

AKUSTISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM WILLEHALM WOLFRAMS VON ESCHENBACH*

JOHN GREENFIELD
jgreenfi@letras.up.pt

In den Geisteswissenschaften spielt die Kategorie der Wahrnehmung eine scheinbar immer signifikantere Rolle. Verschiedene Publikationen, die sich mit dem Begriff der Wahrnehmung in der *Literatur* auseinandersetzen, zeigen, inwiefern dieser Themenbereich in den letzten Jahren auch bei Literaturwissenschaftlern an Bedeutung gewonnen hat. Es gibt sicherlich gute Gründe für dieses wachsende Interesse: Für Ingrid Kasten etwa scheint die Gültigkeit überkommener Formen des Wahrnehmens und Wissens erschüttert zu sein, und deshalb ist ein begreifliches Bedürfnis entstanden, sich ihrer neu zu vergewissern¹. Auch die mediävistische Germanistik spürt dieses Bedürfnis, denn sie sucht offenbar nach neuen Erkenntnissen auf diesem Feld: In diesem Zusammenhang ist selbstverständlich der bedeutende, vor drei Jahren erschienene Band von Joachim Bumke über Wahrnehmung im *Parzival* (*Die Blutstropfen im Schnee*) zu erwähnen²; aber es gibt auch Forschungsgruppen (wie etwa die in Berlin unter Leitung von Horst Wenzel) sowie Studien und Colloquien, die sich dem Problemkomplex um die Akte der Wahrnehmung in literarischen Texten des Mittelalters widmen.

* Es handelt sich um einen Vortrag, den ich im Juni 2004 an der Freien Universität Berlin gehalten habe. Für die Druckfassung habe ich lediglich einige Literaturangaben hinzugefügt.

¹ Ingrid Kasten, Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft. In: John Greenfield (Hg.), *Wahrnehmung im Parzival Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional. 15 e 16 de Novembro de 2002*, Porto 2004, 13-36; hier: 13.

² Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F.94).

Auch in Porto befassen wir uns mit dieser Thematik, und vor anderthalb Jahren hat unser Institut ein Kolloquium veranstaltet, das sich mit dieser Kategorie auseinandergesetzt hat. Die Ergebnisse dieser Tagung liegen bereits als Publikation vor³. Auf dieser Veranstaltung habe ich selber versucht, einen Teilaspekt dieses Themenbereichs zu untersuchen, den um den Akt der *akustischen* Wahrnehmung; dabei habe ich diese Frage exemplarisch an Wolframs *Parzival*-Roman diskutiert⁴. Es handelt sich um einen — in hermaneutischer Hinsicht — zum Teil neuen Zugang zu einem der bedeutendsten Werke der mittelhochdeutschen Literatur. Jedoch wie allgemeingültig sind die in bezug auf *Parzival* ausgearbeiteten Ergebnisse? Im Rahmen dieses Beitrags habe ich selbstverständlich nicht vor, die ganze mittelhochdeutsche Literatur unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren. Mein Ziel ist bescheidener, denn ich will die Tragfähigkeit meines Interpretationsansatzes hinterfragen, indem ich mich auf ein anderes Werk des deutschen Mittelalters konzentriere, und zwar auf ein anderes Werk des *Parzival*-Dichters Wolfram, auf seinen *Willebalm*. Dabei ist es mir wichtig nachzuprüfen, inwiefern sich die Forschungsergebnisse zum *Parzival* mit denen zum *Willebalm* vergleichen lassen: Wird beim selben Autor Schall in einer Chanson de geste-Bearbeitung anders eingesetzt als in einem Artus- und Gralroman? Mit anderen Worten: Hat Schall im *Willebalm* eine andere Bedeutung als im *Parzival*?

Jedoch bevor ich mich direkt mit Wolframs *Willebalm* auseinandersetze, möchte ich allgemein über einige Aspekte der Wahrnehmung von Schall sprechen; vor diesem Hintergrund möchte ich dann meine Ergebnisse zum *Parzival*-Roman zusammenfassen; abschließend, und natürlich eingehender, werde ich die Frage der Wahrnehmung von Schall im *Willebalm*-Epos analysieren.

Schall und die Wahrnehmung von Schallereignissen sind eine Konstante der menschlichen Geschichte. Wie jedoch der französische Anthropologe Alain Corbin in einer Studie zur historischen Anthropologie der Sinneswahrnehmung nachgewiesen hat, sind die Aufmerksamkeitsweisen, die Wahrnehmungsschwellen oder die Geräuschsbedeutungen keineswegs konstant⁵. Wir müssen also berücksichtigen, daß der Akt der

³ John Greenfield (Hg.), *Wahrnehmung im Parzival Wolframs von Eschenbach*. *Actas do Colóquio Internacional. 15 e 16 de Novembro de 2002*, Porto 2004.

⁴ John Greenfield, „Waz hân ich vernomn?“ Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“, in: John Greenfield (Hg.), Anm. 3.

⁵ Alain Corbin, „Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung“, in: Christoph Conrad; Martina Kessel (Hgg.), *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, 121-140.

akustischen Wahrnehmung von Epoche zu Epoche, von Gesellschaft zu Gesellschaft und von Person zu Person verschieden ist, und dieser Unterschied wird bedingt durch mehrere Faktoren. Corbin zeigt, inwiefern die akustische Umgebung von den Wahrnehmenden unterschiedlich analysiert und bewertet wird und daß diese Klangempfindlichkeit sich von Generation zu Generation ändert: So muß die Wahrnehmung von Schallereignissen von einem historischen sowie von einem sozialen Standpunkt her aufgefaßt und interpretiert werden.

