Beschreibung – eine seit uralter Zeit tradierte literarische Technik – , durchaus über Mittel, ihren Gegenstand über die elementare Typisierung hinaus auf besondere Weise zu visualisieren.

Daß gerade ein Mangel, ein Makel, die Unvollkommenheit einer Erscheinung uns dabei hilft, eine Person in ihrer Besonderheit wahrzunehmen, wissen zum Beispiel die höfischen Dichter des Mittelalters schon lange. Bereits Benoît de Sainte-Maure¹ der als erster die Geschichten vom trojanischen Krieg in

¹ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, publié d'après tous les ma-

der französischen Volkssprache erzählt, gibt uns ein Beispiel solcher Praxis. In einem Namenskatalog, der uns die wichtigsten Personen der Handlung vorstellt, gibt der Dichter jeder Figur ein persönliches Merkmal, oft ist es eine kleine Anomalie. Eine der weiblichen Hauptfiguren zum Beispiel, Briseida mit Namen, wäre zwar schön genug, doch sind ihr die Augenbrauen zusammengewachsen, was sie ein bißchen verunstaltet, wie es heißt (vgl. 2575 - 80). Sogar Helena, bekanntlich die schönste Frau der Weltgeschichte, hat zwischen ihren dünnen, fein gezeichneten Augenbrauen ein Muttermal, aber so plaziert (*en tel endroit*), sagt der Dichter, daß es ihr hervorragend zu Gesicht stand (*Que merveilles li avenoit*, vgl. 5134-36).

Einen ungleich stärker individualisierenden Effekt erzeugt Hartmann von Aue², wenn er den Leib der verarmten Enite schwanenweiß durch die Risse ihres schmutzigen Hemdes schimmern läßt (vgl. 324-330). Und derselbe Dichter gibt im *Iwein*³ zu erkennen, daß er durchaus um den erotisierenden Effekt eines nur unvollkommen verhüllten und im Aufruhr der Gefühle aus der Fassung gebrachten Leibes weiß. Hier erblickt der Held eine sich in wilder Trauergeste Haar und Gewand raufende Frau, und es ist nicht der Erzähler, sondern der durch ein Fenster spähende Ritter, der nackte Haut durch zerrissene Kleidung schimmern sieht. Gerade der Anblick der derangierten Erscheinung, der sich verheerenden Schönheit gibt hier der Leidenschaft des Ritters die Initialzündung (vgl. 1321-1339).

Dennoch scheinen in Hartmanns Fall die dichterische Praxis und die ästhetische Theorie auseinanderzufallen. Denn, so führt

nuscrits connus par L. Constans, 6 Bde., Paris 1904-1912 (SATF 77, 84, 85, 89, 92, 93).

² Hartmann von Aue, *Erec*, hg. v. Albert Leitzmann, 6. Auflage besorgt von Christoph Cormeau und Kurt Gärtner, Tübingen 1985 (ATB 39).

³ Hartmann von Aue, *Iwein*, hg. v. Georg Friedrich Benecke und Karl Lachmann, neu bearb. v. Ludwig Wolff, Berlin 19687.

der Dichter aus: da ist etwas, was der Schönheit der Enite Abbruch tut: der Mangel, die Absenz des Reichtums: der weiße Leib in dem schmutzigen Gewand ist der Lilie unter schwarzen Dornen zu vergleichen (vgl.333-338). Und erst als der schöne Leib dank der verschwenderischen Großzügigkeit der Königin Ginover in eine edles Gewand gefaßt ist, als Frau Armut ihren Platz geräumt und Reichtum seinen Sitz bezogen hat (vgl.1579 - 85), sieht Enite aus als sei die Farbe der Rosen mit Lilienweiß ineinandergeflossen (vgl.1701-1707). So kann der Dichter jetzt mit Fug sagen: *der wunsch was an ir garwe* (1700), sie war vollkommen schön. Und bei Hartmann stellt sogar der verzückte Iwein die Überlegung an, wie schön die bereits in ihrer Verzweiflung so hinreißende Laudine erst wäre, wenn sie keinen Kummer hätte (vgl. 1681-85). Hartmann mag wohl zugeben, daß Kontrastwirkungen, wie er sie uns in den beiden Beispielen vor Augen führt, reizvoll fürs Auge sind. Aber vollkommen, so lehrt er gleichzeitig, ist das schöne Objekt erst, wenn erlöst von der Armut, befreit vom Kummer. In Übereinstimmung mit der Philosophie seiner Zeit versteht Hartmann die Schönheit als anschauliche Vollkommenheit⁴, und daß dieser Begriff des Schönen den Mangel, das Negative jeglicher Art, nicht dulden kann, versteht sich so gesehen von selbst.

Nun zeugt es gemeinhin von wenig literarischem Verstand, wenn einer in Dingen der Kunst von Fortschritt spricht. Dennoch möchte ich behaupten, daß Wolfram gegenüber der ästhetischen Position Hartmanns in gewisser Hinsicht einen Fortschritt markiert: indem er immer wieder die gängige Beschreibungstopik unterwandert; indem er konventionelle optische Vorstellungen mit extravaganten Metaphern versetzt, oder indem er z. B., statt

⁴ Vg, Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1982, bes. S.39f.

ein typisches Schönheitsmerkmal anzubringen, eine besondere Formulierung erfindet.

weindiu ougn hânt süezen munt (272,12) ist so ein Ausdruck. Gemeint ist mit dem Vers Jeschute, die nach harter Prüfung endlich wieder in den Armen ihres Geliebten liegt. Es ist kein Wunder, daß ihr Mund süß anzuschauen ist, der Dichter will uns keineswegs mit einem Paradox konfrontieren, denn er erklärt uns zum vornherein, daß die Tränen nicht vom Kummer, sondern vom Glück kommen. Zudem appelliert die – wie ich finde – sehr besondere Erzählerbemerkung an das Einverständnis der Kenner, derer, die aus Erfahrung sprechen können: *ouch ist genuogen liuten kunt, / weindiu ougn hânt süezen munt* (272,11f.). Denn natürlich ist die Süße ein Sinnenreiz, der sich nicht primär an die Augen wendet. Und natürlich würde ein Mund, der zu weinenden Augen gehört, unter normalen Umständen salzig schmecken⁵ und ist die Anspielung auf ein Speisewunder zugleich ein Witz für die Eingeweihten. Dennoch kommt in diesen Versen etwas individuell Geschautes zur Sprache. Das liegt nicht zuletzt daran, daß der Dichter sein Wissen darum verrät, daß die Schönheit im Auge des Betrachters liegt: denn die Süße des Mundes, und letztlich die Schönheit des Verses, verdankt sich einer erotischen Phantasie, die zugleich privat und zärtlich ist. Zwar ist jetzt von Tränen der Freude die Rede, doch erinnern sie an erlittenes Leid. Hatte Orilus, der eifersüchtige Gatte, doch angekündigt, er werde Jeschute Grund genug zum Weinen geben: *ich sol velwen iweren rôten munt,[und] iweren ougen machen roete kunt* (136,5f.). Wie wir wissen, gelingt es Orilus nicht, die Schönheit Jeschutes zu zerstören. Als Parzival sie zum zweitenmal antrifft, ist sie zwar zer-

⁵ Diese zusätzliche Pointe ist mir erst durch Helmut Brall-Tuchels Diskussionsbeitrag aufgegangen.

lumpt und ihr Pferdchen abgemagert, ihrem Mund jedoch kann die erlittene Unbill nichts anhaben:

*swiez ie kom, ir munt was rôt:
der muose alsölhe varwe tragen,
man hete fiwer wol drüz geslagen. (257,18ff.)*

Dieses Bild meint man auf Anhieb zu verstehen. Feuerrot eben sollen wir uns Jeschutes Mund vorstellen. Der dieser Hyperbel zugrundeliegende Vergleich mit dem Feuer ist konventionell. Doch wenn man versucht, den Gedanken nachzuvollziehen, sieht man, daß das Bild schief ist. Hieße es: „ihr Mund war so heiß, daß man hätte Feuer daraus schlagen können“, hätten wir es mit einer ganz gewöhnlichen Übertreibung zu tun. Doch indem Wolfram das Feuer der Röte entspringen läßt, steigert er die Farbe von Jeschutes Mund über jedes vorstellbare Rot hinaus. In diesem Fall wird nicht eine topische Beschreibung durch eine individualisierte Sichtweise gestört; der Vergleich zielt nicht so sehr auf eine visuelle Vorstellung ab, sondern darauf, den wahren Superlativ zur Wirkung zu bringen.

Die Drohung des eifersüchtigen Ehemanns, er wolle den roten Mund seiner Geliebten fahl und die Augen rot färben, mobilisiert zwar optische Vorstellungen, aber keine ausgefallenen. Bleiche Lippen, rote Augen gehören in den Kontext des Liebeskummers, stehen als Metonymien für ein zu Herzen gehendes Leid. Hingegen illustriert dieses Beispiel ein für Wolfram charakteristisches (und meines Wissens vor ihm noch nicht geübtes) Verfahren, Farben an Stellen einzusetzen, wo sie gemäß dem in der höfischen Kultur geltenden Schönheitsstandard nicht hingehören. Die Formulierung des Orilus wirkt nicht, weil uns der Sachverhalt neu wäre, sondern weil sie das Häßliche zu seinem Recht kommen läßt und damit beinahe ein Tabu bricht. Denn die Häßlichkeit kommt an dieser Stelle weder als Bild der Vergänglichkeit irdischer Herrlichkeit noch als Außenseite innerer Bosheit zur Sprache, sondern als Folge innerweltlichen Unglücks.

Mit ähnlichen Mitteln operiert eine Stelle, die das Ausmaß von Orilus' Gekränktheit durch eine optische Vorstellung illustriert. Parzival zwingt durch einen Sieg im Zweikampf Orilus dazu, Jeschutes Unschuld anzuerkennen. Ein Kuß soll die Versöhnung besiegeln, und diesen Kuß zu leisten, ist Orilus bereit, nicht aber dazu, sich den Mund abzuwischen. Erst Parzivals feierlicher, auf ein Reliquienkästchen geleisteter Schwur (und daß er Orilus den Ring zurückgibt, den er damals Jeschute aus kindlichem Unverstand geraubt hatte), wird den emotionalen Umschwung bewirken:

*die gâbe enpfienc der degen guot.
dô streich er von dem munde'z pluot
und kuste sînes herzen trût. (270,5-7)*

Ganz anders hatte Jeschute auf die von Parzival angeordnete Versöhnung reagiert.

*diu frouwe mit ir blôzem vel
was zem sprunge harte snel
von dem pfârde ûf den wasen.
swie dez pluot von der nasen
den munt im hete gemachet rôt,
si kust in dô er kus gebôt. (268,19-24)*

Auch diese Stelle bezieht ihre Wirkung durch eine mehrfache Verkehrung konventioneller Redensarten. Zwar sind rote Lippen bei Wolfram durchaus nicht nur Kennzeichen des weiblichen Liebreizes, sondern auch männlicher Attraktivität. Sowohl dem jugendlichen Gahmuret als auch dem jungen Parzival verleiht der Erzähler einen feuerroten Mund.⁶ Doch beim Vater wie beim Sohn ist die Röte, genau wie bei Jeschute, gemäß dem auf

⁶ Vgl. Gahmuret: *sîn munt als ein rubîn schein / von der roete als ob er brünne* (63,17f.) oder Parzival: *sîn munt dâ bî vor roete bran.* (168,20).

Natürlichkeit eingeschworenen Schönheitsideal, das der Erzähler an anderer Stelle vertritt – kußeucht.

Was Frauenschönheit betrifft, so lautet das Verdikt: *gestrichen varwe ûfez vel / ist selten worden lobes hel* (551,27ff.). Ein blutiger Mund ist im Kontext des Kampfes nicht ungewöhnlich, im Kontext der Erotik hingegen durchaus. Der Dichter läßt seine Jeschute nicht einem Mund entgegenspringen, der aus eigener Kraft leuchtet, auch nicht auf einen Mund ‚so rot wie Blut‘. Rot wie Blut und weiß wie Schnee – in diesem Bild wird Parzival in der Nacht, die auf diese Szene folgt, die Erscheinung Condwiramurs‘ vergegenwärtigen. Doch an der Stelle hier läßt Wolfram die schöne Herzogin auf einen – durch Nasenblut – rot gefärbten Männermund fliegen, wo sie das Blut zu schmecken bekommt.

Rot ist überhaupt eine Farbe, die im *Parzival* ein ungemein vielfältiges dichterisches Potential entfaltet. Denken wir nur an die Häufung des Adjektivs rot, durch die der Dichter im dritten Buch des *Parzival* die phantastische Röte von Ithers Rüstung beschwört.

*sîn ors was rôt unde snel,
al rôt was sîn gügerel,
rôt samît was sîn covertiur,
sîn schilt noch roeter danne ein fiur* (145,19-22).

In der Beschreibung Ithers, des roten Ritters, wird uns das Adjektiv rot in einer übrigens nicht musterhaften Reihenfolge – Roß, dessen Kopfschmuck, Decke des Pferdes, der Schild des Ritters – geradezu eingehämmert. Die unerbittliche Repetition verhilft in diesem Fall der Farbe Rot zu ihrer durchschlagenden Wirkung. Aber eingeleitet wird die rhetorische Veranstaltung durch die Verse: *Sîn harnasch was gar sô rôt / daz ez den ougen roete bôt* (145,17 f.). So verstehen die beiden jüngsten Übersetzungen die Stelle:

„Die armure war derart rot – es wurde einem rot vor Augen“ (Dieter Kühn).⁷

„Seine Rüstung war so ganz und gar rot, daß einem rot vor Augen wurde“ (Peter Knecht).

Und folgendermaßen zwei Übersetzungen älteren Datums:

„Sein Harnisch war gar so rot, daß er die Augen beim Anschauen rötete“ (Wilhelm Stapel).⁸

„Seine Rüstung war so grellrot, daß die Augen schmerzten“ (Wolfgang Spiewok).⁹

Doch ob die Röte die Augen entzündet, schmerzt oder ob dem Auge das Sehen vergeht: alle vier zitierten Versionen heben darauf ab, daß die Intensität der Farbe das Auge in Mitleidenschaft zieht. Als Reizwort wirkt Rot an dieser Stelle zum Teil durch den Kontext, die rot aufgeladene sprachliche Umgebung. Dennoch verdankt sich die Wirkung nicht in erster Linie der Rhetorik. Die hier eingesetzte optische Imagination, in der die Farbe Rot als Aggression des Auges auftritt, wirkt vor allem, weil sie um die Empfindlichkeit des Auges weiß. Das ist eine Erfahrung, die wohl jeder Rezipient teilt, mit der der Bücherleser aber doch in besonderer Weise vertraut ist, so daß dem das Dichterwort ganz speziell ins Auge gehen dürfte.

blanc was sîn vel, rôl was sîn hâr (146,3). Abgesehen von der Haut ist an Ither alles rot: sogar das Haar. Dessen Röte wird die Königin Ginover in ihrer höchst pathetischen Totenklage würdigen:

*,ein berendiu fruht al niuwe
ist trûrens ûf diu wîp gesaet.
ûz dîner wunden jâmer waet.
dir was doch wol sô rôl dîn hâr,*

⁷ Dieter Kühn, *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*, Frankfurt 1986.

