



SILKE WINST

Körper und Identität

Geschlechtsspezifische Codierungen von Nacktheit im höfischen Roman um 1200

Zwei spezifische Formen von Nacktheit, wie sie in höfischen Romanen des späten 12. bis frühen 13. Jahrhunderts entworfen werden, stehen im Mittelpunkt der Untersuchung: Zum einen handelt es sich um Enites und Jeschutes partielle Blöße in Hartmanns von Aue „Erec“ und in Wolframs von Eschenbach „Parzival“, zum anderen um die völlige Nacktheit der Protagonisten in Hartmanns „Iwein“ und in Wirnts von Grafenberg „Wigalois“. Die beiden weiblichen Figuren tragen zerschlissene Kleider, die ihre weiße Haut hervorscheinen lassen. Schönheit erbringt den Adelsausweis, den die defizitäre Gewandung nicht zu leisten vermag. Gleichzeitig bleibt der Mangel an adliger Identität bestehen, der durch die Haut erst sichtbar wird. Jeschutes Leib wird zudem durch unterschiedliche literarische Strategien erotisiert. Männliche Nacktheit dagegen ist in den gewählten Beispielen eine vollständige: In einer Identitätskrise sind sowohl Iwein als auch Wigalois völlig unbekleidet und (fast) aller adligen Attribute beraubt. Während Wigalois' Körper gleichwohl schön ist und so auf Adligkeit rekurriert, ist Iweins Körper schwarz und so nicht nur sich selbst, sondern auch der höfischen Kultur fremd. In den unterschiedlichen Beispielen wird stets die Frage nach Identität, die über den Körper vermittelt wird, verhandelt. Die Texte kennzeichnen den – mehr oder minder – entkleideten Körper sowohl als beschädigte als auch als Adligkeit verbürgende Instanz und inszenieren so die enge Verknüpfung von Körperentwurf und Identitätsproblematik. Erst vor diesem Hintergrund wird ein Zusammenhang von Nacktheit und gender produziert: Die Geschlechterdifferenz manifestiert sich hier vor allem am Grad der Nacktheit, an der Schwere des Identitätsverlusts und zum Teil an den Zeichenordnungen, in die der nackte Körper eingeordnet wird.

Nacktheit exponiert den Körper in besonderen Maße: Bar aller kulturellen Attribute scheint der Leib auf seine unhintergehbare, quasi ‚natürliche‘ Konstituiertheit zu verweisen. Die Nacktheit von Iwein und Wigalois scheint einen unverstellten Blick auf den ritterlichen Körper zu ermöglichen, und durch die zerschlissenen Kleider von Jeschute und Enite scheint der weibliche Leib hervorzuleuchten. Die bloßen Körper aber werden signifikant in Szene gesetzt: Darstellung und Deutung des Körpers unterliegen stets kulturellen Konventionen und Zeichenordnungen. Einen Körper, der seiner Signifikation vorgängig wäre, gibt es nicht. Judith Butler hat be-

schrieben, wie die Materialisierung von Körpern stets in regulierende Normen und bedeutungsstiftende Prozesse eingebunden ist. Sie spricht von „morphologische[n] Möglichkeiten“, die durch „historisch revidierbare Kriterien der Intelligibilität“¹ hervorgebracht werden. Solchen Körperkonturierungen und den thematischen Zusammenhängen, in denen sie verortet sind, möchte ich im Folgenden nachgehen. Zwei spezifische Formen von Nacktheit, wie sie in höfischen Romanen des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts entworfen werden, stehen dabei im Mittelpunkt: zum einen Enites und Jeschutes partielle Blöße in Hartmanns von Aue „Erec“² (um 1185) und in Wolframs von Eschenbach „Parzival“³ (um 1200), zum anderen die völlige Nacktheit der Titelhelden in Hartmanns „Iwein“⁴ (um 1200) und Wirnts von Grafenberg „Wigalois“⁵ (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts).⁶ In den unterschiedlichen Beispielen wird stets die Frage nach Identität, die über den Körper vermittelt wird, verhandelt: Um zu bedeuten und Identität zu stiften, wird der Körper je unterschiedlich entworfen und codiert.⁷

1 Beide Zitate aus Judith BUTLER, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a. M. 1997, S. 37.

2 Ich zitiere nach der Ausgabe HARTMANN VON AUE, Erec. Mhd. Text u. Übertr. v. Thomas CRAMER, Frankfurt a. M. 1972. Die Übersetzungen sind ebenfalls dieser Ausgabe entnommen.

3 Ich zitiere nach der Ausgabe WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival. Mhd. Text nach der Ausgabe v. Karl LACHMANN, Übers. v. Peter KNECHT, mit Einf. zum Text der Lachmannschen Ausgabe u. in Probleme der „Parzival“-Interpretation v. Bernd SCHIROK, Studienausgabe, 2. Aufl., Berlin/New York 2003. Auch die Übersetzungen entstammen dieser Ausgabe.

4 Ich zitiere nach der Ausgabe HARTMANN VON AUE, Iwein. Text der siebenten Ausgabe von Georg F. BENNECKE/Karl LACHMANN/Ludwig WOLFF, Übers. u. Anm. v. Thomas CRAMER, 3., durchges. u. erg. Aufl. Berlin/New York 1981. Die Übersetzungen beziehen sich ebenfalls auf diese Ausgabe.

5 Ich zitiere nach der Ausgabe WIRNT VON GRAFENBERG, Wigalois. Text der Ausgabe v. J. M. N. KAPTEYN, übers., erläutert u. mit einem Nachwort versehen v. Sabine SEELBACH/Ulrich SEELBACH, Berlin/New York 2005. Die Übersetzungen sind ebenfalls aus dieser Ausgabe.

6 Zur weiteren Darstellungen von Nacktheit vgl. Anna STEINBERG, Studien zum Problem des Schönheitsideals in der deutschen Dichtung des Mittelalters, Bd. I. Die Darstellung der Nacktheit, in: Archivum neophilologicum 1 (1930), S. 46–60.

7 Zu mediävistischen Forschungen und Perspektiven zum Körper vgl. etwa Ingrid BENNEWITZ/Ingrid KASTEN (Hrsg.), Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), Münster 2002; Sarah KAY/Miri RUBIN (Hrsg.), Framing Medieval Bodies, Manchester/New York 1994; Judith KLINGER, Gender-Theorien, in: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte (re 55643), hrsg. v. Claudia Benthien/Hans Rudolf Velten, Reinbek 2002, S. 267–297; und Linda LOMPERIS/Sarah STANBURY (Hrsg.), Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature, Philadelphia 1993.

Enite und Jeschute: Partiell entblößte weibliche Körper zwischen Adligkeit und Erotik

Sowohl Enite als auch Jeschute tragen zerschlissene Kleider, die ihre schwanenweiße Haut hervorscheinen lassen: *sô schein diu lîch dâ / durch wîz alsam ein swan* (V. 329f.)⁸, heißt es über Enite, *noch wîzer denn ein swan* (257, 13)⁹ über Jeschute. Die Umstände der teilweisen Entblößung¹⁰ aber differieren beträchtlich: So ist Enite die Tochter des verarmten Adligen (*edelarmen*, V. 432) Koralus, und ihre ärmliche Gewandung bezeichnet den beschädigten Status ihrer Familie, die *guot* und *êre* in einer Fehde verloren hat.¹¹ Ihre weiße Haut erbringt indes den Adelsausweis, den die defizitäre Bekleidung – und die degradierende Arbeit als Pferdeknecht – nicht zu erbringen vermag.¹² Dass ihr schöner Leib¹³ aber erst sichtbar werden kann, bezeichnet gleichzeitig den Mangel an adliger Identität.¹⁴ Im nackten Körper manifestieren sich demnach gegenläufige Bedeutungen: Die identitätsstiftende Kraft des Leibes ist verknüpft mit der Nacktheit, die aus einem identitären Defekt resultiert.

