

KAI LORENZ

*da von er so hart erkam,
das er nackend usz dem slosse sprang*

Überlegungen zur Darstellung und Funktion
von Nacktheit in Heinrichs von dem Türlîn „Diu Crône“.

In der „Crône“ Heinrichs von dem Türlîn wird Nacktheit vergleichsweise häufig zum Gegenstand erzählerischer Handlungsgestaltung. In welchen Ausprägungen wird Nacktheit dargestellt? Mit welcher Konsequenz für den Fortgang der Handlung und mit welcher Wirkung auf den Rezipienten? Dieser Beitrag widmet sich anhand ausgewählter Szenen der Frage nach der Konstruktion und Wirkung der Darstellung von Nacktheit im Kontext eines Werkes, das wegen seiner intertextuellen Rekurrenz und seinem Spiel mit der Motivik oft in der Forschung vernachlässigt wurde.

Die „Crône“ Heinrichs von dem Türlîn galt in der Forschung lange Zeit als eine Art ‚no-go-area‘, und das mit scheinbar gutem Grund: Das Werk ist mit über dreißigtausend Versen alles andere als überschaubar, die Handlung ist verschachtelt, steckt voller Anspielungen auf andere Artusromane und der Erzähler geizt nicht mit Ironie. Wie andere so genannte späte Artusromane ist auch die „Crône“, entstanden um 1215–1220¹, von der Forschung nicht immer mit Wohlwollen bedacht worden. Max Wehrli sprach von einem „[...] selbstgenügsamen Material für dekorative Reihungen und Verschlingungen eines im Grunde uferlosen oder bestenfalls märchenhaften Erzählens“², und Fritz Martini glaubte, der „Crône“ attestieren zu können, dass „die geistige Kraft der Gestaltung erlahmt und an ihre Stelle ein sammelndes Verbinden und äußerliches Häufen von bewährten Motiven tritt“.³

1 **Datierung nach Christoph CORMEAU**, Heinrich von dem Türlîn, in: VL 3 (1981), Sp. 895.

2 **Max WEHRLI**, Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter, 3. Aufl., Stuttgart 1997, S. 479.

3 **Fritz MARTINI**, Deutsche Literaturgeschichte (Kröners Taschenausgabe 196), Stuttgart 1972, S. 53.

Spätestens seit den Untersuchungen Christoph Cormeaus, speziell seiner Habilitationsschrift „Wigalois und Diu Crône“⁴, begann sich das negative Bild, wie es vor allem die ältere Forschung vertrat, zu relativieren. Obwohl auch heute noch abwertende Urteile in der Literaturwissenschaft kursieren, überwiegen doch Publikationen, die ein erheblich differenzierteres Bild dieses komplexen Textes zeichnen, für das etwa die Forschungsbilanz von Markus Wennerhold⁵ aus dem Jahr 2005 oder die Beiträge von Martin Baisch⁶, Johannes Keller⁷, Hartmut Bleumer⁸, Volker Mertens⁹, Susan Samples¹⁰ und Albrecht Classen¹¹ beispielhaft stehen können.

Stärker als die ältere Forschung rücken diese in jüngerer Zeit entstandenen Arbeiten auch die konzeptionellen Besonderheiten der „Crône“ ins Zentrum der Überlegungen: Heinrich von dem Türlin verwendet ausgeprägt Ironie und Parodie und arbeitet gleichzeitig mit intertextuellen Anspielungen und Bezügen, zu deren Auflösung die intime Kenntnis nahezu aller anderen bedeutenden höfischen Romanvorläufer die Voraussetzung darstellt. Die „Crône“ erzählt hauptsächlich die Geschichte Gaweins, von seinen Taten für den Artushof, seiner Ehe mit Amurfina bis zu den aus Wolframs „Parzival“ bekannten Äventiuren, wie etwa der Bettprobe,

4 Christoph CORMEAU, „Wigalois“ und „Diu Crône“. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters 57), Zürich/München 1977.

5 Markus WENNERHOLD, Späte mittelhochdeutsche Artusromane. „Lanzelet“, „Wigalois“, „Daniel von dem Blühenden Tal“, „Diu Crône“. Bilanz der Forschung 1960–2000 (Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie 27), Würzburg 2005.

6 Martin BAISCH, Welt ir: er vervellet; / Wellent ir: er ist genesen! Zur Figur Keies in Heinrichs von dem Türlin „Diu Crône“, in: Äventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts, hrsg. v. Martin Baisch u. a., Göttingen 2003, S. 149–173.

7 Johannes KELLER, „Diu Crône“ Heinrichs von dem Türlin: Wunderketten, Gral und Tod (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 25), (Diss. phil.), Bern 1997.

8 Hartmut BLEUMER, Die „Crône“ Heinrichs von dem Türlin. Form-Erfahrung und Konzeption eines späten Artusromans (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters 112), Tübingen 1997.

9 Volker MERTENS, Der deutsche Artusroman (RUB 17609), Stuttgart 1998.

10 Susann T. SAMPLES, ‚Problem Women‘ in Heinrich von dem Türlin’s „Diu Crône“, in: *Arthuriana* 11,4 (2001), S. 23–38.

11 Albrecht CLASSEN, Humour in German Medieval Literature: Revisiting a Critical Issue with Special Emphasis on the Grotesque in Tristan als Mönch and Heinrich von dem Türlins „Diu Crône“, in: *Tristania* 21 (2002), S. 59–91; sowie: Albrecht CLASSEN, Self and Other in the Arthurian World: Heinrich von dem Türlins „Wunderketten“, in: *Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur* 96,1 (2004), S. 20–39.

der Begegnungen mit Sigune und der Gralsuche.¹² In der „Crône“ gelingt Gawein genau das, woran Parzival bei Wolfram gescheitert war, nämlich die Gralsfrage zu stellen und damit die Gralsgesellschaft zu erlösen.

In der „Crône“ werden mehrfach entblößte menschliche Körper erwähnt. Der Begriff der Nacktheit bezieht sich dabei sowohl auf den vollständig unbedeckten menschlichen Körper als auch auf partielle Nacktheit, also die öffentliche Sichtbarkeit von Körperteilen, die gemäß gesellschaftlicher Konventionen und Schamgrenzen bedeckt zu halten sind. Horst Wenzel umreißt diese gesellschaftlich definierten Grenzen folgendermaßen:

„Wir können also festhalten, daß *heimlich* oder *tougen* den Bereich all dessen meinen, was aus dem öffentlichen Raum ausgeblendet wird, vor der Öffentlichkeit verborgen bleibt und bleiben muß, weil es der institutionalisierten Form organisierter Herrschaft nicht entspricht oder im Widerspruch steht zu den Verhaltensmustern, die mit gesellschaftlicher Anerkennung (*étre*) honoriert werden.“¹³

Anhand fünf ausgewählter¹⁴ Stellen möchte ich der Frage nach der Konstruktion und Wirkung der Darstellung von Nacktheit im Kontext der „Crône“ nachgehen.¹⁵ In chronologischer Reihenfolge geht es dabei um folgende Szenen¹⁶:

1. Doppelte Nacktheit: Eine nackte Dame steht einem ebenfalls unbekleideten verletzten Riesen bei, der von *gefūgel* attackiert wird. (V. 14125–14148.)

12 Vgl. CORMEAU, „Wigalois“ und „Diu Crône“, S. 189–208.

13 Horst WENZEL, Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hrsg. v. Hedda Ragotzky/Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 189.

14 Weitere Belegstellen ließen sich aus dem Text anführen, brächten aber kein grundsätzlich anderes Bild. Beispiel wären etwa: vollständige Nacktheit in Form eines Mohren *der was grūwlich und grosz, / er was auch nackent und bloz* (V. 14182f.) oder Nacktheit in der Bedeutung von nicht durch eine Rüstung geschützt zu sein (V. 2888–2896.).