⁸ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, übertragen von Wilhelm Stapel, Hamburg 1937, S.76.

⁹ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, aus dem Mittelhochdeutschen übertragen und herausgegeben von Wolfgang Spiewok, Leipzig 1977 S. 249.

*daz dîn bluot die bluomen clâr
niht roeter dorfte machen.
du swendest wîplich lachen‘. (160,24-30)*

Wird im Artusroman ein Ritter durch die Farbe Rot markiert oder trägt er den Zunamen der Rote, ist das meistens ein schlechtes Zeichen. Bereits Hartmanns Mabonagrîn, Erecs Gegner in *Joi de la curt*, ist diese Tradition der negativen Farbsemantik anzumerken. Ist dieser Ritter doch ganz und gar in Rot ausgestattet und der Größe nach fast eine Riese.¹⁰ Was die Rothaarigkeit betrifft, so nennt das Handwörterbuch des Aberglaubens¹¹ eine Anzahl von Beispielen aus dem Mittelalter, welche die Ansicht belegen, daß rothaarigen Leuten nicht zu trauen sei. Von alledem ist in Wolframs Gestaltung seines roten Ritters nichts zu spüren. Ob der Dichter, indem er der so positiv gezeichneten Itherfigur einen roten Haarschopf aufsetzt, eine schockierende Wirkung im Sinn hat, ist schwer zu sagen. Wir dürfen aber annehmen, daß er damit an den in der höfischen Kultur des Mittelalters geltenden Schönheitsvorstellungen rüttelt, bzw. die Beschreibungskonventionen, an die sein Publikum gewöhnt ist, durchbricht. Hätte Ginover anstelle des Haares Ithers Mund dazu ausersehen, mit seiner Röte die Blumen zu beschämen, statt den Triumph über die Blumen dem Blut zu überlassen, das doch dem Tod der Person geschuldet ist, es wäre ein passendes Bild gewesen. Daß Wolfram durch Ginovers Rede die Leuchtkraft von Ithers Wesen im Namen des roten Haares verherrlicht, ist eine ästhetische

¹⁰ Einschlägig ist zum Beispiel die Vervielfältigung von böartigen Rittern und Riesen im *Perlesvaus* (Anfang 13. Jh.), die alle den Zunamen *rous* tragen: *Li Rous chevaliers*, *li Ros de la Parfonde Forest*, *li Rous Jaianz*, etc. Vgl. *Le Haut Livre du Graal Perlesvaus*, hg. v. William Nitze und T. Atkin Jenkins, Volume I, Text, Variants, and Glossary, New York 1972.

¹¹ Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 7, Berlin 1927, Sp.802f.

Innovation und dazu angetan, die geistige Wahrnehmung seiner Rezipienten zu erweitern.

Dieselbe Idee, doch mit fast programmatischem Charakter, drückt sich bereits in der Beschreibung der schwarzen Königin Belacane im ersten Buch des *Parzival* aus:

*ist iht liehters denne der tac,
dem glîchet niht diu kûnegin.
si hete wîplîchen sin
und was abr anders rîterlîch,
der touwegen rôsen ungelîch.
nâch swarzer varwe was ir schîn,
ir krône ein liehter rubîn;
ir houbet man derdurch wol sach. (24,6-11)*

In der Ordnung der Handlung liegt der Auftritt der Belacane der eben besprochenen Lobpreisung Ithers im III. Buch weit voraus. Allerdings ist der Entstehungsprozeß des *Parzival* wahrscheinlich anders zu denken. Einiges spricht dafür, daß die ersten beiden Bücher später entstanden sind als die Bücher III-VI, die einige Forscher für den ältesten Kern des Werkes halten¹². Ob die Sonne als Vergleichsgröße für Frauenschönheit und das Bild von der betauten Rose vor Wolfram bereits ein Beschreibungstopos sind, wage ich nicht zu sagen. Jedenfalls landet der Dichter eine Pointe, indem er, statt im Register konventioneller Lichtmetaphorik weiter zu arbeiten, die Schwärze lanciert. Ebenfalls gewiß ist, daß Wolfram selbst das Bild von der tauigen Rose in der literarischen Tradition fest etabliert, indem er es in allen seinen Werken einsetzt:¹³ Dreimal verwendet er es im

¹² Vgl. Karl Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, 2, München 1973, S.780-789, bes. S.787f.

¹³ Stephan Fuchs widmet der Metapher in diesem Band eine eingehende wie ausführliche Interpretation, indem er alle entsprechenden Belege in Wolframs

Parzival,¹⁴ zweimal im *Willehalm*,¹⁵ einmal im *Titurel*,¹⁶ einmal in den Liedern, und nur im Lied steht das Bild, wenn man so sagen darf, in der Normalform:

*Ir wengel wol gestellet
sint gevar
alsam ein towic rôse rôt*¹⁷

Sonst ist die konventionelle Bildvorstellung stets der Anlaß für eine intensive dichterische Arbeit, und jedesmal wird das gängige Bild durchkreuzt mit einer individuellen Wahrnehmung. Die Belacane-Stelle bietet die konventionelle Bildvorstellung in der Negation; das abendländische Schönheitsideal wird durchgestrichen, die Lichthyperbel durch ein Oyxmoron der schwarzen Helligkeit ersetzt, das die schwarze Haut zugleich ästhetisiert und nobilitiert. Die Verwerfung der tauigen Rose für Belacanes

Werk heranzieht. Vgl. „*al naz von roete*. Visualisierung und Metapher in Wolframs Epik“.

¹⁴ 24,6-11, 188,113 und 305,21-23: *sus sach si komen Parzivâl. / der was gevar durch îsers mâl / als touwege rôsen dar geflogen*. So sah Parzival sie kommen. Der trug die Spuren der Eisenrüstung, als seien tauige Rosen drauf geflogen.

¹⁵ *under râme der geflôrte, / des vel ein touwic rôse was, / ob ez im rosteshalp genas, / er sprach: "herre, wie sol ich nûy varn?"* (195,4-7) Der Blütenschöne unter dem Ruß – seine Haut war eine betaute Rose, wenn sie den Rost los wurde – sagte: Herr, was soll ich jetzt tun?

sîn blic gelîchen schîn begêt, / als touwic spitzic rôse stêt / und sich ir rûher balc her dan / klûbet: ein teil ist des noch dran. / wirt er vor roste immer vrî, / der heide glanz wont im ouch bî. (270,19-24) Er bot einen Anblick wie eine betaute Rosenknospe, wenn sich ihr rauher Balg grade löst, dann ist ein Teil davon noch dran. Wird er je von Schmutz befreit, leuchtet er wie eine Blumenwiese.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach, *Titurel*, hg., übers. und mit einem Kommentar und Materialien versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin 2002, 115,1f., vgl. unten.

¹⁷ Wolfram von Eschenbach, hg v. Karl Lachmann, 6 Ausgabe, Berlin 1965, Lieder 9, 37.

besonderen Fall mutet an, als hätte sich hier der Dichter an die Bildidee erinnert, die er für Condwiramurs gefunden hatte:

*als von dem süezen touwe
diu rôse ûz ir bälgelîn
blecket niwen werden schîn,
der beidiu wîz ist unde rôt. (188,10-13)*

Auf Condwiramurs trifft der Vergleich zu, ihre Farben, Weiß und Rot, sind als Zeichen traditioneller Frauenschönheit konventionell. Doch indem sie auf Parzivals Phantasie in der Blutstropfenszene vorbereiten, schlagen sie ein neues Thema an. Aber auch Condwiramurs ist nicht einfach eine betaute Rose und schon gar nicht eine voll erblühte Blume. Sie erscheint nicht in einem statischen Bild, sondern als Ereignis; vorstellen sollen wir uns den Augenblick, da der Tau die Kelchblätter aufschließt, den Augenblick, da noch nie gesehene Schönheit nicht in voller Pracht aufgeht, sondern hervorspitzt.

Der Rosenvergleich wird Belacane zwar verweigert. Unvergleichbar sei sie mit einer betauten Rose, und doch wird sie ihr vergleichbar gemacht, durch das durchscheinende Rot des Rubins, der als Krone auf ihrem Kopf sitzt – wie der Tautropfen auf der Rosenknospe. Und so, daß man den Kopf hindurchsehen sieht. Eine Krone aus einem einzigen Rubin? Wo hätte man so etwas je gesehen? Ich glaube, an dieser Stelle sind wir einer Eigenart des Wolframschen Stils hart auf der Spur: die Krone aus einem einzigen Rubin mag eine fabelhafte Übersteigerung, eine literarische Imagination sein, doch gerade die phantastische Vorstellung ist es, die eine höchst eigenwillige visuelle Vorstellung inspiriert, einen Blick, der so nahe an das transparente Objekt herangeht, daß der hindurchschauen kann. Grammatikalisch bezieht sich der Vers: *nâch swarzer varwe was ir schîn* zunächst auf das Aussehen der Königin Belacane. Der Reim bindet ihn aber an den folgenden Vers: *schîn* gehört zu *rubîn*. Das könnte man als Einladung verstehen, ihn auch inhaltlich

darauf zu beziehen. Indem ich die Interpunktion leicht verändere, d. h. hinter *schîn* ein Komma setze, lese ich diese Stelle versuchsweise folgendermaßen:

*nâch swarzer varwe was ir schîn,
ir krône, ein liehter rubîn:
ir houbet man derdurch wol sach. (24,10-13)*

Schwarzen Schimmer gab sie, ihre Krone, ein heller Rubin: da hindurch sah man schon ihren Kopf.

Zum Schluß möchte ich noch kurz auf die Stelle im *Titurel* eingehen, weil sie in der Reihe der Rosenvergleiche eine Extremposition einnimmt, aber auch, weil man von hier aus einen Bogen zurückschlagen kann zu dem Vers, der meinem Vortrag den Titel gegeben hat.

Die Rede ist von Sigune, die sich vor Gram verzehrt, seit Schionatulander zu den Heiden mußte: *Rehte als ein touwec rōse unt al naz von roete, / sus wurden ir diu ougen. ir munt, al ir antlūze enphant wol der noete (Tit. 115,1f.)*. Ähnlich wie bei der Beschreibung Belacanes (*ist iht liehters denne der tac...*) macht Wolfram auch hier die Eröffnung mit einem gängigen Bild, um ihm dann eine überraschende Wendung zu geben. Aber anders als bei Belacane wird nun die Adäquatheit des Vergleiches bezeugt. Nicht: der *touwegen rōsen ungelîch*, sondern: *rehte als ein touwec rōse*, soll hier zutreffen. Und wurde dort auf der Schönheit Belacanes beharrt – zwar anders, aber dennoch *rîterlich*, sei ihre schwarze Helligkeit –, so wird uns hier das Bild einer zerstörten Schönheit aufgedrängt. Falls in unserer Idee der Rose Dornen dran sind, mag das Bild auch unseren Augen einen Stich versetzen. – „Rot und ganz naß“, übersetzen Helmut Brackert und Stephan Fuchs. Aber eigentlich steht da: ganz naß von Röte. Stilistisch gesehen handelt es sich dabei um eine Spielart der Metonymie. Hypallage nennt Lausbergs Handbuch der literarischen Rhetorik die Stilfigur, die darin besteht, gewissen Wörtern im Satz etwas zuzuordnen, was eigentlich zu ande-

ren Wörtern gehörte, ohne daß es möglich ist, den Sinn mißzuverstehen.¹⁸ So wird hier in unserem Fall das Adjektiv *na* das eigentlich zum Weinen gehörte, einem anderen zugeordnet: der *roete*. Die Figur kommt offenbar in der Literatur von der *Aeneis* des Vergil bis zu Marcel Prousts *Recherche du Temps perdu* gar nicht so selten vor. Ein Beispiel aus der *Recherche*: wenn z.B. vom rostigen Ton des Glöckchens (*le bruit ferrugineux du grelot*¹⁹) die Rede ist. In unserem *Titurel*-Vers liegt ein verschärfter Fall vor, indem die Eigenschaft ‚naß‘, die metonymisch für die Ursache (das Weinen) steht, als Wirkung der Röte ausgegeben wird, während die Wirkung (die Röte), als deren Ursache auftritt. Die Stilfigur dient nicht der Anschaulichkeit, wir haben es mit einem genuin literarischen Kniff zu tun. Dennoch ist dieser Effekt des schwierigen Stils auch wahrnehmungstechnisch interessant, weil er dem schematischen Verständnis Einhalt gebietet, indem er einen automatischen Ablauf stoppt. Rot wird den Augen zugesprochen und – wiederum entgegen einer gängigen Erwartung – dem im Vers unmittelbar benachbarten Mund vorenthalten – ganz zu schweigen von der Süße. In gewisser Weise ist in dem leichtfüßiger *Parzival*-Vers und in der versübergreifende Schwere des *Titurel*-Beispiels nicht nur das unterschiedliche Schicksal der beiden Frauenfiguren aufbewahrt, sondern sie machen auch die Differenz im Ton, der die beiden Werke charakterisiert, unseren Ohren vernehmbar.

Elisabeth Schmid

Universität Würzburg

¹⁸ „*hypallage* >figure par laquelle on paraît attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre au sens“. Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, Sachindex Französisch §1246, s.v. *hypallage*. Vgl. auch §565-571 und §685.

¹⁹ Vgl. Gérard Genette, „Méronymie chez Proust“, in: *Figures III*, Paris 1972, S.42.

al naz von roete (Tit. 115,1)
Visualisierung und Metapher in Wolframs Epik

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur.

