

weindiu ougn hânt sîezen munt (272,12).

Literarische Konstruktion von Wahrnehmung im *Parzival*.

Mein Beitrag geht von der ebenso elementaren wie banalen Tatsache aus, daß die Literatur – buchstäblich – mit Worten und nicht mit Bildern arbeitet. Das heißt, daß eine Wahrnehmung, die sich durch einen literarischen Text vermittelt - sofern sie sich auf Visuelles bezieht – , durch ihre sprachlichen Realisierung erzeugt wird. Die sprachlich vermittelten Wahrnehmungen verdanken sich im Idealfall der höchst speziellen, eigenwilligen Vision eines Dichters, doch sind es geistige Wahrnehmungen, mentale Bilder, visuelle Imaginationen. Jedenfalls wendet sich die sprachlich erzeugte Wahrnehmung an unsere Einbildungskraft und unser Phantasie, eventuell an unsere Affekte. Optische Vorstellungen können in der Sprache durch visuelle Metaphern erzeugt werden, aber es gibt auch andere Verfahren.

Wenn in einem gemalten Bild der gegenständlichen Malerei ein blaues Objekt oder ein bärtiger Mann zu sehen ist, dann ist der Gegenstand unserer Wahrnehmung auf bestimmte Art blau und der Bart hat eine bestimmte Form (selbst wenn es sich um einen idealtypischen Bart handeln sollte). Daß die Sprachkunst, die beschreiben muß, nicht ebenso auf die Sinne wirken kann, ist ein Nachteil und ein Vorteil. Doch verfügt die Beschreibung – eine seit uralter Zeit tradierte literarische Technik – , durchaus über Mittel, ihren Gegenstand über die elementare Typisierung hinaus auf besondere Weise zu visualisieren.

Daß gerade ein Mangel, ein Makel, die Unvollkommenheit einer Erscheinung uns dabei hilft, eine Person in ihrer Besonderheit wahrzunehmen, wissen zum Beispiel die höfischen Dichter des Mittelalters schon lange. Bereits Benoît de Sainte-Maure¹ der als erster die Geschichten vom trojanischen Krieg in

¹ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, publié d'après tous les ma-

der französischen Volkssprache erzählt, gibt uns ein Beispiel solcher Praxis. In einem Namenskatalog, der uns die wichtigsten Personen der Handlung vorstellt, gibt der Dichter jeder Figur ein persönliches Merkmal, oft ist es eine kleine Anomalie. Eine der weiblichen Hauptfiguren zum Beispiel, Briseida mit Namen, wäre zwar schön genug, doch sind ihr die Augenbrauen zusammengewachsen, was sie ein bißchen verunstaltet, wie es heißt (vgl. 2575 - 80). Sogar Helena, bekanntlich die schönste Frau der Weltgeschichte, hat zwischen ihren dünnen, fein gezeichneten Augenbrauen ein Muttermal, aber so plaziert (*en tel endroit*), sagt der Dichter, daß es ihr hervorragend zu Gesicht stand (*Que merveilles li avenoit*, vgl. 5134-36).

Einen ungleich stärker individualisierenden Effekt erzeugt Hartmann von Aue², wenn er den Leib der verarmten Enite schwanenweiß durch die Risse ihres schmutzigen Hemdes schimmern läßt (vgl. 324-330). Und derselbe Dichter gibt im *Iwein*³ zu erkennen, daß er durchaus um den erotisierenden Effekt eines nur unvollkommen verhüllten und im Aufruhr der Gefühle aus der Fassung gebrachten Leibes weiß. Hier erblickt der Held eine sich in wilder Trauergeste Haar und Gewand raufende Frau, und es ist nicht der Erzähler, sondern der durch ein Fenster spähende Ritter, der nackte Haut durch zerrissene Kleidung schimmern sieht. Gerade der Anblick der derangierten Erscheinung, der sich verheerenden Schönheit gibt hier der Leidenschaft des Ritters die Initialzündung (vgl. 1321-1339).

