

# Körperkonzepte im arthurischen Roman

*Herausgegeben von  
Friedrich Wolfzettel*

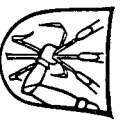
---

*Sonderdruck*

ISBN 978-3-484-10806-6

---

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2007



Vorwort .....	VII
I. Symbolische Körper	
<i>Julia Eining</i>	
Der charismatische Körper im höfischen Roman. Strukturen homoerotischen Begehrens im <i>Prosa-Lancelot</i> .....	3
<i>Ulrich Wyss</i>	
Der Schatten des Körpers des Königs .....	21
<i>Stephan Fuchs-Jolie</i>	
<i>lebender begrabn.</i> Ein Versuch über Parzivals Unsichtbarkeit .....	33
<i>Joerg O. Fichte</i>	
Wunden, Blut und Blutsbande in Malorys <i>Morte Dantur</i> .....	57
<i>Laetitia Rimpan</i>	
Aspekte der schönen Erscheinung: <i>Le Bel Inconnu</i> , <i>Le Dit de la Panthère</i> und die <i>Vila Nuova</i> .....	75
II. Emotion – Begehren – Sexualität	
<i>Elisabeth Schmid</i>	
Lüstertheit. Ein Körperkonzept im Artusroman. ....	131
<i>Ulrich Ernst</i>	
Haut-Diskurse. Semiotik der Körperoberfläche in der Erzählliteratur des hohen Mittelalters .....	149
<i>Friedrich Wölfzettel</i>	
Der defiziente arthurische Körper: Nacktheit als Gattungs-Paradigma .....	201

Christiane Ackermann

*dirre trüebe ihne schin.*

### Körperinszenierung, Ich-Präsentation und Subjektgestaltung im *Parzival* Wolframs von Eschenbach

*Abstract:* The present paper focuses on Wolfram's von Eschenbach *Parzival* extrapolating the interdependency of the presentation of the narrative voice, the body and the effort to create presence within the text. This relation is crucial, since it shows how the medieval text on the margin of oral and written culture creates its subject.

#### I. Verbindungslinien: Autor-/Erzähler-Ich, Körper und Subjekt

Die Abwesenheit dauert an, ich muß sie ertragen. Also *manipuliere* ich sie: ich verwannde die Verzer- rung der Zeit in ein Hin und Her, bringe Rhyth- mus hervor, eröffne die Sprachszene (die Sprache erwächst aus der Abwesenheit [...]). Die Abwesen- heit manipulieren heißt diesen Augenblick verän- gern, den Moment, da der Andere aus der Abwe- senheit kurzerhand in den Tod stürzen könnte, so lange wie möglich hinausziehen.

(Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*)

Körper und Körperinszenierungen sind im *Parzival* Wolframs von Eschenbach von entscheidender Relevanz; sie dienen sowohl auf der Autor-/Erzählebene als auch auf der Figurenebene dazu, Authentizität herzustellen, wobei diese stets auf- Neue unterminiert wird. Im *Parzival* fungiert der Körper regelrecht als Indikator dafür, wie der Text sich zur Zeichenstruktur verhält. Immer wieder wird ein ein- deutiger Sinn von Zeichen, werden eben noch scheinbar klare Aussagen rückwir- kend irritiert. So ist die Identität des Ich im Text kaum festzulegen auf eine Autor- oder Erzählerstimme. Das Ich betont seine Anwesenheit (und die eines angeblich dazugehörigen Körpers), indem es auf sich selbst als Wolfram von Eschenbach ver- weist.<sup>1</sup> Es entzieht sich dann aber dieser Zuschreibung etwa durch einen Sprung

<sup>1</sup> Vgl. 114,12; 185,7; 827,13. Zitate nach der Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Par- zival*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns rev. und komm. von Eberhard Nellmann,

auf die Stufe der literarischen Figuren, so dass erzählende und erzählte Ebene verschmelzen.<sup>2</sup>

Die Inszenierungen des Ich und des Körpers zeigen ein Oszillieren zwischen Gegenwartigkeit und Abwesenheit im Text.<sup>3</sup> Es handelt sich um eine Eigenart der Dichtung, die zeitbedingt ist, die mit ihrer Existenzweise zwischen Mündlichkeit

übertr. von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 110, Bibliothek des Mittelalters 8).

<sup>2</sup> Der Facettenreichtum des Ich und die Erzähler-/Autorproblematik im *Parzival* ist längst ein vielbeachtetes Phänomen; exemplarisch seien an dieser Stelle neben den noch folgenden Angaben zur Forschung genannt: Michael Curschmann, »Das Abenteuer des Erzählers. Über den Erzähler in Wolframs *Parzival*, *DVjs* 45 (1971), 627–667; Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*, Darmstadt 1985, 2., überarb. und erw. Aufl. 1992, 155–178; Ulrike Draesner, *Wege durch erzählte Welten: intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs »Parzival«*, Frankfurt a.M., Berlin 1993 (Mikrokosmos 36); die Beiträge von Adrian Stevens und Neil Thomas in: Will Hasty, *A Companion to Wolfram's »Parzival«*, Columbia 1999; Wolfgang Haubrichs, Eckart C. Lutz, Klaus Rüdiger (Hrsg.), *Wolfram von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Kolloquium 2000*, Berlin 2002 (Wolfram-Studien 17); Joachim Bunko, *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar 2004 (Sammlung Metzler 36), 203–232. Beiträge zum Autor und Erzähler im *Parzival* heben immer wieder die intentionale Mehrdeutigkeit des Werks hervor, wobei der Sinn der Narrationstechnik an den Willen des empirischen Autors zurückgebunden wird. Die nachfolgenden Ausführungen konzentrieren sich hingegen auf die Konstitution des Ich und des Subjekts im Text. Die Sprecherinstanz rekurriert zwar auf ein ‚lexataberhalb‘, dieses jedoch zeigt sich als doppelbödig und kaum zugänglich. Das Ich selbst gewinnt im Zuge der komplexen Erzähltechnik an Kontur, entzieht sich allerdings zugleich einer eindeutigen Fest-schreibung.

<sup>3</sup> Mit der An- und Abwesenheit des Körpers im Rahmen der semi-oralen Kultur des Mittelalters befasst sich die mediävistische Performanz-Forschung. Sie setzt jedoch einen anderen Schwerpunkt und nimmt Inszenierungen oder Strukturen in den Blick, »die einer multisensorischen Rezeption geschuldet sind« (Karina Kellermann, »Der Körper. Realpräsenz und symbolische Ordnung. Eine Einleitung«, in: K. K. [Hrsg.], *Der Körper. Realpräsenz und symbolische Ordnung*, Berlin 2003 [Das Mittelalter 8], 1–3–8, hier: 4); vgl. auch Horst Wenzel, »Zum Stand der Germanistischen Mediävistik im Spannungsfeld von Textphilologie und Kulturwissenschaft«, in: Hans-Werner Goetz, Jörg Jarnut (Hrsg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelfeldforschung*, München 2003 (Mittelfeldstudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens, Paderborn 1), 149–160, vgl. insbes. 153f. und 157f. Die Zahl der Untersuchungen in diesem Bereich ist groß, daher sei für eine ausführlichere Bibliographie hier lediglich hingewiesen auf Vt., *Autor – Körper – Subjekt. Untersuchungen zum »Parzival« Wolframs von Eschenbach und zum »Frauendienst« Ulrichs von Liechtenstein*, Diss. masch., Tübingen 2004 (erscheint 2007).

und Schriftlichkeit zusammenhängt<sup>4</sup>: Wolframs Werk dürfte bereits schriftsprachlich konzipiert sein, trägt aber noch deutliche Spuren einer oralen Kultur; die Dichtung fingiert Mündlichkeit im Medium der Schrift<sup>5</sup> und setzt dabei die Inkongruenz der Sprecherinstanzen in Szene. Immer wieder wird deutlich gemacht, dass das sich äußernde Subjekt und das Subjekt, von welchem gesprochen wird, nicht identisch sind. Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist also zunächst ein kulturgeschichtlicher, der zeigen möchte, dass dem *Parzival* die Erfahrung mit dem Medium Schrift eingeschrieben ist, in welchem das Ich seine Abwesenheit im Text feststellt. Diese Fest-stellung ist insofern wörtlich zu nehmen, da die Absenz in Lettern fixiert und

<sup>4</sup> Die mediävistische Forschung beschreibt (in anderer Akzentuierung als in der vorliegenden Untersuchung) für das Zeitalter des Übergangs von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit eine enge Verflechtung von Körper und Text und eine Funktionalisierung des Körpers als Teil der Zeichenvermittlung (vgl. Ursula Peters, »Historische Anthropologie und mittelalterliche Literatur. Schwerpunkt einer interdisziplinären Forschungsdiskussion«, in: Johannes Janota, Paul Sappeler, Frieder Schanze u.a. [Hrsg.], *Fs. für Walter Haug und Burghart Müller*, Tübingen 1992, Bd. 1, 63–86, hier: 71; Karina Kellermann, »Einstelle, verstümmelt, gezeichnet: Wenn höfische Körper aus der Form geraten«, in: Iris Dreneder [Hrsg.], *Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität*, Frankfurt a.M. 1999, 39–58, hier: 39f.). Man weist ferner auf einen Zusammenhang zwischen dem Medienwandel, einem veränderten Körperbewusstsein und neuen Sinnstrukturen hin (siehe insb. Hans Ulrich Gumbrecht, »Beginn von Literatur/Abschied vom Körper?«, in: Gisela Smolka-Koerd, Peter M. Spangenberg, Dagmar Tillmann-Barylla [Hrsg.], *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, München 1988, 15–50; Walter Haug, »Die Verwandlungen des Körpers zwischen Aufführung und Schrift«, in: Jan-Dirk Müller [Hrsg.], *»Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart 1996 [Germanistische Symposien Berichtsbände XVII], 190–204; Christian Kleinig, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a.M. 2003).