Charles Baudelaire¹

Liebe ist etwas, das man sehen kann – die Zeichen der Liebe sind lesbar, ebenso die Zeichen der Minnekrankheit. Frau Minne ist eben auch in den bildenden Künsten eine Meisterin: Sie ist ein *winkelmez*, sie *entwirfet unt stricket* (Tit. 96,3-4), sie ist Baumeisterin, Malerin, Gobelinstickerin.² Und sie arbeitet mit solcher Genauigkeit, daß sie sich auch da, wo sie ihre *kraft verdecken* will, selbst verrät, wenn ihr nur einer *al spehende künstec ougen treit* (Tit. 96,2), ‚mit kundigem Blick nach ihr ausspäht‘. So erfahrene und minneleidgeprüfte Menschen wie Gahmuret und Herzeloide nehmen die Minne und die Zeichen, die sie auf den Körpern ihrer Opfer Schionatulander und Sigune hinterläßt, so sicher wahr wie ein Jagdhund seine Fährte und so deutlich wie den Schlag von Pferdehufen: ‚*ich spür an dir die minne, alze grôz ist ir slâge*‘ (Tit. 100,1), sagt Gahmuret auf dem Weg in den Orient zu Schionatulander. So sehr dieser auch sein Leid und das heißt seine Liebe zu verbergen trachtet, so unumwunden liest sein *oeheim* mit den Augen, *al spehende* seine *helbaeren sorgen*

¹ Charles Baudelaire, „Le désir de peindre“ (1863), in: C. B., *Le Spleen de Paris – Gedichte in Prosa* (1869), hg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois (*Sämtliche Werke und Briefe* 8), München 1985, S. 258.

² Zitate und Strophenzählung aus dem *Titulel* im folgenden stets nach Wolfram von Eschenbach, *Titulel*, hg., übers. u. mit einem Kommentar und Materialien versehen v. Helmut Brackert u. Stephan Fuchs-Jolie, Berlin / New York 2002.

(*Tit.* 93,2).³ Und auch Herzeloide, mit Sigune zuhause in Kanvoleiz geblieben, *wart innen mit herzen schrick, waz Sigûne dolte* (*Tit.* 114,4). Nun folgt auf diese allgemeinen Verse die genaue Beschreibung dessen, was Herzeloide an Sigune wahrnimmt: *Reht als ein touwec rôse unt al naz von roete / sus wurden ir diu ougen* (*Tit.* 115,1-2). Der Vergleich ist zweifellos stimmig, sofern man nur von dem ausgeht, was man sieht, wenn man Sigune in die Augen schaut: Röte und ein Glitzern von Tränen. Denn naß und rot sind Sigunes Augen, naß und rot sind auch taubenetzte Rosen. Die Beschränkung auf optisch wahrnehmbare Sinnesdaten scheint den Vergleich inauguriert zu haben.

Ganz offensichtlich aber ist es mit Vergleichen nicht so einfach: Schon der Alltagsverstand mag irritiert davon sein, daß taubenetzte Rosen eigentlich zu schön und lieblich sind, um die große *nôt* Sigunes angemessen zu bebildern. Der Kenner der Liebessprache höfischer Dichtung, sicher auch Wolframs Publikum, wird den Topos identifizieren, der immer wieder zur Beschreibung aufblühender Jugendschönheit dient,⁴ und er wird auch die topische Metapher für die Tränen identifizieren, den Tau der aus dem Herzen durch die Augen dringt.⁵ Nun könnte

³ Vgl. ähnlich *Tit.* 97,1: *Gahmuret wart innen der helbaeren swaere*. Zum im *Tituel* in diversen Varianten wiederkehrenden Motiv des Verheimlichens der Minne vgl. insbes. den Kommentar zu *Tit.* 53,3-4 von Brackert / Fuchs-Jolie (Hgg.) (Anm. 2).

⁴ Einen Beleg vor Wolfram ist allerdings nicht zu finden. S. dazu ausführlich unten Anm. 15.

⁵ Zu dieser Vorstellung s. Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften 35), S. 738 Anm. 317. Einen möglicherweise vor Wolfram zu datierenden Beleg bietet allein Heinrich von Morungen: *dâ von mir ein wunne entspranc, / diu vor liebe alsam ein tou / mir ûz von den ougen dranc*. (MF 125,37ff.). Hier, wie auch in den späteren Belegen aus der Lyrik (etwa in Ulrich von Liechtensteins *Frauendienst*, Lied 37,3,5; Lied 43,5,4; Lied 46,3,3; Lied 48,3,5 [Ed. F. V.

man solche Umbesetzungen oder Kombinationen einfach als ironische Brechung der Topoi hinnehmen,⁶ als ein Spiel mit sprachlich-literarischen Konventionen, ein Verfahren, das Wolfram zweifellos liebt – fände sich nicht in diesem Vers eine irritierende Verstörung. Als wolle der Erzähler darauf hinweisen, auf welcher Ebene die zuerst genannten tauigen Rosen nun zu Vergleichsobjekten werden, spricht er von Nässe und Röte und gibt erst danach das Zielobjekt seines Vergleichs an, die Augen. Nun sagt er aber nicht ‚wie eine tauige Rose, rot und oben drauf naß, wurden ihre Augen‘, sondern er sagt *al naz von roete*. Was aber soll *von* heißen? Kann es denn etwas anderes meinen, als eine kausale, zumindest temporale Beziehung? Also: ‚ganz naß infolge der Rotheit‘? Das kehrt den natürlichen Vorgang genau um, denn Augen werden durch die Tränen rot, nicht die Röte treibt die Tränen hervor, so wie auch die Rose nicht den Tau hervorbringt.⁷ Die Rhetorik bezeichnet solche Beschreibungen, die

Spechtler]), sind mit dem Herzenstau bzw. Augentau allerdings stets Tränen der Freude gemeint; bei Wolfram bezeichnet des *herzen touwe* an beiden Belegstellen (*Pz.* 113,27f. u. *Wh.* 268,3ff.) Tränen des schmerzlichen Leidens.

⁶ So vermutet Joachim Heinzle hier eine ironische Absicht (*Stellenkommentar zu Wolframs Titirel. Beiträge zum Verständnis des überlieferten Textes*, Tübingen 1972, S. 164).

⁷ Eine mögliche modale Auffassung des *von*, die Karl Bartsch im Auge hat („in Bezug auf Röthe: deren Roth ganz naß vom Thau ist“; *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titirel*, hg. v. Karl Bartsch, 3 Bde., Leipzig 1870 – 71, Komm. z. St.), kann das Problem nur dann beheben, wenn man *al naz von roete* auf die tauigen Rosen bezieht, die dann ‚hinsichtlich der Röte naß‘ wären. Dem widerspricht das *unt* (das in der Handschrift M und den Lesarten des *Jüngeren Titirel* allerdings fehlt) und das Verb *wurden*: Es soll doch – zumindest in der von der Handschrift G überlieferten Fassung – zweifellos gesagt werden, daß Sigunes Augen *al naz* wurden, und zwar *von roete*. Das Verb bezeichnet nicht einen Zustand, wie eine modale Auffassung dies verlangen würde und wie es nur von der morgendlichen Rose gesagt werden könnte, sondern eben einen Vorgang (dazu auch Kommentar z. St. von Brackert / Fuchs-Jolie [Anm. 2]). Die weiteren Kommentatoren der Stelle bevorzugen ebenfalls durchgehend die hier vertretene Auffassung, nach der der natürliche Vorgang

nicht dem *ordo naturalis* der Dinge, sondern dem *ordo artificialis* der Beschreibungsintention folgen, als *hysteron proteron*, ‚das Spätere als das Frühere‘. Die auch von Wolfram häufiger benutzte Figur⁸ betont ihrer klassischen Definition nach – ich paraphrasiere Lausberg – die Artifizialität, also die sprachliche Vermitteltheit eines Dargestellten, indem sie zuerst „das (affektiv besonders interessierende und sich so vordrängende) Endstadium des Geschehensablaufs“ formuliert, und das Vorhergehende als erläuternde *epiphra*sis anschließt.⁹ Das dem

genau umgekehrt wird (*Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel*, hg. u. erklärt v. Ernst Martin, Bd. 2, Halle 1903; 4. Aufl. der Ausgabe von Karl Bartsch [s.o.], bearbeitet v. Marta Marti, Bd. 3, Leipzig 1932; Joachim Heinze [Anm. 6]; jeweils Komm. z. St.). – Eine verblüffend ähnliche Figur, in der auch die Rôte vom Bewirkten zum Bewirkenden wird, findet sich bei Vergil (*Aeneis* XII, 65f.), der die zu weinen beginnende Lavinia beschreibt: [...] *cui plurimus ignem / subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit* [...] der die größte Rôte ein Feuer [unter die Haut] legte, das über ihr erhitztes Antlitz lief).

⁸ Etwa *Pz.* 119,4: *vogele wüirgn unde vâhen*; *Wh.* 105,17f.; *Wh.* 115,7ff.; *Wh.* 435,14f.; evtl. auch *Tit.* 16,3-4: *swâ man hurteclîche solte strîten / unt ouch durch wîbes lôn gezimiert gein der tioste rîten*.

⁹ Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1990¹⁰, § 413. Eindeutig formuliert eine der neuesten Darstellungen der Rhetorik, Heinrich F. Pletts *Systematische Rhetorik*, München 2000, S. 152: „Im *Hysteron proteron* wird die ursächliche bzw. chronologische Folge eines Sinn- oder Ereigniszusammenhanges umgekehrt.“ – Ebenso möglich scheint die Klassifizierung der diesem Vers eigentümlichen Vertauschung als *hypallage*, wie Elisabeth Schmid dies vorgeschlagen hat (in diesem Band, S. 241 f.): Im engeren Sinne bezeichnet *hypallage* eine Umstellung oder (metonymische) Ersetzung eines Adjektivs oder eines Prädikates, indem dieses einem benachbarten Substantiv zugeordnet wird (Lausberg § 315; Plett S. 151), wodurch in der Sonderform einer *prolepsis adiectivi* eine Umkehrung der zeitlichen oder logischen Folge gemeint sein kann (Lausberg § 316). Der unscharf und variabel gebrauchte Begriff kann seiner allgemeinsten Definition nach schlicht die „Umstellung der natürlichen Beziehung zwischen zwei Elementen eines Satzes meinen“ (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 109), also wie das *hysteron proteron* die signifikante Abweichung vom *ordo naturalis* durch Vertauschung bezeichnen. Da das

ordo naturalis nach Spätere – die Röte – wird hier als das zeitlich Frühere gesetzt. Aber zugunsten welches *ordo*? Vorderhand könnte man sagen, zugunsten dessen, was man den *ordo perceptionis* nennen könnte, die Ordnung der Wahrnehmung: Röte ist etwas Sensorisch-Visuelles, ist Benennung eines Wahrnehmungsdatums, Nässe ist zunächst ein bloßes Faktum.¹⁰ In der Ordnung der Wahrnehmung nun schließt man von Röte auf Nässe, nicht von Nässe auf Röte. Man kann sagen ‚Du hast so rote Augen – hast du geweint?‘, jedoch nicht ‚Du hast so nasse Augen – sind sie etwa rot?‘. Die literarische Konventionen der Minnesprache scheinen diesen Primat der Rotheit zu belegen: Insofern weinende Augen bebildert werden, so ist in den Texten oft von roten Augen die Rede, auch von Augen, die rot *werden*.¹¹ Nirgends je-

hysteron proteron eindeutiger eine Gedankenfigur ist und der Verstoß gegen die Ordnung der Sachverhalte ihr konstitutives und sinngebendes Prinzip ist (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Sp. 129), bevorzuge ich diese Klassifizierung.

¹⁰ Eine kategoriale Entsprechung zu ‚rot‘ wäre etwa ‚glitzernd‘, dem ‚naß‘ wäre etwa ‚entzündet‘ adäquat. Man könnte so gesehen die Rede von den roten Augen als eine Art Metonymie verstehen: Es ist eine Nicht-Bezeichnung des Faktums zugunsten der Bezeichnung der realen, wahrnehmbaren Folge. Ein interessanter, weiterführender Untersuchungsgegenstand ergäbe sich aus der Frage, ob demnach in Texten beschriebene, versprachlichte Wahrnehmung grundsätzlich oder nur unter bestimmten Bedingungen und Aspekten als Metonymie zu bezeichnen wäre.

¹¹ Die Beispiele in der Minnelyrik und der höfischen Epik sind zahlreich. Als signifikante Beispiele seien nur genannt Bernger von Horheim (MF 114,24), Reinmar der Alte (MF 156,8), Otto von Botenlouben (KLD 41 V,3,6), Reinmar von Zweter (hg. v. Roethe, 106,5), Hiltbolt von Schwangau (KLD 24 XVII,2,1), *Herzog Ernst B* (hg. v. Bartsch, 3253) Wirnts *Wigalois* (hg. v. Kapteyn, 1070f., 4419, 5190), *Wigamur* (hg. v. Buschinger, 5403). Weitere Belege bei Schleusener–Eichholz (Anm. 5), S. 725 Anm. 235. Die natürliche Abfolge von Tränen und Röte ist in Neidharts Winterlied 23 beschrieben (hg. v. Wießner / Fischer, Str. IX,9f.), sozusagen ein Gegenstück zu dem *Titulel-Vers*: *sus getâner nôt / kan diu minne wunder machen, / trüebiu ougen nâch der trüebe rôt*. Bei Wolfram finde ich nur ein weiteres Beispiel für die Bezeichnung

doch tritt Nässe als ein optischer Effekt, etwa als ein Glitzern, metonymisch für weinende Augen ein. Wenn Wolfram von Tränen spricht, dann fast stets in Hyperbeln – durchnäßte Kleider, Regengüsse, Fluten und Kübel von Tränen –, die unmittelbare Visualisierung durch Hyperbolik gerade abweisen.¹² Jedoch: Gegen die Vermutung eines Regimes visueller Wahrnehmung in diesem Vers ist einzuwenden, daß das dem *ordo perceptionis* nach Primäre gar nicht zuerst genannt wird, sondern nur fälschlicherweise als Bewirkendes, also bloß logisch Primäres behauptet wird – denn die Nässe, das bezeichnete Faktum, wird zuerst genannt und dann erst die Röte, das die Wahrnehmung Bezeichnende. Insofern handelt es nicht um ein eigentliches *hysteron proteron*, sondern allenfalls um eine sehr eigentümliche Variante. Wenn es so sein sollte, daß hier der *ordo perceptionis* die Logik des Vergleichs regiert, so regiert er doch nicht das sprachliche Syntagma.

Daß es umgekehrt gerade der Tau sein kann, der der schönen Blüte den visuellen Effekt erst verleiht, zeigt die erste Beschreibung Sigunes im *Titurel*: *er kôs si für des meien blic, swer si sach, bî den tounazzen bluomen* (*Tit.* 32,2). Offenbar macht hier der Tau die Blumen bzw. Blüten *bliclich* bzw. akzentuiert zumindest deren besonderen *blic*. Oder ist der Tau das

weinender Augen als rote Augen, nämlich die drohende Ankündigung des Orilus gegenüber Jeschute: *ich sol velwen iweren rôten munt, / [und] iwern ougen machen roete kunt* (136,5f.). Rote Augen gehören, soweit sie nicht durch Tränen erst rot werden, zur Topik der Häßlichkeitsbeschreibung (s. dazu die Stellensammlung von Barbara Seitz, *Die Darstellung häßlicher Menschen in mittelhochdeutscher erzählender Literatur von der Wiener Genesis bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1967, S. 34).