Dennoch scheinen in Hartmanns Fall die dichterische Praxis und die ästhetische Theorie auseinanderzufallen. Denn, so führt

nuscrits connus par L. Constans, 6 Bde., Paris 1904-1912 (SATF 77, 84, 85, 89, 92, 93).

² Hartmann von Aue, *Erec*, hg. v. Albert Leitzmann, 6. Auflage besorgt von Christoph Cormeau und Kurt Gärtner, Tübingen 1985 (ATB 39).

³ Hartmann von Aue, *Iwein*, hg. v. Georg Friedrich Benecke und Karl Lachmann, neu bearb. v. Ludwig Wolff, Berlin 1968⁷.

der Dichter aus: da ist etwas, was der Schönheit der Enite Abbruch tut: der Mangel, die Absenz des Reichtums: der weiße Leib in dem schmutzigen Gewand ist der Lilie unter schwarzen Dornen zu vergleichen (vgl.333-338). Und erst als der schöne Leib dank der verschwenderischen Großzügigkeit der Königin Ginover in eine edles Gewand gefaßt ist, als Frau Armut ihren Platz geräumt und Reichtum seinen Sitz bezogen hat (vgl.1579 - 85), sieht Enite aus als sei die Farbe der Rosen mit Lilienweiß ineinandergeflossen (vgl.1701-1707). So kann der Dichter jetzt mit Fug sagen: *der wunsch was an ir garwe* (1700), sie war vollkommen schön. Und bei Hartmann stellt sogar der verzückte Iwein die Überlegung an, wie schön die bereits in ihrer Verzweiflung so hinreißende Laudine erst wäre, wenn sie keinen Kummer hätte (vgl. 1681-85). Hartmann mag wohl zugeben, daß Kontrastwirkungen, wie er sie uns in den beiden Beispielen vor Augen führt, reizvoll fürs Auge sind. Aber vollkommen, so lehrt er gleichzeitig, ist das schöne Objekt erst, wenn erlöst von der Armut, befreit vom Kummer. In Übereinstimmung mit der Philosophie seiner Zeit versteht Hartmann die Schönheit als anschauliche Vollkommenheit⁴, und daß dieser Begriff des Schönen den Mangel, das Negative jeglicher Art, nicht dulden kann, versteht sich so gesehen von selbst.

Nun zeugt es gemeinhin von wenig literarischem Verstand, wenn einer in Dingen der Kunst von Fortschritt spricht. Dennoch möchte ich behaupten, daß Wolfram gegenüber der ästhetischen Position Hartmanns in gewisser Hinsicht einen Fortschritt markiert: indem er immer wieder die gängige Beschreibungstopik unterwandert; indem er konventionelle optische Vorstellungen mit extravaganten Metaphern versetzt, oder indem er z. B., statt

⁴ Vg, Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1982, bes. S.39f.

ein typisches Schönheitsmerkmal anzubringen, eine besondere Formulierung erfindet.