Diese unterschiedliche Interpretation der akustischen Umgebung zeigt Corbin am Beispiel der Geschichte einer Kirchenglocke im Dorf Lonlay-l'Abbaye in der Normandie⁶. Seit dem Mittelalter hatte diese Glocke die Lebensgewohnheit der in der Nähe dieses Dorfes wohnenden Bauern geordnet; im zweiten Weltkrieg jedoch wurde der Kirchturm zerstört, und das traditionelle Geläut, das den Arbeitsrhythmus der Gegend bis dahin bestimmt hatte, wurde durch den Alarm einer Feuerwehirsirene ersetzt. Die im Umland wohnenden Landwirte gewöhnten sich schnell an den neuen Ton: Er galt als klarer und kräftiger als die Glocke, und daher als Symbol für den Fortschritt. Die Dorfbewohner dagegen fühlten sich durch das tägliche Heulen der Sirene gestört; es wurde von ihnen als Gedröhn der Moderne aufgefaßt. Als dann 13 Jahre nach Ende des Krieges das Dorf einen neuen Kirchturm sowie eine neue Glocke bekam, gab es eine große — in aller Öffentlichkeit ausgetragene — Auseinandersetzung: Aus ästhetischen Gründen wollten einige zum alten Glockengeläut zurückkehren, aus arbeitstechnischen Gründen beharrten jedoch andere auf dem neuen Sirenton. Politik, Kirche und Medien beteiligen sich an diesem ‚Klangkrieg‘, der nur dann beigelegt werden konnte, nachdem sich Landwirte und Dorfbewohner auf die in dieser Gegend zu hörenden Klänge hatten einigen können. Seitdem finden jeden Mittag beide Schallereignisse statt: Es bimmelt vom Kirchturm des Dorfes die Glocke, und gleichzeitig dröhnt die Sirene.

Durch diesen Vorfall zeigt Corbin, inwiefern — je nach Zeitraum, geographischer Lage oder Gesellschaftsschicht — die Wertschätzungssysteme der akustischen Wahrnehmung eine neue Rangordnung sowie eine neue Bedeutung erleben. Es mag für uns heute nicht so schwierig sein, die Gründe für diese reale Auseinandersetzung um Schallereignisse in der Normandie der 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts zu begreifen. Es wird natürlich komplizierter, wenn wir verstehen wollen, wie Klang in vergangenen Epochen wahrgenommen wurde, vor allem, wenn es sich um die Vormoderne handelt.

⁶ Vgl. Corbin, Anm. 6, S. 123ff.

Problematisch wird es auch, wenn es um Fiktion geht, d.h. um literarische Texte: Denn diese kodieren die dargestellten akustischen Zeichen auf eine ganz bestimmte Weise. Die Aufgabe des Literaturinterpreten ist es auch zu versuchen, das semiotische System der Klangwelt von fiktionalen Texten zu verstehen. Es liegt auf der Hand, daß die Tonräume in den literarischen Werken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (wie etwa bei Thomas Mann) anders dargestellt werden als die der zweiten (wie etwa bei Christa Wolf). In beiden Fällen handelt es sich jedoch um Zeichensysteme, die den heutigen Lesern sicherlich noch zugänglich — und daher auch verständlich — sind. Komplexer wird es aber für den Rezipienten des 21. Jahrhunderts, wenn es sich um Texte — und daher auch um semiotische Systeme — handelt, die historisch gesehen weit entfernt sind. So hat der heutige Leser sicherlich Schwierigkeiten, wenn er z.B. die Klangstruktur von Goethes *Werther* verstehen will: Wie ist etwa die Reaktion der Damen auf die Donnerschläge zu verstehen, die im Brief vom 16. Junius beschrieben werden? Wenn es sich jedoch um mittelalterliche Werke handelt, wird es noch komplizierter, einerseits wegen der Art der Kodierung und andererseits wegen des Autor und Publikum umfassenden, *realen* Tonraums, der uns so fremd ist.

Einen bedeutenden Beitrag zur mediävistischen Literaturgeschichte der Sinne hat vor etwa zehn Jahren Horst Wenzel in seinem Band zum Hören und Sehen geleistet⁷. Für Wenzel gehören Fragen nach dem Zusammenhang von Hören, Sehen und Erinnern ganz eindeutig zum Gegenstandsbereich der Mittelalterforschung⁸. Als Literaturhistoriker fragt man sich, welche Rolle die Schilderung von Schallereignissen in den mittelalterlichen Texten gespielt hat. Können wir heute überhaupt feststellen, wie die dargestellte Tonstruktur in diesen Werken vom damaligen Publikum und, auf einem anderen literarischen Niveau, von den handelnden Personen selbst in den Texten wahrgenommen wurde? Was bedeutet eigentlich Klang im Kontext dieser Literatur?

Klar bleibt, daß die in den Texten dargestellten Schallereignisse eine bestimmte, für uns jedoch oft nicht immer eindeutige Rolle in den Austauschverfahren und Verständigungsweisen spielen. Es ist klar, daß die auditive Sinneswahrnehmung für das mittelalterliche Literaturleben sehr wichtige war. Von einem Großteil des höfischen, hauptsächlich analphabetischen Publikums wurde Literatur nicht *gelesen*, sondern *gehört*: Sie

⁷ Vgl. Horst Wenzel, *Hören und Sehen*, München 1993.

⁸ Vgl. Horst Wenzel, Zum Stand der Germanistischen Mediävistik im Spannungsfeld von Textphilologie und Kulturwissenschaft, in: Hans-Werner Goetz und Jörg Jarnut (Hgg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert*, München 2003, 149-160; hier: 159.

wurde 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 Literaturwelt ist ja eine auditive Welt, und Schall stellt einen wichtigen Bestandteil dieses Lebens dar.