¹² Signifikante Hyperbeln finden sich etwa *Pz.* 28, 15ff.; *Pz.* 93, 6; *Pz.* 113, 29; *Pz.* 191, 29; *Pz.* 253,9; *Pz.* 330, 22; *Pz.* 396, 29f.; *Pz.* 661, 21ff.; *Wh.* 102, 21ff.; *Wh.* 152,1ff.; *Wh.* 171,18ff.; *Wh.* 456,25ff. Weitere Belege bei Schleusener-Eichholz (Anm. 5), S. 726-730. – Auch die zweimalige Rede vom Tau der Tränen (*Pz.* 113,27f. u. *Wh.* 268,3ff.) scheint mir in keiner Weise visualisierend.

Zeichen des Maien, der Jugend, der Reinheit, die junge Jahreszeit, in dem die Blumen blühen? Mit anderen Worten: Steht der Taubenetzung der Blumen metonymisch für Glitzern oder metaphorisch für Reinheit und Jugend oder für beides zugleich? Und wie und um welchen Preis läßt sich beides zugleich zur Darstellung bringen? Je näher man die Metaphern betrachtet und je mehr vergleichbare Stellen man hinzunimmt, desto mehrdeutiger und schillernder werden sie.

Nun, zu betonen, daß Wolframs Metaphern mehrdeutig und schillernd sind, heißt weit geöffnete Türen einrennen. Die folgenden, auf ein relativ beliebig ausgewähltes Motiv in Wolframs Epik beschränkte Textbeobachtungen wollen versuchen, die Mehrdeutigkeit genauer zu beschreiben und ihr einen möglichen poetologischen Sinn abzugewinnen. Nur allzu oft beschränkt sich die Erklärung solcher Mehrdeutigkeit auf den Verweis zu bloß herangetragenen rhetorischen Mustern oder, wenn gar nichts mehr hilft, auf Wolframs irrlichternden Humor. Das erklärt eben nicht viel. Oft wird man darüber nicht hinauskommen, aber zuweilen läßt sich durch Beschreibung des Funktionierens der Effekt deutlicher sehen, der sprachlich-rhetorische, der humoristische, der poetische Effekt, und damit vielleicht auch die der verworrenen Bildlichkeit implizite poetologische Erkenntnis. Wolframs Metaphern werden schon beinahe usuell als ‚dunkel‘ bezeichnet, und es scheint mir bei dieser poetologischen Metapher das irritierendste, daß gerade seine Licht-Metaphern die vielleicht dunkelsten sind. Vielleicht ist wirklich ‚schillernd‘ darum besser, weil es die Mehrdeutigkeit und nicht die Undeutbarkeit bezeichnet. Auch ein Rätsel, das keine eindeutige Lösung kennt, ist nicht dunkel, sondern in seiner schillernden Rätselhaftigkeit interessant und erhellend.

Es steht zu befürchten, daß Wolframs tauige Rosen ein solches Rätsel darstellen, und zwar nicht nur an dieser einen Stelle. Bevor über Sigunes Augen weiter nachgedacht wird, sollen in einem Rundgang durch die begrenzte Anzahl der Stellen, an denen

bei Wolfram taubenetzte Rosen auftauchen, die denotativen und konnotativen Aspekte des Bildes untersucht werden, geleitet von folgenden Fragen: Mit welchem Maß an topischen Determinationen ist zu rechnen? Gibt es einen Standard im Gebrauch der tauigen Rosen? Wie stark spielen visuelle Aspekte eine Rolle und wie verhalten sie sich zu den metaphorischen Potenzen des Bildes?

I

Außer jenem in Rede stehenden *Titurel*-Verses gibt es sechs Stellen im Wolfram-Corpus, an denen von tauigen Rosen im Kontext einer Personenbeschreibung die Rede ist. Hinzu kommt der zitierte *Titurel*-Vers mit den *tounazzen bluomen*. Ich beginne mit den einfachen Stellen. Im achten Lied, das unter Wolframs Namen überliefert ist, finden sich in der vierten Strophe die Verse:

*Ir wengel wol gestellet
sint gevar
alsam ein touwic rôse rôt. (L 9,37–39)*¹³

Das Lied gilt, zumindest ab der dritten Strophe, als unecht, als „ein Stück banaler Imitation“, um mit Wapnewski zu reden.¹⁴ Nichtsdestoweniger – oder vielleicht gerade darum – kann man hier wohl so etwas wie einen literarischen Standard greifen: Die tauige Rose ist ein Topos der höfischen Liebesliteratur, zuweilen zur Beschreibung einzelner, roter Gesichtsmarkale – *mund*, *wengel* –, zuweilen als Vergleich für das ganze *antliütze* oder die

¹³ Zitiert nach Peter Wapnewski, *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach*. Edition, Kommentar, Interpretation, München 1972, S. 233 (=Lied 8, Str. IV,1-3).

¹⁴ Wapnewski (Anm. 13), S. 238-241; hier S. 240.

ganze Erscheinung.¹⁵ Oftmals steht die Rose als Inbegriff für größte Naturschönheit, der weibliche oder männliche Schönheit an die Seite gestellt wird. Dabei ist selbstverständlich auch an die reichhaltige Mariensymbolik zu denken, denn auch Maria, die Rose schlechthin, wird immer wieder als Rose im Tau bezeichnet. Gerade bei Maria sind die Denotationen der Tau-Metaphorik deutlich: Tau, der vom Himmel kommt, ist Zeichen der Erwähltheit – so, wie das Manna im Tau kommt und Gideons Wolle mit Tau benetzt wird, so ist der Tau aus Himmels-

¹⁵ Nach dem Überprüfen all der außerordentlich zahlreichen Belege für das Motiv von der ‚tauigen Rose‘ scheint es so, daß Wolfram – anders als in vielen Kommentaren zu lesen, die stets von einem eingeführten Motiv der Liebessprache reden – das Bild erfunden und eingeführt hat. Zumindest hat er es in der volkssprachlich-weltlichen Literatur populär gemacht, wobei ich auch in der geistlichen Literatur keinen früheren Beleg gefunden habe (s. dazu folgende Anm. 16). Nach Wolfram findet sich das Motiv außerordentlich häufig, oft in deutlicher Anspielung auf die Wolfram-Stellen, die hier zu besprechen sein werden, so etwa bei Konrad von Würzburg, Ulrich von dem Türlin, Berthold von Holle und Ulrich von Etzenbach, bei Gottfried von Neifen, dem Marnier, Herrand von Wildonie, im *Reinfried von Braunschweig*, *Die Gute Frau*, *Mai und Beaflor*, *Lohengrin*, im *Schüler von Paris* (vgl. die Stellensammlungen von Duncan M Mennie, *Die Personenbeschreibung im höfischen Epos*, Halle 1933, und Karl Ferdinand Kummer, *Die poetischen Erzählungen des Herrand von Wildonie und die kleinen innerösterreichischen Minnesinger*, Wien 1880, S. 213-14). Der einzige Beleg, der nicht deutlich nach Wolfram zu datieren ist und – mit aller Vorsicht – wohl in der Entstehungszeit des *Titirel* zu denken ist, ist ein Vers Walthers in der zweiten Frauenpreistrophe im König-Friedrichs-Ton: *dîn munt ist roeter danne ein liehte rōse in touwes bliete* (L 27,29; verwandt auch L 27,20-21). Vor das IV. Buch des *Parzival*, dem vermeintlich frühesten Auftauchen des Bildes bei Wolfram (188,10f.; s.u.), wird man auch dies dennoch schwerlich datieren wollen. Der „frühere Beleg“, den Holger Noltze für die ‚tauige Rose‘ gefunden zu haben glaubt (*Gahmurets Orientfahrt. Kommentar zum ersten Buch von Wolframs ‚Parzival‘*, Würzburg 1995, S. 114), gehört ebenfalls in die spätere Zeit: Es handelt sich um einen Vers aus dem vermutlich Ulrich von Etzenbach zuzuschreibenden *Herzog Ernst D* (hg. v. Rosenfeld, 2658f.), ein Text, der deutlich in der Wolfram-Nachfolge steht, und nicht, wie angegeben, um den *Herzog Ernst B* – wenn dieser denn vor Wolfram zu datieren wäre.

höhen der Messias selbst, der sich auf Maria legt.¹⁶ Zugleich ist damit Tau Zeichen der Reinheit, der Jungfräulichkeit, der Sanftheit, der Frische und Jugend, denn der Tau ist ein Phänomen des Frühlings und des Morgens. In Munleun auf dem Hoftag werden werden handdick *touwige rôsen* auf die Teppiche geworfen, um den Lärm zu dämpfen. Und noch im Zertrampelt-Werden ihrer *liechten blicke* geben sie *süezen wâz* ab – tauige Rosen sind also offenbar für alle Arten multisensorischer

¹⁶ Reichhaltige Belegssammlungen zu Maria als tauige Rose oder als Rose im (Himmels-)Tau bei Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893, S. 183,14ff. – Himmelsmanna im Tau bzw. als Tau: Ex. 16,14; Num. 11,9. – Der Tau als göttliche Botschaft und Lehre: Dtn. 32,2. – Tau als Zeichen für göttliche Erwähltheit: Ri. 6,36-40 (Gideons Wolle); das gleiche Motiv der Tauprobe auf der Wolle als göttliches Zeichen findet sich in Ulrichs *Alexander* (hg. v. Toischer, V. 7179ff.); weitere Belege für dieses Motiv in der Literatur bei Salzer, S. 40,38ff. – Daran schließt die Vorstellung vom Heiligen Geist als Tau an, in der volkssprachlichen Literatur etwa bei Reinbot von Durne (*Der Heilige Georg*, hg. v. Kraus, V. 2848) und Rudolf von Ems (*Barlaam und Josaphat*, hg. v. Pfeiffer, V. 3218). – Der Messias als Tau vom Himmel: Ps. 110,3; Jes. 26,19; insbes. Jes. 45,8, von wo die Advents liturgie des *Rorate coeli* ihren Ausgang nimmt. Zur Aufnahme des Motivs in die mittelalterliche Literatur vgl. die Belege bei Salzer, S. 3,25ff. und 77,8ff.; vgl. auch Friedrich Ohly: „Metaphern für die Inspiration“. In: *Euph.*, 87 (1993), S. 119-171, insbes. S. 143ff. – Zuweilen kann der Tau auch Maria selbst bezeichnen (Salzer S. 3,22 u. 550,14ff.) oder das, was von Maria ausgeht (Salzer S. 477 Anm.1 u. S. 550,20f.). – Über die Worte der *Hohelied*-Braut *quia caput meum plenum est rore, et cincinnati mei guttis noctium* (*Cant.* 5,2) hat der Tau auch Einlaß in die exegetisch-allegorische geistliche Dichtung gefunden (vgl. etwa Williram's *Paraphrase des Hohenliedes*, ed. Seemüller, 77,3; *Das St. Trudperter Hohelied*, hg. v. Friedrich Ohly, Frankfurt 1998, 68,10ff.), doch ist der Tau in der Exegese dieser *Hohelied*-Stelle von alters her stets als Zeichen der Schwäche und Sündenbefangenheit ausgelegt (vgl. dazu den Komm. z. St. von Ohly, S. 925). – Einen vor Wolfram zu datierenden Beleg für das aus den beiden ubiquitären, schon biblischen Topoi verschmolzene Bild von der tauigen Rose finde ich indes auch in der geistlichen Literatur nicht. Ein vielversprechender Ort wäre die lateinische Hymnendichtung, die zu vielfältig und unüberschaubar ist, als daß ich sie in diesem Rahmen systematisch hätte mustern können – meine Stichproben haben auch hier stets nur spätere Nachweise erbracht.

Wahrnehmung ein Genuß, sind Objekte verschwenderischer und hochkultivierter höfischer Repräsentation.¹⁷

Neben den allgemeinen Prädikationen von Schönheit, Reinheit und Frische ist oftmals noch ein spezifisch visueller Aspekt mit dem Tau verbunden, so etwas wie Glitzern, eine besondere Verstärkung des Licht- oder Farbeffektes. So ist es wohl auch beim ersten Auftreten von Condwiramurs, die vor dem von ihrem Anblick überwältigten Parzival sitzt,

*als von dem süezen touwe
diu rôse ûz ir bälgelîn
blecket niwen werden schîn,
der beidiu wîz ist unde rôt. (Pz. 188,10-13)*

Zwei Momente scheinen mir bei diesem zunächst ebenfalls konventionell anmutenden Bild bemerkenswert: einmal wiederum das *von*, einmal das *bälgelîn*. Wie auch an der *Titurel*-Stelle, so scheint man hier das *von* kausal verstehen zu sollen: infolge des süßen Taus macht die Rose neuen, edlen Glanz sichtbar. Der Tau würde demnach bewirken, daß das verhüllende *bälgelîn*, die Knospenhülle mit den Kelchblättern, aufbricht und sich das Innere der Rose, die eigentliche Schönheit zeigt. Ich finde in Ulrichs *Alexander* eine Stelle, an der es heißt, daß der Tau die Rose morgens *twinget*, aus ihrem *gemache* hervorzudringen.¹⁸

¹⁷ *Wh.* 143,30-144,5. Wolframs *Willehalm* ist stets zitiert nach der Ausgabe von Joachim Heinzle, Frankfurt 1991 (Bibliothek des Mittelalters 9). – Diese *Willehalm*-Stelle ist wohl ein außergewöhnlich passender Beleg für multisensorielle Wahrnehmung, die Michael Giesecke als typisch für die scripturale Textkultur vor dem Buchdruck bezeichnet hat („Sinnenwandel und Sprachwandel. Von den multisensoriellen Semantiken des Mittelalters zur visuellen Semantik der Neuzeit“, in: M. G., *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*, Frankfurt 1992, S. 209-243).

¹⁸ Ulrich von Etzenbach, *Alexander*, hg. v. Wendelin Toischer, Tübingen 1888, V. 3876-81: *ir munt doch soliche roete bôt, daz sich dem niht kunde gelîchen,*

Die Vorstellung, daß der Tau das Erblühen bewirkt – umgekehrt als im *Titurel*, wo ja die Röte die Nässe bewirken soll –, ist also verbürgt. Immerhin wird ja diese vergleichende Beschreibung der Condwiramurs eingeleitet mit einem *Deus artifex*-Topos:

*Lîâzen schoene was ein wint
gein der meide diu hie saz,
an der got wunsches niht vergaz
(diu was des landes frouwe),
als von dem süezen touwe
[...].* (Pz.188,6-10).