weindiu ougn hânt süezen munt (272,12) ist so ein Ausdruck. Gemeint ist mit dem Vers Jeschute, die nach harter Prüfung endlich wieder in den Armen ihres Geliebten liegt. Es ist kein Wunder, daß ihr Mund süß anzuschauen ist, der Dichter will uns keineswegs mit einem Paradox konfrontieren, denn er erklärt uns zum vornherein, daß die Tränen nicht vom Kummer, sondern vom Glück kommen. Zudem appelliert die – wie ich finde – sehr besondere Erzählerbemerkung an das Einverständnis der Kenner, derer, die aus Erfahrung sprechen können: *ouch ist genuogen liuten kunt, / weindiu ougn hânt süezen munt* (272,11f.). Denn natürlich ist die Süße ein Sinnenreiz, der sich nicht primär an die Augen wendet. Und natürlich würde ein Mund, der zu weinenden Augen gehört, unter normalen Umständen salzig schmecken⁵ und ist die Anspielung auf ein Speisewunder zugleich ein Witz für die Eingeweihten. Dennoch kommt in diesen Versen etwas individuell Geschautes zur Sprache. Das liegt nicht zuletzt daran, daß der Dichter sein Wissen darum verrät, daß die Schönheit im Auge des Betrachters liegt: denn die Süße des Mundes, und letztlich die Schönheit des Verses, verdankt sich einer erotischen Phantasie, die zugleich privat und zärtlich ist. Zwar ist jetzt von Tränen der Freude die Rede, doch erinnern sie an erlittenes Leid. Hatte Orilus, der eifersüchtige Gatte, doch angekündigt, er werde Jeschute Grund genug zum Weinen geben: *ich sol velwen iweren rôten munt,[und] iwern ougen machen roete kunt* (136,5f.). Wie wir wissen, gelingt es Orilus nicht, die Schönheit Jeschutes zu zerstören. Als Parzival sie zum zweitenmal antrifft, ist sie zwar zer-

⁵ Diese zusätzliche Pointe ist mir erst durch Helmut Brall-Tuchels Diskussionsbeitrag aufgegangen.

lumpt und ihr Pferdchen abgemagert, ihrem Mund jedoch kann die erlittene Unbill nichts anhaben:

*swiez ie kom, ir munt was rôr:
der muose alsölhe varwe tragen,
man hete fiwer wol drüz geslagen. (257,18ff.)*

Dieses Bild meint man auf Anhieb zu verstehen. Feuerrot eben sollen wir uns Jeschutes Mund vorstellen. Der dieser Hyperbel zugrundeliegende Vergleich mit dem Feuer ist konventionell. Doch wenn man versucht, den Gedanken nachzuvollziehen, sieht man, daß das Bild schief ist. Hieße es: „ihr Mund war so heiß, daß man hätte Feuer daraus schlagen können“, hätten wir es mit einer ganz gewöhnlichen Übertreibung zu tun. Doch indem Wolfram das Feuer der Röte entspringen läßt, steigert er die Farbe von Jeschutes Mund über jedes vorstellbare Rot hinaus. In diesem Fall wird nicht eine topische Beschreibung durch eine individualisierte Sichtweise gestört; der Vergleich zielt nicht so sehr auf eine visuelle Vorstellung ab, sondern darauf, den wahren Superlativ zur Wirkung zu bringen.

Die Drohung des eifersüchtigen Ehemanns, er wolle den roten Mund seiner Geliebten fahl und die Augen rot färben, mobilisiert zwar optische Vorstellungen, aber keine ausgefallenen. Bleiche Lippen, rote Augen gehören in den Kontext des Liebeskummers, stehen als Metonymien für ein zu Herzen gehendes Leid. Hingegen illustriert dieses Beispiel ein für Wolfram charakteristisches (und meines Wissens vor ihm noch nicht geübtes) Verfahren, Farben an Stellen einzusetzen, wo sie gemäß dem in der höfischen Kultur geltenden Schönheitsstandard nicht hingehören. Die Formulierung des Orilus wirkt nicht, weil uns der Sachverhalt neu wäre, sondern weil sie das Häßliche zu seinem Recht kommen läßt und damit beinahe ein Tabu bricht. Denn die Häßlichkeit kommt an dieser Stelle weder als Bild der Vergänglichkeit irdischer Herrlichkeit noch als Außenseite innerer Bosheit zur Sprache, sondern als Folge innerweltlichen Unglücks.