Erec erfasst diese Zusammenhänge genau: Da Enites lilienweißer Körper¹⁵ so begehrenswert ist (*sô gar dem wunsche gelîch*, V. 332), bittet Erec Koralus, mit dessen Tochter zum Turnier reiten und sie danach zur Ehefrau nehmen zu dürfen. Denn auch Erec hat ein Defizit aufzuweisen, das mit ungenügender äußerer Ausstattung zu tun hat. Zuvor waren er und ein Mädchen im Dienste Königin Ginovers von einem Zwerg geschlagen worden: Erec konnte keine Rache dafür nehmen, da

8 „Dort schimmerte ihr Körper schwanenweiß hindurch.“

9 „weißer als ein Schwan“

10 Meine Ausführungen beziehen sich auf V. 1–1898 in HARTMANN VON AUE, Erec, V. 256, 11–271, 24 und 129, 18–137, 29 in WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival.

11 Vgl. V. 396–439.

12 Zur Kleidung, die Status und Adel signifiziert, vgl. nur Elke BRÜGGEN, Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts (Beihefte zum Euphorion 23), Heidelberg 1989, S. 113; und John W. BALDWIN, The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200 (The Chicago Series on Sexuality, History, and Society), Chicago/London 1994, S. 100.

13 *der megede lîp was lobelîch* (V. 323) – „Das Mädchen war schön von Gestalt.“

14 Britta BUSSMANN, „Dô sprach diu edel kûnegin...“. Sprache, Identität und Rang in Hartmanns „Erec“, in: ZfdA 134 (2005), S. 1–29, liest Enites Schweigen zu diesem Zeitpunkt der Handlung als „Signum ihrer ärmlichen und machtlosen Existenz vor ihrer Hochzeit“ (S. 16).

15 *ir lîp schein durch ir salwe wât / alsam diu lilje, dâ si stât / under swarzen dornen wîz*. (V. 336–338) – „Ihr Körper schimmerte durch die schäbige Kleidung wie eine Lilie, wenn sie weiß unter schwarzen Dornen blüht.“

er was blôz als ein wîp (V. 103).¹⁶ Dieses blôz ist der Gegensatz zu *gewâfent* (V. 486)¹⁷ und schließt Erec aus dem spezifisch männlichen Kontext des Waffentragens und der Gewaltausübung aus. So wird Erecs Blöße durch Enites – die allerdings nie als Blöße bezeichnet wird – komplementiert. Im Zusammenschluss beider adliger Körper können beide Makel kompensiert werden: Erec wird von Koralus gerüstet, gewinnt als bester Ritter den Sperberkampf und gleicht so den anfänglichen Ehrverlust aus. Enites Anwesenheit spornt Erec zu Höchstleistungen an, ihr Adel wird durch Erecs Sieg und die spätere Hochzeit bestätigt. Bereits Hugo Kuhn beschreibt „die Schönheit Enitens und die Rittertüchtigkeit Erecs“ als „Bausteine dieser Minnegemeinschaft“.¹⁸

Auf angemessene Einkleidung muss Enite noch bis zum Einzug am Artushof warten. Erec weigert sich auf dem Turnier, Enite in ein geeignetes Gewand zu kleiden: Er besteht darauf, dass die Gestalt aussagekräftiger als die Kleidung sei¹⁹, und unterstreicht so erneut die Bedeutsamkeit der – um mit Peter Czerwinski zu sprechen – „unverletzliche[n], unantastbare[n] höfische[n] Schönheit eines ‚öffentlichen‘, gesellschaftlichen Körpers, der seine ganze soziale Qualität als höchsten Adel sichtbar werden lässt“.²⁰ Enites deutlich sichtbarer, schöner Leib markiert ihre Prädisposition zur untadeligen Gattin (*ze lobelîchem wîbe*, V. 335), weshalb Erec mit seinen Eheabsichten auch ohne Zögern herausrückt. Der soziale Status dominiert dabei jegliche etwaige erotische Qualität des teilweise enthüllten weiblichen Körpers²¹: Eine solche wird völlig von Erecs Überlegungen – und von der anfängli-

16 „ungertüset wie eine Frau“

17 *er was gewâfent und ich blôz* (V. 486), erzählt Erec später Koralus. – „Denn er war bewaffnet und ich ohne Rüstung.“

18 Hugo KUHN, „Erec“, in: Hartmann von Aue (Wege der Forschung 359), hrsg. v. Hugo Kuhn/Christoph Cormeau, Darmstadt 1973, S. 17–48 (Erstmals in: Festschrift für Kluckhohn und Schneider, Tübingen 1948, S. 122–150), hier S. 45.

19 Der *Terminus nacket* wird von Erec nur *ex negativo* für Enite benutzt: *Und wære si nacket sam mîn hant / unde swerzer dan ein brant* (V. 652f) – „wäre sie auch nackt wie meine Hand und schwärzer als Kohle“ –, sagt Erec, so würde er trotzdem den Sieg erringen – oder sterben. Ebenso wenig wie Enite *nacket* ist, ist sie *swarz*: Der sichtbare, schöne Leib versichert Adel.

20 Peter CZERWINSKI, *Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M./New York 1989, S. 39, zu Alyze in Wolframs „Willehalm“. Zu Enite vgl. dort S. 364–376. Dass adlige Identität in ihre Bestandteile isoliert werden kann (Besitz vs. Körper), sieht Czerwinski als spezifisch höfische identitäre Verfasstheit von Adel, die als neues Modell entworfen wird.

21 Vgl. auch James A. SCHULTZ, *Courtly Love, the Love of Courtliness, and the History of Sexuality*, Chicago/London 2006. Schultz beschreibt, wie im höfischen Roman Adel, nicht aber das Geschlecht

chen Darstellung des Erec-Enite-Verhältnisses – abgekoppelt.²² Erst später, auf dem Weg zum Artushof, wechseln die beiden erstmals *die vriuntlichen blicke* (V. 1491)²³, die *minne* (V. 1492) transportieren²⁴, und noch später, kurz vor der Hochzeit, bricht die *minne* in größerer Aggressivität aus: Die Liebenden werden jeweils als Habichte imaginiert, die ihre Beute vor Augen haben und trotzdem Hunger leiden müssen.²⁵ Dieser Ausbruch des Begehrens ist ein wechselseitiger²⁶. Erec und Enite erscheinen beide gleichermaßen als Subjekte und Objekte des Begehrens.

Eine derartige Unverbundenheit von entblößtem weiblichen Körper und seiner erotischen Wirkung steht der Beschreibung Jeschutes diametral gegenüber. Als Parzival sie zum zweiten Mal trifft, trägt sie ein von Ästen und Dornen zerrissenes Hemd (*hemde*, 257, 9), das – wie Enites dürftige Bekleidung – den Blick auf die Haut freigibt. Die Beschreibung der schwanenweißen Haut führt über die ungeschützten Hautpartien, die schmerzhaft von der Sonne gerötet sind, zu Jeschutes rotem Mund: *der muose alsölhe varwe tragen / man hete fiwer wol drüz geslagen* (257, 19f.).²⁷ Dieses Feuer rekurriert auf das Feuer des Begehrens – *der minne hitze fiur* (130, 9) –, das bei Parzivals erstem Treffen mit Jeschute erwähnt wurde: Zu jener Zeit hatte der Held die schlafende Dame in ihrem Zelt überrascht. *Si truoc der minne wäfen, / einen munt durchliuhtic rô, / und gerndes ritters herzen nô* (130, 4–6).²⁸ Ausführlich wird Jeschute beschrieben, die hingestreckt auf dem Bett schläft und

über Körperschönheit sichtbar gemacht wird. Zu Enite vgl. etwa S. 30, 39 und 81f. Schultz betont die Funktion der Kleidung für die Konstitution von Adel. Ebenso ist Andreas KRASS, *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*, Tübingen/Basel 2006, an höfischer Kleidung interessiert. Zum Verhältnis von Kleidermotivik und Tugendschönheit bei Enite vgl. S. 169–174.