15 Auch wenn ein Herausgreifen einzelner Szenen aus einem so umfangreichen Werk immer ein methodisches Unbehagen hinterläßt, möchte ich in diesem Aufsatz wagen, den genannten Ansatz zu verfolgen.

16 Alle Versangaben zur „Crône“ beziehen sich auf folgende zweibändige Textausgabe: HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone (Verse 1-12281). Nach der Hs. 2779 der österreichischen Nationalbibliothek (ATB 112), nach Vorarb. v. Alfred EBENBAUER/Klaus ZATLOUKAL/Horst P. PÜTZ ed. Fritz Peter KNAPP/Manuela NIESNER, Tübingen 2000; vgl. ferner: HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone (Verse 12282-30042). Nach der Hs. Cod. Pal. germ. 374 der Universitätsbibliothek Heidelberg (ATB 118), nach Vorarb. v. Fritz Peter KNAPP/Klaus ZATLOUKAL ed. Alfred EBENBAUER/Florian KRAGL, Tübingen 2005.

2. Der nackte Sieger: Gawein geht erfolgreich, aber nackt, aus einem Drachenkampf hervor. (V. 15098–15234.)
3. Die *lit merveille*-Episode: Gawein springt in Gegenwart der Königin und mehrerer Hofdamen nackt aus dem Bett. (V. 20399–20870.)
4. Die Handschuhprobe: Bei einer Tugendprobe am Artushof ist unter anderem die entblößte Brust von Gaweins Mutter Orcades zu sehen. (V. 23161–24692.)
5. Reise nach Illes: Auf dem Weg zur Gralsburg begegnet Gawein einer Schar gänzlich unbekleideter Damen, die von einem brennenden Mann mit einer Peitsche geschlagen werden. (V. 28316–28665.)

Die nackte Dame und der verletzte Riese (V. 14125–14148)

Diese Stelle ist Teil der so genannten ersten Wunderkette¹⁷ der „Crône“, steht also in einer ganzen Reihe von Begegnungen des Helden mit außergewöhnlichen Geschöpfen und Ereignissen; Keller spricht von einer „Folge phantastischer Szenen“¹⁸. Gawein überquert ein *gebirge ungehùwre*¹⁹ („gewaltiges Gebirge“) und trifft auf folgende Situation:

*Er sah ein schöne magt bloz
Vnd der cleyder gar one
Einen riesen vngetane,
Der was mit ketten gebonden,
Von sinen frischen wonden
Dem gefügel mit einem klobben wehren
Vnd mocht in doch nit ernerren:
Sie zartten yme das fleisch ab*

¹⁷ Zu den so genannten Wunderketten, von denen in der „Crône“ insgesamt drei zugrunde gelegt werden vgl. KELLER, Wunderketten, S. 24–33; vgl. ferner: Ulrich Wyss, Wunderketten in der Crône, in: Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposions in St. Georgen/Längsee vom 8. bis 13.9.1980 (Wiener Arbeiten zur germanistischen Altertumskunde und Philologie 16), hrsg. v. Peter KRÄMER, Wien 1981, S. 269–291.

¹⁸ KELLER, Wunderketten, S. 24.

¹⁹ Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRILIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 14125.

*Mit so gijrischer vngehab,
Das sie jne dorch slügen
Vnd jne bisz vf das herz nügen
(V. 14129–14139.)*

(„Er sah ein schönes Mädchen, das war nackt, ganz ohne jede Kleidung. Einem ungeschlachten Riesen, der mit Ketten gefesselt war, wehrte sie die Vögel von seinen frischen Wunden mit einem Prügel ab. Aber sie konnte ihn doch nicht retten: Sie rissen ihm das Fleisch mit so ungestüher Gier vom Leib, dass sie ihn durchbohrten, bis zum Herz hinunter fraßen.“)

Ein Mann (hier in Gestalt eines nackten Riesen), der angekettet ist und von Vögeln seine Eingeweide herausgerissen bekommt, evokiert beim Rezipienten die Geschichte des Prometheus. „Prometheus wurde [...] an einen Felsen im Kaukasus gefesselt, ein Adler fraß täglich an seiner Leber, die immer wieder nachwuchs.“²⁰ Die Schwierigkeiten dieser Parallele zwischen der „Crône“ und möglicher antiker Vorlagen ist in der Forschung bereits mehrfach thematisiert worden.²¹ Weniger Beachtung dagegen fand der Aspekt der Nacktheit. Dass die Nacktheit der Dame hier ihre Hilflosigkeit unterstreicht und Gawein zum Helfen animieren müsste (was er aber nicht tut)²², steht außer Frage und wurde bereits von Keller festgestellt.²³ Gleiches gilt für den Gegensatz, den die Szene zur zivilisierten Welt des Hofes aufbaut:

„Die Widersprüche zusammenzwingende Verbindung der Schönheit des nackten Mädchens mit der Häßlichkeit des Riesen zeigt, daß in dieser Gegenwelt die höfischen Konventionen nicht mehr gelten.“²⁴

Bemerkenswert ist, dass die Dame einen Riesen verteidigt, also eine Figur, die nicht der höfisch-zivilisierten Welt zuzuordnen ist. Bedingt durch die Nacktheit der

²⁰ Prometheus, in: *Wörterbuch der Antike*, begr. von Hans LAMER, fortgef. v. Paul KROH, Stuttgart 1995, S. 594f.

²¹ Vgl. KELLER, *Wunderketten*, S. 68f.

²² Die Passivität Gaweins angesichts der ihm vor Augen geführten Qualen erinnert an Parzivals Versäumnis, beim Anblick des leidenden Anfortas die Mitleidsfrage zu stellen. Vgl. WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*. Mhd. Text nach der 6. Ausgabe von Karl LACHMANN, Übers. v. Peter KNECHT, Einf. zum Text v. Bernd SCHIROK, Berlin 1998, V. 229.24–244.30; Alle Versangaben zum Parzival beziehen sich auf diese Ausgabe.

²³ Vgl. KELLER, *Wunderketten*, S. 66.

²⁴ Ebd., S. 67.

Dame sind die aggressiven angreifenden Vögel potentiell eine ebenso große Bedrohung für sie selbst wie für den Riesen. Dennoch hält sie an ihrem Vorgehen fest – ungeachtet der Möglichkeit, dass der Riese vielleicht schon gar nicht mehr am Leben ist. Die drei Figuren (Dame, Riese, Gawein) kommunizieren nicht direkt miteinander: Gawein kommt als stiller Beobachter und auf eigenen Beschluss bleibt er auch in dieser Rolle und greift nicht in das Geschehen ein: *Nû batt er niht diese meit / Das sie yme dise auentüre seit.*²⁵ Aber auch die Dame und der Riese schweigen: keine Schmerzenslaute, kein verzweifelter Klagen, nicht einmal eine Bitte um Hilfe an den fremden Ritter werden geäußert. Ich gehe davon aus, dass der Riese entweder schon tot, oder zumindest tödlich verwundet ist. Sein gemarterter Körper mit dem offenliegenden Herzen hat nichts mehr von der Bedrohlichkeit eines Riesen als Gegner der höfischen Welt, seine Nacktheit ist nicht länger Symbol einer zivilisationsbedrohenden Wildheit, sondern reduziert ihn auf seine Sterblichkeit und Schutzlosigkeit als Lebewesen. Durch den sich ungebrochen wiederholenden Abwehrgestus der Dame gegen die Vögel und ihr Schweigen wirkt die gesamte Szene zeitlos und unauflösbar. Unter diesem Aspekt ließe sich ein Bezug zu Sigune und ihrem toten Geliebten Schionatulander aus Wolframs „Titurel und Parzival“ herstellen, auf die knapp zweihundert Verse vorher eindeutig rekurriert wird.²⁶

Der Drachenkampf (V. 15098–15234)

Gawein besiegt in dieser Szene einen Drachen, ist aber nicht auf die Wirkung der Körperflüssigkeiten des Drachen gefasst: Blut und *eyters gebrûte*²⁷ („heißer Eiter“) verbrennen das Schwert des Ritters.