Mit ähnlichen Mitteln operiert eine Stelle, die das Ausmaß von Orilus' Gekränktheit durch eine optische Vorstellung illustriert. Parzival zwingt durch einen Sieg im Zweikampf Orilus dazu, Jeschutes Unschuld anzuerkennen. Ein Kuß soll die Versöhnung besiegeln, und diesen Kuß zu leisten, ist Orilus bereit, nicht aber dazu, sich den Mund abzuwischen. Erst Parzivals feierlicher, auf ein Reliquienkästchen geleisteter Schwur (und daß er Orilus den Ring zurückgibt, den er damals Jeschute aus kindlichem Unverstand geraubt hatte), wird den emotionalen Umschwung bewirken:

*die gâbe enpfienc der degen guot.
dô streich er von dem munde'z pluot
und kuste sînes herzen trût. (270,5-7)*

Ganz anders hatte Jeschute auf die von Parzival angeordnete Versöhnung reagiert.

*diu frouwe mit ir blôzem vel
was zem sprunge harte snel
von dem pfârde ûf den wasen.
swie dez pluot von der nasen
den munt im hete gemachet rôt,
si kust in dô er kus gebôt. (268,19-24)*

Auch diese Stelle bezieht ihre Wirkung durch eine mehrfache Verkehrung konventioneller Redensarten. Zwar sind rote Lippen bei Wolfram durchaus nicht nur Kennzeichen des weiblichen Liebreizes, sondern auch männlicher Attraktivität. Sowohl dem jugendlichen Gahmuret als auch dem jungen Parzival verleiht der Erzähler einen feuerroten Mund.⁶ Doch beim Vater wie beim Sohn ist die Röte, genau wie bei Jeschute, gemäß dem auf

⁶ Vgl. Gahmuret: *sîn munt als ein rubîn schein / von der roete als ob er brünne* (63,17f.) oder Parzival: *sîn munt dâ bî vor roete bran.* (168,20).

Natürlichkeit eingeschworenen Schönheitsideal, das der Erzähler an anderer Stelle vertritt – kußeht.

Was Frauenschönheit betrifft, so lautet das Verdikt: *gestrichen varwe ûfez vel / ist selten worden lobes hel* (551,27ff.). Ein blutiger Mund ist im Kontext des Kampfes nicht ungewöhnlich, im Kontext der Erotik hingegen durchaus. Der Dichter läßt seine Jeschute nicht einem Mund entgegenspringen, der aus eigener Kraft leuchtet, auch nicht auf einen Mund ‚so rot wie Blut‘. Rot wie Blut und weiß wie Schnee – in diesem Bild wird Parzival in der Nacht, die auf diese Szene folgt, die Erscheinung Condwiramurs‘ vergegenwärtigen. Doch an der Stelle hier läßt Wolfram die schöne Herzogin auf einen – durch Nasenblut – rot gefärbten Männermund fliegen, wo sie das Blut zu schmecken bekommt.

Rot ist überhaupt eine Farbe, die im *Parzival* ein ungemein vielfältiges dichterisches Potential entfaltet. Denken wir nur an die Häufung des Adjektivs rot, durch die der Dichter im dritten Buch des *Parzival* die phantastische Röte von Ithers Rüstung beschwört.

*sîn ors was rôt unde snel,
al rôt was sîn gügerel,
rôt samît was sîn covertiur,
sîn schilt noch roeter danne ein fiur* (145,19-22).

In der Beschreibung Ithers, des roten Ritters, wird uns das Adjektiv rot in einer übrigens nicht musterhaften Reihenfolge – Roß, dessen Kopfschmuck, Decke des Pferdes, der Schild des Ritters – geradezu eingehämmert. Die unerbittliche Repetition verhilft in diesem Fall der Farbe Rot zu ihrer durchschlagenden Wirkung. Aber eingeleitet wird die rhetorische Veranstaltung durch die Verse: *Sîn harnasch was gar sô rôt / daz ez den ougen roete bôt* (145,17 f.). So verstehen die beiden jüngsten Übersetzungen die Stelle:

„Die armure war derart rot – es wurde einem rot vor Augen“ (Dieter Kühn).⁷

„Seine Rüstung war so ganz und gar rot, daß einem rot vor Augen wurde“ (Peter Knecht).