Die Forschung hat längst ausgearbeitet, daß bestimmte Schallereignisse in einigen Werken des Mittelalters eine strukturelle — und symbolische — Bedeutung haben. Man denke da etwa an das Rolandslied, in dem Roland durch sein Signhorn dem Kaiser von der bevorstehenden Gefahr berichtet:

„Ruolant vie mit baiden hanten
den guoten Olivanten
sazt er ze munde,
blâsen er begunde.
der scal wart sô grôz —
der tumel unter die haiden dôz —,
daz niemen den anderen machte gehôren.
si verscuben selbe ir ôren.
[...]
die sîne kunden stimme
vernâmen si alle samt.
der scal fluoc in diu lant.

Uil schiere kom ze hove maere,
daz des kaisereres blâsaere
bliesen al gelîche.
dô wessen si waerlîche,
daz die helde in noeten wâren.“ (Rl. 6053ff.)⁹.

Aber auch in der 30. Aventure des Nibelungenliedes hat das Spielen eines Musikinstruments eine wichtige Strukturfunktion in der Handlung, denn Volkers Saitenspielen beruhigt die Burgunden am Hof Etzels:

„dô im der seiten doenen sô suezlîch erklanc,
die stolzen ellenden sagtens Volkêren danc.

⁹ Zitierte Ausgabe: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hrsg. übers. u. kommentiert v. Dieter Kartschoke, Stuttgart 1993.

Dô klungen sîne seiten, daz al daz hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge diu beidiu wâren grôz.
ie süezer und senfter videln er began:
do entswêbte er ân den betten vil manegen sórgênden man.“ (*Ni.*
1834, 3 ff.)¹⁰.

256

Aber nicht nur das Spielen eines Musikinstruments ist von struktureller Bedeutung in mittelalterlichen Texten, sondern auch Schallereignisse ganz anderer Art. So wird etwa in Hartmanns *Iwein*-Roman das Begießen des Steins beim Brunnenabenteuer durch das Verstummen der Vogelstimmen und das Dröhnen von Donnerschlägen begleitet. Damit soll offenbar symbolisch angedeutet werden, inwiefern es sich um ein für das höfische Ideal gefährliches Abenteuer handelt. Es gibt eine ganze Reihe solcher markanten Klangelemente in verschiedenen mittelalterlichen Werken.

Die fiktive, höfische Welt wird jedoch nicht immer von solchen extremen Schallereignissen begleitet. Wenn wir den höfischen Texten Glauben schenken dürfen, so wird der Tagesablauf als eine wohlgeordnete Klangwelt dargestellt: sei es bei Morgengrauen durch das Vogelgezwitscher, durch das Taghorn oder durch die Kirchglocke; beim Turnier durch das Hufgetrappel der ritterlichen Pferde, durch das Klirren der Schwerter oder durch das Krachen der Speere; bei der Jagd durch das Jagdhorn oder durch die Schellen des Falken; oder auch durch die Musik: Durch Musik, die zum Singen oder zum Tanz einlädt; durch Musik, die bei Festzügen oder bei militärischen Aufmärschen gespielt wird¹¹. Diese höfischen Schallereignisse scheinen oft auf eine ganz bestimmte Art in den literarischen Texten funktionalisiert zu sein.

So wie etwa im *Parzival*: Dieser Roman beschreibt an erster Stelle die *âventiure* verschiedener Ritter, und es ist daher auch nicht erstaunlich, daß ein Hauptteil der dargestellten Schallereignisse mit ritterlichen Taten zu tun hat. Das geschieht vor allem natürlich durch die Ausführung der ritterlichen *arebeit*. Die mit dem ritterlichen Kampf verbundenen Schallereignisse bilden fast ein Leitmotiv in diesem Roman: So erklingen die Schwerter und krachen die Lanzen der ritterlichen Hauptgestalten an fast allen Schauplätzen des Werkes. Diese mit dem Tjost verbundenen Schallereignisse scheinen jedoch im Roman keineswegs negativ bewertet zu

¹⁰ Zitierte Ausgabe: *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von arl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. v. Siegfried Grosse, Stuttgart 1997.

¹¹ Vgl. Joachim Bumke, *Höfische Kultur*. München 1999², S. 291.

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“ (Pz. 814, 28ff.)¹².

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. Positiv bewertet scheinen aber auch weitere Töne im Roman zu sein, wie z.B. in der Gahmuret-Handlung in Kanvoleis, wo eine freundvolle Musik (eine *reisenote*) den Auftritt des fahrenden Ritters begleitet (Pz. 62, 28ff.), und in der Gawan-Handlung auf dem Artushof in Joflanze wo, als Teil der Festlichkeiten auch Tanzmusik zu hören ist (Pz. 639, 4ff.). Auch mit dem Aufmarsch des Artusheeres in Joflanze ist viel Schall verbunden: Vor der Ankunft des Königs Artus wird auf den durch sein Heer verursachten *krach* hingewiesen (Pz. 667, 4ff.) sowie auf die Posaunen, die das Heer begleiten (vgl. Pz. 681, 25).

Aber solche Heeresbewegungen werden nicht immer mit dem höfischen *freuden schal* verbunden. Ganz im Gegenteil: Diese Aufmärsche rufen oft ganz andere — negativere — Assoziationen hervor. So werden im 7. Buch des *Parzival*-Romans, in der Gawan-Handlung vor Bearosche, die Geräusche des anrückenden Heeres keineswegs freudenvoll beschrieben (vgl. Pz. 379, 11ff.). Denn geschildert wird nicht die freudige akustische Begleitung eines höfischen Helden, sondern eher der erschreckende Lärm einer Schlachtvorbereitung: Das Getöse der Posaunen wird vom Erzähler mit dem Donner in Zusammenhang gebracht. Es sind also selbstverständlich nicht *die* Töne, die Feirefiz so gerne beim — freudigen, höfischen — Turnier hört.

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*

¹² Zitierte Ausgabe: *Wolfram von Eschenbach, Parzival — Studienausgabe*, nach der 6. Ausg. v. Karl Lachmann. Übers. v. Peter Knecht. Einführung zum Text v. Bernd Schirok, Berlin / New York 1998.