22 Kathryn SMITS, *Die Schönheit der Frau in Hartmanns „Erec“*, in: *ZfdPh* 101 (1982), S. 1–28, sieht dies als Indiz dafür, dass Erec Enites Schönheit „und alles, was damit zusammenhängt“ (S. 5) unterschätzt. Dies kann ich hier jedoch nicht erkennen. Dass Erec um Enites Qualität weiß, äußert sich in seiner Überzeugung, dass sie gemeinsam den Sperberpreis erlangen werden.

23 „liebreiche Blicke“

24 Allerdings trägt Enite zu diesem Zeitpunkt noch immer ihr zerfetztes Kleid: Der hervorscheinende Körper wird an dieser Stelle aber nicht thematisiert.

25 Vgl. V. 1857–1886.

26 Vgl. auch Nigel F. PALMER, *Poverty and Mockery in Hartmann's "Erec"*, v. 525ff.: A Study of the Psychology and Aesthetics of Middle High German Romance, in: Hartmann von Aue. *Changing Perspectives*. London Hartmann Symposium 1985 (GAG 486), hrsg. v. Timothy McFarland/Silvia Ranawake, Göttingen 1988, S. 65–92, der die „reciprocal nature of their love“ (S. 74) unterstreicht.

27 „der war ganz von solcher Farbe, daß man daraus Feuer schlagen konnte“

28 „Sie trug der Liebe Waffen: einen Mund durch und durch leuchtend, der konnte allerdings das Herz eines stürmischen Ritters in Bedrängnis bringen.“

wegen der *hitze* (130, 19) nur bis zur Hüfte von einem Zobelpelz bedeckt ist. Hitze und Minnefeuer der Darstellung münden in die kaum verhüllte Vergewaltigungsszene, in der Parzival mit Jeschute ringt und ihr Kuss, Ring und Brosche raubt. Der heimkehrende Orilus bestraft Jeschute für die vermeintliche Untreue, indem er ihr fortan jeglichen Dienst und Ehrerbietung verweigert und ihr Reitsattel und Pferdeausrüstung zerschlägt. Jeschutes bedauernswerte Situation beim zweiten Treffen mit Parzival ist Resultat dieser Strafe. Der rote Mund, der in beiden Passagen mit dem (Minne-)Feuer in Verbindung gebracht wird, verleiht nicht nur der ersten Begegnung, in der der weibliche Körper vom männlichen Eindringling unterworfen wird, erotische Qualität. Auch die zweite Begegnung mit der entblößten, ungeschützten Jeschute wird durch dieses Signal erotisiert.

Die Jeschute zu Unrecht zur Last gelegte Normübertretung²⁹ ist an ihrem Körper ablesbar. Dass ihre Haut teilweise von der Sonne verbrannt und so in Mitleidenschaft gezogen ist, macht die ihr zuvor zugefügte Gewalt an ihrem Körper sichtbar: Der einst makellose Körper wurde von Parzival gewaltsam beschädigt; da Orilus ihrer Geschichte keinen Glauben schenkt, wird Jeschutes Leib weiteren Leiden ausgesetzt. Insgesamt schreibt sich die fortgesetzte männliche Gewalt ihrem Körper ein. Dieser bereits von Gewalt gezeichnete Körper ruft zum Zeitpunkt des zweiten Treffens mit Parzival erneute Gewaltphantasien hervor, mit denen der Text spielt: *swâ man se wolt an rîten / daz was zer blôzen sîten* (257, 21f.).³⁰ Die ungeschützte Blöße³¹ des schönen, von Qualen gezeichneten weiblichen Körpers reizt

29 Zu Unrecht wird Jeschute das Zusammensein mit Parzival zur Last gelegt, wenn man ihre Zustimmung unterstellt. In einem männlich dominierten Ordnungssystem aber muss dieser Umstand nicht unbedingt von Bedeutung sein: Jeschutes Körper ist nach der Vergewaltigung beschädigt, ganz gleich, ob sie zugestimmt hatte oder nicht.

30 „Wo immer man sie attackieren wollte, so hätte man sie allemal an der bloßen Flanke zu fassen gekriegt.“ – Der Erzähler verwendet einen seiner zahlreichen Wortwitze für diese Szene: [*nantes iemen vilân, / der het ir unreht getân:*] / *wan si hete wênc an ir* (257, 23–25) – „Wenn jemand sie freilich *vilân* geschimpft hätte, das wäre ganz unpassend gewesen; sie hatte ja eher wenig an als viel.“ Dass Jeschute kein Bauer ist, wird mit dem falschen Argument begründet; dass Status und Bekleidung aufeinander verweisen, wird in paradoxer Weise verkehrt.

31 Vom nackten Leib (*blôzen lîp*, 257, 31) Jeschutes spricht auch der Erzähler: *doch nâme ich sôlhen blôzen lîp / fûr etslich wol gekleidet wîp* (257, 31f.) – „Mir jedenfalls wäre ein so nackter Leib lieber als manche Frau, wenn sie noch so schön angezogen ist.“ Obgleich durch diese positive Wertung der vorhergehende Witz auf Kosten Jeschutes relativiert wird, wird zugleich erneut implizit Jeschutes – gewaltsame? – Verfügbarkeit imaginiert, indem mit der Polysemie von *nemen* gespielt wird. (In Knechts Übersetzung geht die Doppeldeutigkeit von *nemen* leider verloren.) Das männliche Subjekt agiert sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Erzählebene.

zum Angriff. Da Parzival zu diesem Zeitpunkt aber nicht mehr tumber Tor, sondern vorbildlicher Ritter ist, kann er Jeschutes defizitären Status, der ja von ihm selbst verschuldet wurde, ausgleichen und sie in ihren früheren Zustand überführen. Gewalt wird demnach nur beim ersten Treffen ausgeübt, um den weiblichen Körper verfügbar zu machen. Beim zweiten Treffen wird Gewalt immerhin als deutliche Möglichkeit imaginiert, dann aber werden das ritterliche Gegenmodell der Hilfeleistung sowie das *erbarmen* (259, 1) aufgerufen, mit dem die Konsequenzen der Gewalt beseitigt werden.

Neben dieser Verankerung des ungeschützten weiblichen Leibes in einem Kontext von Begehren und Gewalt benutzt der „Parzival“ eine weitere Strategie, mittels derer der nackte weibliche Körper erotisiert wird. Die Tränen der bekümmerten Jeschute fließen auf ihre Brüste: *al weinde diu frouwe reit / daz si begôz ir brüstelin / als si gedraet solden sin* (258, 24–26).³² Die Schönheit der Brüste wird vom Erzähler gelobt³³ und mündet schließlich in Jeschutes Versuch, sich Parzivals Blicken zu entziehen.³⁴ Nicht nur die Beschreibung der Brüste an sich führt zu einer Erotisierung des weiblichen Körpers, sondern der Kontext von Trauer und Tränen, der den Blick allererst auf diese Körperteile lenkt³⁵, und die erneut aufgerufene Schutzlosigkeit und Entblößung produzieren einen erotischen Sinnzusammenhang. Während bei Enite der partiell entblößte weibliche Körper primär sozial codiert wird, um ihren sozialen Status und Adel mittels des Körpers zu beglaubigen, wird mit Jeschutes teilweiser Nacktheit der weibliche Körper als Objekt von Gewalt und Begehren ausgestellt.³⁶ Anders als bei Enite, bei der Gleichrangigkeit und Ebenbürtigkeit zu

32 „Immerzu weinend ritt die Dame, so daß sie ihre Brüstlein begoß. Die waren wie frisch von der Drehbank.“

33 *diu stuonden blanc hôch sinewel: / jane wart nie drahsel sô snel / der si gedraet hete baz* (258, 27–29.) – „So weiß und hoch und rund standen sie da: Kein Drechsler wäre flink genug, sie besser zu drechseln.“

34 *mit henden und mit armen / begunde si sich decken / vor Parzivâl dem recken* (259, 2–4) – „Mit Händen und mit Armen suchte sie sich zu bedecken vor dem starken Parzival.“

35 Vgl. dazu Elke Koch, Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages (Trends in Medieval Philology 1), hrsg. v. C. Stephen Jaeger/Ingrid Kasten, Berlin/New York 2003, S. 143–158: „Die Tränen werden hier zum ‚Blickfang‘, ihr Fluss lenkt die Visualisierung des erotischen Körpers“ (S. 152). Weiter stellt Koch heraus, dass die weibliche Trauer die Entstehung des Begehrens begünstigt.