<sup>5</sup> Zur literarisch inszenierten Mündlichkeit vgl. Paul Goetsch, »Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen«, *Poetica* 17 (1985), 202–218; Klaus Rüdiger, »Fiktionalität und Medialität. Der höfische Roman zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit«, *Poetica* 34 (2002), 29–40; zum Verhältnis Mündlichkeit/Schriftlichkeit und zum medialen Umbruch vgl. Werner Röcke, Ursula Schaefer (Hrsg.), *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 1996; Ulrich Ernst, »Formen der Schriftlichkeit im höfischen Roman des hohen und späten Mittelalters«, *Philippfildelische Studien* 31 (1997), 252–369; Christine Ehler, Ursula Schaefer (Hrsg.), *Verschöpfung und Verschöpfung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*, Tübingen 1998; Ursula Schaefer, »Zum Problem der Mündlichkeit«, in: Joachim Heinze (Hrsg.), *Moderne Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt a.M. 1994, 357–375; U. S., Edda Spielmann (Hrsg.), *Varieties and Consequences of Literacy and Orality. Formen und Folgen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit*, Franz H. Bäuml zum 75. Geburtstag, Tübingen 2001.

zudem auf unterschiedlichen Textebenen (im wahrsten Sinne des Wortes) ausbuchstabiert wird. Die vorgeschlagene Perspektivierung soll es ermöglichen, Aussagen über das Subjekt im literarischen Text zu treffen, das sich entwirft im Changieren seiner Position sowie im grundsätzlichen Umgang mit den Möglichkeiten, Gegenwärtigkeit im Text zu erzeugen. Die Gegenwärtigkeit betrifft die Autor-/Erzählebene, ist jedoch auch für die Figurenebene von Bedeutung. In beiden Fällen suggeriert der Körper Authentizität und lässt diese simultan unerreichbar erscheinen, auf beiden Ebenen geht es um die Einheit von Zeichen und Aussage.

Im Folgenden sind die Ich-Präsentationen und Körperinszenierungen sowie ihre Relation zueinander zu untersuchen; dies kann Anschluss geben über die Subjekt-Gestaltung im Werk Wolframs. Zunächst richtet sich der Blick auf die Ich- und Körperdarstellung im Prolog (II); anhand der leuchtenden Schönheit Parzivals und der hybriden Gestalt Cundrîes wird daraufhin das komplexe Ausdrucksvermögen des Körpers beleuchtet (III), um abschließend die Körperbeschreibung und Ich-Aussagen in ihrem Zusammenhang mit der Erzählstruktur zu diskutieren (IV).

## II. Die Abwesenheit manipulieren

Der Prolog des *Parzival* liefert den Auftakt für die recht eigene Erzählweise des Werks. Sie kommt in den Versen 1,26–30 pointiert zum Ausdruck, in welchen das Ich sich in die Autor-Rolle begibt:

wer roufet mich dâ nie kein hâr  
gewuohs, inne an mîner hant?  
der hât vîl nâhe grîffe erkant.  
sprich ich gein den vorhten och,  
daz glichet mîner wîze doch. (1,26–30)

Die Erzählinstanz bringt sich hier nicht nur selbst in der ersten Person Singular ein, sondern verweist zudem auf den eigenen Körper und mögliche aggressive Handlungen gegen ihn. Die Attacke muss jedoch ins Leere laufen, denn eine wirkliche Angriffsfläche bietet sich nicht.<sup>6</sup> Der Sprecher in der Autorrolle deutet die Anwe-

<sup>6</sup> Die nachfolgende Interpretation nimmt Kienings Deutung auf, der die Prologverse 1,26–30 als Spiel des schreibenden Subjekts mit seiner An- und Abwesenheit im Text und damit als Inszenierung von Autorschaft versteht (vgl. Kiening [wie Anm. 4], 199–201). Kienings Überlegung von basieren z. T. auf einem Beitrag von Peschel-Rentsch. Dieser hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich der Autor über die Aggression gegen den Anderen konstituiert (vgl. Dietmar Peschel-Rentsch, »Wolframs Autor: Beobach-

senheit und Greifbarkeit seines Körpers an, die er gleich darauf wieder zurückzieht. Diese Inszenierung des nicht präsenten Körpers ist entscheidend für die Position des Sprechers. Die Präsentation des auktorialen Körpers wird zum Hinweis auf seine Abwesenheit. »Die bloße Innenseite« ist kaum mehr als ein Signifikant »ohne eindeutiges Signifikat«. Der Körper ist im Text nicht unmittelbar anwesend. Die Hand illustriert die »Unan-Tastbarkeit« des Textproduzenten. Der in Text transformierte Körper ist nur als Fragment (»inne hant«; 1,27) verfügbar. Als solches reflektiert er einen Mangel an Präsenz und demonstriert, dass der Aggressor dem Subjekt des Geäußerten nichts anhaben kann. Denn er ist lediglich eine sprachliche Repräsentation im Text, er besitzt keine unmittelbare Gegenwärtigkeit. Die genannten Prologverse illustrieren so die eigentümliche Position des Ich im schriftlichen Medium. Die Konkretisierung des Autors als Person hinter dem Text wird problematisiert und dabei deutlich: Im Medium der Schrift ist der Körper kaum zu fassen.

Die Darstellungsweise von Ich und Körper im *Parzival* hat historische Bedeutung, denn diese Art der Reflektion der Autorrolle ist neu für die volkssprachliche erzählende Literatur des Mittelalters.<sup>8</sup> Das literarische Spiel mit dem Körper kann kaum getrennt gesehen werden von den medialen Rahmenbedingungen der Zeit. Die Präsenz des Autors war möglich, gleichwohl keinesfalls zwingend. Die semi-orale Kultur zur Zeit Wolframs kennzeichnet das Ineinander und Ausinander von Körper und Schrift; die Literatur zeugt von einer »Ästhetik des Erscheinens, der es zugleich auf Gegenwärtigkeit ankommt«. Zeichen sind darauf ange-

tungen zur Entstehung der Autor-Figur an drei beispielhaften Szenen aus Wolframs *Parzival* [1988]«, in: D. P.-R., *Göth, Autor, Ich. Skizzen zur Genese von Autorbewußtsein und Erzählerfigur im Mittelalter*, Erlangen 1991, 158–179, hier: 164; auch in: *Drys* 64 [1990], 26–44); zu Kienings und Peschel-Rentschs Beitrag vgl. Ingrid Kasten, »Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft«, in: John Greenfield (Hrsg.), *Wahrnehmung im »Parzival« Wolframs von Eschenbach. Atlas do Colquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002*, Porto 2004, 13–36, hier: 32–36; siehe in diesem Kontext auch Beraus »IV. Versuch über die Struktur einiger Aggressionsphantasien«, Beraus unternimmt darin eine (freudianische) Lesart der Aggressionsphantasien und der Ich-Struktur in Wolframs Werk (vgl. Karl Beraus, *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München 1983, 137f.).

<sup>7</sup>

<sup>8</sup> Zur Besonderheit der Wolframschen Autor-, Erzählerinszenierung vgl. Eberhard Nellmann, *Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers*, Wiesbaden 1973, 31; Klaus Ridder, »Autorbilder und Werkbewußtsein im *Parzival* Wolframs von Eschenbach«, in: Joachim Heinzle, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe (Hrsg.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie: Überlieferung, Werkbegriff, Interpretation. Landshuter Kolloquium 1996*, Berlin 1998 (Wolfram-Studien 15), 168–194, hier: 168.

<sup>9</sup> Kiening (wie Anm. 4), 13.

legt, den erzählen Gegenstand sinnlich erfahrbar zu machen. Das verschriftlichte Wort macht dabei das Auseinandertreten von Zeichen und Referent<sup>10</sup>, von Text und Autor erfahrbar. Angesichts dieser Gegebenheiten lautet nun die erste These: Die Erzähltechnik des *Parzival* ist geprägt durch ein Spiel mit der Differenz von Subjekt der Äußerung (i. e. der Autor bzw. die Autorrolle) und Subjekt des Geäußerten (i. e. die Sprecherinstanz im Text).<sup>11</sup> Das Spiel mit den beiden Instanzen ergibt sich aus der Erfahrung mit dem Medium Schrift. Im Moment der Fixierung des Ich auf Pergament ereignet sich eine Aufspaltung des Subjekts.

Parallel zur Dissoziation von Autor und Text erhebt sich das auktoriale Ich im Text. Dieses gestaltet sich dann in bzw. als Spannungsraum zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Beide »Energiefelder« machen sich also im Text insbesondere in den ambivalenten Ich-Verweisen bemerkbar. Diese wiederum zeugen von dem wiederholten Versuch, Gegenwärtigkeit im Text zu erzeugen, die zugleich in Frage gestellt wird. Gegenwärtigkeit, so verdeutlicht der Prolog, ist schriftlich schwerlich herstellbar. Auch die weiteren Prologverse setzen dies ins Bild:

wil ich triwe vinden  
aldâ si kan verswinden,  
als vûr in dem brunnen  
unt daz tou von der sunnen? (2,1–4)

Das Ich bemerkt die Vergelichlichkeit, dort *triwe* – feste Bindung – zu finden, wo sie sogleich verschwinden muss. Für sich genommen erscheinen die Verse rätselhaft. Als Weiterführung des vorangehenden Gedankens (also im Sinne der Unnahbarkeit des Körpers hinter dem Text) machen sie jedoch Sinn, denn sie treffen eine Aussage über die Beständigkeit des Ich im Text, die flüchtig ist. Das Ich kann sich nicht als einheitliche, einförmige Größe im Text verankern, in ihm löst es sich auf wie das Feuer im Brunnen oder der Tau im Sonnenlicht.<sup>12</sup> Damit ist zugleich etwas über den Text als Präsentations- bzw. Erzählmedium ausgesagt, das einen linearen, eindeutigen Sinn nicht zulässt.

<sup>10</sup> Innerhalb der Textebene wäre hier richtiger von einem Auseinandertreten von Signifikant und Signifikat zu sprechen.

<sup>11</sup> Die Differenzierung der Sprechinstanzen orientiert sich an Émile Benveniste, der *nicht* als Referent (Subjekt der Äußerung) und *nicht* als Referiertes« (Subjekt des Geäußerten) unterscheidet (E. B., *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. von Wilhelm Bolle, München 1974 [LITW 1428], 181). Er erklärt, dass das Subjekt des Geäußerten erst Bedeutung durch die es umgebenden Signifikanten erhält.