*Dar nach entzundte sich da
Der worm auch vnd bran.
Gawein manigen mût gewan,
Wie er sollte gebaren,
Wenn yme die cleyder waren
Vnd das harnsch verbronnen;*

²⁵ HEINRICH VON DEM TÜRLLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 14142f.

²⁶ Auch hier entsteht keine Interaktion zwischen Gawein und der trauernden Dame. Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 13979–14022.

²⁷ Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 15200.

*Die waren vngewonnen
An der stat, das west er wol.
Harnsch was vil in dem hol,
So gebrast yme des andern gar.
Alsô müst er sin alles bar
Zû fûszen vf die straszen geen.
(V. 15204–15215)*

(„Danach entzündete sich der Drache dadurch und brannte. Gawein überlegte hin und her, wie er sich verhalten solle, denn ihm waren die Gewänder und der Harnisch verbrannt. Die [Kleider] waren verloren, das war ihm klar. Harnische lagen genug in dem Tal, aber an dem anderen mangelte es ihm. Also musste er unverhüllt und zu Fuß auf die Straße gehen.“)

Es handelt sich hier um eine auch aus anderen Werken gut bekannte Problematik: Der Held besiegt den Drachen, wird dabei aber verwundet oder büßt seine ritterliche Ausstattung, wie Pferd, Waffen oder Kleidung ein. In Gottfrieds „Tristan“ speit der Drache Feuer nach dem Helden, *daz ime der schilt vor der hant / vil nâch kolen was verbrant*²⁸ („Sodass der Schild in seiner Hand fast völlig zu Kohle verbrannt war.“). Im *Lied vom Hürnen Seyfrid* geht vom *horn* des getöteten Drachen Hitze aus: *[...] Als wer gemacht ein glut / Mit eynem fuder kolen, Die alle wern ein brandt*.²⁹ („Als ob eine Glut aus einem Fuder brennender Kohlen gemacht worden wäre.“) Während Tristan und Seyfrid nach dem Kampf ohnmächtig werden, verliert Gawein in der „Crône“ lediglich Rüstung und Unterkleider. Der Einblick in Gaweins detaillierte Überlegungen, die parallel zu der gefährlichen körperlichen Anforderungen des Kampfes ablaufen, stellt auch ein Element der Komik dar. Dennoch bleibt Gawein rational in seinen Überlegungen: Er könnte sich zwar den Harnisch eines toten Ritters aneignen, es liegen genug davon im Tal des Drachen verstreut, mangels textiler Untergewänder kann er den Harnisch aber nicht tragen, ohne sich dabei schmerzhaft Schürf- und Scherwunden zuzuziehen. Pragmatisch entscheidet sich Gawein, nackt in die Gesellschaft zurückzukehren, wo sein defizitärer Zustand, den die Nacktheit hier ausdrückt, wieder ausgeglichen wird:

28 GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan*, ed. Karl MAROLD, unveränderter vierter Abdruck nach dem dritten mit einem auf Grund von Friedrich RANKES Kollationen verbesserten Apparat, besorgt von Werner SCHRÖDER, Berlin 1977, V. 9037f.

29 Das *Lied vom Hürnen Seyfrid*. <http://members.nextra.at/s.holzbauer/HTML/SEYFRID2.HTM>, Strophe 147, (Zugriff: 9. Februar 2007).

*Mit michelem rate
 Wart er da enpfangen,
 Als er kam gegangen
 Daruff nackent vnd bloz.
 Sines namen er da genosz,
 Der wol wijte was bekannt.
 Harnsch, rosz vnd gewant
 Bereite sie [= die Hausherrin] yme vil schier
 (V. 15226–15232)*

(„Mit großem Aufwand wurde er empfangen, als er nackt und unbekleidet dort hin kam. Er zog Vorteil aus seinem Namen, der weithin bekannt war. Mit Harnsch, Roß und Gewändern rüstete sie ihn sofort aus.“)

Entscheidend ist hier Gaweins *name*, der mit dafür sorgt, dass die Hausherrin ohne Zögern dem Fremden die benötigten teuren Gegenstände zur Verfügung stellt.

Die *lit merveille*-Episode (V. 20399–20870)

Die *lit merveille*-Episode mit dem Bett ist eine Tugendprobe³⁰ und weist enge Parallelen zur *schastel merveille*-Episode aus dem XI. Buch von Wolframs „Parzival“³¹ auf; ich werde auf diese Bezüge später noch einmal zu sprechen kommen.

Nur derjenige, der frei von jeder *schande*³² ist, kann auf diesem *lit merveille* unbeschadet schlafen, alle anderen finden den Tod. Die Beschreibung der gesamten Szenerie durch den Erzähler ist linear und ohne ausschmückende sprachliche Elemente, ähnlich einer Regieanweisung angelegt: Gegen den ausdrücklichen Rat seines Freundes Karadas unterzieht sich Gawein dieser Probe. Noch ehe er auf dem

30 Zu Tugendproben in der Literatur vgl. Christine KASPER, Von miesen Rittern und sündhaften Frauen und solchen, die besser waren: Tugend- und Keuschheitsproben in der mittelalterlichen Literatur, vornehmlich des deutschen Sprachraums (GAG 547), Göttingen 1995.

31 Vgl. WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival, ed. LACHMANN/KNECHT/SCHIROK, XI 566.11–579.16.

32 Cormeau bemerkt, dass Gaweins Nichtbestehen der Becherprobe kaum als ernsthafter Mangel an *ère* angesehen werden kann: „Nur ein einziges leichtsinniges Schwadronieren über Frauen in der Tafelrunde hat seine Ehre mit einer Winzigkeit befleckt, und deshalb kann auch er nicht ohne Verschütten trinken. Gegen dieses unerbittliche Zurechnen nimmt ihn der Erzähler ausdrücklich in Schutz: „[...] Das *lit marveillós* [...] bestätigt Gaweins Makellosigkeit – gegen Lappalien offenbar nachsichtiger als der Zauberbecher.“ CORMEAU, ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 144f.

Bett einschlafen kann, beginnt sich das Bett zu bewegen, Glöckchen erklingen im Raum und die Fenster schlagen zu. Beides geschieht nicht durch Menschenhand, sondern ist Teil eines Mechanismus, dessen pure Klangeffekte die Burgbewohner bereits mit dem sicheren Tod des Fremden assoziieren, gleichzeitig setzt sich eine todbringende Maschinerie in Gang:

*Manigen schusz ungefugen
die armbrust und die bogen,
die vor waren uffgezogen,
die taden der wijlen:
Ströle, bletten und pfijle,
wol funffhundert an der zale,
in das bette über al
mit krefften sie lieszen.
Da müst er des genieszen,
das yme da von niht gewar,
wann er aller schanden bar
was gewesen bisz dar.
(V. 20709–20720)*

(„Währenddessen gaben die Armbrüste und Bogen, die vorher aufgezogen worden waren, viele scharfe Schüsse ab. Verschiedene Geschosse³³ und Pfeile, gut fünfhundert insgesamt, feuerten sie nach Kräften überall in das Bett. Er [= Gawein] konnte davon profitieren, dass er bisher ohne jeden Fehl gelebt hatte, sodass ihm davon kein Leid geschah.“)

Gawein besteht diese Tugendprobe, da er den Anforderungen in idealer Weise entspricht, er ist *aller schanden bar*³⁴. Vor Gawein gelang es keinem Ritter, die Probe zu bestehen: *vor yme maniger den dot / von disem bett hat erlitten*³⁵. Entsprechend erwarten die Damen der Burg, als sie am nächsten Morgen das Gemach betreten, den traurigen Anblick eines toten Ritters. Stattdessen bietet sich ihnen folgendes Bild:

³³ Zur Übersetzung von Ströle vgl. die Anmerkung im Text: „Stræle Sch. – bletten] SchA vermutet *bolze*. Le I 304 hat nur diesen Beleg mit Fragezeichen. Vielleicht ist an *pletz*, *plätz* zu denken, das nach DWb XIII 1933 u. a. ‚dünnes Ding oder Stück von einem Ding‘ bedeuten kann.“ HEINRICH VON DEM TURLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, S. 237.