Die göttliche Schöpfung und der die Schönheit hervorbringende Tau können ganz parallel gedacht werden und die marianischen Konnotationen – der himmlische Tau macht die Schönheit der Rose sichtbar – sind evident. Abgesehen davon, daß der Tau hier wiederum mit dem Morgen, dem Moment des Erblühens, also der Jugend und jugendlichen Schönheit zu konnotieren ist, ist er auch mit einer höheren Erwähltheit der Trägerin zu verbinden.

Vielleicht ist er noch auf einer dritten Ebene zu deuten. Durch den Verlaufscharakter des Aufblühens hat der gesamte Vergleich einen stark visuellen Charakter, der insbesondere durch das Verb *blecken* noch verstärkt wird: *blecken* ist Faktitivum zu *blicken*, heißt also „glänzend, strahlend machen“ oder schwächer „sichtbar werden lassen“. Nun kann man auch das *von* zu diesem Verb ziehen und lokal auffassen: Die Rose macht ihren *werden schîn* sichtbar *von dem touwe* her, also aus dem süßen Tau heraus.¹⁹ Das wäre sozusagen die visualisierende Lesart der Stelle, bei der der Tau den besonderen

/ sô gewaltliclichen / die rôse üz irm gemache dringet des morgens, des sie twinget / touwes süeze, dar nâch die sunne.

¹⁹ So etwa Peter Knecht in seiner Übersetzung: „wie aus dem süßen Tau der zarte Teint der Rose blinkt in frischem, edlen Glanz [...].“

Lichteffekt hervorbringen oder zumindest die Schönheit vergrößern würde. Man könnte viele Stellen bei Wolfram als Beleg für die Steigerung des Blütenglanzes durch den Tau zitieren, vielleicht am deutlichsten das siebte Lied: *der bliclichen bluomen gleston / sol des touwes anehanc erliutern, swâ sie sint* (L 7,17–18).²⁰ Schließlich kann man sich aber fragen, was denn in diesem Vergleich dem *bälgelîn* auf Seiten Condwiramurs' entspricht. Es ist ja gewöhnlich nicht so, daß gerade erblühende Mädchenschönheit noch kurz zuvor wie eine rauhe, unansehnliche Schale aussieht. Solche Verwandlungen sind gerade bei Wolframs Figuren, denen lichtvolle Schönheit essentiell und nicht nur als zuweilen wahrgenommenes Attribut zukommt,²¹ nicht denkbar. So sehr also der Vergleich mit der vom Tautropfen

²⁰ Der Text ist hier zitiert nach der Edition von Ingrid Kasten (*Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters* = Bibliothek des Mittelalters 3, S. 546; vgl. den Kommentar von Kasten dazu S. 1069), die, wie beinahe sämtliche Herausgeber, einem Konjekturevorschlag Lachmanns folgt (auch Wapenewski [Anm. 13, S. 205], der nach ausführlicher Erwägung die Verse so verstanden wissen will, daß „die Lichtbrechung [...] noch den Farbwert der Blumen“ steigere). Die handschriftliche Überlieferung, die die neueren Ausgaben von *Minnesangs Frühling* wieder verteidigen (etwa 38. Aufl., bearb. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren), vermag nur schwer einzuleuchten: *Der bliclichen bluomen gleston – / sô des touwes anehanc – erliutert, swâ si sint, / vogel die hellen und die besten*. Das *sô* müßte im Sinne von ‚ebenso, auch‘ verstanden werden, die flektierte Form *erliutert* bezöge sich auf das Singen der Vögel (vgl. dazu die Erläuterungen von Moser und Tervooren in MF II, 36. Aufl., S. 119), deren Stimmen dann das Glänzen der Blumen und den Tau noch reiner machten. Immerhin wäre das eine ungemein kühne akustisch-visuelle Synästhesie, die man Wolfram allerdings zutrauen möchte. – Die Vorstellung, daß der Tau einen besonderen visuellen Effekt in der Natur bezeichnet und die Naturschönheit bzw. die Unversehrtheit und Reinheit steigert, wird etwa Pz. 679,28–29; Wh. 364,21–26; Wh. 393,20–25 deutlich.

²¹ Dazu ausführlich Michela Fabrizia Cessari, *Der Erwählte, das Licht und der Teufel. Eine literarhistorisch-philosophische Studie zur Lichtmetaphorik in Wolframs ‚Parzival‘*, Heidelberg 2000, insbes. S. 80ff., und Claudia Brinker-von der Heyde, *Geliebte Mütter – mütterliche Geliebte. Rolleninszenierung in höfischen Romanen*, Bonn 1996, insbes. das Kapitel „Die Bedeutung des Lichts“, S. 75–88.

zum Strahlen oder Aufblühen gebrachten Rose die körperliche Schönheit visualisiert und mit Lichteffekten ausstattet, so sehr muß man das Bild begrenzen und darf den Blick sozusagen nicht schweifen lassen: Das, was den visuellen Effekt des Bildes ausmacht, die Konzentration des Blickes auf die Mitte der Knospe, wo die Blütenschönheit durch den Tautropfen hindurchglitzert, eben das verweist auch auf die klar umrissene Grenzen der Visualisierbarkeit, auf die Grenzen der Bebilderung durch Vergleich. Das *bälgelîn* aber verweist auf etwas, was außerhalb des Körpers der makellos schönen Condwiramurs liegt: Es verweist auf die Bewohner von Pelrapeire, von deren schlaffem, durch nichts ausgestopftem *balc* zweimal die Rede ist, einmal vor und einmal nach dieser Szene, mit jenem Wort für Hülle, Sack, abgezogene Tierhaut, das eine durchaus verächtliche Bezeichnung für den ausgemergelten menschlichen Körper ist.²² Condwiramurs' Schönheit ist durch nichts dergleichen beeinträchtigt – obwohl auch sie den gleichen mörderischen Hunger leidet wie ihre Leute. So sehr die Zeichen des Leidens von der Beschreibung ihres Körpers ferngehalten werden,²³ so subversiv kommen sie gerade durch den Vergleich wieder hinein: Das häßliche Draußen, der *balc*, ist im blühend schönen Inneren des Palastes anwesend, und zwar in der Visualisierung, der es zwar im ersten Moment gelingt, den Blick zu konzentrieren auf die reine Schönheit in der Mitte der Knospe, die aber dennoch nicht den Blick auf den *balc* verbieten kann, weil dieser das Prinzip ih-

²² *die truogen alle slachen balc*, Pz. 183,19; *in was erschoben niht der balc*, Pz. 200,23. Zur Bedeutung von *balc* s. Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch I*, Leipzig 1872, Sp. 114 und *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. I, 1854, Sp. 1084–1086.

²³ Daß auch ihr *lip vertwâlet* ist (Pz. 188,27), wird nur in Condwiramurs' Selbstreflexion genannt – als offensichtlich falscher Erklärungsversuch dafür, daß es Parzival bei ihrem Anblick die Sprache verschlagen hat. Auch dies ist demnach nur eine indirekt bezeichnete Defizienz.

res Funktionierens ist und dessen Konnotationen sich nicht abstellen lassen. Aporetisch ist diese Stelle nicht: Der Tau ist auf alle Fälle in verschiedene Richtungen konnotiert und Wolfram legt all diese Fährten, suggestiv und gleichzeitig, indem er sich die Vieldeutigkeit der Bildelemente, ihre konnotativen und denotativen Aspekte und auch die Mehrdeutigkeit der Grammatik zunutze macht. Die Visualisierung, die mit dem metaphorischen Vergleich einhergeht, aber erzeugt zugleich eine leichte Unstimmigkeit im Bild selbst, die wiederum auf zentrale bedeutungstiftende Aspekte verweist, die außerhalb des visualisierten Bildes liegen.

II

Ähnlich und doch ganz anders ist es an einer zweiten Stelle, an der die tauige Rose sich aus ihrem *balc* schält. Im *Willehalm* wird Rennewart bei seinem Auftreten im Palas von Oransche am Vorabend der zweiten Schlacht so beschrieben:

*dâ sîn vel was besweizet
und der stuop was drûf gevallen,
dô er vor den anderen allen
kom, als im sîn manheit riet,
etswâ ein sweizic zaher schiet
den stuop von sînem klâren vel.
Rennewartes, des knappen snel,
sîn blic gelîchen schîn begêt,
als touwic spitzic rôse stêt
und sich ir rûher balc her dan
klûbet: ein teil ist des noch dran.
wirt er vor roste immer vrî,
der heide glanz wont im ouch bî.* (Wh. 270,12-24)

Anders als bei Condwiramurs hat hier der *balc* tatsächlich seine reale Entsprechung, den Schmutz, und auch der Tau hat seine nasse Entsprechung in der Wirklichkeit: Nicht Tränen sind es, wie bei Sigune, sondern der Schweiß. Ganz abgesehen davon, daß man wiederum den Tau mit Morgen, mit Rennewarts Jugendlichkeit, mit dem Gerade-erst-Erblihen in Verbindung bringen kann, sind es ja *sweizic zaher*, die den Staub an einzelnen Stellen zum Verschwinden bringen. Wenn der Vergleich stimmig sein soll, dann heißt das, das auch hier der Tau das Aufbrechen des *balc* bewirkt, das Verschwinden des Verhüllenden. Zugleich ist aber der Schweiß das, was erst bewirkt, daß er schmutzig ist – und hier ist der Vergleich nicht stimmig, denn der Tau ist für die Bedeckung durch die Knospenhülle nicht ursächlich. Als bloße Visualisierung eines einzelnen Schweißtropfen, durch den das *klâre vel* hindurch blitzt, mag der Vergleich angehen. Aber weil er eben so partikular ist, so sehr auf die Fokussierung des Blicks setzt, trifft er die bemerkenswerte Gesamterscheinung Rennewarts, mithin den Sinn der ganzen Szene gerade nicht. Und daß es auf dieses Gesamt ankommt, hat Wolfram durch zwei Dinge markiert, die die Beschreibung sozusagen ‚falsch‘ machen: Den Schweiß und den *rost*.

Warum schwitzt Rennewart eigentlich überhaupt? Es heißt, weil er den anderen allen vorausgelaufen war.²⁴ Aber das war auf dem Weg von Munleun nach Oransche, und er ist ja mit den Ersten, also schon vor langem, angekommen. Alle haben längst die Zelte aufgeschlagen, haben sich gewaschen, umgezogen, und die Fürsten sind auf den Palas zum höfischen Zeremoniell gegangen.²⁵ Rennewart aber schwitzt immer noch. Während die

²⁴ *Wh.* 270,14-15. Dies bezieht sich auf die Ankunft vor der belagerten, brennenden Oransche, wo Willehalm und Rennewart als erste eingetroffen waren: *Wh.* 225,9f.; *Wh.* 226,12f.; *Wh.* 227,3f.

²⁵ Das *loschieren* *Wh.* 234,1ff.; das zeremonielle Eintreffen der Gäste in der Burg *Wh.* 246ff.; das Waschen, Umkleiden und Schmücken wird insbes. ausführlich von Giburc und ihren Damen geschildert: *Wh.* 247,1ff.

anderen sauber und schön gekleidet sind und äußerlich die Form wahren, aber nur wenig essen – besonders Giburc und ihr Schwiegervater Heimrich –, wird der schweißige, schmutzige Rennewart essen wie ein Wilder.²⁶ Offensichtlich ist es die Vertauschung von Innen und Außen, der Charakter des ‚Als-ob‘, der bei diesem Mahl inszeniert wird,²⁷ und Rennewart ist es, der durch seine sichtbare Unfestlichkeit und wildes Aussehen, den Krieg und seinen Schmutz körperlich in den Palas hineinträgt.

Nun ist gewöhnlich jener Schmutz, den Männer im Gesicht tragen, der Rüstungsschmutz, der vor der Verwandlung des Kriegers und Kämpfers in den festlich-höfischen Menschen abgewaschen werden muß – ein offenbar bedeutsamer Vorgang, denn er ist bei Wolfram dutzendfach beschrieben. Aber das Bemerkenswerte ist, daß Rennewart niemals mit Rüstungen in Berührung gekommen ist, da er ja *harnasch* und ritterliche Waffen gerade ablehnt.²⁸ Bei ihm ist also der Rüstungsschmutz

²⁶ Explizit wenig essen Giburc und Heimrich (*Wh.* 265,22ff.; *Wh.* 266,1ff.; *Wh.* 275,7ff.). Auch die anderen Fürsten hätten angesichts der Belagerungssituation gerne auf Verköstigung verzichtet, hätte sie Willehalm nicht ausdrücklich zum Festmahl geladen (*Wh.* 246,15ff.). Willehalm selbst hingegen ist durch seine Widerkunft von seiner selbstaufgelegten Askese entbunden und langt tüchtig zu (*Wh.* 269,15ff.), darin ganz parallel zu seinem wunderlichen Knappen Rennewart, dessen Verhalten allerdings auch beim Essen (*Wh.* 275,1-6) und Trinken (*Wh.* 276,3-9) höchst unhöfisch ist.

²⁷ Zum Charakter des ‚Als-ob‘ dieses Festes und der dadurch signifizierten aporetischen Desintegration von Höflichkeit, ethischem Diskurs und den Rollen- und Verhaltensmustern der Figuren vgl. Stephan Fuchs, *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997, S. 335ff.

²⁸ Rennewart hatte eine ritterliche Bewaffnung und Ausrüstung abgelehnt: ausdrücklich verlangt er nicht nur statt ritterlicher Waffen seine hagenbuchene Stange, sondern auch statt *harnasch* nur einen Überrock aus Kamel, Hosen aus feiner Wolle und weite, weiße Stoffgewänder (*Wh.* 195,21ff.). Erst nach diesem Fest wird Giburc Rennewart mit einer Rüstung ausstatten (*Wh.* 293,22 ff.): mit der Rüstung König Sinaguns (ein Enkel einer Schwester Terramers), der

substituiert durch das Schweiß-Staub-Gemisch, was diese irritierend genaue und eigentlich überflüssige Erklärung Wolframs für Rennewarts Verschmutzung erzwungen haben mag. Denn immerhin ist es ja bei Rittern in Rüstungen wohl auch der Schweiß, der bewirkt, daß das Eisen der Rüstung rostet und so seine Spuren in den Rittergesichtern hinterläßt. Daß aber genau solcher Rüstungsschmutz gemeint ist, ist durch den letzten Vers dieses Vergleichs deutlich: *wirt er von roste immer vrî* heißt es da. Dies hat den Interpreten Kopfschmerzen bereitet, denn rostig ist Rennewart ja eben nicht. Heinzle kommentiert „*rost* muß im weiteren Sinne von ‚Schmutz‘ gebraucht sein“.²⁹ Belege aber finden sich keine für solch allgemeine Bedeutung, nicht bei Wolfram und auch nicht anderswo – mittelhochdeutsch *rost* meint stets nichts anderes als „die oxydation der metalle“.³⁰ Wie bei der Beschreibung Condwiramurs’ setzt Wolfram auch hier ein ‚falsches‘ Wort ein, aber hier nicht falsch auf seiten des Bildspenders wie im Falle des *bälgelîn*, sondern falsch auf seiten der abzubildenden Tatsache. So genau er zuvor Rennewarts Erscheinung visualisiert und durch die Fokussierung auf die Schweißperlen die Tauige-Rose-Metapher einsetzt, so sehr macht er am Ende des Vergleichs durch die Imagination eines rost- und rüstungsverschmutzten Rittergesichtes deutlich, daß es

Willehalm einst gefangen genommen hatte. Die Rüstung wird Rennewart anlegen (*Wh.* 295,29,ff.), das zugehörige Schwert aber zugunsten seiner Stange ablehnen (*Wh.* 295,20ff.) und erst gebrauchen, wenn seine Stange im Kampf zerbrochen sein wird (*Wh.* 430,21ff.).