<sup>12</sup> Nellmann liest die Verse im Zusammenhang der von ihm diskutierten ungerechtfertigten Publikumskritik. 1,26–2,4 ist ihm zufolge eine Polemik gegen einen bestimmten Publikumsstyp: »Gemeint sind vermutlich die ungerechten Kritiker, die ohne Grund das Werk herabsetzen« (Nellmann [wie Anm. 8], 9).

Dies ist auch angesichts der viel diskutierten Bedeutungsdimension des Prologs bedenkenwert, welche die Kunst des nicht-linearen Erzählens verhandelt: Das Problem der Eindeutigkeit bzw. Uneindeutigkeit ist ja von *Anfang an* Thema des *Parzival*-Prologs. Das Werk eröffnet mit zwei Versen, die zunächst eine eindeutige Aussage treffen: »Ist zwiûvel herzen nächgebûr, / daz muoz der sêle werden sûr« (1,1–2). Die Eingangssentenz weist auf die Gefahr der Uneindeutigkeit hin.<sup>13</sup> Doch schon das nachfolgende Elsterngleichnis dekonstruiert diese Eindeutigkeit und ergreift Position für die Ambivalenz<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Vgl. die *zwiûvel*-Diskussion bei Brackeret und Haug; Brackeret sieht eine deutliche Beziehung zwischen den Eingangswerten und der Gesamtstruktur des Werkes. Er erklärt einen Zusammenhang zwischen dem *zwiûvel* des ersten Verses und dem nachfolgenden Elsterngleichnis. Hier wie dort gehe es um den schwankenden, den schwarz-weiß gemischten Menschentypus, der erreicht werden kann. Der Prolog deute so auf den schwankenden »Romanhelden Parzival. Mir dem *zwiûvel* fâsse Wolfram eine Neuerung; er mache ihm zum Leitwort für den Roman, welcher »die Differenz zwischen dem *unverzaget mannes muote* und dem wiederholten Scheitern am Aufgegebenen anzeigt (Helmut Brackeret, »*Zwiûvel*. Zur Übersetzung und Interpretation der Eingangssentenz von Wolframs von Eschenbach *Parzival*«, in: Mark China, Joachim Heinze, Christopher Young (Hrsg.), *Blützeit: Fs. für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*, Tübingen 2000, 335–347, hier: 345). Haug fragt, ob nicht davon auszugehen sei, dass Wolfram die Bedeutung des *zwiûvels* bewusst offen gelassen habe. Er nutze diese Offenheit, um die Rezipienten auf den Begriff und das darauf Folgende aufmerksam zu machen. *Zwiûvel* bedeute Schwanken, insofern damit hingewiesen werde auf die »Unmöglichkeit, das Ineinander von Gut und Böse zu durchdringen und/zu begreifen« (Walter Haug, »Das literaturtheoretische Konzept Wolframs von Eschenbach: eine neue Lektüre des *Parzival*-Prologs«, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 123 [2001], 211–229, hier: 227f.). Rettung sei nicht in einer Moral zu finden, sondern biete sich im Nachvollzug der Erzählung. Das sich anschließende Elsterngleichnis sei dann darauf angelegt, die Rezipienten in eine neuartige Erzählsituation einzuführen. Die Fähigkeit, dieser schwankenden Art des Erzählens zu folgen, ohne den Weg, Heil zu erfahren. Haug hebt so den Willen des mittelalterlichen Autors zur Offenheit des Erzählens hervor. Seine Deutung legt jedoch zugleich nahe, dass die Erzählung in eine Geschlossenheit des Sinns mündet, denn sie halte eine Heilserfahrung bereit. Die hier vorgeschlagene Interpretation will dagegen zeigen, dass ein Wechsel von Geschlossenheit und Offenheit bis zum Schluss Prinzip des Erzählens bleibe.

<sup>14</sup> Angesichts der angesprochenen Schriftproblematik sei folgender Hinweis erlaubt: Das Elsterngleichnis könnte als Metapher für den Kontrast von Tinte und Pergament und damit für die schriftliche Sinnkonstitution verstanden werden. Die Dichtung verwendet selbst solche Farbkontraste als Metapher für Schrift: Parzival porträtiert seinen Halbbruder Feirefiz »als ein geschrieben permint / swarz und blanc her unde die« (747,26–27). Diese Skizzierung Feirefiz' als beschriebenes Pergament, als schwarz-weiß gemischter Mensch, führt im Übrigen zum Erkennen der Bilder: Feirefiz ruft aus »der bin ich« (747,29), und Parzival erkennt seinen Bruder an »gêltestem mâk« (748,7). D. h. das Ineinander von Schwarz und Weiß stiftet Bedeutung, stellt Sinn her, der den Fortgang der Handlung ermöglicht. So verstanden ist das Farbspiel tatsächlich ein

gesmahet unde gezieret  
 ist, swâ sich parrieret  
 unverzaget mannes muot,  
 als agelstern varwe tuot.  
 der mac dennoch wesen geil:  
 wand an im sint beidû teil,  
 des himels und der helle. (1,3–9)

Denjenigen, den sowohl positive als auch negative Charaktereigenschaften auszeichnen, bietet sich immer die Chance der Erlösung. Die Verse positivieren die negative Bewertung des *zwîfels* und unterminieren ein einfaches bzw. ein bestimmtes, singuläres Verständnis.<sup>15</sup> Die folgende Charakterisierung der eigenen Aussagen als nicht geradlinige erklärt zusätzlich die Qualität der Uneindeutigkeit:

diz vliegende bîpêl  
 ist tunben luten gar ze snel,  
 sine mugens niht erdenken:  
 wand ez kan vor in wenken  
 rehte alsam ein schellec hase. (1,15–19)

Der Erzähler macht sich den Gegenstand der Rede (i. e. Nicht-Linearität) selbst zu eigen, denn er reflektiert seine Aussagen als wechselhaft, hakenschlagend und gestaltet seine Sprechweise analog; er benennt nicht direkt, worum es ihm geht, sondern mittelbare Bilder sollen das Gesagte verdeutlichen. Selbstbewusst betont er die Ambivalenz seiner Rede und qualifiziert sie gegenüber jenen Rezipienten, die nicht in der Lage sind, seinen komplexen Gedanken zu folgen. Die Argumente

geeignetes Bild für die textuelle Simkonstitution. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Bunkes Bemerkung, dass vor dem Hintergrund des Vergleichs von Feirefiz mit einem Schriftstück die drei Blutstropfen im Schnee in dieser Weise gelesen werden könnten. Der Schnee wäre dann das Pergamentblatt »auf dem mit Blut Stünde und Glîtzek eingeschriebene wîrden (Joachim Bunk, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wâhnehmung und Erkenntnis im »Parzival« Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 [Hermæa N. F. 94], 64).

<sup>15</sup> Zum Eisenvergleichnis und dem gemischten Menschentypus, auf welchen die Verse zielen könnten, vgl. neben den genannten Beiträgen von Bracker und Haug (wie Anm. 13) Peschel-Rensch (wie Anm. 6), 163, Anm. 15 (er erklärt, das Gleichnis mache das Fiktionale selbst zum Thema); Ulrich Ernst, »Formen analytischen Erzählens im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Marginalien zu einem narrativen System des Hohen Mittelalters«, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Tübingen 1999, 165–198, hier: 179 (Ernst versteht das Eisenbild und den darauf folgenden Kommentar [vgl. Parzival 1,16ff.] als theoretische Aussage Wolframs über seine »Technik der Verschlüsselung«).

rationsstrategie ist die eines raschen – freilich monologischen – Schlagabtauschs, der nicht bei einer festen Bedeutung stehen bleibt (*alsam ein scheller hase*). In einer neuen Wendung wird das Thema der Eindeutigkeit weiter verhandelt:

zin anderhalb ame glase  
 gelŕchet, und des blinden troum,  
 die gebent andlîzes roum (1,20–22).

Das hinter Glas glattegestrichene Zinn vermag Objekte widerzuspiegeln, doch die direkte Widergabe hat keinen Bestand:

doch mac mit steete niht gesîn  
 dire triebe lîfte schîn:  
 er machet kurze frönde alwâr. (1,23–25)

Vielleicht darf man dies als Fortsetzung der Kommentierung der eigenen Erzähltechnik deuten, als Feststellung, dass das direkte Sprechen zwar gefällig, allerdings auch vergänglich ist; es kann nur einen schwachen Abglanz vom Erzählgegenstand geben. Der unmittelbare Widerspruch, die direkte Widergabe des Erzählgegenstandes ist unzulänglich, da sie in der aktuellen Äußerungsform, i. e. die Schrift, nicht realisiert werden kann. Konsequenter Weise macht sich nun der Sprecher die Reflexion über die Unbeständigkeit des Sprechens abermals selbst zunutze. Denn in den bereits genannten Versen über die geraufte Hand weist er auf seine Unantastbarkeit, auf die Unnahbarkeit des Subjekts der Äußerung hin. Wenn an jener Stelle der Text die Gegenwärtigkeit des Körpers des Autors suggeriert, dann nur, um die Geschiedenheit von Subjekt der Äußerung und Subjekt des Geäußerten zu markieren. Sie stehen in keiner linearen Verweisbeziehung zueinander. Ihre Gleichsetzung erscheint als Finte des Erzählens, das vielmehr die Differenz der Subjektpositionen (durchaus aber auch ihre Annäherungsmöglichkeiten) auslotet. Die Inkongruenz der Subjektpositionen begründet die Verweigerung einer linearen Narrationsweise. Der Text spielt mit den Redeinstanzen und beleuchtet den Bruch zwischen ihnen und damit den eigentlichen Ort des Subjekts. Um diesen Ort, der ein Zwischenraum ist, kreist das Erzählen.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Dies schließt weitere Erzähläußerungen sowie die analoge Gestaltung der Körperszenierungen (die exemplarisch im Folgenden vorgestellt werden) ein. Die Brüche innerhalb von Verweisbeziehungen können auf beiden Ebenen parallel gesehen werden. Ob der Prolog auf den Gesamttext bezogen werden kann, diskutiert die Forschung; vgl. etwa Nelmanns kritische Position: »Wir brauchen den Prolog nicht von einem Vorverständnis der ganzen Dichtung zu interpretieren (was auch wirkungsgästhetisch bedenklich wäre [...]« (Nelmann [wie Anm. 8], 11); dagegen Schu, die es im Rah-

Betrachtet man also den Prolog als ganzen, ist festzustellen, dass er Offenheit und Ambivalenz durchgängig thematisiert. Er qualifiziert beides als Erzählstrategie und markiert dies im genannten Sinne als Notwendigkeit der schriftlichen Äußerungsform. Insofern ist der *zweifel* regelrecht »Programm«, er bedeutet die Unhintergebarkeit der Ambivalenz im schriftlichen Medium, in welchem immer wieder die Verflüchtigung des Subjekts zum Ausdruck gebracht wird, die sich gewissermaßen im Akt des Schreibens ergibt. Diese Verflüchtigung sucht das Ich zwar zu umgehen, schreibt sie jedoch in diesem Versuch wiederholt fest. Weder artikulierendes und artikuliertes Subjekt, noch Körper und Ich stehen in einer einfachen Verweisbeziehung. Die Unmöglichkeit linearer Relationen findet sich in der Körperdarstellung der Figurenebene wieder.