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 Klänge 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 verschiedenen Schallregistern (oder Isotopien) sprechen: positiv besetzte Register, die den — von Wolfram bezeichneten — *freuden schal* umfassen und negativ besetzte Register, die mit der Beschreibung der *klage* oder der unheilvollen Begebenheiten des Romans verbunden sind: Solche negative Klänge werden an verschiedenen Orten des Romans wahrgenommen, wie etwa in Herzloydes Drachentraum. Hier spielt der krachende Schall des Donners (vgl. *Pz.* 104, 5f.) eine wichtige Rolle, eine akustische Begleitung der erschreckenden Bilder dieses Angsttraumes. Es handelt sich zudem um die klangliche Einführung des Helden in die Dichtung, eine Einführung, die Parzival mit dem Tönen eines Donnerschlags verbindet.

Auch auf Schastel Marveil wird eine Reihe bedrohlicher Schalleignisse von dem Artusritter Gawan wahrgenommen. Beim Besteigen des Wunderbetts *Lit mareveile* erdröhnt die ganze Burg. So viel *krach* wird nirgends im Roman verursacht, wie auf Schastel Marveil. Aber auch die Gralsburg Munsalvaesche ist kein Ort des freudigen höfischen Schallregisters. Im Gegenteil, als Parzival zum ersten Mal da ankommt, behauptet der Erzähler, daß man selten den *freuden schal* da hörte:

„dar kom geriten Parzivâl,
man sach dâ selten freuden schal,
ez wære buhurt oder tanz“ (*Pz.* 242, 3ff.).

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: Der *freuden schal* scheint so überwältigend zu sein, daß er von verschiedenen Sinnen wahrgenommen wird. Auf Munsalvaesche jedoch herrscht nicht *der freuden*, sondern *der jâmer schal*. Die Tatsache, daß Parzival den *jâmer schal* anscheinend nicht richtig erkennen kann (denn er reagiert nicht richtig darauf und stellt die seit langem ersehnte Frage nicht) zeigt, daß er offenbar nicht immer imstande ist, die Schalleignisse, die ihm umgeben, richtig wahrzunehmen.

Soweit zum *Parzival*: Die Welt des *Willehalm*-Epos ist bekanntlich in vielen Beziehungen weit entfernt von der des Artus- und Gralromans; etwa in bezug auf die Art der Gattung, der Handlung, der Personengestaltung, der behandelten Thematik und der Darstellungsweise; auch in klanglicher Hinsicht entfernt sich das Spätwerk Wolframs von seinem *Parzival*. Diese Chanson de geste-Bearbeitung beschreibt einen blutigen Konflikt zwischen Christen und Heiden: Zwei Schlachten werden hier dargestellt. Anfang und Ende der Dichtung beschreiben — auch mit akustischen Mitteln — den Verlauf der zwei militärischen Auseinandersetzungen. Der Tonraum in vier von den neun Büchern des Werkes wird ganz eindeutig vom Kampfärm dominiert.

Aber nicht nur auf dem Schlachtfeld werden solche Schallereignisse beschrieben: Auch nach dem Tod Vivianzens (71, 8ff.) und Arofels (82, 19ff.), vor Orange (105, 17ff.), auf dem Weg nach Munleun (117, 26ff.), auf dem Weg zurück nach Orange (209, 1ff.) sowie auf dem Fürstenrat werden viele der mit Kampf und mit Heeresbewegungen verbundenen Klänge dargestellt.

Eine punktuelle akustische Begleitung des militärischen Kampfes in der ersten und zweiten Schlacht ist die Musik: Wolfram hat diese den Kampf begleitenden Klang sehr gezielt eingesetzt, so gezielt, daß er eine strukturelle Bedeutung im Schlachtverlauf zu erlangen scheint. So etwa in der ersten Schlacht, in der schon vor dem heidnischen Angriff, Trompeten und Trommeln erklingen (vgl. *Wb.* 12, 28), und somit der bevorstehende Kampf angesagt wird; der eigentliche Anfang der Auseinandersetzung wird mit Posaunen markiert (*Wb.* 17, 23ff.). Am Höhepunkt der Schlacht erwähnt dann der Erzähler, wie der Kampf mit akustischen Mitteln, d.h. mit der Musik (mit Pauken, mit Trommeln, mit Posaunen und mit Pfeifen; vgl. *Wb.* 34, 6ff.) geführt — und in diesem Fall auch gewonnen — wird. Die christliche Niederlage (d.h. das Bewußtwerden seitens Willehalms, daß die Schlacht verloren ist) wird auch durch Musikinstrumente (durch Posaunen, Pauken und Trommeln) gekennzeichnet (*Wb.* 40, 2ff.).

Auch in der zweiten Schlacht hat die Kampfmusik eine ähnliche, strukturelle Bedeutung, denn auch hier markiert sie verschiedene Phasen der Auseinandersetzung. Aber in der zweiten Schlacht ist im Vergleich weniger Kampfmusik zu hören als in der ersten. Das ist erstaunlich, wenn man berücksichtigt, daß die zweite Auseinandersetzung viel länger dauert als die erste. Bezeichnenderweise ist beim geordneten Aufmarsch der Heiden überhaupt keine Musik zu hören: Erst als König Poydwiz von Raabs die Christen angreift und klar wird, daß das christliche Heer dem Feind fast nicht standhalten kann, schildert der Erzähler, wie Posaunen,

Trommeln und Pfeifen zu hören waren (*Wb.* 382, 13ff. und 390, 28). Als dann am Ende des achten Buches, Terramer, das Oberhaupt des heidnischen Heeres, ins Gefecht reitet, beschreibt Wolfram, daß die Kampf-musik von Trommelwirbel und Trompetenlärm so laut wurde, daß das tiefe Meer hätte in Aufruhr gebracht werden können (vgl. *Wb.* 400, 15ff.). Gleich danach, zu Beginn des neunten Buches, wird dieser überwältigende Schlachtlärm nochmal beschrieben; diesmal jedoch wird der an Alischanz verursachte *krach* mit dem *Lit marveile*-Abenteuer Gawans im *Parzival* in Zusammenhang gebracht:

„der groze puneiz si doch schiet,
 und der starke krach der pusin;
 und daz der tusement muosen sin,
 rotumbes, die man da sluoc,
 da von erwagete genuoc
 Larkant daz wazzer und der plan,
 als da der werde Gawan
 an Lit marveile lac:
 sölhes bibens Alitschanz nu pflac.“ (*Wb.* 403, 14ff.)¹³.