Und folgendermaßen zwei Übersetzungen älteren Datums:

„Sein Harnisch war gar so rot, daß er die Augen beim Anschauen rötete“ (Wilhelm Stapel).⁸

„Seine Rüstung war so grellrot, daß die Augen schmerzten“ (Wolfgang Spiewok).⁹

Doch ob die Röte die Augen entzündet, schmerzt oder ob dem Auge das Sehen vergeht: alle vier zitierten Versionen heben darauf ab, daß die Intensität der Farbe das Auge in Mitleidenschaft zieht. Als Reizwort wirkt Rot an dieser Stelle zum Teil durch den Kontext, die rot aufgeladene sprachliche Umgebung. Dennoch verdankt sich die Wirkung nicht in erster Linie der Rhetorik. Die hier eingesetzte optische Imagination, in der die Farbe Rot als Aggression des Auges auftritt, wirkt vor allem, weil sie um die Empfindlichkeit des Auges weiß. Das ist eine Erfahrung, die wohl jeder Rezipient teilt, mit der der Bücherleser aber doch in besonderer Weise vertraut ist, so daß dem das Dichterwort ganz speziell ins Auge gehen dürfte.

blanc was sîn vel, rôl was sîn hâr (146,3). Abgesehen von der Haut ist an Ither alles rot: sogar das Haar. Dessen Röte wird die Königin Ginover in ihrer höchst pathetischen Totenklage würdigen:

*,ein berendiu fruht al niuwe
ist trûrens ûf diu wîp gesaet.
ûz dîner wunden jâmer waet.
dir was doch wol sô rôl dîn hâr,*

⁷ Dieter Kühn, *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*, Frankfurt 1986.

⁸ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, übertragen von Wilhelm Stapel, Hamburg 1937, S.76.

⁹ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, aus dem Mittelhochdeutschen übertragen und herausgegeben von Wolfgang Spiewok, Leipzig 1977 S. 249.

*daz dîn bluot die bluomen clâr
niht roeter dorfte machen.
du swendest wîplich lachen‘. (160,24-30)*

Wird im Artusroman ein Ritter durch die Farbe Rot markiert oder trägt er den Zunamen der Rote, ist das meistens ein schlechtes Zeichen. Bereits Hartmanns Mabonagrîn, Erecs Gegner in *Joi de la curt*, ist diese Tradition der negativen Farbsemantik anzumerken. Ist dieser Ritter doch ganz und gar in Rot ausgestattet und der Größe nach fast eine Riese.¹⁰ Was die Rothaarigkeit betrifft, so nennt das Handwörterbuch des Aberglaubens¹¹ eine Anzahl von Beispielen aus dem Mittelalter, welche die Ansicht belegen, daß rothaarigen Leuten nicht zu trauen sei. Von alledem ist in Wolframs Gestaltung seines roten Ritters nichts zu spüren. Ob der Dichter, indem er der so positiv gezeichneten Itherfigur einen roten Haarschopf aufsetzt, eine schockierende Wirkung im Sinn hat, ist schwer zu sagen. Wir dürfen aber annehmen, daß er damit an den in der höfischen Kultur des Mittelalters geltenden Schönheitsvorstellungen rüttelt, bzw. die Beschreibungskonventionen, an die sein Publikum gewöhnt ist, durchbricht. Hätte Ginover anstelle des Haares Ithers Mund dazu ausersehen, mit seiner Röte die Blumen zu beschämen, statt den Triumph über die Blumen dem Blut zu überlassen, das doch dem Tod der Person geschuldet ist, es wäre ein passendes Bild gewesen. Daß Wolfram durch Ginovers Rede die Leuchtkraft von Ithers Wesen im Namen des roten Haares verherrlicht, ist eine ästhetische

¹⁰ Einschlägig ist zum Beispiel die Vervielfältigung von böartigen Rittern und Riesen im *Perlesvaus* (Anfang 13. Jh.), die alle den Zunamen *rous* tragen: *Li Rous chevaliers*, *li Ros de la Parfonde Forest*, *li Rous Jaianz*, etc. Vgl. *Le Haut Livre du Graal Perlesvaus*, hg. v. William Nitze und T. Atkin Jenkins, Volume I, Text, Variants, and Glossary, New York 1972.