### III. Körper/Zeichen

Die Sprachzeichen bekommen die Aufgabe [...] hinteres Licht zu führen [...].

(Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*)

Es ist gerade der Körper Parzivals, der eindeutige Aussagen zu treffen scheint.<sup>17</sup> In noch unreifem Zustand trägt er Torenkleider, bei Annäherung an das Ziel, Rit-

men einer nicht rezeptionsästhetisch angelegten Untersuchung für legitim hält, den Prolog vor dem Hintergrund des ganzen Romans zu betrachten. In ihrer Interpretation des Werkanfangs fragt Schu »nach intertextuellen (Gattungs-)Referenzen und – damit eng verknüpft – der poetologischen Standortbestimmung des Textes, nach Hinweisen auf die Erzählerfigur und auf das angeklügelte Erzählverfahren, nach Aussagen über ein »Heldenbild und über perspektivische Beleuchtung von Sachverhalten. Ansatzweise läßt sich damit auch die Frage nach thematisierten Werthorizonten verbinden« (Cornelia Schu, *Vom erzählten Abenteuer zum »Abenteurer des Erzählens« Überlegungen zur Romanhoffigkeit von Wolfframs »Parzival«*, Frankfurt a.M. u.a. 2002 [Kultur, Wissenschaft, Literatur 2], 42).

<sup>17</sup> Zur Darstellung und Bedeutung des Körpers im *Parzival* vgl. auch Diemmar Peil, *Die Gebärde bei Chretien, Hartmann und Wolfram. Erec – Iwein – Parzival*, München 1975 (Medium Aevum. Philologische Studien 28); L. Peter Johnson, »Parzival's Beauty«, in: Dennis Howard Green, L. P.J. (Hrsg.), *Approaches to Wolfram von Eschenbach. Five Essays*, Bern u.a. 1978 (Mikrokosmos 5), 273–291; Michael Dallapiazza, »Häßlichkeit und Individualität. Ansätze zur Überwindung der Idealität des Schönen in Wolfframs von Eschenbach *Parzival*, *DVjs* 59 (1985), 400–421; Barbara Haupt, »Heilung von Wunden«, in: Gert Kaiser (Hrsg.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Aufgeklärungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähltradition des hohen Mittelalters*, München 1991 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 12), 77–113; Burkhardt Krause, »Wol-

ter zu werden, bedeckt die rote Rüstung sein Narrengewand, immer noch Ausdruck seiner eigentlichen *Umphrei*. Der Körper des Protagonisten zeugt von seiner Erwähltheit, die sich als leuchtende körperliche Schönheit manifestiert. Doch das körperliche Zeichensystem ist komplexer als es diese einfachen Entsprechungen zunächst vermuten lassen. Der Text bietet sie zwar an, unterläßt sie jedoch auch und stellt so anhand der Figuren eindeutige Relationen in Frage. Insofern besteht eine Parallele zur Erzählebene; das Verhältnis von Subjekt der Äußerung und Subjekt des Geäußerten, so die zweite These, findet eine Entsprechung in der Körperdarstellung der Figurenebene.

Immer wieder betont die Erzählung die Schönheit Parzivals insbesondere unter Verwendung der Adjektive *lieht* und *clâr*. So heißt es bei Parzivals zweiter Begegnung mit dem Artushof:

der junge truoc  
bi rôtem munde liehtez vel,  
gekleidet wart der degen snel:  
dô was er fier unde clâr (306,22–25).<sup>18</sup>

Die helle Haut bringt das Strahlen hervor: Der Körper erscheint nicht als, sondern er ist Lichtquelle. Die Schönheit ist nicht bloßes Zeichen, sondern wirkt als »geistiges Substrat als ein von innen her sich Mittelendes«<sup>19</sup>. Diese besondere Form der

rann von Eschenbach. Eros, Körper-Politik und Fremdanerkennung«, in: B. K. (Hrsg.), *Fremdkörper – fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und Herkunftsrechtliche Studien zum Körperthema*, Stuttgart 1992 (Heliant Studien S 9), 110–147; Elke Brüggem, »inszenierte Körperlichkeit. Formen höfischer Interaktion am Beispiel der Joffanze-Handlung in Wolfframs *Parzival*«, in: Müller (wie Anm. 4), 205–221; die Beiträge von Barbara Haupt und Klaus Ridder in K. R., Otto Langer (Hrsg.), *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999)*, Berlin 2002 (Körper – Zeichen Kultur / Body – Sign – Culture 11); Wälftraud Fritsch-Rößler, »Kastriert, blind, sprachlos. Das (männliche) Geschlecht und der Blick in Wolfframs *Parzival*«, in: W. F.-R. (Hrsg.), *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Rann*, St. Ingbert 2002 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 26), 111–163.

<sup>18</sup> »sîn lip was clâr unde fier« (118,11); »er was in ungefelche var, / dô er den rân von im sô gar / gewuoc mit einem brunnen: / dô het er der sunnen / verkekenet nâch ir liechten glast, / des diltter si ein wender gast« (186,1–6); »Parzival der lieht gewar« (196,8); »durch isers rân was lieht sîn schin« (256,10); »der was gear durch isers mâl / als touwege rösen waern dar gewlogen« (305,22f.); »ich wil iweren clâren lip / lâzen küssen mûn [altez] wip [...]« (310,15–16); »liehter warve und manlicher sîce« (329,9); »dû junfrouwe an im esach / durch isers rân vil liehtez vel, / do eckande si den degen snel« (440,26–28); »sô daz sîn vel gap liechten schin« (459,13).

<sup>19</sup> Ingrid Hahn, »Parzivals Schönheit. Zum Problem des Erkennens und Verkennens im *Parzival*«, in: Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg (Hrsg.), *Verbum et Signum*,

Schönheit enthebt das Körperliche der Materialität und versteht es mit göttlicher Substanzhaftigkeit. Der Text behauptet hier also die Wahnhafigkeit des Körpers. Die Verwendung des Licht-Motivs basiert auf der christlichen Tradition<sup>20</sup>, die zwar das göttliche Leuchten als Inbegriff der Schönheit darstellt, der es aber vor allem darauf ankommt, Schein und Sein zu trennen. Im Mittelalter sind Gottes Lichtgestalt und das leuchtende Anlitz Christi Urbild der Schönheit. Das Strahlen des absolut Schönen emaniert aus einem Innern, das im Grunde kein Außen kennt, das reine Wahnhafigkeit ist. Vor dem Hintergrund der christlichen Tradition scheint auch Parzivals Körper für Wahnhafigkeit und Gegenwärtigkeit einzustehen. Doch der

Text widersetzt sich dieser Gleichung mehrfach; Körper-Erscheinen und verfehltes Handeln sehen quer zueinander.<sup>21</sup>

Den Aussagewert von Parzivals Schönheit stellt die Graubottin Cundrê mit ihrem Auftritt am Artushof explizit in Frage. Vorbereitet wird ihr Einwand mit den Versen, die vorgeblich die Vorzüglichkeit und Zuverlässigkeit der Schönheit Parzivals rühmen. Die Einführung des jungen Helden an den Artushof erinnert nämlich nochmals an seine Bluttat an Ither, wenn der Erzähler ihn als »rêter rôt« (309, 16) benennt und Ginover trotz ihrer Vergebungswoorte bei dem Gedanken an den Tod Ithers Tränen vergießt.<sup>22</sup> So bleibt die Beschreibung Parzivals ambivalent, auch wenn der Text nachdrücklich die große Wirkung seiner außergewöhnlichen Schönheit hervorhebt:

an disem ringe niemen saz,  
der muoter brust ie gesonc,  
des werdecke sô litzel trouc,  
wan kraft mit jugende wol gewar  
der Wâleis mit im brâhte dar.  
swer in ze rehte wolde spehn,  
sô hât sich manec frouwe ersehn  
in trûberem glase dan waz sîn munt.  
ich tuon in von sîme velle kunt  
an dem kinne und an den wangen:  
sîn varwe zeiner zangen  
waz guot: si möhe stetere habn,  
diu den zwiivel wol hin dan kan schabn.  
ich meine wîp die wenkent  
und ir vriuntschaf überdenkent.  
sîn glast was wîbes stetere ein bant:  
ir zwiivel gar gein in verswant.  
ir sehen in mit triwe empfinc:  
durch diu ougen in ir herze er gienc. (311, 10–28)

Die Bilder, welche hier für die Schönheit als Garant der Beständigkeit und Zuverlässigkeit herangezogen werden, sind vertraut; sie finden schon im Prolog Verwendung: *glas* und *zwiivel* weisen zurück auf den Werkanfang. Seltam nur, dass der klare Spiegel hier – mit welchem Parzivals Lippen verglichen werden – nun Nachweis für

Bd. 2: Beiträge zur mittelalterschen Bedeutungsforschung. Studien zu Semantik und Sinnhaftigkeit im Mittelalter, München 1975, 203–232, hier: 205. Auf die körperliche Leuchtkraft, die bei Wolftram mehr ist als bloßes Symbol der Schönheit, weisen bereits hin: Samuel Singer, *Wolftrams Stil und der Stoff des »Parzival«*, Wien 1916; Alois M. Haas, »Der Lichtsprung der Gottheit (Parz. 466)«, in: Stefan Sonderegger, Alois M. Haas, Harald Burger (Hrsg.), *Typologia literarum. Festschrift für Max Wehrli*, Zürich 1969, 205–232; Julius Schwiegering, »Wolftrams Parzival (1941)«, in: J. S. Friedrich Ohly, Max Wehrli (Hrsg.), *Philologische Schriften*, München 1969, 314–325. Den Vergleich von Schönheit mit der Leuchtkraft eines Himmelskörpers kennt schon die Antike. In der mittelhochdeutschen Epik begegnet der Sonnen- und Mondvergleich häufig; im *Nibelungenlied* und im *Tristan* beispielsweise dient er der Beschreibung wahrer Schönheit der weiblichen Hauptfiguren (*Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von Helmut de Boor, 21., rev. und von Roswitha Wisniewski erg. Aufl., Wiesbaden 1979, Vers 281, 1–2; 283, 1–3; Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde*, hrsg. von Friedrich Ranke, Text: Nachdruck der unveränderten Ausgabe 1978, Hildesheim 2001, V, 8253–8293; vgl. hierzu Hahn [wie oben], 210).