³⁴ Vgl. HEINRICH VON DEM TURLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 20719.

³⁵ Vgl. Ebd., V. 20696f.

*Die schusze alle hingen
oben in dem couertüre
und hatten in so türe
als umb ein hare beruret niht.
(V. 20787–20790)*

(„Die Geschosse steckten alle in der Überdecke und hatten in gerade um Haarsbreite verfehlt.“)

Bis hierher ist das der idealtypische Verlauf einer erfolgreich bestandenen Tugendprobe: Der Held beweist seine Idealität³⁶ und Integrität, indem ihm das gelingt, was vorher niemand vollbracht hatte – in diesem Fall, von den todbringenden Geschossen verschont zu bleiben. Gemäß der Situation ließe sich nun eine öffentliche Würdigung oder Auszeichnung des Helden aufgrund der bestandenen Tugendprobe erwarten, wie dies etwa bei den Tugendsteinproben im „Lanzelet“³⁷ oder im „Wigalois“³⁸ der Fall ist. Die übergeordnete Instanz, hier vertreten durch das Bett, hat Gaweins Idealität bestätigt, dafür müsste ihm nun die Anerkennung durch die anwesenden Hofdamen zuteil werden. Doch genau an diesem Punkt wird der erwartete Erzählerverlauf abrupt unterbrochen: Gaweins Freund Karadas, der noch nichts von dem glücklichen Ablauf der Probe weiß, und der davon überzeugt ist, dass niemand die Nacht auf dem Bett überleben kann, klagt laut um den vermeintlich Toten. Dies wiederum reißt Gawein aus seinem (kurzen) Schlaf:

*In dem slaffe dirre clagenden not
her Gawēin vil wol vernam,
da von er so hart erkam,
das er nackend usz dem sloffe sprang*

36 Vgl. auch Bleumer: „Im *palas* vermag sich Gawein dann auf dem Wunderbett zu bewähren, womit bewiesen wird, daß er *der eine* [...] ist, der sein gesamtes Leben lang *nie valschen muot / ze deheiner hande schande* [...] besaß oder etwa *lasterbaere* Taten verübt hätte“. BLEUMER, Konzeption, S. 213.

37 In Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet* zeichnet sich der Held dadurch aus, dass er auf einem *eren steine* sitzen kann, der niemanden toleriert, *an dem was falsch oder haz*, vgl. ULRICH VON ZATZIKHOVEN, *Lanzelet*, ed. Florian KRAGL, Band 1, Text und Übersetzung, Berlin/New York 2006, V. 5187–5250.

38 Wigalois kann sich nur (nichtsahnend) auf dem Stein niederlassen, denn *sin herze was ane mein / und ledic aller bösheit*. WIRNT VON GRAFENBERG, *Wigalois*. Text der Ausgabe von Johannes M. N. KAPTEYN, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine SEELBACH/Ulrich SEELBACH, Berlin 2005, V. 1475–1524.

*für das bett ufein bangk
under diese tugendriche schare,
(V. 20838–20843)*

(„In seinem Schlaf hörte Gawein deutlich das Wehklagen. Dadurch schreckte er so heftig auf, dass er nackt auf eine Bank vor dem Bett sprang, mitten in die edle Schar.“)

Anschaulicher ließe sich die Dekonstruktion eben durch eine bestandene Tugendprobe erwiesener ritterlicher Idealität wohl kaum umsetzen. Bleumer kommentiert:

„[...] und [nachdem] Gawein sich auch in der Nacht auf dem Bett als einziger Ritter ausgewiesen hat, der ohne jede Schande ist, springt er nackt mitten unter die Jungfrauen, was für ihn endlich doch Schande bedeutet.“³⁹

Zunächst begreift der verschlafene Ritter aber nicht einmal, was passiert ist:

*das er ir nam gar wenig ware –
von dem slaffe das geschah – ,
bisz yme Ygerne ein riches dah
warff für des libes scham,
das sie ab dem bette nam.
Da begund er erst umb sehen,
das was yme vil hart leit,
(V. 20844–20850.)*

(„Er bemerkte sie kaum – was daran lag, dass er schlaftrunken war – bis Ygerna eine prächtige Decke vom Bett nahm und ihm über den bloßen Körper warf. Da erst sah er sich um, und es war ihm sehr unangenehm.“)

Zweifelsohne entbehrt die geschilderte Szene nicht einer gewissen Situationskomik, doch reicht ihre Bedeutung innerhalb des Romans über den Rahmen eines kurzlebigen humoristischen Elementes hinaus. Schlüsselbegriff ist die *schame* („das Schamgefühl“). Die strengen Normen der Inszenierung höfischen Lebens verbieten es, sich bei Hof in unstandesgemäßer Kleidung – oder gar nackt – zu zeigen. Nacktheit gehört in den von der Öffentlichkeit abgeschlossenen Bereich der

39 BLEUMER, Konzeption, S. 216.

Privatheit.⁴⁰ Das Schlafgemach ist eindeutig dieser Sphäre zugeordnet, der Fokus des Erzählers liegt auf Gaweins Sprung aus dem Bett und der plötzlichen Zurschau-stellung seines nackten Körpers, nicht auf der Tatsache, dass er nackt ist. Dazu passt auch die Reaktion Ygernes, die Gawein schlicht und einfach eine Überdecke umlegt, die seine Blöße verhüllt.

Betrachtet man die Szene noch einmal unter dem Aspekt des Handlungs-raumes, der hier mit Ina Karg als epischer Aktionsraum⁴¹ des Helden verstanden werden soll, lässt sich konstatieren, dass in der ganzen Episode das Schlafgemach als Handlungsraum durch drei sehr unterschiedliche Szenarien und Figurenprä-senzen geprägt wird. Die ‚Kulisse‘ bleibt dabei jeweils das Zimmer, die Interaktion Gaweins mit dem Zaubermechanismus, den Damen und später mit Karadas lässt aber jeweils einen Aktionsraum entstehen, der sich klar von den anderen unter-scheidet: Während der Bettprobe befindet sich Gawein allein im Schlafgemach. Zu dieser Zeit und auch am nächsten Morgen, als er noch schläft und alle ihn für tot halten, bildet das Zimmer einen Raum, der von der übrigen höfischen Gesellschaft abgetrennt ist. Die Abgrenzung wird sowohl akustisch als auch visuell umgesetzt:

*und die schellen alle füren,
das sie luten vil hell.
Darnach also snell
die venster zû slugen.
(V. 20705–20708)*

(„Die Glöckchen bewegten sich alle, so dass sie in hohen Tönen erklangen. Da-nach schlugen auch die Fenster heftig zu.“)

Durch die geschlossenen Fenster, die Glöckchen, die übergeordnete Macht, die seine Idealität überprüft und den anschließenden Zustand des scheinbaren Todes erhält der Raum einen sakralen Charakter. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Totenklagen der Burgbewohner.