Damals im *Parzival* hatte der Erzähler behauptet, daß der Lärm, der verursacht wurde, größer war als das Donnern beim Anbeginn der Welt. Auf Alischanz wird er jetzt jedoch noch lauter: Es handelt sich um den akustischen Höhepunkt des Werkes. Dieser wird in *dem* Moment geschildert, als Terramers Heer wie eine riesige Welle von einem gebrochenen Damm das der Christen überflutet, und es so aussieht, als ob Willehalm die Schlacht verlieren wird.

Doch so endet dieses Fragment nicht: Trotz der Überzahl der Heiden gewinnen die Christen die Oberhand, vor allem natürlich durch das Eingreifen Rennewarts. Auch das Ende der Schlacht und der Sieg der Christen wird dann durch das Spielen eines Musikinstruments markiert. Dabei handelt es sich um ein Instrument, das während des ganzen Werkes nie gespielt wurde, ein Instrument, das in der Literatur, die die Kämpfe mit den Heiden beschreibt, symbolische Bedeutung erlangt hat. Es handelt sich um das Horn:

¹³ Zitierte Ausgabe: *Wolfram von Eschenbach. Willehalm*, Mittelhochdeutscher Text nach der Ausg. v. Werner Schröder und Übers., Vorwort u. Register v. Dieter Kartschoke, Berlin / New York 1989.

„Bernart von Brubant
 blies ein horn, daz Olifant
 an Ruolandes munde
 nie ze keiner stunde
 an decheiner stat so lute erhal.“ (Wb. 447, 1ff.).

Die Symbolik vom Spielen dieses Instruments hätte das Publikum Wolframs sicherlich verstanden: Indem Bernart das Horn bläst, wird eine akustische Verbindung mit dem Rolandslied hergestellt — eine Dichtung, auf die sich Wolframs *Willehalm* in vielerlei Hinsicht bezieht. In der Roland-Tradition signalisiert das Blasen des Horns die bevorstehende Gefahr der Heiden: Im *Willehalm* markiert es den Sieg der Christen, wobei der von Bernart produzierte Schall viel lauter war als der Rolands.

261

Bei dieser Gelegenheit wird in einem Schlachtgeschehen ein Musikinstrument *ausnahmsweise* von einem Christen gespielt. Sonst wird die Kampfmusik in der zweiten und ersten Auseinandersetzung offenbar *immer* von den Heiden produziert. Damit ist nicht gesagt, daß die Christen keine Instrumente besitzen. Im Gegenteil: Auf dem Weg nach Orange erklärt der Erzähler, daß der Aufmarsch des Christenheeres vom Erklingen der Trompeten und Trommeln begleitet wird (Wb. 225, 13f.). Auch in Orange sind bei den christlichen Kampfvorbereitungen Trompeten zu hören (Wb. 314, 28; 316, 16f.). Und doch wird während des gesamten Kampfgeschehens *keine* christliche Schlachtmusik geschildert. Das kommt sicherlich nicht von ungefähr. Die Wirkung, die die heidnische Musik auf die Gegner haben soll wird vom Erzähler während der ersten Schlacht erklärt:

„vil puken, vil tamburen,
 businen und floytieren.
 nu wold ouch punieren
 Terramer mit krache
 den getouften zungemache“ (Wb. 34, 6ff.).

Die Christen sollen ganz klar von dieser Kampfmusik erschreckt oder eingeschüchtert werden; aber auf einem anderen literarischen Niveau sollen diese Klänge auch eine weitere Wirkung erzielen, denn diese dargestellte Musik sollte scheinbar vom Publikum Wolframs als Teil der allgemeinen heidnischen Bedrohung wahrgenommen werden.

Aber nicht nur auf diese Art wird die von den Heiden dargestellte Bedrohung akustisch untermauert: In der ersten Schlacht werden auch unmenschliche Stimmen als Teil des allgemeinen Schlachtlärms geschildert;

so etwa die Töne, die aus dem Munde der Männer des Heiden Gorhants hervorkommen:

„der don von ir munde
gal sam die leithunde
oder als ein kelber muoter lüet.“ (*Wb.* 35, 15ff.).

Später bemerkt Wolfram, daß so viel Lärm von diesen Stimmen produziert wird, daß das Meer dabei in Aufruhr hätte geraten können (vgl. 41, 4ff.). Interessanterweise werden in der zweiten Schlacht keine solchen unmenschlichen Stimmen beschrieben, und das, obwohl Gorhant an dieser Auseinandersetzung auch teilnimmt.