<sup>20</sup> Die Vorstellung von Gott als entmaterialisiertem Licht findet sich bereits im Alten Testament. Sie prägt sich allerdings in besonderer Weise im Neuen Testament aus; vgl. Franz Josef Dölger, *Sol Solitis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Münster 1920 (Liturgiegeschichtliche Forschung 4–5); Peter Wapnewski, *Wolftrams Parzival. Studien zur Religiosität und Form*, Heidelberg 1955 (Germanische Bibliothek: Reihe 3, Untersuchungen und Einzeldarstellungen); Ulrich Ernst, »Differenzielle Leiblichkeit. Zur Körpersemantik im epischen Werk Wolftrams von Eschenbach«, in: Haubrichs, Lutz, Ridder (wie Anm. 2), 182–222, hier: 184f. – Wapnewski erklärt mit der Lichtmetaphorik das Farbepithel im Elstergleichnis und die Zerrissenheit Parzivals: »Wir sehen also in der gnostisch-johanneischen Licht-Finsternis-, Schwarz-Weiß-Symbolik einen möglichen Ursprung für Wolftrams Farbenstil. Daß die Verwendung dieser Farben im Sinne einer Zuordnung zu dem göttlichen bzw. dem sündig-diesseitigen Bereich dem Mittelalter etwas durchaus Geläufiges war, erhelle schon aus den Zeugnissen [...] Ich glaube, man muß in diesem Zusammenhang auch auf den Roten Ritter aufmerksam machen. [...] [Seine Farbe scheint] erst Leben und Funktion zu gewinnen, wenn man sie dem Schwarz-Weiß und seinen Welten gegenüberstellt.« Parzival »verträgt sich den Dunkelheiten und macht sich auf den Weg nach dem Licht, der mit der Bäche anhebt, und der ihn mit einem neuen Gewand umgürtet wird« (62–65).

<sup>21</sup> Besonders offensichtlich ist der Widerspruch zwischen Parzivals Schönheit und seinem sündhaften Handeln.

<sup>22</sup> »von der stuone wurden naz / der künigîn ougen umbe daz / wân Ithers têt tet wîben wê« (311, 1–3).



seine »Aus-Strahlung, die *stæte* bindet, sein soll. Im Prolog hieß es ja, dass hinter Glas glattgestrichenes Zinn Objekte lediglich widerspiegelt und der Widerschein alles andere als beständig ist: »doch mac mit *stæte* niht *gesîn* / dirre triebe lîhte *schîn*: / er machet kurze fröude alwâ« (1, 23–25). Dieser *triebe lîhte schîn* – könnte damit vielleicht von Anfang an auch Parzivals Schönheit gemeint sein? Deutet der Prolog so auf die Strahlkraft des Protagonisten voraus, die eigentlich *triebe* ist und nur kurze *fröude* spendet? Schließlich bewahrheitet sich dies tatsächlich, wenn Cundrîe mit ihrer Vertfuchung, resultierend aus der Vertfuchung Parzivals, »wil höher freude [...] nider [setzet]« (312, 30).

Zudem lässt die Verwendung von *zwîvel* an dieser Stelle aufforchen. Der Begriff muss hier nicht mit der »existentiellen Bedeutungsschwere«<sup>23</sup>, die man ihm im Prolog zuschreiben kann, interpretiert werden, um einen Bezug zwischen den Textpassagen herstellen zu können. Wesentlich ist die Ambivalenz, die auch in diesen Versen mit dem *zwîvel* einhergeht. Es heißt, dass der Körper des Protagonisten den *zwîvel* vertreibe durch die von ihm hervorgerufene *stæte*. Sie könne den *zwîvel* hinwegschaben – wie es mit einem Fehler auf Pergament geschieht (»dû den *zwîvel* wol hin dan kan schabn«; 311, 22). Dieses »Bild aus der Schreibstube«<sup>24</sup> deutet den Versuch an, (letztlich vermittels des Körpers) Wahhaftigkeit im Text herzustellen entgegen ihrer Vertfuchung im Medium der Schrift. Doch der Text stellt diese Möglichkeit wiederum selbst in Frage, denn der Körper bildet ebenso wenig wie im Prolog eine stabile Größe, die Aussagekraft der Lichtgestalt ist nicht so eindeutig wie sie scheint. Vielmehr wecken die Verse Bedenken, ob Parzivals leuchtende Schönheit den *zwîvel* tatsächlich vertreiben kann. In dieser Weise unterminiert der Text ganz en passant seine eigene, zunächst eindeutig und unproblematisch daherkommende Aussage. Die Verse, welche durch die Wortwahl mit dem Eingang des Werkes verbunden sind, praktizieren hier eine Offenheit der Bedeutung und des Erzählens, welche schon der Prolog programmatisch einfordert.

Die Problematisierung linearer Sinnrelationen erfolgt dann explizit durch die Handlung: Parzival hat Platz genommen in der Tafelrunde und zeichnet sich noch neben den besten Rittern durch wahres Ansehen, Körperkraft und jugendliche

<sup>23</sup> Gisela Garnerus, *Parzivals zweite Begegnung mit dem Artushof. Kommentar zu Buch VII/1 von Wolframs »Parzival«* (280, 1–312, 1), Herne 1999, 250.

<sup>24</sup> Wolfgang Mohr, *Wolfram von Eschenbach: Aufsätze*, Göttingen 1979 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 275), 232\*. »Es ist nahelegend hier an den handwerklichen Prozess der Fehlerbeseitigung auf dem Pergament zu denken.« Es wurde ein Schabstein »benutzt, um Verschreibungen zu löschen oder den ganzen Text zu tilgen, damit das teure Material erneut beschreibbar wurde« (Garnerus [wie Anm. 23], 250f.; Hervorhebung: C.A.).

Schönheit aus. Er glänzt als Ideal der Artusgesellschaft: »man und wîp im wâren holt / sus her er werdekelt gedolt« (311, 29f.). Es scheint, als sei die Inkongruenz äußerer und innerer Vortrefflichkeit, die sich noch bei Parzivals erstem Aufenthalt am Artushof so deutlich abzeichnete, überwunden. Doch just im Moment vorgeliebter Korrespondenz von Sein und Körperscheinung wird die Harmonie erschüttert. Dies geschieht durch eine Figur, die im grellen Kontrast zur vorbildlichen Schönheit des Helden steht. Wenn Cundrîe vor der Tafelrunde auftritt und Parzival aufgrund seines Versagens auf der Gralsburg vertfucht, problematisiert sie grundsätzlich die Kongruenz innerer und äußerer Qualität, die sie in ihrer Rede ganz direkt in Frage stellt:

gunêrt sî iwer liehter schîn  
und iwer manlichen lide.  
het ich suone oder vride,  
dû wæren iu beidû tûre.  
ich danke iuch ungehûre,  
und bin gehûner doch dann ir.  
[...]  
[...] groezer valsch nie wart bereit  
neheinen alsô schenem man. (315, 20–25; 316, 18–19)

Schmach und Schande spricht Cundrîe über Parzivals strahlende Schönheit aus. Seine Hässlichkeit sei im Grunde größer als die ihre, trotz außergewöhnlicher Schönheit sei ihm äußerste Schlechtigkeit zu Eigen. Mit ihren Worten negiert Cundrîe das traditionelle Modell der Kalokagathia, leibliche Vollkommenheit ist nicht mehr Zeichen innerer Vortrefflichkeit. Ihre Erscheinung widerspricht der *courtisen* Ordnung, in der eigentlich »die Korrelation schön und höfisch, häßlich und unhöfisch«<sup>25</sup> gilt. Die Korrespondenz von Außen und Innen bricht auf, der schöne Körper des Helden bedeutet Cundrîe zufolge nicht transzendente Wahhaftigkeit, sondern verdeckt ein sündhaftes Wesen, ermöglicht nicht Erkennen, sondern führt zu Verkennen.

<sup>25</sup> Annette Gerok-Reiter, »Auf der Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters«, in: Jan Aertsen, Andreas Speer (Hrsg.), *Individualium und Individualität im Mittelalter*, Berlin u.a. 1996, 748–765, hier: 756. Gerok-Reiter erinnert daran, dass die in der höfischen Epik der Zeit zum Ausdruck kommende »antike« Gleichung »innen wie außen« (757) nicht mehr für die christlich-theologische Tradition gelte und verweist mit Hans Robert Jauf auf die *deformitas Christi* als Grundlage der »Möglichkeit, daß etwas in häßlicher Gestalt erscheinen und doch von seelischer Schönheit sein kann« (Hans Robert Jauf, »Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur«, in: H. R.-J. (Hrsg.), *Die nicht-mehr schönen Künste*, München 1968 [Poetik und Hermeneutik III], 143–168, hier: 157).