Mit dem Öffnen der Tür zerbricht diese Sphäre. Die Mechanik der Bettprobe ist im wortwörtlichen Sinne zum Stillstand gekommen und Gawein schläft auf dem

40 Vgl. Horst WENZEL, Öffentlichkeit und Heimlichkeit in Gottfrieds ‚Tristan‘, in: ZfdPh 107 (1988), S. 335–361. Vgl. ferner: Horst WENZEL, Repräsentation und schöner Schein, S. 171–208.

41 Vgl. Ina KARG, Bilder von Fremde in Wolframs von Eschenbach Parzival. Das Erzählen von Welt und Gegenwelt, in: Fremderfahrung in Texten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, hrsg. v. Günter Berger/Stephan Kohl, Trier 1993, S. 23–43, hier S. 29.

Bett, das sich vom Mittel der Tugendprobe zur profanen Schlafstatt gewandelt hat. Der Held ist auch nicht mehr allein, sondern umgeben von einer überwiegend weiblichen Hofgesellschaft. Gaweins Wiedererwachen⁴² in die höfische Gesellschaft, das unhöfische Zeigen seines nackten Leibes und das Verhüllen desselben durch Ygerna finden also in einem Aktionsraum statt, der primär durch die Anwesenheit der Damen geprägt ist.⁴³ Vom Bettsprung abgesehen, agieren im Zeitraum vom Öffnen der Tür bis zum Eintritt von Karadas nur die Damen, dem übernächtigten Gawein dagegen fehlt die Aktionskompetenz.⁴⁴ Der vollständige Wiedergewinn seiner Wahrnehmung und der Kontrolle über seinen Körper ermöglicht die Wendung zur nächsten Äventiure. Ygerna verlässt, wohl mit ihren Hofdamen, den Raum, nur Karadas bleibt zugegegen. Er hilft Gawein seine Rüstung anzulegen. Das Schlafgemach ist nun ein rein männlich besetzter Aktionsraum und Kulisse für die Vorbereitung einer Äventiure, denn Gawein steht ein Löwenkampf bevor.

Wie bereits erwähnt, konstatiert eine bestandene Tugendprobe stets auch eine Qualifikation für den Helden, sie berechtigt ihn zu etwas – im Fall des *lit merveille* zur Heirat mit der schönen Clârisanz. Die Probe folgt also scheinbar einem gängigen Äventiure-Mechanismus: Wer sich als ideal beweist, erhält die Hand der Prinzessin oder Witwe. Nur darf eben dieser Äventiure-Mechanismus hier auf keinen Fall greifen, denn Clârisanz ist Gaweins leibliche Schwester. Es kommt allerdings nicht zum Inzest; Gawein weiß nichts von diesen Zusammenhängen als er sich auf die Bettprobe einlässt und auch später entsteht keine Beziehung zwischen den beiden. Gaweins nackter Sprung aus dem Bett kann in diesem Sinn bereits als ironisch geprägter erster Hinweis auf das Außerkraftsetzen des Äventiure-Mechanismus gelesen werden.

42 Weiterführende Überlegungen hierzu könnten auf dem Konzept der *Rites de Passage* aufbauen. Vgl. Arnold VAN GENNEP, Übergangsriten, übers. von Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. 1986 (frz. Erstausgabe: 1908); sowie Victor TURNER, Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, übers. von Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. 1989.

43 Zur geschlechterspezifischen Okkupation von Raum vgl. etwa: Irmgart GEPHART, Welt der Frauen, Welt der Männer. Geschlechterbeziehungen und Identitätssuche in Hartmanns von Aue ‚Erec‘, in: AKG 85/1 (2003), S. 171–199.

44 Die Figurenkonstellation erinnert an die Heilung des wahnsinnigen Iwein durch die Dame von Narison mit ihren Hofdamen. Auch Iwein ist nicht gemäß zivilisatorischer Normen bekleidet und wird durch die Damen wieder hoffähig gemacht. Vgl. HARTMANN VON AUE, Iwein. Text der siebenten Ausgabe v. Georg Friedrich BENECKE/Karl LACHMANN/Ludwig WOLFF, Übers. und Anm. v. Thomas CRAMER, 3. Aufl., Berlin 1981, V. 3359–3654.

Innerhalb der „Crône“ rekurriert die *lit merveille*-Episode außerdem auf die Szene der aufkommenden Liebe Gawains und Amurfinas. In Amurfinas Gemächern hatte sich Gawain ebenfalls einer Bettprobe ausgesetzt, allerdings mit anderem Mechanismus: Über dem Bett ist ein Schwert aufgehängt, das herabfallen und den Probanden töten kann.⁴⁵ Auch hier hatte Gawain die Bettprobe bestanden. Dass das todbringende Schwert ihn nicht verletzte, bewies allerdings nicht seine ritterliche *tugend*, sondern seine aufrichtige *minne* zu Amurfina. Parallel konstruiert ist das Motiv des Klanges, das beide Proben begleitet: In der *lit merveille*-Episode (V. 20399-20870) in Form von Karadas' Totenklage um Gawain und in Amurfinas Bett (V. 8302-8614) durch Gawains vermeintliche Totenklage um sich selbst, da er sich vom Schwert getroffen glaubt. Der Zerfall der Mechanik der Bettprobe in ihre Einzelteile, der unter *vil süezem tône*⁴⁶ („großem Wohlklang“) erfolgt, stellt einen Bezug zur fünften angegebenen Nacktheitsszene, der Reise nach Illes her, in der sich das bedrohliche Element, hier in Form der Landschaft, ebenfalls später einfach auflösen wird.

Wie bereits angesprochen, lässt sich die *lit merveille*-Episode werkübergreifend mit dem Zauberbett aus Wolframs Parzival in Beziehung setzen. Auch hier wird unzureichende Bekleidung erwähnt, allerdings in deutlich anderer Ausgestaltung.⁴⁷ Nachdem Gawain die Bettprobe gemeistert hat, betritt ein *starker gebûr* („kräftiger Bauer“) den Raum:

*Der was freislich getân.
von visches hiute truoger an
ein surkôt unt ein bônît,
und des selben zwuo hosen wît.
[...]
Gâwân dâhte `dirre ist blôz:
sîn wer ist gein mir harte laz.
(XI, 570, 1–11.)*

45 Vgl. HEINRICH VON DEM TÛRLÎN, Die Krone, ed. KNAPP/NIESNER, V. 8302–8614.

46 HEINRICH VON DEM TÛRLÎN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 20954.

47 Vgl. WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival, ed. LACHMANN/KNECHT/SCHIROK, XI. 569.30–570.11.

(„Der sah sehr gefährlich aus. Aus Fischhaut trug der ein Gilet und eine Kappe, zwei weite Hosen waren auch aus diesem Stoff. Gawan dachte: ‚Der Mann ist ja ganz nackt. So gerüstet ist er mir ein gar zu schwacher Gegner.‘“)⁴⁸

Die Übersetzung von Knecht erscheint an dieser Stelle problematisch, da sich Gaweins Wahrnehmung des Bauern als *blôz* eindeutig auf dessen mangelnde ritterliche Wappnung bezieht, denn Kleider – wenn auch sehr ungewöhnliche – trägt der Fremde ja. Es handelt sich hier also nicht um partielle oder vollständige Nacktheit im Sinn von frei sichtbarer Haut, sondern um Ungeschütztsein in der Bedeutung von fehlender Bewaffnung beziehungsweise Panzerung für den Kampf.