¹¹ Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 7, Berlin 1927, Sp.802f.

Innovation und dazu angetan, die geistige Wahrnehmung seiner Rezipienten zu erweitern.

Dieselbe Idee, doch mit fast programmatischem Charakter, drückt sich bereits in der Beschreibung der schwarzen Königin Belacane im ersten Buch des *Parzival* aus:

*ist iht liehters denne der tac,
dem glîchet niht diu kûnegin.
si hete wîplîchen sin
und was abr anders rîterlîch,
der touwegen rôsen ungelîch.
nâch swarzer varwe was ir schîn,
ir krône ein liehter rubîn;
ir houbet man derdurch wol sach. (24,6-11)*

In der Ordnung der Handlung liegt der Auftritt der Belacane der eben besprochenen Lobpreisung Ithers im III. Buch weit voraus. Allerdings ist der Entstehungsprozeß des *Parzival* wahrscheinlich anders zu denken. Einiges spricht dafür, daß die ersten beiden Bücher später entstanden sind als die Bücher III-VI, die einige Forscher für den ältesten Kern des Werkes halten¹². Ob die Sonne als Vergleichsgröße für Frauenschönheit und das Bild von der betauten Rose vor Wolfram bereits ein Beschreibungstopos sind, wage ich nicht zu sagen. Jedenfalls landet der Dichter eine Pointe, indem er, statt im Register konventioneller Lichtmetaphorik weiter zu arbeiten, die Schwärze lanciert. Ebenfalls gewiß ist, daß Wolfram selbst das Bild von der tauigen Rose in der literarischen Tradition fest etabliert, indem er es in allen seinen Werken einsetzt:¹³ Dreimal verwendet er es im

¹² Vgl. Karl Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, 2, München 1973, S.780-789, bes. S.787f.

¹³ Stephan Fuchs widmet der Metapher in diesem Band eine eingehende wie ausführliche Interpretation, indem er alle entsprechenden Belege in Wolframs

Parzival,¹⁴ zweimal im *Willehalm*,¹⁵ einmal im *Titurel*,¹⁶ einmal in den Liedern, und nur im Lied steht das Bild, wenn man so sagen darf, in der Normalform:

*Ir wengel wol gestellet
sint gevar
alsam ein towic rôse rôt*¹⁷

Sonst ist die konventionelle Bildvorstellung stets der Anlaß für eine intensive dichterische Arbeit, und jedesmal wird das gängige Bild durchkreuzt mit einer individuellen Wahrnehmung. Die Belacane-Stelle bietet die konventionelle Bildvorstellung in der Negation; das abendländische Schönheitsideal wird durchgestrichen, die Lichthyperbel durch ein Oyxmoron der schwarzen Helligkeit ersetzt, das die schwarze Haut zugleich ästhetisiert und nobilitiert. Die Verwerfung der tauigen Rose für Belacanes

Werk heranzieht. Vgl. „*al naz von roete*. Visualisierung und Metapher in Wolframs Epik“.

¹⁴ 24,6-11, 188,113 und 305,21-23: *sus sach si komen Parzivâl. / der was gevar durch îsers mâl / als touwege rôsen dar geflogen*. So sah Parzival sie kommen. Der trug die Spuren der Eisenrüstung, als seien tauige Rosen drauf geflogen.