²⁹ So Heinzle (wie Anm. 17) im Stellenkommentar zu *Wh.* 195,6 (S. 969f.), wo sich, wie gleich zu besprechen, das gleiche Problem stellt. Für die Passage *Wh.* 270,12–24 konstatiert Heinzle, daß „*rost* offenbar gleichbedeutend mit *stoup*“ stehe und „an den Rost der Rüstung [...] nicht zu denken“ sei, womit er den Sinn dieser signifikanten metonymischen Verschiebung m.E. gerade verdeckt.

³⁰ Benecke / Müller / Zarncke, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. II/1, Leipzig 1863, Sp. 767b (vgl. die Belege zu *rost* und Verwandten Sp. 767b–768b).

abermals um die tatsächliche Stimmigkeit des Bildes, um den *ordo naturalis*, nicht geht. Ist schon der Schweiß dem Bild nicht gänzlich kommensurabel zu machen – er ist gehört zum Paradigma des Krieger-Schmutzes und zum Paradigma der lichten Reinheit zugleich –, so schließlich der Rost für den schweißigen Schmutz ein.

Die Substituierung von Schmutz durch Rost ist signifikant, denn sie kommt noch an drei weiteren Stellen im Zusammenhang mit Rennewart vor. Wenig später, nach einer langen Lobrede seiner Jugend und Schönheit, heißt es:

*sîn blic durh rost gap sölhiu mâl,
als dô den jungen Parzivâl
vant mit sîner varwe glanz
der grâve Karnahkarnanz
ane venje in dem walde. (Wh. 271,17-21).*

Aber auch Parzival hat zu diesem Zeitpunkt gerade nichts mit Rost zu tun (Pz. 120,11ff.), er ist ja wohl nicht einmal schmutzig, nur eben nicht höfisch, unzivilisiert, wild, *in der tumpheit geselleschaft* (Wh. 271,24). Beim ersten Auftreten Rennewarts in Munleun wird – sozusagen in korrekter Verortung des Schmutzes – Rennewarts unhöfischer *schîn* als *küchenvarwe* benannt (Wh. 188,16). Aber dann schließen sich sogleich Vergleiche an, die erklären, warum *sîn tugent* solchermaßen *verdaht* ist (Wh. 188,30): Wenn Gold in einen Pfuhl fällt, überzieht es sich nicht mit *rost*, und wenn ein *grânât jâchant*, ein echter Rubin, in schwarzen, glühenden Ruß geworfen wird, zeigt er nach dem Säubern wieder seine *roete* (Wh. 188,20-29). Die Rede Rennewarts zu Willehalm leitet der Erzähler kurz darauf mit den Worten ein:

*under râme der geflôrte,
des vel ein touwic rôse was,
ob ez im rosteshalp genas,
er sprach: , [...].’ (Wh. 195,4-7)*

Die vorhergehenden Vergleiche scheinen diese Formulierung inauguriert zu haben: das hier ganz konventionell eingesetzte Bild der tauigen Rose für glitzernde, rotstrahlende Schönheit, gepaart mit der Rede vom Rost, der für das Verdeckende, Uneigentliche steht. Man mag angesichts des aparten Hapax legomenon *rosteshalp* versucht sein, an ein klangspielendes oder etymologisierendes Klangspiel von *rôse* und *rost* zu denken.³¹ Daß Rosen nicht rosten und auch Rennewart nicht rostig ist, ist das, was die visuelle Inszenierung hier vergessen zu machen sucht. Es ist ein Spiel der Vergleiche, deren Elemente innerhalb der beiden Paradigmen ‚schmutzig/bedeckend‘ und ‚glänzend/eigentlich‘ substituiert und metonymisch verschoben werden können. Die Opposition Gold-Rost läßt sich durch Rubin-Ruß oder *vel-râm* substituieren. Was ist nun die Opposition zur tauigen Rose? An anderer Stelle ist es der *balc* – hier aber greift Wolfram für die paradigmatische Opposition zum *rost*, einem Signifikanten, der syntagmatisch etwas anderem zugeordnet ist, nämlich dem Gold oder auch dem Ritterrüstungsgesicht. Durch diese Verschiebung zu einer der Sache nach falschen Bezeichnung ist der Vergleich, der ja durch metaphorische Bebilderung das Aussehen anschaulich und visualisierbar machen wollte, als Veranstaltung des Erzählers ausgewiesen, und das genau in dem Moment, als die

³¹ Wurzelverwandt sind in der Tat *rôt* und *rost* (Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin / New York 2002²⁴, Sp. 771b). Zu dem von Wolfram geliebten Verfahren der (pseudo-) etymologischen Alliterationen, die oft einen zu vermutenden Neologismus generieren, vgl. den Komm. zu Tit. 111,4 von Brackert / Fuchs-Jolie (wie Anm. 2, S. 356). – Benecke wollte nach Ausweis des von Wilhelm Müllers fertiggestellten Eintrages im *Mittelhochdeutschen Wörterbuch* (Anm. 30, Sp. 767a), *rôsteshalp* lesen und den Neologismus zu *rôst* = „Küchenrost, Bratrost“ stellen und im Sinne von „Küchenruß“, womit das Dilemma für diese Stelle (und nach Beneckes Ansicht auch für *Wh.* 270,23) gelöst wäre. Dagegen hat schon Heinzle (Anm. 17, Komm. zu *Wh.* 195,6, S. 970) mit vollem Recht eingewandt, daß an den beiden schon besprochenen, späteren Stellen *Wh.* 270,23 und *Wh.* 271,17 „der Gedanke an die Küche fernliegt“.

Bebilderung der imaginierten Wahrnehmung etwas zu suggerieren versucht, was in der tatsächlichen Erzählwelt hier gar nicht vorkommt: Rost nämlich. Der Rost ist wider alle prätendierte Visibilität bloß Metapher für das, was er bedeuten soll, nicht Bebilderung dessen, was man sehen kann.

Das wird evident, wenn man feststellt, daß nirgends im gesamten Werk Wolframs der ja überaus häufig erwähnte Rüstungsschmutz als *rost* bezeichnet wird – es heißt immer *îser var*, *îsers râm*, *harnaschvar* oder ähnlich³² –, ja, daß das Wort *rost* bei Wolfram überhaupt nicht vorkommt. Nur zwei höchst bezeichnende Ausnahmen gibt es: Erstens die vierfache, eigentlich ‚falsche‘ Verwendung für Rennewarts Schmutz und zweitens das Aussehen von Willehalms Harnasch in Munleun. Sein *harnasch* wird hier dreimal explizit rostig genannt.³³ Die Parallelen sind deutlich: So, wie Willehalm mit dem Rost den Krieg in den höfischen Festsaal von Munleun hineinträgt, so trägt Rennewart mit dem als Attribut verliehenen, aber real gar nicht vorhandenen Rost den Krieg in den Festsaal von Oransche. Sichtbar ist dieser Rost nicht, er ist nur als Wort präsent, und indem er das Verlangen nach Sichtbarkeit und Visualisierung nach dem *ordo naturalis* desavouiert, konstituiert er die Bedeutsamkeit seiner Verweisungsfunktion. Die zweimal in beschwörendem Ton imaginierte Möglichkeit, Rennewart ohne Rost zu sehen zu bekommen – *ob ez im rosteshalp genas* (Wh. 195,6), *wirt er von rostes immer vrî* (Wh. 270,23), – unterstreicht diese Bedeutsamkeit. Denn Willehalm wird sich gewaschen haben, wenn er wieder bei Giburc ist, Rennewart wird sich nie waschen;

³² *harnaschvar*: Pz. 588,13; Wh. 3,18; Wh. 175,24; Wh. 227,17; Wh. 229,26; Wh. 243,29. – *îsers râm*: Pz. 172,4; 256,10; 440,27. – *harnaschrâm*: Wh. 246,27. – *îsers mal*: Pz. 305,22. – *nâch îser var*: Wh. 175,12. – *nâch râme var*: Wh. 127,29.

³³ *sîn harnasch ist nâch roste var* (Wh. 116,4); *rostic harnasch wont im bî* (Wh. 128,8); *sîn harnasch gap nâch roste schîn* (Wh. 140,18).

er verschwindet im Staub der Schlacht,³⁴ mit all seinem Schweiß, seinem Schmutz und seinem von Willehalm auf ihn ‚vererbten‘ Rost. Die Augensucht nach dem glänzenden höfischen Körper wird Lügen gestraft durch die faktische Negativität; und ebenso wird deren licht- und farbenvolle Bildersprache Lügen gestraft durch Inkommensurabilität und Mehrdeutigkeit ihrer Worte und Syntagmen.

III

Noch an einer anderen Stelle werden von Wolfram tauige Rosen und Rüstungsschmutz im Gesicht zueinander in Beziehung gebracht. Als Parzival, von dem Minnebann vor den Blutstropfen soeben erlöst, von Gawain in das Artuslager geführt wird, kommt ihnen Cunneware entgegen:

*sus sach si komen Parzivâl.
der was gevar durch îsers mâl
als touwege rôsen dar gevlogen.
im was sîn harnasch ab gezogen. (Pz. 305,21-24)*

Man fühlt sich geradezu genötigt, das eigentümliche *dar gevlogen* irgendwie metaphorisch oder metonymisch zu verstehen und zu entschärfen. Und doch scheint es keine Möglichkeit zu geben, *dar gevlogen* anders als buchstäblich ‚dorthin geflogen‘ zu

³⁴ Unmittelbar nach der letzten Kampfstat Rennewarts, die beschrieben wird und kurz vor seinem letzten, blitzartigen, nicht mehr beschriebenen, sondern bloß mehr benannten Auftreten (Wh. 444,23ff.) heißt es: *wie daz kint von sîme vater schiet? / wie schiet der vater von`me kint? / seht, wie den stoup der starke wint / her und dar zetribel! / wer dâ schiet von lîbe, / wer dâ ze ors und ze scheffe entran, / über al ich des niht kan / iuch z'eim ende bringen / und die nennen sunderlingen. (Wh. 443,4-12).*

verstehen. Es ist wohl eine wirkliche ‚kühne Metapher‘:³⁵ Sie ist nicht so weit vom zu beschreibenden Vorgang entfernt, als daß das, was bildlich gesagt werden soll – Auftragen von Zeichen auf einen Untergrund –, nicht verständlich wäre; zugleich aber ist sie dem Vorgang so irritierend unangemessen, daß sie zum Versuch weitergehender Visualisierungen provoziert. Sind die Rosen wie (feuchte) Vögel? Ist das Gesicht Parzivals Gemälde eines *locus amoenus* mit glitzernden Blumen und Vögeln? Ist die Vorstellung, daß jemand tauige Rosen auf den Boden, einen Teppich vielleicht, ein Tuch wirft?³⁶ Was wäre da zu sehen, das dem ungewaschenen Gesicht Parzivals vergleichbar wäre? Vielleicht Schattierungen von Rot und Weiß und ein Glitzern des Lichtes – man gerät in beinahe impressionistische Imaginationen, was die Formulierung nicht durchsichtiger macht, aber was ihre Suggestions- und Visualisierungskraft verdeutlicht. Das Verb versetzt das Licht und Farbe Bewegung, was weniger der beschriebenen Sache angemessen ist, aber vielleicht umso mehr dem Wahrnehmungseindruck der schillernden, überwältigenden Schönheit.

Nun gibt es auch hier ein Problem mit einer Präposition: Was bedeutet *durch isers mâl*? Heißt es „durch die Eisenflecken hindurch“ (lokal mit Richtungsakkusativ) oder „aufgrund der Eisenflecken“ (kausal mit Genitiv)? Ich glaube, beide Lesarten

³⁵ Zu Begriff und Charakter der ‚kühnen Metapher‘ s. Harald Weinrich, „Semantik der kühnen Metapher“, in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, S. 316–339 [zuerst in: *DVjs*, 37 (1963), S. 325–344].

³⁶ So etwa versucht sich Dieter Kühn in seiner Übersetzung (*Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*, Frankfurt 1986, S. 637) das Bild zurechtzulegen: „wie Rosen, taufrisch ausgestreut ...“. Dieser Vorgang, taufrische Rosen als Unterlage auf den Boden zu streuen, findet sich an der schon oben erwähnten *Willehalm*-Stelle (*Wh.* 143,30ff.); als Gahmuret Herzeloide in seinem Zelt auf dem Turnier von Kanvoleiz empfängt, hatte man *grüene binz, von touwe naz, / dünne uf die tepch geströt* (83,28f.).

sind möglich. Doch beide haben ihre Probleme. Beinahe alle Übersetzer und auch Marti in ihrem Kommentar verstehen die Stelle so, daß Parzivals *varwe* wie tauige Rosen zwischen den Eisenflecken hindurch scheint. Das ist vor allem aufgrund der Konventionalität des Bildes plausibel, denn die tauigen Rosen stehen ja für ein Schönheitsideal. Und wenn Parzival sich wenig später gewaschen haben wird, sieht man *bî rotem minde liehtez vel*, seine Erscheinung ist *clâr* und *gebluomt für alle man* (Pz. 306,21-27), er trägt *âne flügel engels mâl / sus geblüet ûf der erden* (Pz. 308,2-3). Die Metaphorik der leuchtenden Blume, die Inszenierung von Weiß und Rot bildet ein dichtes Feld aus. Wie bei Condwiramurs und Rennewart bezeichneten die tauigen Rosen also auch hier die eigentliche, nur vorübergehend und äußerlich zu verdeckende Schönheit. Und dennoch stimmt das Bild hier nicht, eben weil es seine Bildlichkeit so manifestiert: Denn etwas das heranfliegt, kann schlecht das ‚Eigentliche‘, das Bedeckte sein, sondern ist das Bedeckende, ist obendrauf, aber nicht von unten hindurchschimmernd. Man könnte das Problem auf einer Metaebene lösen und sagen: Was heranfliegt, sozusagen ‚herbeizitiert‘ wird, ist die Metapher; die Metapher ist der verhüllende Signifikant, der das eigentlich Gemeinte, die rosig-schöne Haut, mit ihrem uneigentlichen Sprachzeichen verdeckt. Visualisiert Wolfram also nicht nach den Mustern der Wahrnehmung, sondern bebildert er den Vorgang des Metaphorisierens?