36 SCHULTZ, Courtly Love, S. 87, geht davon aus, dass „the bare flesh of a noble woman will not elicit an erotic response in a courtly knight“. Erst im Zusammenspiel mit höfischer Kleidung könne

Erec im Vordergrund stehen, wird in Jeschutes Beispiel eine spezifisch weibliche Morphologie konturiert, die – zumindest im Zusammenhang dieser Textsequenz – mit einem gewaltsamen, männlichen Begehren nach dem weiblichen, schutzlosen und verfügbaren Körper korreliert.

Iwein und Wigalois:

Vollständige männliche Nacktheit als Marker einer Identitätskrise

Nachdem Wigalois mit dem Drachen Pftan gekämpft hat, fällt er in eine Ohnmacht, die wiederum in eine Identitätskrise³⁷ führt.³⁸ Dirk Matejovski benennt den Zusammenhang zwischen Drachen und Krise: „Diese plötzliche Nähe zu jenem Objekt, dessen Existenz es durchzustreichen galt, mündet im Bewußtsein des Helden geradezu in die soziale Deklassierung.“³⁹ Und tatsächlich bezeichnet sich Wigalois als *wilde* (V. 5810) und *ungehiure* (V. 5831)⁴⁰, als er nach dem erfolgreichen Kampf wieder zu sich kommt. Zuvor sind ihm von einem Fischerpaar Rüstung und Kleidung

der höfische Körper höfische Liebe hervorrufen. Bei Jeschute wird nun gerade kein höfischer, sondern ein gewaltsamer Kontext etabliert.

37 Besonders die ältere Forschung geht davon aus, dass es im Wigalois keine Identitätskrise gäbe und die Szene nur ein Strukturzitat der entsprechenden Iwein-Passage sei. Vgl. Klaus GRUB-MÜLLER, Artusroman und Heilsbringerethos. Zum „Wigalois“ des Wirnt von Gravenberg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1988), S. 218–239, auf S. 223–227 zur Forschungsdiskussion. Vgl. grundsätzlich die Studie von Stephan FUCHS, Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31), Heidelberg 1997, zum krisenlosen Helden etwa S. 368–370. Vgl. dagegen Jan-Dirk MÜLLER, Imaginäre Ordnungen und literarische Imaginationen um 1200, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2003, S. 41–68; und Jan-Dirk MÜLLER, Identitätskrisen im höfischen Roman um 1200, in: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft (Norm und Struktur 23), hrsg. v. Peter von Moos, Köln/Weimar/Berlin 2004, S. 297–323, siehe dort grundsätzlich zu Identitätskrisen in mittelalterlicher Literatur. Carmen STANGE, *Sit si eines libes waren*. Vatersuche, Rollenkonflikte, und Identitätsgenese im „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg, in: Das Abenteuer der Genealogie: Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter (Aventiuren 2), hrsg. v. Johannes Keller/Michael Mecklenburg/Matthias Meyer, Göttingen 2006, S. 123–147, verortet Wigalois' Identitätskrise in der doppelten Herkunft des Protagonisten.

38 Ich beziehe mich auf V. 4836–6203 des Wigalois.

39 Dirk MATEJOVSKI, Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung (stw 1213), Frankfurt a. M. 1996, S. 149.

40 Der Drache wird in V. 5022 *ungehiure* – also „unheimlich, ungeheuer, schrecklich“, und wie *wilde* eine Antithese zu ‚höfisch‘ – genannt.

geraubt worden: *sus entnacten si in gar* (V. 5360)⁴¹, *alsô gar daz dehein / vadem an sîm lîbe schein* (V. 5427f.).⁴² So muss Wigalois anhand seines vom Kampf gezeichneten, nackten Leibes⁴³ davon ausgehen, er sei ein armer Unfreier (*armman*, V. 5834), obwohl er seinen Namen kennt und sich in eine dynastische Linie einordnen kann.⁴⁴ Diese Selbstwahrnehmung scheint der Fremdwahrnehmung durch die Fischersfrau zu widersprechen: Sie hatte den *wünneclîche[n] lîp*, / *sûberlîch und sîeze* (V. 5434f.)⁴⁵ des entkleideten Opfers bestaunt.⁴⁶ Dass außerdem sein Leib schneeweiß ist (*sîn lîp wîz alsam ein snê*, V. 5441), zeigt deutlich, dass Wigalois' Körper auch in nacktem Zustand unbeschädigte Adligkeit, durch das Attribut der *sîeze* sogar Heiligmäßigkeit, signifiziert. Zudem sichert der Körper an dieser Stelle Identität in einem ganz grundsätzlichen Sinne, da er Wigalois das Leben rettet: Die Frau wollte Wigalois töten, lässt aber durch die *minne*, die beim Anblick des schönen Leibes ausbricht, von diesem Plan ab.

Für Wigalois aber scheint die Tatsache der Nacktheit – die er als Identitätslosigkeit interpretiert – stärker zu zählen als der makellose Leib. In der Tat nimmt er diesen gar nicht als solchen wahr: Stattdessen dominieren sein Haar, das *ungeslîhtet*, / *bluotic und zeworren* (V. 5793f.)⁴⁷ ist, sowie die fehlenden materiellen Statusmerkmale die Szene, in der Wigalois sich als *wilde* (V. 5810) bezeichnet. Nicht Schönheit, sondern die Konsequenzen des Drachenkampfes und des Raubes stehen im Vordergrund. So vermischen sich die Auswirkungen spezifisch ritterlicher Aktivitäten mit dem Delikt der Fischersleute: Der Drachenkampf, eigentlich die perfekte Gelegenheit, *êre* und das Anrecht auf Laries Hand zu erringen⁴⁸, wird in seiner Ambiguität beleuchtet, da der siegreiche, aber ohnmächtige Wigalois im Anschluss Opfer

41 „und ließen ihn so völlig nackt zurück“ bzw. „sie entblößten ihn völlig“ – Das Wort *entnacten* findet sich auch in V. 5341 und 5426.