¹⁵ *under râme der geflôrte, / des vel ein touwic rôse was, / ob ez im rosteshalp genas, / er sprach: "herre, wie sol ich nûy varn?"* (195,4-7) Der Blütenschöne unter dem Ruß – seine Haut war eine betaute Rose, wenn sie den Rost los wurde – sagte: Herr, was soll ich jetzt tun?

sîn blic gelîchen schîn begêt, / als touwic spitzic rôse stêt / und sich ir rûher balc her dan / klûbet: ein teil ist des noch dran. / wirt er vor roste immer vrî, / der heide glanz wont im ouch bî. (270,19-24) Er bot einen Anblick wie eine betaute Rosenknospe, wenn sich ihr rauher Balg grade löst, dann ist ein Teil davon noch dran. Wird er je von Schmutz befreit, leuchtet er wie eine Blumenwiese.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach, *Titurel*, hg., übers. und mit einem Kommentar und Materialien versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin 2002, 115,1f., vgl. unten.

¹⁷ Wolfram von Eschenbach, hg v. Karl Lachmann, 6 Ausgabe, Berlin 1965, Lieder 9, 37.

besonderen Fall mutet an, als hätte sich hier der Dichter an die Bildidee erinnert, die er für Condwiramurs gefunden hatte:

*als von dem süezen touwe
diu rôse ûz ir bälgelîn
blecket niwen werden schîn,
der beidiu wîz ist unde rôt. (188,10-13)*

Auf Condwiramurs trifft der Vergleich zu, ihre Farben, Weiß und Rot, sind als Zeichen traditioneller Frauenschönheit konventionell. Doch indem sie auf Parzivals Phantasie in der Blutstropfenszene vorbereiten, schlagen sie ein neues Thema an. Aber auch Condwiramurs ist nicht einfach eine betaute Rose und schon gar nicht eine voll erblühte Blume. Sie erscheint nicht in einem statischen Bild, sondern als Ereignis; vorstellen sollen wir uns den Augenblick, da der Tau die Kelchblätter aufschließt, den Augenblick, da noch nie gesehene Schönheit nicht in voller Pracht aufgeht, sondern hervorspitzt.

Der Rosenvergleich wird Belacane zwar verweigert. Unvergleichbar sei sie mit einer betauten Rose, und doch wird sie ihr vergleichbar gemacht, durch das durchscheinende Rot des Rubins, der als Krone auf ihrem Kopf sitzt – wie der Tautropfen auf der Rosenknospe. Und so, daß man den Kopf hindurchsehen sieht. Eine Krone aus einem einzigen Rubin? Wo hätte man so etwas je gesehen? Ich glaube, an dieser Stelle sind wir einer Eigenart des Wolframschen Stils hart auf der Spur: die Krone aus einem einzigen Rubin mag eine fabelhafte Übersteigerung, eine literarische Imagination sein, doch gerade die phantastische Vorstellung ist es, die eine höchst eigenwillige visuelle Vorstellung inspiriert, einen Blick, der so nahe an das transparente Objekt herangeht, daß der hindurchschauen kann. Grammatikalisch bezieht sich der Vers: *nâch swarzer varwe was ir schîn* zunächst auf das Aussehen der Königin Belacane. Der Reim bindet ihn aber an den folgenden Vers: *schîn* gehört zu *rubîn*. Das könnte man als Einladung verstehen, ihn auch inhaltlich

darauf zu beziehen. Indem ich die Interpunktion leicht verändere, d. h. hinter *schîn* ein Komma setze, lese ich diese Stelle versuchsweise folgendermaßen:

*nâch swarzer varwe was ir schîn,
ir krône, ein liehter rubîn:
ir houbet man derdurch wol sach. (24,10-13)*

Schwarzen Schimmer gab sie, ihre Krone, ein heller Rubin: da hindurch sah man schon ihren Kopf.