Die Handschuhprobe (V. 23161–24692)

Ebenso wie das *lit merveille* ist auch die vorliegende Szene eine Tugendprobe. Allerdings wird, im Gegensatz zum magischen Bett, nicht eine Einzelperson, sondern der gesamte Hof auf seine Tugendhaftigkeit getestet, es handelt sich also um eine Kollektivprobe, wie sie auch in den Varianten der Mantel⁴⁹ oder Becherprobe⁵⁰ auftritt. Im vorliegenden Fall muss die Probandin bzw. der Proband einen Handschuh anlegen, der bei einem Menschen ohne jeden Makel die komplette rechte Körperhälfte unsichtbar macht. Wenn einzelne Körperteile sichtbar bleiben, wird dadurch für die gesamte Öffentlichkeit des Hofes visualisiert, dass mit diesen Körperteilen gesündigt wurde. Dass bei einer so angelegten Probe unbedeckte Körperteile zu sehen sein werden, liegt in der Natur der Sache. Meist handelt es sich dabei allerdings um Körperteile, die, zumindest bei den männlichen Hofmitgliedern, auch im Alltag nicht zwingend durch Kleidung verdeckt wären, die Brisanz ihrer Sichtbarkeit also hauptsächlich dem Kontext der Tugendprobe schulden. Bei den Damen

48 Übersetzung von Peter Knecht. WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, ed. LACHMANN/KNECHT/SHIROK, XI, 570, 1–11.

49 Vgl. Das Ambraser Mantel-Fragment (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M. 33/5), nach der einzigen Handschrift neu herausgegeben von Werner SCHÖDER, Stuttgart 1995; sowie: Der Mantel. Bruchstück eines Lanzeletromans des Heinrich von dem Türlin, nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone (Germanistische Abhandlungen 2), ed. Otto WARNATSCH, Breslau 1883.

50 Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, *Die Krone*, ed. KNAPP/NIESNER, V. 1000–2826

liegt der Fall anders, ihr Körper sollte grundsätzlich bedeckt gehalten werden.⁵¹ Bei zwei der Damen wird die partielle Unbedecktheit besonders anschaulich gemacht: Gaweins Mutter Orcades steht mit entblößter Brust da, bei Parzivals unbenannter Dame ist ihr unbedeckter Schenkel sichtbar. In diesen Fällen wird also der Umstand der nichtbestanden Tugendprobe durch eine die Schamgrenze überschreitende partielle Nacktheit veranschaulicht. Die Deutung erfolgt durch den auch in der „Crône“ scharfzüngig gezeichneten Keie, der es offensichtlich genießt, den Hofmitgliedern und den Zuschauern ihre Fehler mit bissigen Kommentaren vor Augen zu führen und damit ihre *schame* („das Schamgefühl“) zu erhöhen.⁵² Eine der Probandinnen ist nun Gaweins Mutter Orcades. Gawein selbst überreicht ihr den Handschuh:

*An der er schand kein
Mit niht erzeigen moht –
So wol er e ir toht –,
Wann daz ir blackte die brust.
Da sprach mit groszer akust
Kay: „Sehent das wonder!
Diese brust saug bisonder
Her Gawein in der ersten frist.
Nú tûnt war wie küene sie ist.
Sie wil sich nit verbergen lan,
Als an den andern ist getan.
Ob ich es reht mercke,
So hat Gawein sin sterke
Und mannhait dar usz gesogen.
(V. 23724–23737)*

51 Vgl. *Will sich ein vrowe mit zuht bewarn, / si sol niht âne hülle varn. / si sol ir hül ze samen hân, / ist si der garnatsch ân. / lât si am lîbe iht sehen par, / Daz ist wider zuht gar.* („Will eine Dame ihren Anstand wahren, soll sie sich nicht ohne Mantel bewegen. Sie soll ihren Mantel zusammengezogen halten, wenn sie kein Überkleid hat. Lässt sie irgendeine Körperstelle entblößt sehen, ist das ganz und gar gegen die höfische Erziehung.“), THOMASIN VON ZIRCLARIA, *Der Wälsche Gast* (Texte des Mittelalters), ed. Heinrich RÜCKERT, mit einer Einleitung u. einem Register v. Friedrich NEUMANN, Berlin 1965, V. 451–465; vgl. dazu auch Ingrid BENNEWITZ, „Darumb lieben Toechter / seyt nicht zu gar fürwitzig ...“. Deutschsprachige Moralisch-Didaktische Literatur des 13.–15. Jahrhunderts, in: *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung* Bd. 1, hrsg. v. Elke Kleinau/Claudia Opitz, Frankfurt a. M./New York 1996, S. 23–41 und S. 470–473.

52 In Hartmanns von Aue „Iwein“ zeigt Keie ähnliche Charakterzüge, als er Kalogrenant beim Erzählen seiner Quellenäventiure unterbricht und dafür von Königin Ginover scharf getadelt wird. Vgl. HARTMANN VON AUE, Iwein, ed. BENECKE/LACHMANN/WOLFF/CRAMER, V. 108–189.

(„An ihr konnte er keine Fehler aufzeigen, außer, dass ihre Brust herausschaute. Da sprach Keie voll Tücke: ‚Seht das Wunder. An dieser Brust sog Herr Gawein als Säugling. Nun seht, wie kühn sie ist; sie will sich nicht verbergen lassen, so wie die anderen. Wenn ich es recht bedenke, hat Gawein seine Stärke und Tapferkeit daraus gesogen.“)

Keie hebt in seinem Kommentar zur entblößten Brust Orcanes sofort auf ihre Mutter-Sohn-Verwandschaft zu Gawein ab. Die Brust steht in ihrer Bedeutung als nährendes Organ für den Säugling. Damit könnte das Bild der Maria Lactans⁵³ evoziert werden. Allein der spöttische Gebrauch des Wortes *wonder* und die beiden oben zitierten Verse *Nú túnt war wie kúne sie ist. / Sie wil sich nit verbergen lan* weisen bereits auf die anschließende negative Deutung hin:

*Sie erbutet sich dem griffe gar,
Wie es halt vmb disen var.
(V. 23744–23745.)*

(„Sie bietet sich dem Griff dar, wie immer es sich um diesen verhält.“⁵⁴)

Die Ausdeutung der Brust als Symbol der Verführung ruft das negative Frauenbild der Eva⁵⁵ auf. Durch den familiären Bezug, die *art*, bezieht sich der Vorwurf der moralischen Nicht-Integrität auch auf den später durch die Probe als tadellos bestätigten Gawein.

Im Fall von Parzivals Dame heißt es:

*Das rehte teil verswand ir,
Das es da nit mer schein,
Wann vorn das reht bein
Mit al bisz an den nabel heruff.
(V. 23872–23875.)*

(„Der rechte Teil [ihres Körpers] verschwand, so dass man ihn da nicht mehr sah, bis auf das rechte Bein, das vorne ganz bis zum Nabel hinauf sichtbar war.“)

⁵³ Vgl. Wolfgang BRAUNFELS, Maria/Marienbild, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Band 3, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Rom 1971, S. 154–210, hier S. 158f.

⁵⁴ Vgl. die Anmerkungen zu Vers 23744f. mit der Übersetzung von Wohl, in: HEINRICH VON DEM TÜRÜN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, S. 321.

⁵⁵ Vgl. Elisabeth GÖSSMANN, Eva, in: LexMA, Band IV, München 1999, Sp. 124–126.