42 „so daß ihm nicht ein einziger Faden am Leibe blieb“

43 Vgl. V. 5791–5801.

44 Vgl. V. 5814–5836. Vgl. MÜLLER, Ordnungen, S. 60–63; und MÜLLER, Identitätskrisen, S. 306–308.

45 „wundervolle[n] Körper, wohlgestalt und liebezend“

46 Genauer heißt es *von dem schænen lîbe* (V. 5463) – „von der schönen Gestalt“: *dô was er ze wunsche gar / wol geschicket über al; / sîn hâr was reit unde val* (V. 5438–5440) – „Er war in jeder Hinsicht wohlgeformt; sein Haar lockig und blond.“

47 „ungeordnet, blutüberströmt und wirr“

48 Der Kampf gegen den Drachen Pftan präfiguriert Wigalois' Endkampf gegen den Teufelsbündner Roaz. Auch hier fällt Wigalois im Anschluss in Ohnmacht und muss vor Übergriffen geschützt werden (vgl. V. 7904–8010). Dieser Sieg führt direkt zur Befreiung Korntins und zur Heirat von Wigalois und Larie.

der Armen wird. Wigalois' Nähe zum *ungehiuren* Drachen wird nicht so sehr durch den Kampf hergestellt als vielmehr durch den Diebstahl. Könnte das blutige Haar noch problemlos auf den Kampf und damit auf ritterliche Identität verweisen⁴⁹, ist der nackte Körper dazu gerade nicht in der Lage. Abwesenheit von Rüstung und Kleidung bedeuten Absenz adliger Identität, trotz genealogischer Erinnerung: „Der sichtbare Körper ist stärker als der bloß erinnernd vorgestellte kollektive Körper des Geschlechts.“⁵⁰ Der nackte Körper ist von Gewicht, nicht aber das Bewusstsein, das – ähnlich wie im „Iwein“ – als Traum⁵¹ klassifiziert und schließlich als gegenstandslos (*enwiht*, V. 5832) abgetan wird.

Das kostbare Seidentäschlein seiner geliebten Larie und die Geschichte, die ihm die Dame Belear⁵² über ihn und sich erzählt, leiten die Überwindung von Wigalois' Identitätskrise ein: Das dem bloßen Körper zugeordnete kostbare Objekt, besonders aber die Narration über Identität⁵³ führen dazu, dass Wigalois sich selbst identifizieren kann (*alrêrst bekande sich der helt*, V. 5915). Dies zieht allerdings Wigalois' Flucht nach sich, denn aufgrund der *scham* (V. 5917)⁵⁴ möchte er sich den Blicken der Damen entziehen. Die Scham aber zeigt, dass Wigalois über ein intaktes höfisches Bewusstsein verfügt.⁵⁵ Gleiches gilt für die *minne*, in deren Namen Belear Wigalois dazu bringen kann, seine Flucht aufzugeben.

49 Die Frau des Fischers hatte die Haare indes als lockig und blond (*reit unde val*, V. 5440) wahrgenommen: Schönes (adliges) Haar ist auch blutig und zerzaust noch schön.

50 MÜLLER, Identitätskrisen, S. 307.

51 Vgl. V. 5808.

52 Wigalois wird mit Belear ein weibliches entblößtes Pendant zur Seite gestellt: Bevor Wigalois mit dem Drachen kämpft, trifft er auf die trauernde Belear, die ihren Leib so sehr martert, dass sie fast stirbt: Auch ihr Körper ist – wie der Wigalois' – schneeweiß (*alsam ein snê*, V. 4890), aber *ir brust was swarz alsam ein kol*, / *daz bluot darunder geloufen* (V. 4893f.) – „Ihre Brust war kohlschwarz, das Blut dort herabgelaufen.“

53 Zur Relation von Identitätsstiftung und Narration im „Iwein“ und im „Wigalois“ siehe Mireille SCHNYDER, Ich-Geschichten. Die (Er)findung des Selbst, in: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Martin Baisch u. a., Königstein 2005, S. 75–90.

54 Vgl. grundsätzlich zum Zusammenhang von Nacktheit und Scham Hans Peter DUERR, Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Band 1 (st 2285), Frankfurt a. M. 1988 (gegen Norbert ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde (stw 158f.), Frankfurt a. M. 1976 [Nachdruck der Auflage Bern 1969]); und Robert JÜTTE, Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 109–129.

55 „Das Paradoxon der Scham ist, dass sie gerade durch den Ausschluss den Einschluss bewirkt.“ (SCHNYDER, (Er)findung, S. 86) – Wigalois versucht, sich vor Beleares Augen mit Moos und

Während bei Enite und Jeschute das Ausmaß ihrer Entblößung relativ gut nachvollziehbar ist, stellt sich bei den männlichen Protagonisten grundsätzlich die Frage, wie nackt sie wirklich sind. Die Forschung hat gezeigt, dass die Bedeutung, die der Begriff der Nacktheit in mittelalterlichen Texten innehat, oftmals von modernen Vorstellungen divergiert. So haben etwa Hans Peter Duerr⁵⁶ und John W. Baldwin⁵⁷ beschrieben, dass unter ‚nackt‘ oft nur unzulängliche Kleidung, nicht aber völlige Nacktheit verstanden werden muss. Da an Wigalois' Körper kein einziger Faden zu finden ist (*dehein / vadem [...] schein*, V. 5427f.), gehe ich davon aus, dass er vollkommen nackt ist. Zu einem späteren Zeitpunkt erscheint im „Wigalois“ ein Page, der die Botschaft von der Tötung König Amires durch Lion überbringt. Wird zunächst gesagt, der *garzûn* (V. 9800) sei *nacket unde blôz / aller hande kleider* (V. 9806f.), präzisiert der Text gleich darauf: *niwan dirre beider: / zweir schuohe und einer niderwât* (V. 9808f.).⁵⁸ Hier begegnet uns die Vorstellung von ‚ganz nackt‘ in Unterwäsche, doch die explizite Beschreibung der Nacktheit bzw. der verbliebenen Gewänder an dieser Stelle rechtfertigt es, *dehein vadem* an Wigalois' Leib als ebenso explizite Bezeichnung vollständiger Nacktheit ernst zu nehmen.

Beleares Pflege führt dazu, dass Wigalois seine Krankheit (*siechtuom*, V. 5991) überwindet. Die Neuausrüstung macht ihn wieder zum vollkommenen Ritter, *guot und sin* (V. 5856)⁵⁹ bilden wieder die erforderliche Einheit. Gleichwohl ist Wigalois nun – zumindest partiell – ein anderer: Dies zeigt sich darin, dass der Zaubergürtel, der ihn mit dem Feenreich seiner Mutter verbunden hatte, unwiederbringlich verloren ist, und auch sein alter Harnisch, den er am Artushof bekommen hatte, ist nicht mehr brauchbar. Von Beleare erhält er eine unzerstörbare Rüstung, die einst seinem zukünftigen Schwiegervater gehörte. Von Wigalois' früherer Identität zeugen sein Helm und sein Schild, die mit dem goldenen Rad versehen sind.⁶⁰ Diese hatte er ebenfalls am Artushof erhalten, obgleich das Rad auf den mütterlichen Teil seiner Verwandtschaft verweist.⁶¹ Der teilweise Wechsel der Ausrüstung deutet auf eine Veränderung in der Gewichtung identitärer Komponenten des Ritters: Wigalois lässt Teile der mütterlichen, magischen Seite seiner Genealogie hinter sich;

Gras zu bedecken. Vgl. V. 5917–5920.

56 DUERR, Nacktheit, z. B. S. 267–282.

57 BALDWIN, Language, S. 101: „*tout nu* [...] in undergarments“.

58 „Bloß und bar fast jeglicher Bekleidung trug er nur Schuhe und Untergewand.“

59 „Hab und Gut und [...] Verstand“; vgl. auch MÜLLER, Identitätskrisen, S. 307f.

60 Vgl. V. 5990–6203.

61 Vgl. V. 1036–1052.

Artushof und Gawein bleiben als väterliche Seite präsent. Die neue Rüstung⁶² weist voraus auf seine spätere Heirat und den damit verbundenen Status als Landesherrscher.