262

Die Forschung hat schon oft darauf hingewiesen, daß sich die Schilderung der ersten Kampfhandlung von der zweiten unterscheidet: Die zweite Schlacht wird bekanntlich viel ausführlicher dargestellt als die erste. Gegenüber den knapp 1.500 Versen, die die erste Schlacht samt Vorbereitungen beschreiben, hat Wolfram für die zweite Schlacht (nach den detaillierten Vorbereitungen im siebenten Buch) mehr als 2.500 Verse in Anspruch genommen. Im Gegensatz zur ersten Kampfhandlung zwischen Christen und Heiden wird der Beginn der zweiten auf eine sehr geordnete Weise durchgeführt: Wolfram versucht offensichtlich ein klares Bild vom Schlachtverlauf zu vermitteln, indem er — im Gegensatz zur ersten Schlacht — am Anfang der zweiten einen viel überschaubareren und geregelteren Ablauf der Ereignisse darstellt. Aber nicht nur in dieser Beziehung unterscheiden sich die zwei Kampfhandlungen: Wie wir schon gesehen haben, wird auch in akustischer Hinsicht die zur Niederlage der Christen führende erste Schlacht anders geschildert als die mit dem christlichen Sieg endende zweite Schlacht.

Besonders auffällig ist dieser Unterschied in bezug auf die Schalleignisse, die von den am Schlachtfeld eingesetzten Waffen produziert werden: Erklingende Schwerter und krachende Lanzen sind auf dem Schlachtfeld von Alischanz zu hören. In der ersten Schlacht jedoch wird der Klang eines Schwertschlags nur *einmal* erwähnt (*Wb.* 38, 24; vgl. jedoch: 54, 24); der Schall von krachenden Lanzen wird erst *nach* der Niederlage geschildert (*Wb.* 56, 10; 57, 8). Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Schwerter und Lanzen in der ersten Schlacht nicht eingesetzt werden: Im Gegenteil, Christen und Heiden kämpfen oft mit diesen Waffen. Ihre Wirkung jedoch wird eher auf *visuelle* als auf *akustische* Art dargestellt. Beim Zweikampf zwischen Vivianz und Nöupatris, zum Beispiel, der oft als Höhepunkt der ersten Schlacht gesehen wird, wird das Krachen der Lanzen *nicht* geschildert, dafür aber wird — und zwar auf detaillierteste Weise — *bildhaft* dargestellt, wie das Banner der Lanze den Leib des Vivianz durchbohrt.

In der zweiten Schlacht dagegen wird der Einsatz dieser Waffen viel öfter im Hinblick auf ihre akustische Wirkung geschildert: In dieser Kampfhandlung wird das Krachen der Speere und Lanzen fünf Mal (333, 23ff.; 351, 22f.; 370, 16; 372, 12f.; 427, 27ff) und das Klingeln der Schwerter zehn Mal (380, 24; 383, 6ff.; 396, 7; 402, 3; 407, 30; 413, 1; 417, 16; 424, 30; 437, 16f.; 441, 20; vgl. auch 374, 14) von Wolfram erwähnt (d.h. fünf bzw. zehn mal öfter als in der ersten Schlacht). Wie wir im *Parzival*-Roman gesehen haben, handelt es sich beim Erklingen der Schwerter und dem Krachen der Lanzen um Schallereignisse, die keineswegs negativ bewertet sind: Sie gehören eindeutig zum Teil des idealisierten ritterlichen Lebens.

Anscheinend auch im *Willehalm*: Als Willehalms Vater Heimrich in Munleun sein Versprechen abgibt, seinem Sohn zu helfen, erklärt er bezeichnenderweise:

„gar dine vlust und dine klage
al balde uf mine helfe sage.
waz swerte drumbe erklingen sol!“ (*Wb.* 150, 11ff.).

Es ist, als ob für Heimrich das Erklingen des Schwertes ein akustisches Symbol des ritterlichen *triuwe*-Ideals darstellt. Später als Willehalm bei der Beratung der Fürsten in Orange die Gründe für den Krieg erläutert, erklärt er, was ein wahrer Ritter beim Frauendienst lernen muß:

„er mac sin herze doch keren hin
uf dienst nach der wibe lon,
da man lernet sölhen don,
wie sper durch schilde krachen,
wie diu wij dar umbe lachen,
wie vriundin vriunts unsemftekeit
semft.“ (*Wb.* 299, 20ff.).

So wird von Willehalm das Krachen des Speeres auf dem Schild als akustischer Teil des idealen, ritterlichen Minnedienstes klassifiziert. Die Art und Weise wie die handelnden Personen auch in dieser Dichtung diese Schallereignisse (d.h. das Erklirren des Schwertes und das Krachen der Lanze) wahrnehmen, zeigt, daß diese akustischen Zeichen auch in diesem Rahmen eine ganz bestimmte Bedeutung haben.

Die Tatsache, daß diese mit dem Ritterideal verbundenen Töne fast ausschließlich in der zweiten Schlacht vorkommen, zeigt, daß sie eine von Wolfram gewollte Wirkung haben sollen: Denn die geregeltere, klarer

gestaltete zweite Schlacht (die ja mit der Matribleiz-Szene endet) scheint in akustischer Hinsicht einem höfischen Schlacht- und Kampffideal näher zu stehen als die erste militärische Auseinandersetzung (die mit dem Tod des Vivianz und der Hinschlachtung Arofels schließt). Der ritterliche Kampf der ersten und der zweiten Auseinandersetzung wird offenbar akustisch in verschiedenen Weisen stilisiert.

Aber nicht nur in dieser Beziehung unterscheiden sich die Tonräume der zwei Alischanz-Schlachten. In der ersten Auseinandersetzung kommen Klänge einer ganz anderen Art vor: Diese werden schon in der Ansprache Willehalms erwähnt, als der Christenführer seinen Rittern erklärt, daß sie eine zweifache Belohnung für ihren Dienst auf dem Schlachtfeld erwartet: *Uferde hie durh wibe lon / und ze himel durh der engel don* (*Wb.* 17, 1f.). Diese Meinung wird auch vom Erzähler geteilt, der sein Publikum aufklärt:

„swer sich vinden lat durh in in not,
der enpfahet unendelosen solt:
dem sint die singaere holt,
der don so hell erklinget.
wol im derz dar zuo bringet,
daz er so nahen muoz gesten
daz in der don niht sol vergen!
ich mein ze himele der engel klanc:
der ist süezer denne süezer sanc.“ (*Wb.* 31,12ff.).