Keie deutet der Hofgesellschaft den entblößten Schenkel als gedankliche Untreue, als heimliches Minnebegehren.⁵⁶ Es sind aber keineswegs nur Parzivals Dame und Orcades, die öffentlich tatsächlicher oder hypothetischer Verfehlungen bezichtigt werden: Mit Ausnahme von Artus und Gawein ist keines der Hofmitglieder frei von Verfehlungen. Ein solches Ergebnis ist peinlich für den Hof, es dekonstruiert die arthurische Idealität. Über weitergehende Deutungen der Szene ist sich die Forschung uneins: Für Rosemary Wallbank stellt sie einen derben burlesken Einschub⁵⁷ dar, für Werner Schröder beweist sie Heinrichs Qualitäten als Satiriker.⁵⁸ Für Bleumer stehen dabei stoffliche Zusammenhänge im Vordergrund:

„Durch die paradigmatische Ausrichtung der Probehandlung greift diese auf das literarisch bereits voll ausgeprägte Figureninventar des Artushofes als Diskussionsgrundlage zurück und sucht so den Anschluß an die Gattung des Artusromans.“⁵⁹

In die gleiche Richtung zielt eine Bemerkung Cormeaus, der die Szene zu recht als „raffiniertes Spiel mit der Artustradition“⁶⁰ ansieht. Grundsätzlich problematisch erscheint, dass die Ausdeutung der Probenergebnisse durch ein Mitglied des Artushofes erfolgt. Dies führt zwar keineswegs zu etwaigen Beschönigungen, nimmt den Ergebnissen aber auch die Validität, die eine außerhalb des geprüften Systems stehende Instanz bieten könnte, wie es etwa bei den obengenannten Tugendsteinen oder der Schwertprobe der Fall ist. Die dargestellte Nacktheit bedingt sich aus der Tugendprobe selbst, sie ist ein einzelnes Motiv in einem größeren Rahmen, in dem es handlungslogisch anzusiedeln ist. Die Tugendprobe schafft in ihrem Verlauf zudem einen Kontext, der aus dem regulären Hofleben ausgeklammert ist; es handelt sich nicht um ein Zeigen des entblößten Körpers und eine unerwartete Verletzung höfischer Normen wie im Fall der besprochenen Szene von Gaweins Bettsprung, sondern um instrumentalisierte Nacktheit in Funktion eines Indikators.

56 Vgl. auch CORMEAU, ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 192.

57 Vgl. Rosemary E. WALLBANK, *The Composition of Diu Krône: Heinrich von dem Türlin's Narrative Technique*, in: *Medieval Miscellany. Presented to Eugène Vinaver*, hrsg. v. Frederick Whitehead, New York 1965, S. 313.

58 Vgl. Werner SCHRÖDER, *Herstellungsversuche an dem Text der Crône Heinrichs von dem Türlin mit neuhochdeutscher Übersetzung und Kommentar* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 2), Stuttgart 1996, S. 201f.

59 BLEUMER, *Konzeption*, S. 257.

60 Christoph CORMEAU, *Heinrich von dem Türlin*, in: VL 3 (1981), Sp. 898.

Reise nach Illes (V. 28316–28665.)

Wie in den ersten beiden besprochenen Szenen begegnet Nacktheit hier wieder außerhalb des höfisch-zivilisatorischen Bereiches: Gawein ist auf der Suche nach dem Gral und durchquert eine unwirtliche Gegend, die nach Walter Haug als Gegenwelt zu charakterisieren wäre.⁶¹ Die Beschreibung des geographischen Raumes, durch den der Weg führt, trägt stark apokalyptische Züge: Das Land ist verbrannt, Gawein findet nichts zu essen, kann sich nur an den vorbestimmten Weg halten und muss darauf vertrauen, dass dieser auch der richtige ist. Unterwegs trifft er auf eine seltsame Gruppe:

*Er sah einen roten man,
Des lip gar mit al bran,
Mit einer geysel trijben
Von den schönsten wijben,
Deswar, ein grosze schar,
Die allerhande cleyder bar
Und nackent warn,
Als sie ir mütter gebarn,
Die got zü der welt geschüff.
Die übeten solchen jamers wüff,
Der übel were zü sagen,
Wann von jrem jamers clagen
Möhte Gawein sin verzaget.
(V. 28632–28644)*

(„Er sah einen roten Mann, dessen Körper in Flammen stand. Mit einer Peitsche trieb er eine große Schar der schönsten Damen vor sich her, die Gott je geschaffen hatte, die ohne jede Kleidung und so nackt waren, wie ihre Mütter sie geboren hatten. Die vollführten ein solches Jammergeschrei, dass es schrecklich zu berichten wäre. Von ihrem Klagen hätte selbst Gawein verzagt werden können.“)

Die vorher angesprochene Feuermetaphorik setzt sich hier in beeindruckender Weise fort. Der brennende, dabei aber nicht verbrennende Mann evoziert einerseits Bilder von Verdammnis und Unterwelt, andererseits erinnert er an den bren-

⁶¹ Vgl. Walter Haug, *Chrétien de Troyes, Erec⁴-Prolog und das arthurische Strukturmodell*, in: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, hrsg. v. dems., 2. Aufl., Darmstadt 1992, S. 92–107.

nenden Dornbusch aus dem 2. Buch Mose.⁶² Die Peitsche zeigt unhöfische Rohheit und Gewalt und erinnert an die ebenfalls mit Geißelruten bewaffneten Zwerge in Hartmanns „Erec“⁶³ und Zatzikhovens „Lanzelet“⁶⁴. Die Nacktheit der schönen Damen, und es handelt sich explizit um vollständige Nacktheit, unterstreicht die Hilflosigkeit und Schutzbedürftigkeit der Frauen. Wie in der Szene mit der nackten Dame und dem verwundeten Riesen wird im Folgenden nun mit den Erwartungen an den Erzählablauf gebrochen: Gawein wird nicht im Kampf die Damen befreien, der brennende Mann ist kein antihöfischer Gegner und die Damen sind nicht nur die passiven und gequälten Geschöpfe, als die sie zunächst erscheinen mögen. Im Gegensatz zur Szene mit dem Riesen und der Dame bleibt aber Gawein hier kein außenstehender Beobachter und das Bild auch nicht statisch – im Gegenteil. Zwar wird auch hier ganz dezidiert auf verbale Kommunikation verzichtet, aber Gesten und die Bewegung der Körper im Raum stellen eine Interaktion von hoher Intensität zwischen den nackten Damen, dem brennenden Mann und Gawein her. Als erstes bewegt sich Gawein auf die Fremden zu. Darauf hören die Damen auf zu klagen und stellen sich zu einem *huffen* („der Haufen“) zusammen.⁶⁵ Der brennende Mann läuft daraufhin auf Gawein zu *Und kuszte jme vil tûwre / Beyde beyne und fûsze*.⁶⁶ („und küsste ihm sehr inständig die Beine und die Füße“) Als nächstes verändern wieder die Damen ihre Position und nähern sich ebenfalls Gawein:

*Auch begunden sich machen
Her für diese süßen wijbe
Und dackten vor hin alle ir libe
Mit henden und grûszten ine.*
(V. 28656–28659)

62 „Und er sah, daß der Busch im Feuer brannte und doch nicht verzehrt wurde. Da sprach er: Ich will hingehen und die wundersame Erscheinung besehen, warum der Busch nicht verbrennt.“ Die Bibel. Nach der Übersetzung MARTIN LUTHERS, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart 1984, Ex 2,3f.

63 Vgl. HARTMANN VON AUE, Erec. Mhd. Text und Übertr. v. Thomas CRAMER, Frankfurt a. M. 1999, V. 52–109.

64 Vgl. ULRICH VON ZATZIKHOVEN, Lanzelet, ed. KRAGL, Band 1, V. 426–441.

65 Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 28645–28649.

66 HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 28652f.

(„Auch die lieblichen Frauen kamen näher und hielten sich die Hände vor den [nackten] Körper und grüßten ihn.“)

Hier findet eine Verkehrung der ursprünglichen Motivik in ihr Gegenteil statt, ein Spiel mit dem Dualismus: Aus Weinen wird Lachen, die Gestalt des brennenden Mannes verliert ihre Bedrohlichkeit, zeigt eine Gebärde der Unterwerfung und des Friedens. Auch die Gestik der Damen signalisiert keinen Schmerz und keine Angst mehr, es ist kein Flehen um Hilfe an den fremden Ritter, eher ein freundlicher und hoffnungsvoller Gruß nach höfischer Art.