Die Problematisierung linearer Relationen erschöpft sich durchaus nicht in Cundrës Verfluchungsrede, sondern wird durch Brechungen verschiedener Art an und mit ihr zum Ausdruck gebracht. Die Gralsbotin widerspricht mit ihrem Körper nicht nur dem höfischen Schönheitsideal, sondern jeglicher Ganzheitlichkeit. Ihr Körper setzt sich aus heterogenen Elementen zusammen, die ein Bild großer Hässlichkeit ausformen: Cundrë trägt einen langen Zopf schwarz, widerwärtig und so hart wie Schweineborsten. Ihre Nase steht aus wie die eines Hundes, zwei lange Eberzähne ragen aus ihrem Mund, ihre Bräuen sind bis zum Haarband empor geflochten. Sie hat Bärenohren, ihr Gesicht ist gänzlich behaart, ihre Hände wirken wie Affenfüße und ihre Fingernägel wie Löwenkrallen (vgl. 313, 17–314, 9). Diese sind alles andere als von strahlender Schönheit: »die nagele wären niht ze lichte (314, 7). Deutlich wird so ein Gegensatz zum leuchtenden Antlitz des Protagonisten gesetzt und damit dessen Aussagewert mit jenem der ganz anders beschaffenen Gestalt Cundrës kontrastiert.

Allein ihr Äußeres macht Cundrë zu einem hybriden Wesen, einer Mischkreatur, in der Menschliches und Tierisches zusammenfließen.<sup>26</sup> Dabei artikuliert sich Hybridität nicht allein in der Körperlichkeit der Figur. Cundrës ganze Erscheinung zeigt Gegensätze und integriert diese. Ihre Kleidung steht quer zu ihrer körperlichen Gestalt und markiert ihre Höflichkeit. Die Gralsbotin ist mit kostbaren Gewändern nach der neuesten Mode ausgestattet (vgl. 313, 4–13; 778, 17–23), selbst ihr Mantel glänzt in kunstvollem und kostbarem Ritzwerk (vgl. 312, 11–14). Das

<sup>26</sup> Die ursprünglich biologische Verwendung des Begriffs »Hybrid« bezeichnet einen Bastard, eine Kreuzung zwischen Vorfahren mit unterschiedlichen Erbmerkmalen. In den 80er Jahren wurde der Terminus zu einem Schlüsselbegriff der Kulturtheorie. Er fand Verwendung im Zuge einer Konzeptionalisierung von Übergangsräumen innerhalb einer Kultur Identität und Alterität werden dabei nicht als Koexistenzen begriffen, sondern als einander durchdringende Bereiche innerhalb einer Kultur, als konstante Verflechtung ihres Zentrums und ihrer Peripherie. In diesem Sinne ist »Hybridität« ein zentrales Denkmodell des (post-)kolonialen Projekts von Homi K. Bhabha. Der Literaturtheoretiker befasst sich u. a. mit der Problematik der Identitätsherstellung im (post-)kolonialen Raum. Von Interesse dabei ist das Begehren der Furcht vor dem Fremden und das gleichzeitige Streben nach Anerkennung durch dieses (vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000 [Stauffenburg discussion 5]). Der Ansatz Bhabhas könnte auch für die Darstellung des Fremden in mittelalterlichen Texten fruchtbar gemacht werden, eine entsprechende systematische Untersuchung für das deutsche Mittelalter steht noch aus. Diese hätte beispielsweise anzusetzen bei der Okkupation des unbekannteren, fremden Raumes in Form literarischer Inszenierungen (vgl. beispielsweise die Orientdarstellung im *Herzog Ernst*), die als »Kolonialphantasien« beschreibbar sind, welche ganz eigene Bilder z. B. des Orients ausgeprägt haben (vgl. hierzu den Band von Jeffrey Jerome Cohen [Hrsg.], *The postcolonial Middle Ages*, New York 2000).

höfische »Oufter bildet einen Gegenentwurf zu Cundrës Hässlichkeit, die sich drastisch von dem Ideal der höfisch schönen Frau unterscheidet.

Die Figur überschreitet auf diversen Wegen übliche Denarkationslinien: Ihre Zugehörigkeit zum Gralskreis, verleiht Cundrë Autorität, entsprechend niederschmetternd wirkt sich dann ihre Verfluchungsrede aus.<sup>27</sup> Dass eine so wirkungsmächtige Aussage von einer Frau getroffen wird, scheint ungewöhnlich. Gleiches gilt für ihre Kenntnis der *septem artes liberales*.<sup>28</sup> Stellen das Beherrschen von Fremdsprachen sowie Vertrautheit mit der Heilkunst für eine Dame keine Besonderheit dar?<sup>29</sup> so ist das *artes*-Wissen eigentlich eine Männerdomäne. Cundrës Kenntnisse stehen quer zu ihrem weiblichen Geschlecht. Wohl deshalb ist sie mit derartiger Hässlichkeit versehen; sie markiert einen Widerspruch zu geschlechtsspezifischen Konventionen der Zeit.<sup>30</sup> Dieser Widerspruch wird jedoch nicht negativ bewertet, denn Cundrë ist insgesamt eine positive Figur von integrierter Kraft. Ihr hybrider Körper veranschaulicht einerseits geschlechtsspezifische Differenzen, irritiert diese andererseits und begehrt eine Grenzüberschreitung – jedoch ohne Grenzen aufzulösen. Nicht nur bindet Cundrë Geschlechterdifferenzen zusammen, sie ver-

<sup>27</sup> in dem munde niht din lane / wann er geredet ir ganoec, / vil höher freude se nider siuoc / [...] / sus kom gerten in den rinc / truhens irhab, freuden hinc (312, 28–30; 314, 11f.).

<sup>28</sup> Vgl. Nellmann im Stellenkommentar S. 616 zu den Versen 312, 19–25.

<sup>29</sup> Auch die »Heidin« Ekuba spricht Französisch, und Arrive verfügt über heilkundliches Wissen (vgl. 574, 5–8; 578, 4–10). Dazu Nellmann: »Medizinische Kenntnisse waren bei Damen des Hochadels damals verbreiteter. Vgl. Isalde im *Tristan*, Guivreiz Schwester im *Erec*« (Nellmann im Stellenkommentar S. 723 zu Vers 578, 4). Kolb erinnert allerdings an heidnische, ebenfalls hässliche Frauengestalten im alfranzösischen Heldenepos, die astronomisches und *artes*-Wissen haben (vgl. Herbert Kolb, *Munssliedische Studien zum Kyot-Problem*, München 1963, 38f.). Kasten erklärt die Klischeehaftigkeit der Verschränkung von weiblicher Gelehrsamkeit und Hässlichkeit mit Blick auf Veldkes Sibylle und Wolframs Cundrë (vgl. Ingrid Kasten, »Häßliche Frauen in der Literatur des Mittelalters«, in: Bea Lundt [Hrsg.], *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten*, München 1991, 255–276, hier: 270); vgl. auch Dorothea Böhlend, »Integrative Funktion durch exotische Distanz. Zur Cundrë-Figur in Wolframs *Parzival*«, in: Ulrike Gaebel, Erika Kartschke (Hrsg.), *Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Trier 2001 (Literatur, Imagination, Realität 28), 45–58, hier: 47.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Kasten: »Im Falle Cundrës könnte die Funktion des Häßlichen [...] darin bestehen, gelehrtes Wissen als etwas Nicht-Weibliches zu klassifizieren und damit auszugrenzen oder, anders gesagt, die angebliche Unvereinbarkeit von Intellektualität und Weiblichkeit zu illustrieren und so ein Cliché zu prägen, das auch in der heutigen Zeit gelegentlich noch wirksam ist« (K. [wie Anm. 29], 257). Kasten stellt die Besonderheit von Wolframs Cundrë und Veldkes Sibylle heraus. Ihr zufolge sind diese Entwürfe von Frauenfiguren als gelehrt, jungfräulich, adlig und zugleich hässlich anders zu bewerten als die von hässlichen Heidinnen in verschiedenen *Chansons de geste* oder »wildern Frauen in spätmittelalterlicher Literatur (vgl. ebd., 273–276).

mittelt auch zwischen Artus- und Gralsbereich sowie zwischen christlicher und heidnischer Welt. Diese Vermittlung erfolgt etwa durch ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Welten oder auch wenn sie Parzivals verwandtschaftliche Sippenbindung an den Orient benennt (vgl. 317,3–10). Cundrîe macht die Bruderschaft zwischen den Welten deutlich.

Nicht zufällig tritt im *Parzival* mit Cundrîe ein hybrides Wesen als die Instanz auf, die auf die Unzuverlässigkeit von Körpererscheinung als Zeugnis für Wahnhaf-tigkeit aufmerksam macht und dabei innere Entsprechungen, wie die von Innen und Außen, oder selbstverständliche Grenzen, wie die zwischen den Geschlechtern, irritiert. Der Gralsbotin kommt in verschiedener Hinsicht eine Zwischenstellung zu.<sup>31</sup> Mit ihrer ganzen Erscheinung votiert sie für Mehrstimmigkeit, Widersprüchlichkeiten, Brüche, Fragmentarisches und Ambivalenzen. In dieser Weise verdeutlicht die Figurenebene die Problematik eindeutiger Korrespondenzen, wie sie auf der Erzählebene bezüglich der Sprecherinstanz und Subjektposition zur Disposition gestellt wird. So gesehen findet sich im Text eine mehrschichtige Forderung nach Offenheit, die als grundsätzlicher Anspruch des Werkes erscheint.

#### IV. Unabschließbarkeit und Offenheit der Handlung

Dem Postulat der noch am Ende bestehenden Offenheit könnte man entgegenhalten, dass Parzival schließlich doch zum Gral berufen wird, sich seine Bestimmung erfüllt und so eine Kongruenz von Körpererscheinung und innerer Qualifikation letztlich gegeben ist. Es ist jedoch zu bedenken, dass das Werk nicht mit Parzivals Berufung zum Gral ausklingt. Es mündet mit der Geschichte um Parzivals Sohn in eine neue Offenheit, die wiederum auf der Erzählebene widerhallt. Die dritte These lautet daher: Sowohl Handlung als auch Erzählweise bieten durchaus narrative Geschlossenheit an, folgen aber bis zum Schluss dem Prinzip der Offenheit. Die Ebenen korrespondieren in dieser Hinsicht noch am Ende der Dichtung.