Es handelt sich eindeutig um den himmlischen Gesang der Engel, der als Belohnung für die Märtyrer der ersten Schlacht gewährleistet wird, wenn sie ins Paradies aufgenommen werden. Dadurch scheint sich der akustische Raum des Schlachtfelds nach oben zu öffnen und eine klangliche Verbindung wird hergestellt zwischen dem vom ritterlichen Schlachtlärm begleiteten irdischen Kampf und dem Himmel. Der Zusammenhang zwischen Kampfplärm und dem *engel don* wird vom Erzähler untermauert, indem er gegen Ende der Schlacht behauptet:

„der sele riuwe hordes
vil uf ein ander legten,
himels done si wegten,
daz vil der engel sungen,
swenne in diu swert erklungen.“ (*Wb.* 38, 20ff.).

Hier wird noch deutlicher die akustische Verbindung zwischen dem ritterlichen und dem himmlischen Schallregister hergestellt: eine klangliche

Beziehung zwischen dem Erklängen des Schwertes und dem Singen der Engel. Selbstverständlich ist solch eine Verbindung passend für ein Epos, das einen heiligen Krieg beschreibt und zudem deutliche hagiographische Züge besitzt. Interessanterweise jedoch handelt es sich in dieser Dichtung nicht um eine *dauerhafte* akustische Beziehung, denn während der zweiten Schlacht wird *nirgends* vom Gesang der Engel gesprochen. Wie der fehlende Klang der ritterlichen Waffen oder die unmenschlichen Stimmen der Heiden gehört diese himmlische, akustische Komponente ganz eindeutig zum Tonraum des von der christlichen Niederlage dominierten ersten Teils der Dichtung. Es scheint sich bei den klanglichen Darstellungen der zwei Alischanz-Schlachten um ganz unterschiedliche Kodierungs- und Stilisierungsebenen zu handeln.

Wie wichtig Wolfram dieses übernatürliche Schallelement schon zu Beginn der Dichtung war, scheint auch der Prolog zu verdeutlichen, denn auch hier ist vom *don* die Rede: *der rehten schrift don und wort / din geist hat gesterket*. (*Wh.* 2,16f.) sagt der Erzähler. Die Forschung streitet seit langem über die Bedeutung dieses enigmatischen Satzes, vor allem über die Bezeichnung *rehtiu schrift* (bedeutet sie ‚heilige Schrift‘, ‚wahre Schrift‘, ‚wahres Schreiben‘, ‚die richtige Quelle‘?). Mich interessiert natürlich, was in diesem Zusammenhang *don* zu bedeuten hat. Für Joachim Heinzle soll *don* mit ‚Wortklang‘ übersetzt werden¹⁴, für Walter Haug mit ‚Lobgesang‘¹⁵, für Marion Gibbs mit ‚the sound of the Holy Scriptures‘¹⁶. Soll hier wirklich eine akustische Verbindung hergestellt werden mit dem himmlischen Bereich? Wenn wir das mit *don* verbundene Register (vor allem im ersten Teil der Dichtung) in Betracht ziehen, dann scheint in der Tat die Art und Weise, wie die Bezeichnung *dôn* im Verlauf der ersten Schlacht benutzt wird, darauf hinzudeuten, daß sich diese Bezeichnung im Prolog auch auf ein himmlisches Schallereignis bezieht — eine handfeste Antwort gibt es jedoch nicht...

Es ist klar, daß in vielerlei Beziehung der Tonraum von Wolframs *Willebalm* weit entfernt ist von dem höfischen *vreuden schal* in Wolframs *Parzival*. Hier ist nirgends der *minne*-fördernde Gesang der Vögel zu

¹⁴ *Wolfram von Eschenbach. Willebalm*. Nach der Hs. 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übers., Kommentar. Hg v. Joachim Heinzle. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Hs. u. einem Aufsatz v. Peter u. Dorothea Diemer, Frankfurt 1991, S. 13.

¹⁵ Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2. überarb. u. erweiterte Aufl., Darmstadt 1992, S. 184.

¹⁶ *Wolfram von Eschenbach. Willebalm*, übers. v. Marion E. Gibbs u. Sidney M. Johnson, Harmondsworth 1984, p. 18.

hören (wie das etwa in Soltane der Fall war); hier wird keine Tanzmusik gespielt, nicht mal auf dem französischen Hofe; die mit höfischen Turnier verbundenen Schallereignisse finden hier alle im Rahmen eines bittersten religiösen Kampfes statt. Und trotzdem: In dieser von *mort* dominierten, recht düsteren Gesellschaft gibt es wenigstens manchmal Reminiszenzen der freudigen Schallereignisse, die das glückliche, höfische Leben begleiten. Aber es sind bloß Reminiszenzen, die von Wolfram sehr gezielt eingesetzt werden, wie etwa die plätschernde Quelle in Munleun (*ein brunne, der wol klanc'*, 176, 14), von der Willehalm trinkt, und der den französischen Hof akustisch mit einer höfischen Idylle verbindet.

Auch im siebenten Buch wird wieder so ein klanglicher Bezug zum glücklichen höfischen Leben hergestellt, als einer der flüchtenden Franzosen bei Petit Pont Rennewart erklärt, was in Frankreich zu erwarten ist:

„wir sulen ouch hoeren klingen
den win vome zapfen springen,
als den hirt von ruore“ (*Wb.* 326, 23ff.).