Zum Schluß möchte ich noch kurz auf die Stelle im *Titurel* eingehen, weil sie in der Reihe der Rosenvergleiche eine Extremposition einnimmt, aber auch, weil man von hier aus einen Bogen zurückschlagen kann zu dem Vers, der meinem Vortrag den Titel gegeben hat.

Die Rede ist von Sigune, die sich vor Gram verzehrt, seit Schionatulander zu den Heiden mußte: *Rehte als ein touwec rōse unt al naz von roete, / sus wurden ir diu ougen. ir munt, al ir antlūze enphant wol der noete (Tit. 115,1f.)*. Ähnlich wie bei der Beschreibung Belacanes (*ist iht liehters denne der tac...*) macht Wolfram auch hier die Eröffnung mit einem gängigen Bild, um ihm dann eine überraschende Wendung zu geben. Aber anders als bei Belacane wird nun die Adäquatheit des Vergleiches bezeugt. Nicht: der *touwegen rōsen ungelîch*, sondern: *rehte als ein touwec rōse*, soll hier zutreffen. Und wurde dort auf der Schönheit Belacanes beharrt – zwar anders, aber dennoch *rîterlich*, sei ihre schwarze Helligkeit –, so wird uns hier das Bild einer zerstörten Schönheit aufgedrängt. Falls in unserer Idee der Rose Dornen dran sind, mag das Bild auch unseren Augen einen Stich versetzen. – „Rot und ganz naß“, übersetzen Helmut Brackert und Stephan Fuchs. Aber eigentlich steht da: ganz naß von Röte. Stilistisch gesehen handelt es sich dabei um eine Spielart der Metonymie. Hypallage nennt Lausbergs Handbuch der literarischen Rhetorik die Stilfigur, die darin besteht, gewissen Wörtern im Satz etwas zuzuordnen, was eigentlich zu ande-

ren Wörtern gehörte, ohne daß es möglich ist, den Sinn mißzuverstehen.¹⁸ So wird hier in unserem Fall das Adjektiv *na* das eigentlich zum Weinen gehörte, einem anderen zugeordnet: der *roete*. Die Figur kommt offenbar in der Literatur von der *Aeneis* des Vergil bis zu Marcel Prousts *Recherche du Temps perdu* gar nicht so selten vor. Ein Beispiel aus der *Recherche*: wenn z.B. vom rostigen Ton des Glöckchens (*le bruit ferrugineux du grelot*¹⁹) die Rede ist. In unserem *Titurel*-Vers liegt ein verschärfter Fall vor, indem die Eigenschaft ‚naß‘, die metonymisch für die Ursache (das Weinen) steht, als Wirkung der Röte ausgegeben wird, während die Wirkung (die Röte), als deren Ursache auftritt. Die Stilfigur dient nicht der Anschaulichkeit, wir haben es mit einem genuin literarischen Kniff zu tun. Dennoch ist dieser Effekt des schwierigen Stils auch wahrnehmungstechnisch interessant, weil er dem schematischen Verständnis Einhalt gebietet, indem er einen automatischen Ablauf stoppt. Rot wird den Augen zugesprochen und – wiederum entgegen einer gängigen Erwartung – dem im Vers unmittelbar benachbarten Mund vorenthalten – ganz zu schweigen von der Süße. In gewisser Weise ist in dem leichtfüßiger *Parzival*-Vers und in der versübergreifende Schwere des *Titurel*-Beispiels nicht nur das unterschiedliche Schicksal der beiden Frauenfiguren aufbewahrt, sondern sie machen auch die Differenz im Ton, der die beiden Werke charakterisiert, unseren Ohren vernehmbar.

Elisabeth Schmid

Universität Würzburg

¹⁸ „*hypallage* >figure par laquelle on paraît attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre au sens“. Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, Sachindex Französisch §1246, s.v. *hypallage*. Vgl. auch §565-571 und §685.

¹⁹ Vgl. Gérard Genette, „Métonymie chez Proust“, in: *Figures III*, Paris 1972, S.42.