

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 Herzeloide sich von einem *sternenblich* 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 Herzeloidentraum 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 Herzeloidentragödie“, in: *Der Frauwen Buoch*, hg. v. Ingrid Bennowitz, 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 Herzeloys 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 Herzeloys 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.

Herzeloide 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 Herzeloides 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 Traumfassung 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 Spannweite 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 Herzeloxydentraum 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 Herzloyde 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 Drachenbezwinners. 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 frucht 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.