Anscheinend wollen sich diese Feiglinge zurückziehen, damit sie in französischen Schenken den „rauschenden Wein“ hören können, der, wenn er „vom Zapfen springt“, wie „ein aufgeschreckter Hirsch“ klingt. Es erwartet ihnen ein — allem Anschein nach — glückliches Leben, in dem gewisse angenehme (vor allem: nicht militärische) Aktivitäten (d.h. Wein und die Jagd) akustisch miteinander verknüpft sind. Aber solche mit den erfreulichen Seiten des Lebens verbundenen Schallereignisse stellen in der heroischen Welt des *Willehalm*-Epos eher eine Ausnahme dar, eine Ausnahme, die möglicherweise darauf hindeutet, daß diejenigen, die nach Frankreich zurückkehren wollen, nichts auf dem von Schlachtlärm dominierten Feld von Alischanz zu suchen haben; ihre Welt (oder besser: die von ihnen bevorzugte akustische Umgebung) ist ganz eindeutig eine andere.

Im *Willehalm* ist also vom *vreuden schal* wenig zu spüren: Dagegen wird der *jâmer schal* oft und an fast allen Schauplätzen des Werkes geschildert. Dieser wird so oft beschrieben, weil er den akustischen Teil der *klage* darstellt, eine zu erwartende Reaktion der Überlebenden auf die Nachricht von den Toten. Diese *klage* wird klanglich begleitet von einem *jaemerlichen don* (*Wb.* 115, 8) oder einem *weinenlichen don* (*Wb.* 255, 21), einem *jaemerlichen galm* (*Wb.* 129, 22), einem allgemeinen *geschrei* (*Wb.* 152, 14) oder einem *siuftebaeren schal* (*Wb.* 445, 22) der Stimmen. Aber nicht nur dadurch werden die Gefühle der handelnden Personen akustisch geschildert. Willehalms Herz *erkracht* vor Trauer, als er bei seinem Neffen Vivianz die Totenwache hält (*Wb.* 70, 28ff.); wenn die Nachricht

vom Tod Vivianzens von Willehalm am französischen Hof mitgeteilt wird, dann reagieren seine Familienmitglieder nicht nur mit Tränen — die Trauergesten ihrer Körper haben zudem eine akustische Komponente:

„da wart an den stunden
manec edeliu hant gewunden,
daz si begunden krachen.“ (*Wb.* 152, 5ff.).

Aber auch die Tränen, die wegen Vivianz vergossen werden, verursachen Schall, wie bei Willehalms Bruder Bertram:

„sin ougen warn entlochen,
daz ieslich zaher den anderen dranc:
ir vallen im uf der waete klanc.“ (*Wb.* 171, 18ff.).

Krachende Herzen, krachende Hände und erklingende Tränen — auf ähnlich akustisch-metaphorische Art reagieren auch die handelnden Personen im *Parzival* (da kommen auch krachende Herzen vor). Doch da sind diese emotionale Schallereignisse Ergebnis einer Minnehandlung: Obwohl die *minne* im *Willehalm* eine bedeutende Rolle zu spielen hat (es geht ja hier um *minne und ander klage*) scheint die *ander klage* — auch in klanglicher Hinsicht — doch die Oberhand zu gewinnen.

Krachende Herzen, krachende Hände und erklingende Tränen — auf ähnlich akustisch-metaphorische Art reagieren auch die handelnden Personen im *Parzival* (da kommen auch krachende Herzen vor). Doch da sind diese emotionale Schallereignisse Ergebnis einer Minnehandlung: Obwohl die *minne* im *Willehalm* eine bedeutende Rolle zu spielen hat (es geht ja hier um *minne und ander klage*) scheint die *ander klage* — auch in klanglicher Hinsicht — doch die Oberhand zu gewinnen.

Ich komme jetzt zum Schluß: Ich habe zu zeigen versucht, inwiefern in Wolframs *Willehalm* eine Reihe Schallereignisse beschrieben und funktionalisiert werden. Dominant dabei sind die mit Kampflärm verbundenen Töne, die in den zwei Alischanz-Schlachten eine strukturelle Bedeutung erlangen, etwa in der Art, wie die Kampfmusik an Schlüsselstellen der Auseinandersetzungen (beim Beginn, auf dem Höhepunkt und am Ende) eingesetzt wird. Es wurde auch gezeigt, inwiefern es akustische Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Schlacht gibt: Die erste Auseinandersetzung wird durch die bedrohlichen, unmenschlichen Stimmen der Heiden charakterisiert; die christlichen Kämpfer dieses Schlachtes werden im Himmel dann mit dem Gesang der Engel belohnt.

In der zweiten Schlacht dagegen ist der höfische Waffenklang dominant. Auch die im *Parzival*-Roman vorzufindenden *vreude*- und *jâmer schal*-Register kommen im *Willehalm*-Epos vor. Im *Parzival* haben diese Register ganz bestimmte Bedeutungen und Funktionen: Das *vreuden schal*-Register umfaßt die Klangereignisse der glücklichen, höfischen Gesellschaft; das *jâmer schal*-Register ist negativ besetzt und beschreibt die *klage* und die gefährvollen Ereignisse des Romans. Im *Willehalm* scheint Wolfram diese Schallregister oft umfunktionalisiert zu haben. So werden die im *Parzival* ästhetisch-literarisch eingesetzten akustischen Zeichen im *Willehalm* auch für andere Zwecke benutzt, sie werden z.T. semiotisch neu klassifiziert und daher im höfisch-literarischen Register umkodiert. Es wäre natürlich noch nachzuprüfen, inwiefern die jetzt ausgearbeiteten Ergebnisse in anderen höfischen Werken, in den anderen Gattungen — etwa in der Lyrik, in der Legende oder in der Heldenepik — gültig sind; dann könnte noch klarer festgestellt werden, inwiefern Wolfram im *Willehalm* verschiedene akustische Codes (der verschiedenen Gattungen) hier eingesetzt hat. Dadurch wäre es vielleicht auch möglich, zu einer Definition der Poetik des Schalls in der mittelhochdeutschen Literatur gelangen zu können.