Bei Wigalois ist der Drachenkampf die Ursache seiner Krise, Iwein verliert *vreude* und *sin* (V. 3215)⁶³ dagegen durch Laudines verweigerte *minne*.⁶⁴ Sein Schmerz wird so groß, dass *zorn* und *tobesuht* (V. 3233) *im in daz hirne schôz* (V. 3232).⁶⁵ Er reißt sich sein Gewand vom Leib, *daz er wart blôz alsam ein hant* (V. 3236): *er lief nû nacket beider, / der sinne unde der cleider* (V. 3359f.).⁶⁶ Als *tôre* – also als jemand, der den Verstand verloren hat – lebt er lange Zeit im Wald, bis er ganz schwarz⁶⁷ geworden ist.⁶⁸ Materialisiert sich auch im nackten adligen Körper gemeinhin Stand und Status, kann Iweins Leib diese Funktion nicht erfüllen. Die Ferne von Hof und Herrschaft hat den Körper so sehr verändert, dass er der höfischen Kultur gänzlich fremd geworden ist. Davon zeugen die schwarze Hautfarbe, die als topisches Gegenteil zur weißen Adelshaut fungiert, und auch der als Krankheit⁶⁹ klassifizierte Körperzustand, der der früheren Tapferkeit (*manheit*, V. 3354) diametral gegen-

62 KRASS, Kleider, S. 133 und 137f., betont, dass bei Wigalois im Gegensatz zu Iwein die Rüstung – und nicht die Kleider – nötig sind, um ritterliche Identität zu stabilisieren.

63 „Frohsinn“ und „Verstand“

64 Ich beziehe mich auf die V. 3201–3702 im „Iwein“.

65 „Wut und Tobsucht [führen ihm] ins Gehirn.“

66 „daß er splitternackt war“: „Er war entblößt von Verstand wie von Kleidern.“ – Das Wort *nacket* taucht mehrere Male zur Beschreibung von Iweins Zustand auf, vgl. V. 3238 und 3497. – Überrigens tritt zu einem früheren Zeitpunkt auch Laudine teilweise entblößt auf: Bei den expressiven Trauergesten um ihren von Iwein getöteten Ehemann sieht Iwein ihren bloßen Körper, woraufhin sofortige Minnewirkung bei ihm einsetzt: *swâ ir der lip blôzer schein, / das ersach si der her Iwein: / dâ was ir hâr und ir lich / sô gar dem wunsche gelich / daz im ir minne / verkêrten die sinne / daz er sîn selbes gar vergaz* (V. 1331–1337) – „Herr Iwein sah, wo durch die zerrissene Kleidung ihr Körper schimmerte. Ihr Haar und ihre Gestalt waren so vollkommen, daß ihm die Liebe zu ihr den Verstand raubte, so daß er sich völlig vergaß.“ Hier bedeutet der enthüllte Körper Adligkeit; zugleich verweist bereits diese Entblößung mit ihrer Wirkung auf Iweins späteren Wahnsinn: Auch dort *verkêrte* Frau Minne Iweins *sinne unde* – zusätzlich – *lip* (V. 3256). Zu Laudine und der Erotisierung des weiblichen Körpers im Schmerz vgl. Scott E. PINCOWSKI, Female Pain – Female Eroticism: the Eroticization of the Female Body in Pain in Hartmann von Aue's Courtly Epics, in: „Nu lôn' ich iu der gâbe.“ Festschrift für Francis G. Gentry (GAG 693), hrsg. v. Ernst Ralf Hintz, Göttingen 2003, S. 211–225.

67 Vgl. V. 3348f. und 3595. – Eine analoge Gestalt zum wahnsinnigen Iwein ist der Waldmensch, den sowohl Kalogrenant als auch Iwein treffen (vgl. V. 403–599 und 979–988). Vgl. dazu und zur Forschungsdiskussion MATEJOVSKI, Motiv, S. 127–134.

68 Zur Devestitur im „Iwein“ vgl. KRASS, Kleider, S. 220–224.

69 Diese wird mit den Termini *swacheit* (V. 3393) und *suht* (V. 3420) gekennzeichnet.

übersteht.⁷⁰ Im Gegensatz zu Wigalois ist an Iweins Leib nicht mehr sein ursprünglicher Status, sondern die Identitätskrise selbst ablesbar.

Gleichwohl erkennt ihn eine der drei Damen, die Iwein schlafend im Wald finden. Nicht nur die Erzählungen von Iweins Verschwinden legen die Vermutung nahe, dass es sich um den Vermissten handelt: Ausschlaggebend ist – auf körperlicher Ebene – die Narbe, an der Iwein zweifelsfrei identifiziert werden kann. Einzig die Narbe (nicht aber Schönheit oder der ganze Körper) kann als signifikantes Körperzeichen, das aus der früheren Zeit herübergerettet wurde, noch am Leib verankerte Identität verbürgen. In ihr verdichtet sich Iweins Identität und erscheint als unveräußerlicher Rest des vergangenen Ritterlebens.⁷¹

Die Dame von Narison schickt ein Mädchen mit einer Zaubersalbe⁷², um Iwein von seinem Wahnsinn⁷³ (*hirsühete*, V. 3427) zu heilen. Als Iwein zu sich kommt, ist die Präsenz seines – als nicht-adlig wahrgenommen – Körpers so stark, dass das erinnerte Leben als Traum erscheint. Trotz dieser Diskrepanz kann Iwein sich selbst als Ritter imaginieren: Obgleich er sich selbst als abscheulichen Bauerntölpel (*grülichen*, V. 3507, *gebûre*, V. 3557) in einem unangemessenen Körper⁷⁴ beschreibt, so ist sein – wie Jan-Dirk MÜLLER es nennt – „Selbstgefühl“⁷⁵ ein anderes: *ez turnieret al mîn sin* (V. 3574)⁷⁶, sagt er von sich, und im Gegensatz zu seinem sichtbaren armen Leib (*lîp*, V. 3576) sei sein *herze rîch* (V. 3576). Um die ursprüngliche Identität zu restituieren, muss die Körperevidenz durch eine ritterliche ‚Innerlichkeit‘, deren Sitz in *sin* und *herze* gedacht wird, überwunden werden. Schließlich findet Iwein

70 Auch Wigalois' Zustand war mit Krankheit in Verbindung gebracht worden. Im „Iwein“ wird der Identitätsverlust durch weitere Oppositionspaare deutlich gemacht, die Iweins früheren Zustand mit dem jetzigen vergleichen, die sich aber nicht primär auf den Körper, sondern z.B. auf Werte und Verhaltensweisen beziehen: So wird Iwein etwa als früherer *adamas* / *riterlicher tugende* (V. 3257f.) – „Kleinod ritterlicher Vollkommenheit“ – beschrieben, während er jetzt ein *tôre* (V. 3260) ist.

71 Mutmaßlich ist die Narbe Resultat einer Gewalttat.

72 Zur Zaubersalbe als Marker eines strukturell bedeutsamen Punktes im Artusroman siehe Matthias MEYER, Struktureller Zauber. Zaubersalben und Salbenheilungen in der mittelhochdeutschen Literatur, in: Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters. III. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft e.V., San Malo, 5.-9. Juni 1992 (Wodan 33), hrsg. v. Danielle Buschinger/Wolfgang Spiewok, Greifswald 1994, S. 139–151.

73 Zum Wahnsinn im „Iwein“ und in der mittelalterlichen Literatur vgl. MATEJOVSKI, Motiv.

74 So sagt Iwein: *mîn lîp ist arm* (V. 3576) – „äußerlich bin ich arm“; dass er nur über einen kranken Körper (*des lîbes ungesunden*, V. 3628) verfüge; und schließlich: *lîbes unde guotes / der gebristet mir beider* (V. 3582f.) – „denn ich habe weder die Gestalt noch den Reichtum dazu“.