Dennoch wird die Konstellation nicht aufgelöst: die Bewegungen im Aktionsraum werden, gleich einem rückwärtslaufenden Film, wieder rückgängig gemacht; bis zum Schluss bleibt die Ausschließlichkeit⁶⁷ der nonverbalen Kommunikation bestehen:

*Da mit gingen si widder hin
Und haufften sich widder als E.
Keyner hand rede wart da me,
Wann daz der man Gaweinen neig
Und widder gie und gesweig,
Da die schar vor yme hin seig.
Mit dirre rede er für reit,
Wann yme nyeman da von seit,
Was dis wonder meinte,
Wann das sin hertz weinte
Der gotsüezer wijbe not,
und da von füwres flammen rot
Dirre man so hart bran.
(V. 28660–28672)*

(„Dann gingen sie zurück und gruppierten sich wieder wie zuvor. Es wurden keine Worte mehr gewechselt. Der Mann verneigte sich vor Gawein und ging schweigend zu der Schar. Damit ritt er [= Gawein] weiter, denn niemand sagte ihm, was es mit diesem Wunder auf sich habe. Aber sein Herz weinte wegen des

⁶⁷ Es sei auf den erzählerischen Kunstgriff hingewiesen, die Szene, die durch nichtsprachliche Kommunikation geprägt ist, mit Versen zu beenden, die eindeutig auf gesprochene Sprache abheben: „*Mit dirre rede er für reit, / Wann yme nyeman da von seit, Was dis wonder meinte*“. (Damit ritt er [= Gawein] weiter, denn niemand sagte ihm, was es mit diesem Wunder auf sich habe.) HEINRICH VON DEM TURLIN, *Die Krone*, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 28641f.

Leides der schönen Damen und weil der Mann so stark von den roten Flammen verzehrt wurde.“)

Der Erlöser-Aspekt Gaweins in dieser Szene scheint mir unzweifelhaft, schon dadurch, dass sowohl die Damen als auch der brennende Mann – beide in ihren Rollen gefangen – bei Gaweins Erscheinen ihr Verhaltensmuster zumindest temporär unterbrechen und in einen Zustand der Befreiung übergehen.⁶⁸ Im weiteren Kontext des Werkes wird deutlich, warum die Szene nicht aufgelöst wird – oder besser gesagt, warum noch nicht. Es ist zu früh, erst mit der Lösung des Gralsgeheimnisses⁶⁹ werden die Schrecken dieser letzten Abenteuerkette Gaweins von selbst verschwinden. Die Nacktheit stellt hier nur ein Element in einer Wunderkette dar, zusammen mit etwa einem an ein Ungeheuer gefesselten alten Mann oder einem Gefäß mit drogenartig berauschendem Duft. Zur Komposition dieser motivischen Vielfalt bemerkt Walter Haug, er „kenne nichts in der mittelalterlichen Literatur, das dem Fantastischen im modernen Sinn so nahe käme wie diese surrealen Sequenzen in der „Crône“.“⁷⁰

68 Unter diesem Aspekt lässt sich eine Parallele zur Szene der Befreiung der dreihundert Damen aus dem Arbeitshaus eines Riesen in Hartmanns von Aue „Iwein“ aufzeigen. Vgl. HARTMANN VON AUE, Iwein, ed. BENECKE/LACHMANN/WOLFF/CRAMER, V. 6186–6866.

69 In aller Kürze fasst Bumke zusammen: „Keie wird gefangengenommen; die anderen drei [Lanzelot, Kalogrenant, Gawein] erreichen das Gralschloß und erleben dort die Prozession des Grals. Der Gral ist eine Schüssel aus Gold, in der drei Blutstropfen sichtbar sind. Was Parzival versäumte, leistet Gawein: er fragt nach dem Gral und erlöst damit die Gralgesellschaft, die daraufhin verschwindet, ohne daß die Geheimnisse des Grals offenbart werden.“ Joachim BUMKE, Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter (Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter 2), München 2000, S. 221.

70 Walter HAUG, Das Fantastische in der späteren dt. Artusliteratur, in: Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologien und der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, hrsg. v. Karl Heinz Goller, 25.–29. September 1982, Paderborn 1984, S. 133–149, hier S. 146.

Resümee

Die Betrachtung der fünf Szenen hat gezeigt, dass Heinrich von dem Türilin in der „Crône“ Nacktheit sehr bewusst und gezielt einsetzt. Sowohl die Konstruktion als auch die Wirkung des Zeigens unbedeckter Körper gestaltet sich sehr variantenreich. Dabei ist einerseits die Darstellung der Nacktheit kontextabhängig, andererseits prägt die Visualisierung des unbedeckten Körpers die Wahrnehmung der Szene durch den Rezipienten, es entsteht ein Wechselspiel. Nacktheit wirkt in diesem Sinn als Katalysator der Wahrnehmung. In keiner der Szenen ist die Nacktheit an sich das Element, welches den Erzählverlauf gravierend beeinflusst oder ändert, sie prägt vielmehr die Wirkung desselben, indem sie die aufgerufenen Emotionen wie Trauer, Komik, Spannung oder auch emotional konnotierte Ordnungsprinzipien wie Brüche mit den Normen des korrekten Verhaltens oder Äußeren sichtbar werden lässt oder verstärkt. Nacktheit steht dabei auch mit anderen Motiven in Verbindung und Wechselwirkung. Obwohl Nacktheit stets als defizitärer Zustand erscheint, als Zeichen der Entäußerung vom höfischen Ideal, ist sie kein Anlass zur Sanktion; statt Verurteilung durch den Erzähler steht der simple Ausgleich des Mangels wie nach dem Drachenkampf oder dem Sprung aus dem Bett, beziehungsweise, im weiteren Kontext betrachtet, die Aussicht auf eine spätere Auflösung des Zustandes (wie etwa bei der Dame mit dem Riesen oder dem brennenden Mann mit der Gruppe von Damen). Anders liegt der Fall bei der Tugendprobe. Nacktheit ist hier vollständig funktionalisiert und auf die Wahrnehmung in ihrer Rolle reduziert: Nicht die Sichtbarkeit der entblößten Brust an sich ist das Problem, sondern die Vorwürfe, die Keie daraus ableiten kann.

Eine Besonderheit stellt die Szene mit der Dame und dem Riesen dar, da Nacktheit nicht als Element der Trennung oder Abgrenzung gegen eine andere Gesellschaft dargestellt ist; sie fungiert hier vielmehr als äußerlich sichtbare Verbindung zwischen den beiden grundverschiedenen Kreaturen. Abgrenzend wirkt sie bestenfalls gegen Gawein, aber auch dies in einem so besonderen Rahmen, dass keine Aktion von ihm möglich oder nötig ist.

Bei aller Verschiedenartigkeit liegen den besprochenen Szenen aber auch Gemeinsamkeiten in der Erzählkonzeption zugrunde, die vor allem durch die intra- und intertextuellen Bezüge deutlich geworden sind. Solche Überlegungen sind zwingend notwendig, um die Nacktheitsmotivik zu entschlüsseln, sonst bliebe bes-

tenfalls ein kurzer Moment der scheinbaren Komik. In einem größeren Rahmen zeigen die Nacktheitsmotive in der „Crône“ auf subtile Weise, wie Literatur in Literatur zitiert, karikiert und parodiert werden kann.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Kai LORENZ, *da von er so hart enkam, das er nackend usz dem sloffe sprang*. Überlegungen zur Darstellung und Funktion von Nacktheit in Heinrichs von dem Türlin „Diu Crône“, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 89–112.