Mit Parzivals Berufung zum Gral schließt sich zunächst der narrative Zirkel. Der Handlungsverlauf hatte mit Parzivals Fehlverhalten und dessen Inkongruenz zur Körpererscheinung der Figur Fäden gespannt, die am Ende zusammengebunden werden. Die Handlung scheint ihren Zielpunkt erreicht zu haben. Der *Parzi-*

val richtet jedoch mit der Geschichte Lohengrins den Blick in die Zukunft. Mit der Heirat zwischen Lohengrin und der Herzogin von Brabant sowie der Familiengründung des Paares setzt die Erzählung zunächst die narrative Geschlossenheit fort. Ihr entspricht wiederum der Körper, denn auch im Falle von Parzivals Sohn manifestiert sich Erwähltheit in leuchtender Schönheit: »man muose in für den *claren* / und für den manlichen / habn in al den rîhen« (825,4–6; Hervorhebung: C.A.). Doch die identitätsstiftende Bindung zwischen Lohengrin und der Herzogin ist von Anfang an fragil: an die Heirat knüpft sich die Bedingung, dass die Frau nicht nach der Herkunft ihres Mannes fragen darf. Es kommt tatsächlich zum Verstoß, so dass Lohengrin seine Familie verlassen muss und nach Munsalvaesche zurückkehrt. Am Ende stehen damit Trennung und Schmerz als unhin-tergehbare Erfahrungen. Zwar hat sich Lohengrin keiner Fehlhandlung schuldig gemacht, dennoch steht seine Körperschönheit quer zu der unbefriedigenden Situation des Paares und der Trennung ihrer Körper. Der Herzogin bleiben lediglich Zeichen ihres Geliebten, des einstigen vollkommenen Glücks: »sîns kleinestes er dâ liez / ein swert, ein horn, ein vingetîn« (826,18f.). An die ehemalige Präsenz des Körpers erinnern nur noch Bruchstücke. So wird der eigentlich erreichte Handlungsabschluss in eine neue Problemsituation überführt, die ungelöst bleibt.<sup>32</sup> Die Unmöglichkeit, das Fragen zu unterlassen, eröffnet den narrativen Zirkel erneut, setzt die Erzählung von neuem in Bewegung. Es wird keine letztgültige Wahrheit

<sup>31</sup> Gerok-Reiter verweist auf die Beständigkeit des bipolaren Charakters Cundrîes als Neuerung Wolframs: »Das heißt, Cundrîe ist zugleich häßlich und gut – und dies nicht nur in einer provisorischen Übergangsphase (Iwein) oder als Qualität des Alters (Sibylle in Veldekes *Enide*), sondern als ihre *conditio humana*. Dies ist ein Novum in der höfischen Epik bis dahin« (G.-R. [wie Anm. 25], 756f.).

<sup>32</sup> Dies unterscheidet den *Parzival* von jenen Werken der Zeit, die mit der endgültigen Integration des Helden (der Frau und Landesherrschaft ertlungen hat) ausklingen und den harmonischen Verlauf des Lebens bis zum Tod und der Erreichung des ewigen Lebens versichern. Vgl. exemplarisch den Werkschluss des *Erec*, *Amren Heinrich*, *Gregorius*, aber auch noch die Schlussspartien des *Wigalois* und des *Lanzelot* Ulrichs von Zatzikhoven. Brunner erklärt, dass ein solcher auf Harmonie gestimmter Ausgang für den *Parzival* undenkbar gewesen wäre (Horst Brunner, »Von *Munsalvaesche* wart gesant / *der den der swane bnhle*. Überlegungen zur Gestaltung des Schlusses von Wolframs *Parzival*, in: GRM N. F. 41 [1991], 369–384, hier: 375). Schu kontrastiert das Ende des *Parzival* mit Erzählungen, an deren Ende sich der Tod in einem Telos eingebunden findet. Solch ein Schluss zeige auch das Ende der literarischen Sinnstiftung an, alle Fragen scheinen beantwortet. Demgegenüber gestaltet der *Parzival* ein offenes Ende: »[...] die Erzählung endet nicht mit einem Ausblick auf seine glückliche Regentschaft mit Condrarans, sondern kehrt zu früheren Stationen von Parzivals Weg zurück und führt dabei die Strategie der konsequenten Text-Öffnung fort« (Schu [wie Anm. 16], 418). Zu Parzivals »unexemplarischem Weg vgl. auch Hahn (wie Anm. 19), 232; Walter Haug, »Parzival ohne Illusionen«, *DJfs* 64 (1990), 199–217, hier: 215f. Für eine Diskussion mittelalterlicher Dichtungen, deren Ende kein harmonisches Schlussbild bietet, vgl. Corinna Briesefeld, *Moniage – Der Rückzug aus der Welt als Erzählstil*, *Untersuchungen zu »Kaiserchronik«, »König Roten«, »Orndel«, »Barlamm und Josephat«, »Posa-Lanzelot«, Stuttgart 2004.*

verkindet, Parzivals Weg nicht als mustergültig vorgeführt, Lohengrin muss den eigenen finden. Damit erscheinen auch Zeichen als nicht festschreibbar, der Weg des Subjekts entfaltet sich stets auf je neue, individuelle Weise. Sinn wird als immer wieder neu zu findender vorgestellt.<sup>33</sup>

Dieser Gestaltung des Endes als Wechsel von Geschlossenheit und Offenheit entspricht abermals die Erzählebene, wenn der Sprecher seine Beteiligung am Abschluss der Geschichte hervorhebt, zugleich jedoch auf Kyot verweist als Vermittler der wahren Geschichte und des Endpunktes des Romans:

ob von Troys meister Cristjan  
disein maere hat unrecht getan,  
daz mac wol zürnen Kyôt,  
der uns din rehten maere enbôt.  
endehaft gilt der Provenzâl,  
wie Herzeloyden kint den grâl  
erwarp, als im daz gorden was,  
dô in verworhte Anfortas.  
von Provenz in tinschun lan  
din rehten maere uns sint gesant,  
und dirre âventiur endes zil  
niht mêr dâ von nu sprechen wil  
ich Wolfram von Eschenbach,  
wan als dort der meister sprach. (827,1–14)

Die Auseinandersetzung mit den Vorlagen sowie der Rekurs auf die mündliche Ebene dienen dem Versuch, das eigene Erzählen zu qualifizieren. Das Ich grenzt sich vom Autor der (schriftlichen) Vorlage, Chretien, ab und macht Kyot zum zuverlässigen »Lieferanten« und Voller der Geschichte. Das Ich vermittelte sie direkt in mündlicher Form und benennt sich dabei abschließend noch einmal selbstbewusst als Wolfram von Eschenbach.

<sup>33</sup> Zur Offenheit des Werks und des Sinns im Werksgang vgl. Karl Berta, *Über Liefenungsgeschichte. Literarischer Kunsthandwerker und Geschichte in der höfischen Epik um 1200*, München 1983, 73; Joachim Bunkke, »Parzival und Feirefiz – Priester Johannes – Lohengrin. Der offene Schluß des Parzival von Wolfram von Eschenbach«, *DVjs* 65 (1991), 236–264, hier: 264; Alexandra Stein, *Wort und Werk. Studien zum narrativen Diskurs im »Parzival« Wolframs von Eschenbach*, Frankfurt a.M. 1993 (Mikrokosmos 31), 251f.; Volker Mertens, *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart 1998 (Universal-Bibliothek 17609; Literaturstudium), 144f.; Frank Ringeler, *Zur Konzeption der Protagonistenidentität im deutschen Artusroman um 1200. Aspekte einer Gattungspoetik*, Frankfurt a.M. 2000, 145.

Mit Kyot als Quelle schafft das Ich ein Fundament für das eigene Sprechen. Schon an anderen Stellen des Werks dient Kyot als Referenzpunkt, um die eigenen Ausführungen abzusichern.<sup>34</sup> Doch die Erzählung spielt immer wieder mit der Glaubwürdigkeit dieser Quelle, lässt sie gelegentlich als fragwürdig bzw. fiktiv erscheinen und so auch an der Zuverlässigkeit des eigenen Erzählens zweifeln.<sup>35</sup> Der Verweis auf Kyot im Epilog macht außerdem skeptisch, weil das Ich zunächst den Provenzalen, dann wieder sich selbst als Voller der Geschichte benennt. Derart werden die Vermittler der *âventiur* übereinander geblendet, und es stellt sich am Ende die Frage, ob Kyot und Wolfram nicht identisch sind.<sup>36</sup> Da aber im Werk der fik-

<sup>34</sup> Im gesamten Werk wird Kyot sechs Mal erwähnt (vgl. 416,20–30; 431,2; 453,1–455,22; 776,8–10; 805,3–13; 827,1–18). Die Quellenfiktion ist von erheblicher Bedeutung für das Spiel mit der Autorrolle und die Ich-Präsentation. Dies kann hier nur angedeutet werden (für eine ausführlichere Darlegung vgl. Ackermann [wie Anm. 3]).

<sup>35</sup> So fließen in die laufende Erzählung in Parenthese beispielsweise die Bemerkungen »ob d'âventiure sagt al wâk« (210,18) oder »nich enlab din âventiure betrogen« (224,26) ein. Außerdem bleibt offen, wie Wolfram die Geschichte von Kyot erfahren hat. Von einem persönlichen Kontakt der beiden ist nicht die Rede, der Vers »nich bates helen Kyôt« (453,5) deutet dies höchstens an (vgl. hierzu Carl Lofmark, »Zur Interpretation der Kyot-Stellen im Parzival«, in: Werner Schröder [Hrsg.], *Wolframs Studien IV*, Berlin 1977, 33–70, hier: 49). Letztlich lässt Wolfram offen, wie die Vermittlung nun genau stattgefunden hat. Es ist ebenso möglich, dass sie durch dritte erfolgte, womit wiederum ein hohes Maß an Unzuverlässigkeit einherginge. Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Vers 455,12 (\*»ze Anschouwe er din maere vant«). *Anschouwe* kann sowohl auf das französische Anjou als auch auf »die alte Anschau« (*Anschouwe*) in der Steiermark verweisen (Lofmark, 47). Es scheint zunächst nahe liegend, dass Anjou gemeint ist, denn Parzival ist Herr über Anjou, »was die Entdeckung seiner Familiengeschichte gerade dort in den Landesschroniken besonders wahrscheinlich machte« (ebd., 48). Doch ist auch die Übersetzung möglich im Anschau erfindet die Geschichte« (ebd.), was als Verweis auf das Erdichten, die Tätigkeit des Autors gelesen werden könnte. Diese Uneindeutigkeit impliziert eine Gleichsetzung zwischen dem Autor (d.h. der Autor-Rolle) und Kyot.