Indessen ist es vielleicht weniger gesucht, die Stelle doch andersherum zu lesen und anzunehmen, wie etwa Peter Knecht in seiner Übersetzung, Parzival sehe aufgrund seiner rostig-rötlichen Spuren im Gesicht aus, als seinen tauigen Rosen auf ihn drauf geflogen.³⁷ Dies würde der visuellen Bildlichkeit zwar

³⁷ Peter Knecht übersetzt: „Er war geschminkt mit Eisenrost, tauige Rosen auf den Wangen.“

besser gerecht werden, aber dann wären die tauigen Rosen in Umkehrung zu ihrem konventionellen Gebrauch die uneigentlichen Rostflecken und nicht das Eigentliche, was diese verdecken. Vom szenischen Zusammenhang her wäre dies plausibel zu machen. Was hier beschrieben wird, ist der Blick Cunnewâres: *sus sach si komen Parzivâl* (Pz. 305,21).³⁸ Und direkt zuvor heißt es: *mit freude empfienc / die magt ir ritter, der si rach* (Pz. 305,16-17). Sie sieht in den Zeichen des Kampfes, der in ihren Diensten erfolgte, seine Schönheit – sowohl seine Manneschönheit als Minneritter, als auch seine Auserwähltheit, die ja beider Beziehung begründet hatte. Gleich anschließend läßt Cunneware Parzival mit den für Clamide geschneiderten Seidenstoffen kleiden und schmückt ihn mit einem Gürtel, den sie sich selbst von ihrer *blanken sîte* bindet (Pz. 306,10-20). Mit Clamide, dem ihr von Parzival überstellten Gefangenen, wird Parzival sie ja anschließend in einer Art Frauentausch vermählen: Er hat ihm ‚seine‘ Condwiramurs weggenommen, dafür gibt er ihm nun ‚seine‘ Cunneware. Dergestalt werden Elemente einer impliziten Minnebeziehung im Verhältnis von Cunneware und Parzival immer wieder suggeriert und angespielt. Folgt man dieser Lesart des Kontextes, so ist diese Verwendung der Metapher von den tauigen Rosen für das Gegenteil dessen, was sie gewöhnlich anzeigt – insofern ähnlich dem *Titurel*-Vers – nicht eine bloß spielerische Kontrafaktur des Topos, sondern trägt subtil zur Setzung von Bedeutung bei.

Eine Entscheidung, welche Lesart die richtige oder bessere ist, wage ich nicht zu fällen. Beidemale produziert der Vers eine Widersprüchlichkeit, oder besser, um bei visuellen Metaphern zu

³⁸ Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob gesagt werden soll, Parzival sehe Cunneware kommen oder Cunneware Parzival. Sowohl grammatisch als auch vom szenischen Verlauf her scheint mir beides gleichermaßen möglich: Vor diesem Vers liegt der Blick des Erzählers auf Cunneware und ihren Begleitern, nach dem Vers auf Parzival.

bleiben: beidemale macht er eine Spannung sichtbar zwischen den Beschreibungsmustern nach der Ordnung der Wahrnehmung und den Konnotationen und Denotationen, die die Elemente der Verbildlichung von sich aus und durch ihre konventionalisierte Verwendung haben. Immerhin aber lassen sich diese interferierenden Bedeutungspotentiale einigermaßen plausibel beschreiben.

Am radikalsten scheint mir diese Spannung an einer Stelle aufzubrechen, die nun als letzte kurz erwähnt sei, bevor noch einmal auf den *Titurel*-Vers zurückzukommen sein wird. Als Gahmuret der märchenschönen schwarzen Königin Belakane in ihrem Palas gegenüber sitzt, heißt es:

*ist iht liehters denne der tac,
dem glîchet niht diu kînegin.
si hete wîplîchen sin,
und was abr anders rîterlîch,
der touwegen rôsen ungelîch.
nâch swarzer varwe was ir schîn [...]. (Pz. 24,6-11)*

liehter denne der tac ist Gott selbst (Pz.119,19) und alle auserwählt schönen Menschen, die von sich aus leuchten, zuweilen die Nacht hell oder der Sonne Konkurrenz machen.³⁹ Ein schwarzes Gesicht kann naturaliter nicht so leuchten, so wie Feirefiz auch tatsächlich nur an seinen blanken Stellen erbleichen kann und sein Mund nur zur Hälfte rot ist.⁴⁰ Die tauige

³⁹ In der Beschreibung Parzivals taucht dieses Motiv etwa 167,17ff. u. 186,4ff. auf. Vgl. die Zusammenstellung und Analyse der einschlägigen Stellen bei Hanspeter Huber, *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*, Zürich 1981, S. 68ff., und bei Cessari (Anm. 21), S. 76ff.

⁴⁰ *minnen kraft mit freuden krenke / frumt in bleich an sîner blenke* (Pz. 810,29f.); *des plankiu mâl gar wurden bleich* (Pz. 811,19); *der rîche Feirafîz / was beidiu swarz unde wîz / über al sîn vel, wan daz der munt / gein halbem zil tet roete kunt.* (Pz. 758,17-20).

Rose ist in ihren beiden Elementen unangemessen: Leuchtend in der Schwärze ist nicht vorstellbar, ebenso wenig Rot auf Schwarz. An Belakane bekommen wir keinen roten Mund und keine roten *wengel* zu sehen. Das Ungewöhnliche ist nur als Privation zu versprachlichen, beschreibbar nur als Unzulänglichkeit jener Topoi, die für die Schönheitsbeschreibung zur Verfügung stehen.⁴¹

Wie ernst es ihm mit dem Versuch ist, die Konventionalität der sprachlichen Bilder und die tatsächliche Wahrnehmung in Einklang zu bringen, zeigt Wolfram, wenn er dem Bild der schwarzen Königin doch noch etwas aus dem Arsenal der Schönheitstopik beizubringen versucht, etwas Rotes, wenn schon das Helle, Weiße ganz ausfällt: Er setzt ir einen *rubîn* als Krone auf den Kopf, der so *lieht*, also strahlend, hell, klar ist, daß man *ir houbet [...] derdurch wol sach* (Pz. 24,13). Es ist dies ein seltsamer Zusatz. Denn was sieht man wohl tatsächlich, wenn man durch diese Krone hindurch sieht? Wohl nicht mehr als rötlichen Haaransatz und ein bißchen rötliche Stirn.⁴² Man mag an

⁴¹ Wichtig scheint mir der Hinweis Christa Ortmanns, daß die Negativität der Formulierung Gahmurets Perspektive auf die Fremdheit wiedergeben mag („Ritterschaft. Zur Frage nach der Bedeutung der Gahmuret-Geschichte im ‚Parzival‘“, in: *DVjs*, 47 [1973], S. 664-710; hier S. 676). Gewöhnlich gehört ein schwarzes Gesicht oder Aussehen freilich zur Topik der Häßlichkeitsbeschreibung (vgl. dazu Seitz [Anm. 11], S. 29f.). – Möglicherweise ist aufgrund der Formulierungen *glîchet niht* und *ungelîch* an eine Anspielung auf Heinrich von Veldekes Beschreibung der Sybille zu denken: *siv was einer frovwen / niht gelîch noch einem wibe* (*Eneasroman*, hg. v. Hans Fromm, Frankfurt 1992, V. 84,30f.).

⁴² Interessant und aufschlußreich scheint mir der Vorschlag von Elisabeth Schmid (in diesem Band S. 241), anders als Lachmann auch nach *krône* ein Komma zu setzen, also: *nâch swarzer varwe was ir schîn, / ir krône, ein liehter rubîn* (24,11-12). Dann wäre in einer für Wolfram durchaus typischen Vertauschung vom *schîn* ihrer Krone die Rede, die auch etwas schwarz aussieht, obwohl es doch ein strahlend roter Rubin ist. Damit ist die Blickrichtung vertauscht und der Röte etwas Schwarzes hinzugefügt, was die schwierige Visualisierung des Durch-die-Krone-Hindurchsehens auflöst. Allemal zeigt die

Gahmurets Sargdeckel aus durchsichtigem Rubin denken (Pz.107,7-8), an seinen Diamantenhelm (Pz. 53,3ff.), von dessen Durchsichtigkeit im übrigen nichts gesagt ist, an das aus einem einzigen Rubin bestehende Taufbecken auf der Gralsburg (Pz. 816,20) – so bedeutungssuggestierend diese Parallelen sind, so wenig schaffen sie der eigenartigen Dysfunktionalität in diesem Zusammenhang Abhilfe.⁴³ Mißt man dies aber an der Präzision,

Möglichkeit, die Verse auch so zu lesen, daß Wolfram mit dem Nebeneinander und der Gleichzeitigkeit von Wahrnehmungsdaten, seien sie topisch oder gerade fremdartig, in schillerndem Perspektivwechsel spielt. Die Interpreten dieser Szene haben bisher meist auf die Angemessenheit dieser Substituierung abgehoben und das in den Blick genommen, was m. E. nur die eine Hälfte der Pointe dieser Beschreibung ist, daß nämlich Wolfram hiermit den „analogen Sinn ritterlicher Gemäßheit“ betone (Ortmann [Anm. 41], S. 677; ähnlich Elisabeth Schmid, *Studien zum Problem der epischen Totalität in Wolframs ‚Parzival‘*, Erlangen 1976, S. 65f.; Noltze [Anm. 15], S. 114). Angemessener scheint mir die Lesart Alfred Ebenbauers, der die Szene als „Meisterstück an Zweideutigkeit“ versteht („*Es gibt ain mörynne vil dick susse mynne*. Belakanes Landsleute in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *ZfdA*, 113 [1984], S. 16-42; hier S. 19). – Brinker-von der Heyde (Anm. 21) deutet die Stelle auf eine Weise, die mir eine Art *lectio faciliior* zu sein scheint. Sie versteht *derdurch* nicht demonstrativ, sondern kausal: „aufgrund des hellen Rubins sah man ihren Kopf gut, d. h. der Edelstein liefert die nötige Helligkeit, um in dem schwarzen Gesicht Konturen erkennen zu können“ (S. 62, Anm. 8). Die schwarze Farbe allein als durchgehende symbolische Charakterisierung der Gottesferne aufzufassen (S. 62 u. 80f.), unterbietet m. E. die faszinierende und konstitutive Zweideutigkeit der Szene.

⁴³ Huber (Anm. 39; S. 42f.) will die Stelle als Inszenierung eines „geheimnisvollen Lichtes“ verstanden wissen, das ihr Haupt umstrahle und *triwe* und *kiusche* symbolisiere, Belakane mithin zu einer schwarzen Madonna mache. Die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Krone scheint aber eher auf den Exotismus der Erzählerintention, die hyperbolische Darstellung sagenhaften Reichtums der orientalischen Herrscherin hinzudeuten (so auch mit weiteren Materialien zu Rubinen als Bestandteile von realen oder literarischen Kronen der Kommentar von Noltze zur Stelle [Anm. 15, S. 115]). Immerhin ist dies die einzige Beschreibung einer Krone im *Parzival*. Im *Willehalm* findet sich eine bemerkenswerte Parallele: Der Heidenkönig Nouppatris trägt eine Krone aus Rubin (nicht nur *mit* einem Rubin!) als *zimier* auf seinem Helm (*Wh.* 22,26f.).

mit der hier visualisiert wird und versucht wird, Wahrnehmung mit topischen Beschreibungsattributen zur Deckung zu bringen, so ist diese Inszenierung verräterisch. Der Körper der höfischen Figuren ist Zeichenträger, aber Wolfram fordert, daß er auch noch mehr sein soll, daß die sprachliche Repräsentation von Wahrnehmung nicht etwas bloß Formales sein soll: Der Körper bzw. die Bedingungen seiner Wahrnehmung fordern ihr Eigenrecht; sie setzen dem Idealisierungsprinzip der topischen Rhetorik und Metaphorik ein Realitätsprinzip entgegen. Dies degradiert keineswegs die Bedeutsamkeit des Körpers zur einer bloßen Schneiderpuppe für daraufgehängte, hingeflogene Zeichen. Es weist aber die imaginierten Figuren und ihre visualisierenden Darstellungen nachdrücklich als sprachliche Veranstaltungen des Erzählers aus. Damit komme ich zum Schluß und zurück zu Sigunes Augen.

IV

Auf der Suche nach einem zugrundeliegenden Muster, nach dem die Metapher von den tauigen Rosen verwendet wird, mußten wir feststellen, daß an allen Stellen Brüche und Widersprüche auftreten, ja, daß Wolfram diese Brüche und Widersprüche sichtbar macht. In Spannung treten drei Elemente der Metapher: ihre visuellen Konnotationen, ihre topischen Denotationen (Reinheit, Frische, Erwähltheit) und ihr konventionalisierter Gebrauch als Schönheitstopos. Die Verwerfungen tauchen dabei in immer neuen Konfigurationen auf und erzeugen dabei je eigene Widersprüche, aber auch je eigene Sinnpotenzen. Immerhin waren bei allen Beispielen diese Widersprüche sinnvoll beschreibbar und ihre Bedeutungspotentiale fruchtbar zu machen. Läßt sich mit den nun gesammelten Erfahrungen auch die *Titirel*-Stelle beschreiben? Läßt sich die Ebene finden, auf der die Spannungen aufgehoben sind?