75 MÜLLER, Identitätskrisen, S. 309 und S. 311.

76 „Ich habe nur Gedanken fürs Turnier.“

über neue Kleider, Ausrüstung und Körperpflege sowie über eigene und fremde Narrationen, die seine Geschichte thematisieren, zu seiner eigentlichen Identität zurück: *unz in diu wilde varwe verlie, / und wart als ê ein schæne man* (V. 3696f.).⁷⁷ Letztlich manifestiert sich vorbildliche adlige Identität in Körperschönheit.

Auch bei Iwein ist nach dem Grad der Nacktheit zu fragen: Über ihn wird gesagt, dass seine schwarze Hautfarbe verdeckt wird, als er die neue Kleidung anlegt. Wie bei Wigalois kann von völliger Nacktheit ausgegangen werden, obwohl es möglich ist, dass die Haut zuvor bei unzureichender Bekleidung deutlich wahrnehmbar gewesen wäre, ohne dass Iwein tatsächlich ‚splitternackt‘ war. Iwein wird weiter als „nackt wie eine Hand“ (*blôz sam ein hant*, V. 3236) bezeichnet. Eine ähnliche Formulierung taucht auch im Erec auf: Hier dient sie dazu, Enites partiell bekleideten bzw. nackten Zustand gerade von „nackt wie meine Hand“ (*nacket sam mîn hant*, V. 652) abzusetzen, so dass geschlossen werden kann, dass der Ausdruck tatsächlich auf vollständige Nacktheit verweist.

Kurz nach seiner Genesung wählt sich Iwein einen Löwen als ständigen Weggefährten und tritt als Ritter mit dem Löwen⁷⁸ auf: Diese Verdopplung seines Selbst durch ein Raubtier weist zurück auf die Identitätskrise: Sein tierischer Begleiter rekurriert auf Iweins Zeit im Wald, in der der Ritter selbst wie ein wildes Tier lebte. Seine Parallelisierung mit dem Löwen bewirkt zudem eine identitäre Steigerung Iweins, da die Gleichsetzung mit dem König der Tiere seine Herrschaftsqualitäten heraustreibt und seine ständische Identität durch animalische Qualitäten potenziert und quasi ‚naturalisiert‘.⁷⁹ In Zusammenhang mit dem Löwen ist die Identitätskrise im Rückblick nicht mehr nur Krise, sondern gleichermaßen zusätzlicher Adelsausweis.

⁷⁷ „bis er das ungepflegte Äußere verloren hatte und wieder ein ansehnlicher Mann wurde wie zuvor“

⁷⁸ Vgl. V. 5263.

⁷⁹ MATEJOVSKI, Motiv, S. 142, beschreibt dies als naturwüchsiges Herrschaftsbegehren, das Iwein eingepflanzt wird. Grundsätzlich aber geht Matejevski nicht von einer Vereinigung ständischer und wilder Identität aus, sondern behauptet, dass die Natur durch mimetische Annäherung überwunden würde (vgl. S. 134–146). Bruno QUAST, Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns „Iwein“, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur (Mikrokosmos 64), hrsg. v. Beate Kellner/Ludger Lieb/Peter Strohschneider, Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 111–128, liest den Löwen dagegen überzeugend als liminales Symbol: Dieses hängt mit Iweins Übergangsritus, der sich in seinem Wahnsinn manifestiert, zusammen. Der Löwe ist durch „semantische Ambiguität“ (S. 119) gekennzeichnet: (Höfische) *triuwe* und (außerhöfische) Wildheit vereinen sich in ihm und markieren so Iweins instabile Identität. Höfische Identität konstituiert sich somit durch die Integration des Wilden, Nicht-

Konklusion: Gender und Nacktheit

Insgesamt zeigen die Beispiele, dass Nacktheit in höfischen Romanen stets an bestimmte Kontexte gekoppelt ist: Es wird jeweils eine Identitätsbeschädigung der Protagonisten thematisiert und mithilfe des nackten Körpers in Szene gesetzt. Nacktheit ist demnach kein primär geschlechtsspezifischer Körperzustand, sondern kann sowohl weiblichen als auch männlichen Figuren zugeordnet werden. Legt man den Kontext eines identitären Defizits zugrunde, werden vor diesem Hintergrund gleichwohl geschlechtliche Differenzen bei der Darstellung von Nacktheit sichtbar: Gender manifestiert sich am Grad der Nacktheit und – damit verknüpft – an der Schwere des Identitätsverlusts. Enite und Jeschute sind in ihren zerschlossenen Kleidern partiell entblößt, worin sich jeweils eine identitäre Mangelsituation manifestiert. Diese ist jedoch nicht so gravierend, dass die Damen ihren Verstand oder ihr Bewusstsein von sich selbst verlieren. Ganz anders die beiden Ritter: Ihre völlige Nacktheit korrespondiert mit einem vollständigen Identitätsverlust⁸⁰, der indes – wie der weiblicher Figuren – temporär und reversibel ist.⁸¹

Danielle Régnier-Bohler ist in ihrer Analyse französischsprachiger erzählender Texte des Mittelalters zu dem Ergebnis gekommen, dass Darstellungen des nackten Körpers zum einen soziale Ausstoßung und Reintegration, zum anderen den sexuellen Status des Leibes thematisieren können.⁸² Der erste Aspekt werde stets mit männlicher, der zweite mit weiblicher Nacktheit verknüpft. Während männliche Nacktheit immer auf einen sozialen Bruch verweise, der soziale Identitätsmarker und Verhaltenscodes in den Blick rückt, sei weibliche Nacktheit nie in einem solchen Spannungsfeld angesiedelt: Die nackte Frau sei in der (männlichen) Ordnung verankert und ihr ‚rechtmäßiger‘ sozialer Status als (sexuelle) ‚Beute‘ des Mannes

Höfischen. Diese Zusammenhänge beschreibt Quast auch auf einer erzähltheoretischen Ebene als „erzählerisches Interferenzmodell“ (S. 114).

80 Das mag damit zusammenhängen, dass die Defizite der Damen nicht selbst verschuldet sind, die der Ritter aber wohl: Iweins und Wigalois' Zustand resultiert aus ihren ritterlichen Aktivitäten; Enite und Jeschute werden durch die von außen an sie herangetragenen Umstände von Fehde und Gewalt in Mitleidenschaft gezogen.

81 MÜLLER, *Ordnungen*, S. 63, weist darauf hin, dass bei der Diskussion der Identitätsproblematik zwischen der Handlungsebene und der Rezipientenebene zu unterscheiden ist: Iweins und Wigalois' Identität ist nur für die Figuren, nicht aber für die Rezipientinnen unsicher geworden.

82 Danielle RÉGNIER-BOHLER, *Le Corps mis à nu. Perception et Valeur symbolique de la Nudité dans les Récits du Moyen Age*, in: *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* Oct. (1983), S. 51–62.

manifestiere sich in ihrer Nacktheit. Obgleich diese Typologie von Nacktheitsdarstellungen auf den ersten Blick auch für die hier diskutierten Texte zuzutreffen scheint, fällt Enite aus diesem Muster heraus. Ihr Status ist zwar durch die männliche Ökonomie der Fehde bedingt, die sie als Objekt und ‚Opfer‘ der Umstände erscheinen lassen. Dieser Zustand wird aber nicht nur als nicht ordnungsgemäß markiert und schließlich aufgehoben, sondern korrespondiert zusätzlich mit Erecs beschädigter Situation, so dass – wie bereits gezeigt – eine Reziprozität zwischen dem männlichen und dem weiblichen Protagonisten hergestellt wird, mit der nicht so sehr geschlechtsspezifische, sondern vielmehr adlige Identität diskutiert wird.

E. Jane Burns argumentiert, dass die Darstellung von Geschlechterdifferenz im französischsprachigen höfischen Roman an die Opposition Rüstung vs. Haut gekoppelt ist: Der männliche Körper ist vollständig umschlossen, während der entkleidete weibliche Körper dem (männlichen) Blick ausgesetzt wird. Zwischen diesen zwei Polen liegt laut Burns das Feld höfischer Bekleidung, das die Geschlechtergrenzen und die Subjekt-Objektpositionen zuweilen verschwimmen ließe. Sichtbares Fleisch sieht Burns stets als weiblich konnotiert. Legen männliche Protagonisten ihre Rüstung oder gar ihre Kleidung ab, stellt sie dies grundsätzlich in einen Kontext von „visual ‚feminization‘“.⁸³ In den hier besprochenen Beispielen aber ist keine Feminisierung der nackten Ritter zu erkennen⁸⁴: Zwar entbehren Wigalois und Iwein jeglicher Waffen und Rüstung, die Männlichkeit signifizieren könnten. Beide Protagonisten aber interpretieren dies als Mangel an adliger, nicht an männlicher Identität: Dies führt dazu, dass Wigalois sich als armer Unfreier (*armman*, V. 5834) und Iwein sich als Bauer (*gebûre*, V. 3573) sieht. Primär wird demnach adlige Identität in der Krise vorgeführt.

Burns beschreibt weiterhin ein Kontinuum „from armored, invulnerable subject to naked, vulnerable object“.⁸⁵ Trotz ihrer Vorstellung von Fluidität zwischen diesen Positionen verbindet sie Männlichkeit stets mit Subjekthaftigkeit, Weiblichkeit dagegen mit Objekthaftigkeit. Auffällig ist aber in den hier betrachteten Texten, dass nicht nur die nackten weiblichen, sondern auch die männlichen Leiber als Objekte

83 E. Jane Burns, *Refashioning Courtly Love: Lancelot as Ladies' Man or Lady/Man?*, in: *Constructing Medieval Sexuality* (Medieval Cultures 11), hrsg. v. Karma Lochrie/Peggy McCracken/James A. Schultz, Minneapolis/London 1997, S. 111–134, hier S. 123.

84 Nur Erec wird tatsächlich mit einer Frau verglichen, als er kurzzeitig nicht über die spezifisch männlichen Identitätsmarker – Waffen und Rüstung – verfügt.

85 Burns, *Refashioning*, S. 122.

des Blicks und des Begehrens exponiert werden. Enite und besonders Jeschute werden männlichen Blicken ausgesetzt. Iweins und Wigalois' Körper werden weiblicher Inaugenscheinnahme unterworfen. Auch ihre Leiber werden betrachtet und sogar berührt: So reibt das Mädchen Iweins Körper hingebungsvoll mit der Salbe ein, und die Fischer hantieren mit Wigalois' ohnmächtigem Körper. Bei der Frau des Fischers löst der Anblick des schönen Körpers *minne* aus. Es zeigt sich in den Texten ein Begehren nach dem schönen Körper, bei dem Subjekt- und Objektposition nicht geschlechtsspezifisch festgelegt sind: Objekthaftigkeit muss nicht immer schon Weiblichkeit oder Feminisierung bedeuten.⁸⁶ Sowohl Enites als auch Wigalois' adliger Leib sind so vollkommen dem Wunsch gemäß beschaffen (*sô gar dem wunsche gelîch*, „Erec“, V. 332, bzw. *ze wunsche gar*, „Wigalois“, V. 5438), ohne schon auf Geschlechtlichkeit zu verweisen. Das Begehren in diesen Szenen erscheint in einem zwischengeschlechtlichen Kontext, trotzdem nimmt die soziale Codierung eine dominierende Position ein: In dem Bündel von Regulativen, das den nackten Körpern – auf textueller Ebene – Materialität und Bedeutung verleiht, kommt dem Adel besondere Bedeutsamkeit zu. Vorrangig der soziale Status löst Begehren aus. Das Geschlecht wird explizit ausschließlich in Jeschutes Beispiel virulent: Ihrem geschlechtlich morphologisierten Körper werden Bedrängnis und Gewalt zugeordnet.

Die Leiber sind demnach in verschiedenen Zeichensystemen verortet. Die Körper sind primär sozial codiert: Schönheit und weiße Haut sind keine geschlechtsspezifischen Merkmale, sondern Adelsattribute, in denen sich der Status der Person sowohl bei Enite und Jeschute als auch bei Wigalois materialisiert.⁸⁷ Bei Jeschute wird diese grundsätzliche Bedeutung des Leibes von einer anderen Bedeutungsebene überlagert: Ihr Körper wird durch verschiedene Strategien erotisiert und mit spezifisch weiblichen Konturen ausgestattet. Bei Iwein kann sein sozialer Rang

86 Werden adlige Körper exponiert und den Blicken anderer ausgesetzt, so kann dies etwa im Rahmen von Machtrepräsentation – und gerade nicht von Entmachtung und Objektivierung – stattfinden, vgl. etwa KLINGER, Gender-Theorien, S. 282.

87 Neben SCHULTZ, Courtly Love, vgl. auch James A. SCHULTZ, Bodies That Don't Matter: Heterosexuality before Heterosexuality in Gottfried's "Tristan", in: **Constructing Medieval Sexuality** (Medieval Cultures 11), hrsg. v. Karma Lochrie/Peggy McCracken/James A. Schultz, Minneapolis/London 1997, S. 91–110, der hier für Gottfrieds von Straßburg Tristan zeigt, dass die Körper der Protagonisten größtenteils durch die Kleidung, nicht aber durch ihre spezifische Beschaffenheit 'gegendert' werden.

zunächst nicht mehr umstandslos am Körper wahrgenommen werden. Nach ihrer Überwindung aber indiziert die Krise besonderen Adel.

Hinsichtlich der verteilten Subjekt- und Objektpositionen ist weiter festzustellen, dass eine bestimmte Form von Subjekthaftigkeit tatsächlich ausschließlich von den männlichen Protagonisten eingenommen wird: Der ursprüngliche Subjektstatus der Ritter wird zunächst zwar durch Wahnsinn bzw. Ohnmacht eingeschränkt und zurückgenommen. Trotz der Schwere ihrer Krisen sind es allein Wigalois und Iwein, die anschließend über ihr – scheinbar geträumtes – früheres Leben reflektieren. Genealogie und Rittertaten erscheinen in ihren Gedanken als Grundlagen männlicher Identität, die aufgrund fehlender Rüstung und Kleider nicht mehr materiell greifbar sind. In der Reflexion rekonstituiert sich das zunächst verlorene Selbstbewusstsein und macht den Subjektstatus der Ritter auch ohne Gewänder und Insignien der Macht sichtbar, sogar wenn – wie im Falle von Wigalois – das denkende Subjekt den Wahrheitsanspruch der eigenen Gedanken verwirft.

Enites, Jeschutes, Wigalois' und Iweins Nacktheit inszenieren auf verschiedene Weisen den Zusammenhang von Körper, Geschlecht und Identität. Nacktheit hat einen ambivalenten Status: Stets ist sie mit einer Identitätsbedrohung verknüpft. Gleichzeitig setzt die Nacktheit wichtige Konstituenten der Identitätsbildung in Szene: Da die Kleider verloren oder zerrissen sind, können sie nicht mehr die Funktion übernehmen, im Zusammenhang mit dem Körper Adel und Status zu signifizieren. Die entblößten Körper selbst sind es, die nun Identität stiften müssen, zugleich aber den gefährdeten Zustand anzeigen. Stets ist Nacktheit als transitorische Situation dargestellt: In der identitären Mangelsituation sind die Protagonisten auf ihren Körper zurückgeworfen; angestrebt und erreicht aber wird eine Überwindung von Nacktheit.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Silke WINST, Körper und Identität. Geschlechtsspezifische Codierungen von Nacktheit im höfischen Roman, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 337–354.