<sup>36</sup> Schon zuvor deuten die Kyot-Hinweise z.T. die Identität des Provenzalen und Wolframs an (vgl. Anm. 35). Diesbezüglich bedenkenswert ist Kyots Beinamen »laschantiure« (vgl. 416,21), der Doppeldeutigkeit nach verstehbar als Erzähler, aber auch Jongleur, ein Jongleur der »karakter à b ce« (453,15), zwischen »heidenscher schrift« (453,13) und »kätinschen buochen« (455,4). Lofmark fasst die Deutungsmöglichkeiten (Britsch) zusammen: *schanture* ist innerhalb der Forschung als *conteur*, »Erzähler verstanden worden, aber auch als *pentamentour*, was »Sänger aber auch Zauberer, »Gaukler, »jongleur bedeutet. Ein klarer Sinn scheint letztlich nicht fassbar (vgl. Lofmark [wie Anm. 35], 42f.). Solche Wortspiele binden die fiktive Quelle und den Sprecher im Parzival zusammen: Wie Kyot ist Wolfram ein *conteur*, ein Erzähler. Er liefert eine Geschichte, deren Glaubwürdigkeit immer wieder betont, jedoch auch in Frage gestellt wird. Insofern ist Wolfram parallel zu Kyot ein Gaukler, ein Jongleur der Zeichen, ein Sprachspieler, der sowohl die angeblichen Vorlagen als auch Identitäten zu Spielfiguren macht.

ive Charakter der Quelle angedeutet wird, hat die Überblendung Folgen für das Verständnis der Autornennung. Die implizierte Gleichsetzung von Kyot und dem Sprecher wirft das Licht der Fiktion auf das Ich im Text, und seine Identität als Wolf-ram von Eschenbach wirkt brüchig. Dies wiederum problematisiert das Autor-Ich als außertextuelle Referenz, als Subjekt der Äußerung. Abermals wird deutlich: Textaußerhalb und -innerhalb stehen in keiner einfachen Verweisbeziehung. Im Rahmen der schriftlichen Niederlegung verwischt das Ich selbst die Spuren seiner Identität. Diese ist im Epilog ebensowenig konkret fassbar wie schon im Prolog. In diesem Zusammenhang zusätzlich zu bedenken ist schließlich das Beharren auf der eigenen Produktivität. Das Ich erklärt sich ja zu demjenigen, der die Genealogie der Parzival-Stippe präsentierte und ohne dessen Vermittlung sie nicht denkbar wäre:

sîniu kint, sîn hôch geselehte  
hân ich in benennet rehte,  
Parzivals, den ich hân brâht  
dar sîn doch seide het erdâht.  
[...]  
guouin wîp, hânt die sîn,  
deste werder ich in bin,  
op mir decheiniu guotes gan,  
sît ich diz mæz volsprochen hân,  
ist daz durt ein wîp gesehen,  
diu muoz mir sîezer worde jehn. (827, 15–30)

Der Sprecher verdeutlicht, dass er Anteil an der identitätsstiftenden Familienbande sowie an der damit verknüpften narrativen Geschlossenheit hat. Er profiliert sich als Arrangeur, Sinnstifter und derjenige, der Parzival auf den Weg des Heils leitete und den Familienverbund aufzeigte (»Parzivals, den ich hân brâht / dar sîn doch seide het erdâht«: 827, 17f.). Auf diese Weise setzt sich das Ich nun wieder von der mit der Quellenfiktion einhergehenden Ambivalenz ab und beansprucht Autorschaft. Der dann folgende Hinweis auf die mündliche Ebene scheint ähnlichen Zwecken zu dienen, das Ich Authentizität suggerieren zu wollen. Mit dem Verweis auf die Frauen, die das eigene, mündliche Erzählen (vgl. »volsprochen«: 827, 28) honorieren sollen, verweigert das Ich seine schriftliche Existenz und sucht sich von einem nicht schriftlichen Textaußerhalb zu legitimieren. Zugleich ist Vers 827, 29f. verstehbar als Anspielung auf eine mögliche Förderin von Romanliteratur und damit wiederum auf den Bereich des Schriftlichen. Innerhalb dessen ist die mündliche Artikulation Teil der Fiktion.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Dass das Dichten im Frauendienst ein Topos der höfischen Epiker war, tut der Argumentation keinen Abbruch. Im Gegenteil, die Erzählweise im *Parzival* zeigt ein

Dabei bleibt der konkrete Ort mündlichen Erzählens vage; ähnlich der Identität der unbekanntem Dame und vor allem ähnlich der Identität des Subjekts der Äußerung. Auch wenn das Ich sich als Produzent der Erzählung zu behaupten sucht, entzieht es sich wiederholt einer genauen Definierbarkeit und gestaltet sich dabei überdies – trotz der Betonung seiner selbst als Sprechenden – als letztlich dem Schriftlichen zugehörig. Das Subjekt der Äußerung ist, wenn überhaupt, allenfalls punktuell fassbar. Etwa wenn es – wie im Prolog – seinen Körper andeutet oder sich – wie u.a. im Epilog – mit seinem Namen präsentiert. Immer jedoch geht mit dieser Präsentation ein Entzug an Gegenwärtigkeit des Subjekts, des Ich als Autor einher. Der Hinweis auf das Subjekt der Äußerung ist stets zugleich Inszenierung seiner Abwesenheit, der Unmöglichkeit, eine letztgültige Geschlossenheit zu erreichen. Eine solche ist immer nur vorläufig und entpuppt sich als Neubeginn des narrativen Zirkels.

#### V. Fazit

und je weiter die Wunde im Zentrum des Körpers (innerlich im Herzen) aufklafft, desto mehr wird das Subjekt zum Subjekt [...].

(Roland Barthes, *Fragehülle einer Sprache der Liebe*)

Im schriftlichen Medium gestaltet sich der Ort des Subjekts in den Verhandlungen über das Subjekt der Äußerung und das Subjekt des Geäußerten. Ihr Verhältnis zueinander steht immer wieder auf Neue zur Debatte. Diese Verhandlung erfolgt nicht nur auf der Ebene des Erzählens, d.h. der Ebene des Erzählers, des Autor-Ich und der Erzählweise, die sich durch Ambivalenz und Offenheit als wichtiger Modus der Narration auszeichnet. Die Verhandlung der Subjektpositionen findet vielmehr auch in der genannten Form im Bereich der Figuren statt. Beide Ebenen verdeutlichen, dass einfache Korrespondenzen trügerisch sind bzw. Geschlossenheit keinen Endpunkt darstellt, sondern Ausgangspunkt für den Neustart der Erzählung ist. Derart wird eine grundsätzliche Offenheit (im Wechsel mit angelegener Geschlossenheit) im Werk Wolframs mehrschichtig formuliert. Dies kann als eine

Bewusstseins für literarische Traditionen, das ein gezieltes Pendeln zwischen fiktionem und (vermeintlich) realem Bereich erlaubt. Gleichzeitig ist die Erzählweise auch schon eine Reflektion über dieses Pendeln, diese Ambivalenz, die in der schriftlichen Artikulation unterhintergebar (geworden) ist.

Ästhetik begriffen werden, die aus der Erfahrung der Schrift resultiert, welche die Unhintergebarkeit der Zeichen und ihre Beschaffenheit – *dirre triebe fñite schin* – ganz explizit erfahrbar macht. Diese Erfahrung führt im *Parzival* nicht lediglich zu dem Versuch, Unmittelbarkeiten zu erzeugen, vielmehr entwickelt der Text ein narratives Spiel mit ein- und uneindeutigen Aussagen, mit Formen der An- und Abwesenheit. Dieses Spiel wird mit besonderer Nachdrücklichkeit am Körper agiert. Körperinszenierungen und Erzähltechnik weisen dabei augenzwinkernd auf die Modalitäten der Sinn- und Subjektkonstitution im Medium Schrift hin. So trifft die Dichtung – auf sehr geschickte und eigene Weise – ins Mark der eigenen Existenzbedingungen.<sup>38</sup>

*Brigitte Burrichter*

Die Sprache der Tünen. Das narrative Potential des Weinens bei Chrétien de Troyes . . . . . 231

*Sandra Linden*

Körperkonzepte jenseits der Rationalität. Die Herzenstauschmetaphorik im *Iwein* Hartmanns von Aue . . . . . 247

*Klaus Ridder*

Parzivals Gier. Habsucht als Moment kultureller Identitätssuche im Parzivalroman Wolfframs von Eschenbach . . . . . 269

*Gerhard Wild*

*por escritura no se podia dezir* oder: Die Rhetorik des Begehrens. Überlegungen zu Körper und Kunst im frühen Roman. . . . . 287

III. Verfemdete Körper

*Armin Schulz*

Das Reich der Zeichen und der unkenntliche Körper des Helden. Zu den Rückkehrabenteuern in der Tristan-Tradition . . . . . 311

*Martin Schuhmann*

Körper im Text – der Löwe und der Löwenritter. . . . . 337

*Inngard Gephart*

Enite und die Pferde. Animalischer und zivilisierter Körper in Hartmanns von Aue *Erec* . . . . . 353

*Stefanie Schmitt*

Riesen und Zwerge: Zur Konzeptualisierung des gegnerischen Körpers im *Wigalois* Wirnits von Grävenberg und seinen frühneuzeitlichen Bearbeitungen . . . . . 369

*Martin Baisch/Matthias Meyer*

Zirkulierende Körper: Tod und Bewegung im *Prosa-Lancelot* . . . . . 383

<sup>38</sup> Für Kritik und Anregungen danke ich ganz herzlich Klaus Ridder und Joachim Haast.