Ich fange mit dem Vers also noch einmal von vorne an. Im Gegensatz zu den besprochenen Stellen, an denen es jeweils ein einzelnes Element war, das die Irritationen im konventionalisierten Bild hervortrieb – der *balc*, der Schweiß, der *rost*, das Fliegen der Rosen –, scheinen die besonderen Schwierigkeiten an dieser Stelle darin zu liegen, daß Wolfram drei konventionalisierte Figuren ineinanderschiebt: Die Metonymie der roten Augen, die Metapher des Augentaus und die Metapher der tauigen Rosen. Dabei ist das ganze Bild offenbar generiert aus dem, was man sieht, wenn man Sigune ins Gesicht blickt: Rote Augen, die naß sind. Für jede der beiden ungleichen Prädikationen wird nun ein Vergleich angeboten, der den visuellen Eindruck steigert, plastischer und anschaulicher macht: Rot ist die Rose, die Nässe ist der Tau. Beide Metaphern sind eingeführt und wohl deshalb auch unproblematisch. Es ist dies zunächst eine ihrer Technik und ihrer Funktion nach einfach zu identifizierende sprachlich-literarische Operation. Soweit die Analyse des Bildes nach der klassischen Metaphertheorie. Das Problem scheint mir nun darin zu liegen, daß das entstehende Bild, die „tauige Rose“, mehr und anderes ist, als die Ergebnissumme dieser beiden einzelnen Metaphorisierungen. Denn tauige Rosen produzieren sowohl unserem intuitivem Alltagsempfindungen als auch der literarischen Konventionen nach andere Konnotationen, als Tränentau in tiefroten Augen. Die klassische Substitutionstheorie der Metapher ist vor allem deshalb in Verruf geraten, weil sie dies nicht genügend bedenkt: daß nämlich solche eindimensionale Logik der Ersetzung eines ‚eigentlich‘ Gemeinten durch ein ‚uneigentliches‘ sprachliches Zeichen bzw. Bild zu kurz greift, weil sprachliche Zeichen mehrdeutig und arbiträr sind und man sich immer darauf zu einigen hat, in welcher Hinsicht, nach welchem Paradigma ein Bild als uneigentlich zu gelten hat. Die Metapher ist eine mehrdimensionale sprachliche und vor allem literarische Operation, die Sinn und

Bedeutung aus der Interaktion zwischen Produzent und Rezipient gewinnen muß.⁴⁴

Und genau dies ist hier das Skandalon: Die primäre Konnotation des entstandenen Bildes von den tauigen Rosen ist nicht ‚rotgeweinte Augen‘, die zu visualisieren die Worte angetreten waren, sondern ‚glänzende, morgendlich-reine Schönheit‘. Läßt es sich abstellen, diese mitzudenken? Ginge es Wolfram nur um eine ironische oder spielerische Brechung des *locus communis* von den tauigen Rosen, so hätte sein Vers wohl die Qualität jener sentimental-elegischen Sätze, die einem triviale Filme so unerträglich machen: „Schatz, wenn du weinst, bist du am allerschönsten!“ Wolfram hat dem einen Riegel vorgeschoben, indem er explizit mitteilt, nach welcher Logik er das Bild generiert hat: er benennt die Paradigmen *naz* und *roete*. Dies wäre eigentlich überflüssig, denn man würde das Bild auch so verstehen – aber man würde seine ‚Falschheit‘, die partielle Unangemessenheit der tauigen Rosen für weinende Augen, ‚falsch‘ verstehen, weil man sie affirmativ, d.h. als eine angemessene Bebilderung verstünde. Dadurch, daß Wolfram die *tertia comparationis* nennt, sie aber in die falsche Ordnung bringt, markiert er, daß die ‚falsche‘ Metapher gerade in ihrer ‚Falschheit‘, d.h. in ihrer partiellen Unangemessenheit ernst genommen werden muß. Ich denke nicht, daß sich ein *ordo*, dem das verstörende *al naz von roete* gehorcht, auffinden läßt. Es ist das schiere Gestört-Sein, auf das es ankommt. Auch die Ordnung

⁴⁴ Zur Kritik an der Substitutionstheorie und zur Stärke der Interaktionstheorie der Metapher s. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1993, S. 7-27. Freilich wird diese für heuristische Zwecke hilfreiche, doch grobe Dichotomisierung dem Problem, das Phänomen der Metapher theoretisch zu fassen, nicht gerecht. Einen hervorragenden und ausf. Überblick über die historischen Entwicklungen der Metaphern-Theorien seit der Antike samt einer Einführung in die noch immer gänzlich offene Diskussion gibt E. Eggs, *Metapher*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 5, Tübingen 2001, Sp. 1099-1183.

der Wahrnehmung gilt im ersten Moment und wird im zweiten Moment außer Kraft gesetzt durch die Konnotationen der Bebilderung, die sie selbst hervorgerufen hat und die sich nun dem Regiment des *ordo perceptionis* nicht mehr unterordnen lassen. Der Vers entlarvt damit die naive Vorstellung, Sprache könnte abbilden wie vielleicht ein Maler, also Wahrnehmungsdaten in Reinheit beschreiben. Gerade dort, wo sie in Bildern, Vergleichen, Metaphern ‚vor Augen stellt‘ nach der Maßgabe eines *ut pictura poesis*, gerade dort kann sie das Eigenleben der sprachlichen Zeichen am wenigsten abstellen: Die metonymischen und metaphorischen Potentiale durchkreuzen sich – die Repräsentation von Wahrnehmung in der Sprache wird als aporetisches Unterfangen sichtbar.

Vielleicht lassen sich zuletzt aber auch produktive Aspekte und nicht nur Aporien entdecken. Die Singularität dieser sozusagen ‚offensiv gestörten‘ Metapher wird deutlich, wenn man sich ansieht, wie im Umfeld der Stelle die Zeichen des Minneleids wahrgenommen werden. Denn nicht nur ist dieser Vers in sich widersprüchlich, sondern er ist auch in seinem Kontext singular. Im Verlauf der beiden parallel gebauten Szenen, in denen zuerst Gahmuret an Schionatulander und dann Herzloyde an Sigune der Minnekrankheit *al spehende* inne werden, ist das, was als sichtbares Zeichen der Minnekrankheit gelten kann, zwar in immer neuen, kunstvollen Varianten formuliert, jedoch hinsichtlich Vorstellungsinhalt und Bildlichkeit einigermaßen stereotyp. Ich stelle zusammen: *vel, liechte ougen, des antliützes blicke* verlieren ihren *lûterlîchen glanz* (Tit. 94,2-3); das *lûter vel* macht mit *truopheit* Bekanntschaft (Tit. 95,2-3); das *antliütz* verliert *lûterlîche blicke* (Tit. 99,3); der *sunneclîche blic* ist den *wangen* gestohlen worden (Tit. 117,4); *liehtez vel verlischet* (Tit. 130,3). Die erhoffte Heilung von der Minnekrankheit besteht darin, daß Sigunes *glanz* Schionatulanders *varwe* wieder *erbliuen* lassen möge wie *bliclîche bluomen* (Tit. 111,4), und daß umgekehrt Sigunes *ougen, wange* und *kinne* wieder *clâren* mögen (Tit.

130,1-2). Auffallend ist der Modus der Sichtbarkeit dieser Minnekrankheitszeichen: Sie werden beschrieben, oder besser, ihre Wahrnehmung wird beschrieben als Nicht-Sichtbarkeit, Nicht-Wahrnehmbarkeit von dem, was den schönen, auserwählten, lichthaften Menschen auszeichnet: *lieht, glanz, blic, lûterkeit, clârheit*.⁴⁵ Die Verben sind allesamt Verben der Privation: *scheiden, sich gelouben, versteln, verleschen*. Im Grunde kommen alle diese Beschreibungen ohne Metaphern oder Vergleiche aus – wenn man das Licht nicht schon selbst als Metapher begreift, was man vielleicht nicht oder nur in eingeschränktem Sinne tun sollte, da bei Wolfram schöne Menschen tatsächlich selbst essentiell strahlen und nicht nur einfach akzidentell glänzend aussehen.⁴⁶ Offenbar liegt, wie ähnlich an der Beschreibung Belakanes zu bemerken, eine spezifische Schwierigkeit darin, Defizienz oder Normabweichung am höfischen Körper zu benennen, ohne sie als Nicht-Mehr oder Noch-Nicht idealtypischer Schönheit vorzustellen.

Es scheint mir nun die produktive Leistung jenes *Titurel*-Verses zu sein, daß mit und durch seine Aporie so etwas wie eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, eine simultane Geltung und Nicht-Geltung vorstellbar und positiv formulierbar wird.⁴⁷

⁴⁵ Auch die *truopheit* (*Tit.* 95,2–3), die vielleicht einzige Ausnahme, ist ja visualisierbar wohl nur als Privation, als nicht-durchsichtig, unrein, befleckt.

⁴⁶ S. dazu die Hinweise oben in Anm. 21. – Ein einziger Vergleich findet sich hier, der nicht gänzlich der speziellen Lichtmetaphorik angehört: Die *bliclichen bluomen*, nach deren Vorbild Schionatulanders *varwe erblüen* möge (*Tit.* 111,4). Auch dieser Vergleich formuliert den gegenwärtigen Mangel als Hoffnung auf zukünftige Herstellung der Idealität, auch er ist weitgehend der unmittelbaren Visualität des Lichtes angenähert, denn die *bluomen* sind durch ihr höchst apartes, alliterierendes Prädikat *bliclich* schon beinahe vom glänzend-glitzernden Naturding in ein pures Lichtobjekt verwandelt (vgl. dazu die oben gemachten Bemerkungen zum Lied L 7,17 [Anm. 20] und den Kommentar zu *Tit.* 111,4 von Brackert / Fuchs-Jolie [Anm. 2], S. 356).

⁴⁷ Zur Simultaneität als einem poetologischen Grundkonzept des *Titurel* s. Stephan Fuchs-Jolie, *Titurel. Eine Einführung*, in: Brackert / Fuchs-Jolie (Hgg.) (Anm. 2), S. 3ff.

Sigunes Anblick ist der einer tauigen Rose, der schönsten und reinsten aller Blumen, im selben Moment, in dem sie weint und die taugig-rosigen Augen Zeichen ihres Minneleides sind. Solcherart Überblendung zweier simultaner und entgegengesetzter Bedeutungen in einem sprachlichen Bild macht wohl die Stärke der Metapher aus, die sie als komplexes, mehrdimensionales sprachliches Gebilde dem bloßen Wahrnehmen voraus hat. Anders als im Falle Belakanes, anders als im Falle der bloßen Privation von Schönheit im Kontext dieser Stelle ist hier das Negative oder Unkonventionelle nicht bloß durch Negativität darstellbar, sondern kann affirmativ ausgesagt werden. Eben weil die Formulierung die Angemessenheit und Unangemessenheit in ihrer aporetischen sprachlichen Form gleichermaßen mit sich führt, weil sie ihre Brüchigkeit nicht camoufliert, kann sie Widersprüchliches gleichzeitig sagen. Sie ist damit wohl im eigentlichen Sinne das, was Harald Weinrich eine „kühne Metapher“ genannt hat.⁴⁸ Wolfram reflektiert in der aporetisch bleibenden Widersprüchlichkeit und dilemmatischen Vieldimensionalität der Formulierung nichts weniger als die Bedingungen der Versprachlichung von Wahrnehmung und die Bedingungen der Bedeutungssetzung durch Visualisierung. Und dabei entfaltet er die Funktionsprinzipien der Metapher in ihrer vollen Potentialität.

In der Analyse der Metapher von der tauigen Rose und ihren verschiedenen konstellierten Kontexten, insbesondere in dem bis zuletzt aporetischen *al naz von roete* ist deutlich geworden, daß die Ordnung der Sprache, die Ordnung der Dinge und die Ordnung der Wahrnehmung auf je verschiedene Weisen harmonieren oder konfliktieren können, daß sie aber vor allem verschiedene Systeme sind. Daß diese Erkenntnis, das Wissen um diese Prämisse jeder Versprachlichung von Wahrnehmung oder

⁴⁸ Weinrich wie Anm. 35.

visualisierender Bebilderung, Texten auch der höfischen Literatur inhärent ist, scheinen mir jene Theorien zur vormoder-
nen Visualität zuweilen vergessen zu machen, die einen literari-
schen Paradigmenwechsel vollständig an den medialen Wechsel
von der skriptographisch-semioralen zur typographisch-schrift-
lichen literarischen Kultur knüpfen. Michael Giesecke etwa
schreibt: „Die Manuskripte enthalten keine Dinge und genaue-
genommen auch keine Repräsentationen der Dinge, sondern nur
Informationen über die Wahrnehmung der Dinge.“⁴⁹ Ich glaube,
man wird noch einen Schritt weitergehen müssen. Die
Manuskripte enthalten in ihren stärksten und reflektiertesten
Momenten – so etwa bei Wolfram in seinen dunkelsten und wil-
desten Metaphern – vor allem Informationen über die Sprache
der Wahrnehmung und das heißt: über die Sprache selbst. Und
damit behaupten sie den Primat der sprachlichen Zeichen mit ih-
ren ungebändigten und weitreichend kontextualisierten
Konnotationen und Denotationen gegenüber der bloßen
Versprachlichung von Wahrnehmung. Die Ordnung und Logik
der Metaphern ist am Ende eine rein intratextuelle und keine,
die sich auf so etwas wie wirkliche Wahrnehmung konsistent bezie-
hen ließe. Darin liegt jene weitreichende Erkenntnis über das
Funktionieren von Sprache, die Jacques Derrida ebenso treffend
wie schlicht formuliert hat: „Il n’y a pas de hors-texte“⁵⁰ – ein
Äußeres, ein Außerhalb des Textes gibt es nicht.

⁴⁹ Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt 1991, S. 562. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die Arbeiten zur Visualität von Heiko Wandhoff (*Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996, insbes. S. 169ff.), Horst Wenzel (*Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, insbes. S. 338ff. u. 414ff.; „Visualität. Zur Vorgeschichte der kinästhetischen Wahrnehmung“, in: *ZfG*, N.F. 9, H. 3 [1999], S. 549–556) und Michael Giesecke (Anm. 17).

⁵⁰ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris 1967, S. 227.

Daß alles andere eine Logik für Unwissende, für *ungewisse man* ist, darf bei Wolfram am deutlichsten eine Figur aussprechen, und dies mit einem Trotz und einer Skrupellosigkeit, für die sich der Erzähler selbst die Lizenz nicht erteilt. Für den Erzähler war Belakane eben nicht wie der *liehte tac*, eben nicht wie die tauige Rose. Gahmuret aber sitzt in seinem Zelt vor Kanvoleiz und sinniert melancholisch:

*,nu waent manc ungewisser man
daz mich ir swerze jagte dane:
die sah ich für die sunnen ane.’ (Pz. 91,4-6)*

Es ist dies die ultimative Emanzipation der Metapher von der Wahrnehmung: Bei sprachlichen Beschreibungen kommt es darauf an, was sie bedeuten, und nicht auf das, was sie abbilden. Der Meister der Minne, des Minneleids und der Minnezeichen Gahmuret kann am Ende einfach sagen, daß die tiefschwarze Belakane in seinen Augen die Sonne war – schlicht, weil das für ihn die Wahrheit ist, Wahrnehmung hin oder her.

Stephan Fuchs-Jolie

Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt