

Zweitveröffentlichung



Mierke, Gesine; Schanze, Christoph

Stimmen aus dem Off : Klangregie im Wigalois Wirnts von Grafenberg

Datum der Zweitveröffentlichung: 13.04.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-114709x

Erstveröffentlichung

Mierke, Gesine; Schanze, Christoph (2025): Stimmen aus dem Off: Klangregie im Wigalois Wirnts von Grafenberg, in: Cora Dietl, Christoph Schanze, Friedrich Wolfzettel, u. a. (Hrsg.), Artusroman und Klanglichkeit, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 109–136, doi: 10.1515/9783111369907-006

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Gesine Mierke und Christoph Schanze
Stimmen aus dem Off

Klangregie im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg

Abstract: Wirnt von Grafenberg's *Wigalois* is characterised, among other things, by the special quality of the narrated atmosphere. In research, this has already been explained in detail. However, the sounds, which contribute significantly to the atmosphere of the narrated world, have received very little attention so far. In our article we analyse one aspect of *Klangregie* (i. e. the narrator's handling of acoustic elements) that is a constitutive element of many soundscapes in *Wigalois*. This is the phenomenon of ›off-screen voices‹ that accompany the protagonist on his path and repeatedly influence him.

1 Klangregie und multisensorische Atmosphärität im *Wigalois*

Über die besondere Qualität der erzählten ›Stimmung‹ im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg ist seit Max Wehrli's cursorischen Hinweisen auf die »Reize der Oberfläche, der Atmosphäre, der ›Sensation‹ an sich«,¹ die diesen Roman auszeichnen, viel nachgedacht worden, v. a. mit Blick auf die ›wunderbaren‹ und ›phantastischen‹ Züge der erzählten Aventüre-Welt. Verwiesen sei auf die einschlägigen Arbeiten etwa von Walter Haug, Stephan Fuchs, Volker Mertens, Jutta Eming und Cora Dietl² sowie zusammenfassend auf die *Wigalois*-Einführung von Christoph

1 Max Wehrli, ›*Wigalois*‹, *Der Deutschunterricht* 17/2 (1965), 18–35, wieder in: ders., *Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze*, Zürich, Freiburg i. Br. 1969, 223–41 (zitiert), hier: 227; vgl. dazu auch ebd., 226f., 235f. und 238.

2 Vgl. Walter Haug, ›Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer »nachklassischen« Ästhetik‹, *DVjs* 54 (1980), 204–31; wieder in: ders., *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, 651–71; ders., *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1992, 263f.; Stephan Fuchs, *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997 (*Frankfurter Beiträge zur Germanistik* 31), 100–236; Volker Mertens, *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart 1998, 183; Jutta Eming, *Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade**, Trier 1999 (*LIR* 19); Cora Dietl, ›Wunder und *zouber* als Merkmal der *âventiure* in Wirnts *Wigalois*?‹, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Das*

Fasbender.³ Ganz ohne Zweifel ist damit ein spezifisches Element der Erzählweise Wirnts von Grafenberg benannt, das zum (angesichts der breiten Überlieferung und Rezeption) großen, bis heute anhaltenden Erfolg seines Romans ganz wesentlich beitrug.⁴

Was dabei jedoch bislang kaum in den Blick genommen wurde, ist die Klangregie, derer sich Wirnts Erzähler bedient: das Evozieren verschiedener je spezifischer ›Lautsphären‹⁵ im narrativen Prozess, das einerseits dessen Progression bewirken kann, andererseits wesentlich zu der besonderen erzählten Atmosphäre des Romans beiträgt. Jüngst hat Bianca Häberlein in ihrer Dissertation ausführlicher das Phänomen ›Gestimmte[r] Räume‹ im *Wigalois* behandelt.⁶ Wir wollen an diesem Punkt ansetzen, werden uns jedoch nicht primär mit raumbildenden Klangkonstellationen befassen, sondern das im *Wigalois* mehrfach auftretende Phänomen von menschlichen und nicht-menschlichen Stimmen aus dem ›Off‹ aufgreifen und nach seiner Funktion auf der Ebene der *histoire* und des *discours* fragen.⁷ Gemeint sind damit Stimmen, die entweder überhaupt nicht näher lokalisierbar sind oder an einen vage bleibenden Raum gebunden sind, der außerhalb des Raums situiert ist, in dem die aktuelle Erzählhandlung stattfindet. Der Stimmklang kann also akustisch wahrgenommen werden, seine Quelle ist aber nicht zu sehen; diese

Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven, Tübingen 2003 [SIA 5], 297–311.

3 Vgl. Christoph Fasbender, *Der Wigalois* Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung, Berlin, New York 2010, v. a. 160–84.

4 Dies belegt nicht nur die Überlieferung, die vom 13. bis ins 16. Jh. reicht, sondern auch die bis in die Gegenwart andauernde Rezeption; vgl. dazu den Überblick bei Fasbender (wie Anm. 3), 1, 31–38 und 200–14, und jüngst den *Wigalois-Comic Die phantastischen Abenteuer des Glücksritters Wigalois*, nach dem Versepos des Ritters Wirnt von Grafenberg erzählt von Manfred Schwab, gezeichnet von Isidre Monés und koloriert von Jordi Bartoll, hrsg. vom Kulturstadamt des Landkreises Forchheim, Forchheim 2011.

5 Unter ›Lautsphären‹ verstehen wir im Rückgriff auf den durch Murray Schafer in den 1960er Jahren eingeführten Begriff *soundscape* Landschaften bzw. Räume, die sich durch Laute multimedial konstituieren und jederzeit veränderbar, das heißt prinzipiell dynamisch sind; vgl. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester/Vt. 1994, v. a. 7, sowie Martin Clauss u. a., ›Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband‹, in: Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Wien u. a. 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), 7–25, hier: 7, und Martin Clauss und Gesine Mierke, ›Einleitung. Akustische Dimensionen des Mittelalters‹, in: dies. (Hrsg.), *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, Heidelberg 2022 (Das Mittelalter 27/1), 1–11, hier: 6.

6 Vgl. Bianca Häberlein, *Gestimmte Räume. Zur Poetizität und Interpassivität im Wigalois* Wirnts von Grafenberg, Berlin 2021 (Philologische Studien und Quellen 281), v. a. 43–115.

7 Siehe dazu auch den Beitrag zu ›bedrohlichen Schreien‹ von Ronny F. Schulz im vorliegenden Band.

Stimmen sind demnach nicht primär raumbildend, sondern – als ›Klangspur‹ – raumverbindend, indem sie den erzählten Raum ausweiten oder von außen, aus dem Off, in diesen hineinwirken.

Wir gehen zu Illustrationszwecken mit einem konkreten Beispiel *in medias res*. Auf dem Weg nach Roimunt zur Hauptaventüre, der Befreiung Korntins von dem Usurpator Roaz, schlägt Wigalois zusammen mit der Botin Nereja und ihrem Zwerg ein Nachtlager im Wald auf. Da vernehmen sie eine wehklagende Stimme, die aus dem unbestimmten Raum des Waldes zu ihnen dringt:

dô si eine wîle gelâgen
und ir gemaches pflâgen,
dô hôtens eine stimme
klâgêlich und grimme
in dem walde, bî einem sê
ruofen vaste ›wê! wê!‹
als daz dâ vûrhtet den tôt. (V. 2039–45)⁸

Als sie eine Zeit lang gelagert und sich ausgeruht hatten, da hörten sie eine klägliche und zweifelte Stimme im Wald bei einem See laut rufen: ›Weh! Weh!‹, so als fürchtete sie den Tod.

Wigalois macht seine Begleiter auf diese Stimme aufmerksam: ›der rîter sprach ›hœrt ir die nôt / und die klage die daz hât?[‹]« (V. 2046f.). Indem der akustische Wahrnehmungsprozess also sowohl extradiegetisch (V. 2041, siehe oben) als auch intradiegetisch (V. 2046f.) beschrieben wird, erscheint er als besonders akzentuiert. Wigalois folgt dann dieser akustischen Spur und lässt sich dabei – und dies ist im Text durchaus doppeldeutig formuliert – von seinem *sin* leiten:

zehant dô reit der helt
als in lêrte sîn sin. [...]
sus reit der rîter nâch der klage,
als diu stimme vor im hal,
den walt ûf und ze tal. (V. 2054–60)

Sogleich ritt der Held los, wie ihn sein Verstand [oder: sein (Hör-)Sinn] anwies. [...] So ritt der Ritter dem Klageruf hinterher, so wie die Stimme vor ihm erklang, auf und ab im Wald.

Der akustische Reiz wird dabei mit einer visuellen Sensation verknüpft, wobei der Erzähler offenlässt, welchem der beiden Sinneseindrücke hier das Primat zukommt: ›diu naht was wol halbiu hin / und schein der mâne gegen dem tage« (V. 2056f.).

⁸ Benutzte Ausgabe: Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*, Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn, übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, 2., überarb. Aufl., Berlin, Boston 2014. Hier und im Folgenden eigene Übersetzung.

Eindeutig ist jedenfalls, dass es dank des Mondes zwar nicht völlig dunkel ist, dass die klagende Stimme für Wigalois aber dennoch die leitende Funktion hat: Hören d folgt er ihr, weil er ihren Ursprung trotz des Mondscheins noch nicht sehen kann. Unklar ist zunächst auch, ob es sich um eine männliche oder eine weibliche Stimme handelt; einzig ihr menschlicher Ursprung dürfte angesichts des in direkter Rede wiedergegebenen semantisierten Klagerufs »wê! wê!« (V. 2044) nicht zweifelhaft sein. Wigalois findet schließlich zwei Riesen, die »einer juncvrouwen [...] pflâgen« (V. 2068), sich eines höfischen Edelfräuleins also in besonderer – und, wie wenig später klar wird, besonders unangenehmer – Weise angenommen hatten. Angedeutet ist hier wohl eine Vergewaltigungsszene (V. 2070–79).⁹ Für den letzten Schritt des Wahrnehmungsprozesses muss Wigalois genau hinschauen, so dass die beiden Sinnes-›Kanäle‹ Hören und Sehen im Zusammenspiel nun als untrennbar verbunden erscheinen:

nu s a c h er bî der wîle
sitzen zwêne starke risen
bî einem viure ûf den wisen,
die bî dem sêwe lâgen. (V. 2064–67)

Nun sah er zu diesem Zeitpunkt zwei kräftige Riesen an einem Feuer auf der Wiese sitzen, die am See lag.

Auch wenn der Sehsinn am Ende den Ausschlag gibt, ist es doch offensichtlich, dass die klagende Stimme der fremden, von zwei Riesen bedrängten *juncvrouwe* innerhalb der erzählten Welt eine Klangspur auslegt, die intradiegetisch den Hörsinn des Protagonisten affiziert und der dieser dann folgen kann: Diese Klangspur ist es, die den Artusritter durch den dichten Wald leitet und die visuelle Wahrnehmung anschließend überhaupt erst möglich macht.

Ganz ähnlich gelagerte Konstellationen wie diese finden sich auch in den beiden Artusromanen Hartmanns von Aue.¹⁰ Wichtig im Hinblick auf die ›Aventüre-

⁹ Vgl. dazu auch Jöran Balks, ›Riese und Wilde Frau: Intersektionale Problemfiguren im *Wigalois* am Rande höfischer Integration‹, in: Ronny F. Schulz und Silke Winst (Hrsg.), *Riesen. Entwürfe und Deutungen des Außer/Menschlichen in mittelalterlicher Literatur*, Wien 2020 (*Studia Mediaevalia Septentrionalia* 28), 127–48, hier: 131f.

¹⁰ Im *Erec* handelt es sich um die Cadoc-Episode, in der Erec sich durch die Klagerufe von Cadocs Frau zu dieser Aventüre leiten lässt (V. 5293–377); deren Stimme fungiert dabei als Klangspur, der Erec folgen kann (V. 5296 und 5315f.); siehe dazu auch die Beiträge von Katharina Gedigk und Ronny F. Schulz im vorliegenden Band. Im *Iwein* wird die Botin, die sich für die jüngere Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn auf die Suche nach einem Gerichtskämpfer macht, vom Klang eines Horns zu einer Burg geleitet (V. 5795–803), wo sie die erste Spur des Löwenritters findet (denn dieser hatte zuvor für den Burgherrn den Riesen Harpin getötet). Benutzte Ausgaben:

haftigkeit« solcher und ähnlicher Klangspuren¹¹ sind ihre Zufälligkeit und ihre Nicht-Zeichenhaftigkeit. Sibylle Krämer hält zur medientheoretischen Funktionalisierbarkeit des Spur-Begriffs fest:

Die Stimme verhält sich [...] zur Rede, wie eine unbeabsichtigte Spur sich zum absichtsvoll gebrauchten Zeichen verhält. Auf dieses Phänomen der Spur im Unterschied zum Zeichen kommt es hier an. Auch Spuren werden interpretiert, doch sie gelten als ein prädiskursives, ein vorsemantisches Phänomen: Spuren sagen uns nichts, sondern sie zeigen uns etwas. Vor allem aber: das, was sie zeigen, muß beiläufig, also unbeabsichtigt entstanden sein – andernfalls handelte es sich nicht um eine Spur, sondern um ein bewußt als Spur inszeniertes Zeichen.¹²

Mit Blick auf die in Rede stehende *Wigalois*-Stelle hat bereits Ingrid Hahn auf diese wegweisende Funktion von Stimmen bzw. Klangspuren aufmerksam gemacht; sie spricht hierbei von ›Schallspuren‹.¹³ An mehreren Stellen des Textes wird *Wigalois* denn auch wie im angeführten Beispiel durch akustische Signale geleitet, die ihn jeweils in eine neue Situation führen oder aus einer ausweglosen Lage befreien. Diesen unmittelbar auf den Protagonisten bezogenen Klangspuren treten weitere ähnlich gelagerte Klangereignisse mit Handlungsfunktion zur Seite. Wir

Hartmann von Aue, *Erec*, hrsg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a.M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 5/Bibliothek deutscher Klassiker 188); Hartmann von Aue, *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*, hrsg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a.M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 6/Bibliothek deutscher Klassiker 189).

11 Claudia Brinker-von der Heyde, ›Zwischenräume: Zur Konstruktion und Funktion des handlungslosen Raums‹, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.), *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes*, Krems, 24.–26. März 2003, Berlin 2005, 203–14, hier: 204, spricht bezüglich der ersten Wunderkette aus Heinrichs von dem Türlin *Crône* von einer »Hör-Spur«, der Gawein folgt.

12 Sibylle Krämer, ›Das Medium als Spur und als Apparat‹, in: dies. (Hrsg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998, 73–94, hier: 79. Vgl. dazu auch dies. u. a. (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007.

13 Vgl. Ingrid Hahn, *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Ein Beitrag zur Werkdeutung*, München 1963 (*Medium Aevum* 3), 70. Den Begriff ›Schallspur‹ benutzen auch Ernst Trachsler, *Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman*, Bonn 1979 (*Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik* 50), 124 (unter Verweis auf Hahn) und 130 (hier mit Blick auf Beleare und Pftan; siehe unten), sowie – in Anlehnung an Trachsler, aber nicht in Bezug auf den Artusroman – Sonja Kerth, *Gattungsinterferenzen in der späten Heldendichtung*, Wiesbaden 2008 (*Imagines Medii Aevi* 21), 161. Uns erscheint der etwas offenere Terminus der ›Klangspur‹ besser geeignet, zumal mit Blick auf die Semantiken von mhd. *schal* und *klanc*. Von einer »Hör-Spur« zu sprechen, wie es Brinker-von der Heyde (wie Anm. 11), 204, tut, hieße, den auditiven Prozess als Spurgeber zu sehen und nicht das akustische Signal; dies scheint uns weniger zutreffend zu sein.

wollen im Folgenden anhand einiger ausgewählter Textpassagen diese Phänomene etwas genauer in den Blick nehmen und dabei primär nach der Funktion von Stimmen für die narrative Technik der Klangregie fragen,¹⁴ wobei neben den bereits erwähnten Klangspuren die spezifische Semantisierung von Klängen, ihre intra- und extradiegetische Wirkung auf Protagonisten und Rezipienten sowie das Phänomen der Klangerinnerung eine wichtige Rolle spielt. Zum besseren Verständnis der narrativen Funktionalisierung von Stimmklang sei noch eine kurze theoretische Erläuterung zur Stimme, ihrer Verortung im Raum und ihrer sinnlichen Wirkung vorgeschaltet.

Im Hinblick auf die Frage nach der ›Führung‹ des Protagonisten wie des Rezipienten scheint das Akustische, das Klang, Raum und Bewegung auf besondere Weise verbindet, besonders prädestiniert dafür zu sein, die sensuale Aufmerksamkeit zu lenken und zugleich eine spezifische Atmosphärizität zu bedingen. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass die Ausbreitung von Klang seit jeher dynamisch gedacht wird. Die Stimme ist dabei eine Art Medium, das Klang transportiert und im Raum wirkt.

So hat es bereits Aristoteles im zweiten Buch von *De anima* im Rahmen seiner Darstellung der Sinneswahrnehmung und der Funktionsweise der verschiedenen Sinne geschildert. Er beschreibt dort die Stimme zunächst als »eine Art Schall eines beseelten Wesens« (II,8; 420b),¹⁵ und damit gilt auch für die Stimme als Voraussetzung, dass, um Klang zu produzieren, etwas – ein Medium – in Bewegung versetzt werden muss, damit es im Raum wirken kann. Weiter definiert er die Stimme als »das Anschlagen der eingeatmeten Luft an die sogenannte Luftröhre, hervorgerufen durch die in diesen Körperteilen befindliche Seele [...]« (ebd.). Somit ist nicht jeder Ton eines Lebewesens als etwas Stimmliches zu begreifen, sondern das Anschlagende muss beseelt sein, erst dann ist die Stimme ein bedeutungsvoller Laut. Die Stimme kann laut Aristoteles als Medium des Schalls also räumliche Grenzen überwinden – und mit Blick auf die Funktionsweise des menschlichen Wahrnehmungsapparates heißt das, dass sie als ein akustischer Sinneseindruck, der im *sensus communis* verarbeitet wird, ganz besonders zur Anregung der Imagination beitragen kann.

14 Zum Begriff ›Klangregie‹ im Hinblick auf die Rhetorik eines ›komischen‹ Stils vgl. Matthias Meyer, ›Vom Lachen der Esel. Ein experimenteller Essay auf der Suche nach dem komischen Stil im Artusroman‹, LiLi 43/171 (2013), 86–103 (der Begriff begegnet auf den Seiten 88, 91, 94, 97 und 103).

15 Benutzte Ausgabe und Übersetzung: Aristoteles, *Über die Seele*, Gr./Dt., übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2011.

Gerade für die räumliche Dimension der Stimme ist das Zusammenspiel der unterschiedlichen Sinnesebenen wesentlich, was im Hinblick auf die höfische Literatur Horst Wenzel betont hat:

Die Repräsentation als symbolisches Handeln involviert alle Dimensionen der sinnlichen Wahrnehmung – die Berührung, den Geruch und den Geschmack, die akustische, aber vor allem die optische Wahrnehmung.¹⁶

Auch unser Eingangsbeispiel hat genau diese multisensorischen Aspekte der akustischen Wahrnehmung verdeutlicht.

Auf die spezifische Relevanz von Sichtbarkeit und Hell-Dunkel-Effekten für die Erzählweise des *Wigalois* wurde, wie eingangs erwähnt, bereits mehrfach hingewiesen.¹⁷ So hat etwa Christoph Fasbender die Lichtregie am Beispiel der Bergung des Helden nach seinem unfreiwilligen Aufenthalt bei dem dubiosen Fischerehepaar analysiert und die Szene davon ausgehend als visuell organisiertes »Stationendrama«¹⁸ beschrieben. Auch hier ist jedoch von einem intersensorischen Zusammenspiel auszugehen, denn die Szenen werden nicht nur auffällig ausgeleuchtet, sondern zudem mittels Klangeffekten eingeleitet, hintereinander geschnitten und auf besondere Weise hervorgehoben. Insofern – und das wird noch zu zeigen sein – spielen Klangphänomene für die Inszenierung und die Sinnesregie des Romans eine ähnlich bedeutsame, wenngleich nicht ganz so offensichtliche Rolle wie Lichtphänomene.

2 Stimmen aus dem Off der erzählten Welt

Die nun folgenden Beispiele für Stimmen aus dem Off führen in das Reich Korntin. Es wurde vom Teufelsbündner Roaz usurpiert und wird von allerlei fragwürdigen Gestalten bewohnt. Roaz zu besiegen und das Land zu befreien, ist die Hauptaventüre, die *Wigalois* bestehen muss.

¹⁶ Horst Wenzel, »Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur«, in: Hedda Ragotzky und Horst Wenzel (Hrsg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, 171–208, hier: 185. Vgl. dazu auch allgemein ders., *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

¹⁷ Vgl. dazu auch Häberlein (wie Anm. 6), 128–74.

¹⁸ Christoph Fasbender, »Gwigalois' Bergung. Zur Epiphanie des Helden als Erlöser«, in: Brigitte Burrichter u. a. (Hrsg.), *Aktuelle Tendenzen der Artusforschung*, Berlin, Boston 2013 (SIA 9), 209–24, hier: 215. Vgl. zum »sinnliche[n] Reiz« der Episode auch schon Fuchs (wie Anm. 2), 155f. (Zitat: 155).

2.1 Tierlaute: Drache und Pferd

Nachdem das wundersame Panther-Tier, das sich später als die Seele König Jorels von Korntin entpuppen sollte, Wigalois nach Korntin geführt und ihn auf dem paradiesartigen Anger über seine Vergangenheit und seine Zukunft in Kenntnis gesetzt hat, reitet der Protagonist in den Sonnenuntergang (V. 4866: »diu liehte sunne under gie«). Wiederum wird die Sichtbarkeit eingeschränkt, die auditive Wahrnehmung rückt also erneut in den Vordergrund – und es dauert keine drei Verse, bis ein Geräusch die Aufmerksamkeit des Wigalois erregt. Er trifft nun auf Beleare. Deren Mann Joraphas wurde nebst drei Rittern vom Drachen Pfetan, der die Grenzgebiete Korntins terrorisiert, weggeschleppt. Das Erste, was Wigalois von Beleare wahrnimmt, ist ein akustischer Reiz, der ihn schließlich zu ihr führt. Hier ist also – ganz ähnlich wie im Falle der namenlosen *juncvrouwe* – eine Klangspur auslegt: Wigalois hört aus der Ferne Beleares Wehklagen (V. 4869–71), und erst nachdem er nähergekommen ist, nimmt er ihr schmerzliches Gebaren (V. 4874) auch visuell wahr.

Wigalois verfolgt den Drachen. Als er sich ihm nähert, vernimmt er eine mehrschichtige Klangspur. Das Ungeheuer kündigt sich akustisch nämlich zunächst nicht durch Gebrüll an, wie man meinen könnte; vielmehr ist es für Wigalois aus der Ferne schon durch das laute Zerbersten der Bäume zu hören, die es mit seinem riesigen Körper zerstört:

dâ hörte er [Wigalois] mangan grôzen val
 von den starken esten;
 die boume begunden bresten
 dâ der wurm hin sleif;
 swaz er mit dem zagel begreif,
 daz brach er allez nâch im nider;
 sîner sterke was niht wider. (V. 5005–11)

Da hörte Wigalois immer wieder das laute Geräusch dicker herabfallender Äste; die Bäume zerbarsten, wo sich der Drache entlangwälzte; was auch immer er mit dem Schwanz erfasste, das alles brach er um sich herum nieder; nichts konnte seiner Kraft standhalten.

Wiederum ist das bereits herausgearbeitete Muster erkennbar: Der Ritter hört den »ungevüegen wurm Pfetân« (V. 5013), bevor er ihn sehen kann, denn dieser evoziert eine bedrohlich-gewaltsame Lautsphäre, die weiter reicht als der visuelle Eindruck und diesem dadurch vorgeschaltet ist.¹⁹

¹⁹ Vgl. dazu auch Häberlein (wie Anm. 6), S. 85, die auf die multisensorische Wahrnehmung in der Pfetan-Episode hinweist: Präsent ist neben dem visuellen und akustischen Eindruck auch der Duft der wunderbaren Blüte, die Wigalois von Jorel als Mittel gegen den Gestank des Drachens erhalten hatte.

Die hier beschriebene Klangkulisse wird dabei zur akustischen Signatur des Drachen. Auch im Moment seines Todes nach dem Lanzenstoß des Wigalois wird sie aufgerufen – und zwar wortgetreu. Hier steht sie nun allerdings in Verbindung mit dem gewaltigen Brüllen des todwunden Drachen:

Als er [Pfetan] des stiches dâ enpfant,
 dô begunder lüewen sâ zehant
 daz der walt al erhal.
 sich huop dâ manic grôzer val
 von den starken esten;
 die boume begunden bresten
 dâ der wurm nâch im sluoc;
 sîn snellez ors in danne truoc. (V. 5100–07; Hervorhebung G. M./C. S.)

Als er den Stich spürte, da brüllte er sogleich los, so dass der ganze Wald davon erhalte. Viele gewaltige Äste stürzten da herab; die Bäume zerbarsten, als der Drache nach ihm schlug; sein schnelles Pferd trug ihn davon.

Die in Verbindung mit dem Drachen zweimal vorkommende Alliteration – »die boume begunden bresten« (V. 5007 und 5105) – entfaltet eine entsprechende Wirkung auf der Ebene des *discours*: Das Zerbersten der Bäume wird für den Rezipienten auf akustischer Ebene durch die anlautenden Plosive unmittelbar physisch wahrnehmbar. Durch die Wiederholung dieser Alliteration wird sie zur akustischen Signatur des Drachen, denn diesen verbindet der Rezipient fortan eher mit dem Zerbersten der Bäume als mit seinem schrecklichen Gebrüll.²⁰

Die furchteinflößenden Laute, die der Drache mit seiner Stimme erzeugt, tauchen dann aber an einer anderen Stelle des Romans erneut auf, allerdings nur indirekt. Nach der Fischerepisode²¹ und seiner Rekreation gerät Wigalois sogleich in die nächste, noch größere Notlage, aus der er durch die falsche Deutung eines Lautes eher zufällig gerettet wird.²² Es handelt sich dabei um das in der erzählten Welt real erklingende panische Wiehern seines Pferdes, das seine Peinigerin, die wilde Waldfrau Ruel, an den Drachen Pfetan erinnert. Wigalois hat diesen zwar

²⁰ Almut Schneider, ›Teufelsklang und höllische Stille. Erzählen von Dissonanz im *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg«, in: Jörn Bockmann und Julia Gold (Hrsg.), *Turpiloquium. Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Würzburg 2017 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 41), 83–102, hier: 96, sieht in der »Klangkulisse des Drachenkampfes [...] das Motiv des Höllenlärms« aufgegriffen.

²¹ Siehe dazu unten, Abschnitt 2.2.

²² Dass es sich hierbei tatsächlich um eine Steigerung der Drachen-Aventüre handelt, macht der Erzähler nach der glücklichen Errettung seines Protagonisten klar: »Wem kom der tôt sô nâhen ie? / âne den tôt gevreischt ich nie / angestlicher iemen ligen; / des lebens was im gar verzigen« (V. 6461–64).

gerade erledigt, aber das weiß Ruel offensichtlich nicht, vielmehr versetzt sie die Assoziation des Tierlautes mit dem Ungeheuer in Angst und Schrecken. Der Drache nämlich, so heißt es im Text, stellte ihr immer wieder nach, und er

[...] kom zuo der steinwant
vil oft mit solhem schalle
daz die berge alle
schullen von sînem lûte (V. 6439–42).

[...] kam sehr oft mit solchem Getöse zu der Felswand, dass sämtliche Berge von seinem Gebrüll widerhallten.

Kurz bevor Ruel ihrer ritterlichen Beute Wigalois den Kopf abschlagen kann, unterbricht der von ihr vernommene Laut diese Aktion abrupt: »sîn ors begunde schrîen / und ze weien sêre« (V. 6425f.). Als Ruel dieses akustische Signal vernimmt, flüchtet sie aus Angst vor dem vermeintlichen Drachen: »dô si erhôrte des rosses lût, / dô wânde si er kæme dâ« (V. 6453f.). Der Stimme des Pferdes wird so eine eigene Semantik zuteil, und sie wird zudem in ihrer Lautstärke potenziert. Für den Rezipienten wiehert an dieser Stelle zwar eindeutig das Pferd; er nimmt jedoch durch die interne Fokalisierung auf Ruel deren Imagination des Lautes wahr, so dass sich das Wiehern des Pferdes und der vermeintliche Drachenlaut überlagern (oder genauer: der in der Textwelt real erklingende Laut und der von Ruel imaginierte Laut werden im narrativen Prozess überblendet). Die Tierstimme wirkt dabei auf der Ebene der *histoire* auf Ruel und animiert sie zur Flucht. Auf der Darstellungsebene ist jedoch klar, dass Ruel den Laut anders wahrnimmt als das Publikum, da sie über ein anderes Hörwissen verfügt. Damit wird deutlich, dass die Semantik der Stimme bzw. ihres Klangs an bestimmte Hörerfahrungen gebunden ist. Für Ruel wird eine Klangerinnerung aufgerufen; während die Situation für sie allerhöchste Gefahr bedeutet, verheißt der vermeintliche Drachenlaut für Wigalois Rettung. Die Stimme des Pferdes ist damit höchst ambivalent semantisiert.

Überdies wird auf diese Weise die enge Verbindung, die »symbolische Nähe«²³ und kulturstiftende Symbiose zwischen Ritter und Pferd zum Ausdruck gebracht. Diese Allianz wird an einer anderen Stelle im weiteren Romanverlauf erneut aufgerufen, und sie wird ebenfalls klanglich unterlegt. Als Wigalois nach dem Kampf mit Karrioz hilflos zwischen dem Pechnebel und dem Schwertrud eingesperrt ist

²³ Vgl. dazu Udo Friedrich, ›Der Ritter und sein Pferd. Semantisierungsstrategien einer Mensch-Tier-Verbindung im Mittelalter‹, in: Ursula Peters (Hrsg.), Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. DFG-Symposion 2000, Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), 245–67, hier: 255.

und sich gottergeben schlafen legt, wird er kurze Zeit später durch das laute Knarren des blockierten Schwertrades aufgerüttelt:

vil michel schal huop sich dâ vor:
von sînem kerren daz ez tet
der rîter spranc ûf an der stet (V. 6890–93).

Großer Lärm erhob sich von dem Knarren, das es erzeugte, vor dem Tor. Der Ritter sprang deshalb sogleich auf.

Sein Pferd wird durch das Geräusch ebenfalls aktiviert: »daz ors an dem zoume / begunde snarchen unde streben« (V. 6894f.). Es ist hier also erneut ein akustisches Signal, das die Handlung in Gang hält, und zwar sogar ein zweifaches. Der Held erwacht vom lauten Knarren des blockierten Schwertrades und vom Schnauben seines Pferdes und kann sodann seinen Weg fortsetzen.

2.2 Stimmen *ûf dem wasser*

Zwischen dem großen Lärm, den der Drache auf seinem Weg durch den Wald verursacht, und dem vermeintlichen Drachengebrüll, das Wigalois in der Ruel-Szene das Leben rettet, trägt eine weitere Stimme essentiell zu Wigalois' Rettung bei. Diesmal handelt es sich – anders als beim Wiehern des Pferdes und der Klangsignatur des Drachen – um ›beseelte‹ menschliche und intentionale Laute. Es geht um die narrativ auffällig inszenierte Szene, die von der Auffindung des ohnmächtigen Wigalois durch das etwas zwielichtig wirkende Fischerpaar und seiner anschließenden Rettung berichtet. Wie bereits erwähnt, fällt in der Fischerepisode zunächst die visuelle Ausgestaltung auf, aber wiederum hat auch ein akustisches Signal entscheidende handlungsmotivierende Funktion. Eine der Hofdamen aus dem Gefolge Beleares hört nämlich am Ufer des Sees zufällig das Gespräch der Fischersleute, die Wigalois, nachdem sie ihn beraubt haben, im See ertränken wollen. Zwar steht hier – der visuellen Übercodierung der gesamten Episode gemäß – die visuelle Wahrnehmung der Hofdame im Vordergrund: »[...] dâ si wol s a c h / swaz man dâ tet unde sprach« (V. 5419f.);²⁴ »sie s a c h wol daz daz übel wîp / dem rîter

²⁴ Die chiasmatische Verschränkung von Sehen und Hören ist an dieser Stelle besonders auffällig, denn die Damen sehen, was gesprochen wird. Dies wird auch in den Malereien des Leidener *Wigalois*-Codex aufgenommen, wo das Gehörte verbildlicht wird, im Bild aber wiederum die akustische Wahrnehmung hervorgehoben ist. Vgl. dazu Anja Becker, ›Dialogszenen in Text und Bild. Beobachtungen zur Leidener *Wigalois*-Handschrift‹, in: Nine Miedema und Franz Hundsnurscher (Hrsg.), *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Tübingen

entnacte sînen lîp« (V. 5425f.). Der Erzähler flicht aber einen auffälligen, wenngleich kurzen Kommentar bezüglich des Hörens an Gewässern ein:

ich hân oft vernomen daz,
daz man ûf dem wasser baz
verrer hœere dan anderswâ;
alsô tet diu vrouwe dâ. (V. 5421–24)

Ich habe schon häufig gehört, dass man über das Wasser hin weiter hört als anderswo; so erging es dort auch der Dame.

Der Erzähler rekurriert damit in realistischer Weise auf die Ausbreitung von Klang²⁵ bzw. konkret Schall (hier von uns im modernen Sinne gebraucht, also bezogen auf Schwingungen im hörbaren Frequenzbereich) auf einer Wasserfläche, womit er indirekt auch auf das Bild der Schallwelle anspielt.

Am Rande sei darauf verwiesen, dass dieses Bild, das gemeinhin die Beweglichkeit von Klang ausdrückt, eine lange Tradition hat und im Mittelalter häufig angeführt wird. So gebraucht es z. B. Boëthius in *De institutione musica* (I,14), um die Verbreitung von Tönen zu veranschaulichen, indem er die Ausbreitung des Klanges mit den Wellen vergleicht, die entstehen, wenn ein Stein in einen ruhigen See geworfen wird. Der Aufschlag des Steins produziere immer größer werdende Wellen; in ähnlicher Weise treibe auch ein Ton einen Luftstoß an, dieser wiederum verteile den Ton, bis er das Gehör berühre.²⁶

2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), 19–41, hier: 31f. (zum Bild auf fol. 59^r), sowie Gesine Mierke, »Zu den Spruchbändern im Leidener *Wigalois*-Codex«, in: Manuel Hoder u. a. (Hrsg.), *Wigalois in Text und Bild. Der Leidener Codex und seine Kontexte*, in Vorb.

25 Vgl. dazu auch Fuchs (wie Anm. 2), 155f.

26 Benutzte Ausgabe: Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, 177–225, hier: 200: »Quis modus sit audiendi. Nunc quis modus audiendi sit, disseramus. Tale enim quiddam fieri consuevit in vocibus, quale cum [in] paludibus vel quietis aquis iactum eminus mergitur saxum. Prius enim in parvissimum orbem undam colligit, deinde maioribus orbibus undarum globos spargit, atque eo usque dum defatigatus motus ab eliciendis fluctibus conquiescat. Semperque posterior et maior undula pulsu debiliore diffunditur. Quod si quid sit, quod crescentes undas possit offendere, statim motus ille revertitur et quasi ad centrum, unde profectus fuerat, eisdem undulis rotundatur. Ita igitur cum aer pulsus fecerit sonum, pellit alium proximum et quodammodo rotundum fluctum aeris ciet, itaque diffunditur et omnium circum stantium simul ferit auditum. Atque illi est obscurior vox, qui longius steterit, quoniam ad eum debilior pulsi aeris unda pervenit« (I, XIV: »Wie die Art und Weise des Hörens ist. Jetzt wollen wir erörtern, wie die Art und Weise des Hörens ist. Denn in Bezug auf die Stimmen findet fast dasselbe statt, wie wenn ein aus der Ferne geworfener Stein in Sümpfen oder andern ruhigen Gewässern untersinkt. Zuerst sammelt er die Welle zu einem ganz kleinen Kreise, dann aber zerstreut er die Wellenmassen in grössere

Dass die Hofdame hier dank der physikalischen Gegebenheiten belauschen und nur dadurch auch beobachten kann, was geschieht, ist der erste Schritt zur Errettung des Wigalois. Wenig später wird dann wieder eine Stimme über den See gehört. Dieses Mal ist es Wigalois selbst, der laut klagend *owê* ruft, als er sich nach seinem Erwachen im Wald an Larie erinnert. Wiederum fungiert die Interjektion *owê* (bzw. *wê*, wie im Fall der *juncvrouwe*) als entscheidendes akustisches Signal, denn Beleare, die mit einem Boot auf der Suche nach Wigalois ist, vernimmt sein jämmerliches Rufen:

Ditz jæmerliche wort ›owê‹
 erhôrte diu vrouwe ûf dem sê,
 wand ez nâhen bî ir geschach. (V. 5858–60)

Diesen jämmerlichen Ausruf ›O weh!‹ hörte die Dame auf dem See, denn er erklang in ihrer Nähe.

Innerhalb der erzählten Welt gibt das den Anstoß für die Fortsetzung der Handlung: Wigalois wird aufgefunden, gerettet und kommt wieder zu Kräften – nur um wenig später Ruel in die Hände zu fallen. Ähnlich wie in unserem Eingangsbeispiel ist auch in der Fischerepisode die Inszenierung multisensorischer Wahrnehmung zu beobachten: Visuelle Wahrnehmung und akustische Reize, die Handlungsfunktion haben, erscheinen als zwei Seiten derselben Medaille.

2.3 Stimmen vor Glois

Dies gilt auch für unser nächstes Beispiel: die Lautsphäre, mit der sich Wigalois konfrontiert sieht, als er Burg Glois erreicht, den Sitz seines finalen Gegners Roaz. Ein erstes wesentliches Element dieser Lautsphäre ist der doppelte Todesschrei,

Kreise und zwar so, bis die unruhige Bewegung von der Hervorlockung der Wogen ablässt und sich nach und nach beruhigt, indem sich die Wellchen in immer weiteren und grösseren Umkreisen verlaufen. Wenn nun etwas vorhanden ist, was den wachsenden Wellen Widerstand entgegensetzen kann, so wird sofort jene Bewegung zurückgewendet und wird gleichsam nach dem Mittelpunkt hin, wo sie ausgegangen ist, durch dieselben Wellchen abgerundet. Wenn also auf dieselbe Weise ein Luftstoss einen Ton erzeugt hat, so treibt dieser zunächst einen andern Luftstoss an und setzt so gewissermassen einen runden Luftstrom in Bewegung. Auf diese Art wird der Ton vertheilt und berührt zugleich das Gehör aller Umstehenden. Der nun in weiterer Entfernung steht, dem erscheint die Stimme schwächer, weil zu ihm eine kleinere Welle der geschlagenen Luft gelangt«. Zitierte Übersetzung: Boetius und die griechische Harmonik. Des Anicius Manlius Severinus fünf Bücher über die Musik, übertragen und erklärt von Oscar Paul, Leipzig 1872, 18.

den Karrioz nach dem Kampf mit Wigalois ausstößt.²⁷ Damit ist die Qualität der lautlichen Kulisse von Glois determiniert:

der kurze man der schrei mort
und oymê, des gienc im nô:
derselbe slac gap im den tôt,
des gwalt dô über in gebôt.
Als er des tôdes rehte enpfant,
gegen Glois vlôch er zehant
und schrei sô lûte daz erschall
beidiu berge unde tal (V. 6710–17).

Der kleine Mann schrie notgedrungen Zeter und Mordio. Dieser Schlag gab ihm den Tod, der da die Macht über ihn hatte. Als er den Tod spürte, floh er in Richtung Glois und brüllte so laut, dass Berg und Tal widerhallten.

Glois ist demnach als ein Raum markiert, der mit lautem *mort*- und *oymê*-Geschrei zu assoziieren ist.

Nachdem Wigalois dank seines Gottvertrauens die Schwertrad-Brücke passieren konnte, ertönt eine schauerliche Stimme aus dem Off, die sich unmittelbar an ihn wendet:

dô er wolde umbe sehen
nâch der âventiure,
dô hôrter ungehiure
eine stimme gegen im schrîen
›owê, dîner âmien!
diu mac wol klagen: du list hie tôt!
von dînem bluote werdent rôt
und missevar die bluomen hie.‹
die stimme dô ir schrîen lie. (V. 6910–18)

Als er sich nach der Aventüre umschauen wollte, da hörte er eine Stimme, die ihm auf schreckliche Weise entgegenschrie: ›Weh deiner Geliebten! Die hat gewiss Anlass zu klagen:

²⁷ Das nur selten belegte »oymê« (V. 6711) als Todesschrei könnte zu einem spezifisch ›heidnischen‹ Kolorit der Karrioz-Figur beitragen, auch wenn BMZ, Bd. II/1, 436, unter Verweis auf *Eraclius*, V. 3927f. (»si schrei lûte ›oy mê, oy mê‹ / daz spricht tiutsche ›wê mir, wê‹) vermerkt, die Interjektion sei »entlehnt aus dem romanischen«; benutzte Ausgabe: *Eraclius*. Deutsches Gedicht des dreizehnten Jahrhunderts, hrsg. von Harald Graef, Straßburg, London 1883 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker 50). Jedenfalls führt Karrioz »Machmêt« (V. 6572), »der heiden got« (V. 6575), als Wappenzeichen. Vgl. dazu Fasbender (wie Anm. 3), 97: »Sein Wappen zeigt ein lebensechtes Porträt *Machmêts*, was wie Mohammed klingt, aber weder ihn noch Allah meint, sondern eines jener putzigen Teufelchen, wie sie seit dem *Rolandslied* auf allen ›heidnischen‹ Säulen sitzen, mit denen sie dann mühelos zu Boden gestürzt werden können.«

Du liegst hier tot. Von deinem Blut färben sich die Blumen hier rot und hässlich.⟨ Daraufhin verstummte die Stimme.

Mit dem Verstummen dieser schaurigen Stimme, deren Ursprung völlig unklar ist, was aber nicht weiter thematisiert wird – weder wundert sich Wigalois noch gibt der Erzähler eine Erklärung dazu ab –, verlischt auch das Licht: »vür den mânen ein wolken gie« (V. 6919). Wenig später wird die damit herrschende Dunkelheit näher beschrieben: »diu naht wart sô vincer daz / er den wec niht mohte hân« (V. 6929f.). In dieser völligen Finsternis wird Wigalois von dem Kentaur-artigen Ungeheuer Marrien attackiert, das er im Kampf besiegen kann. Wie Karrioz flieht Marrien tödlich verwundet in den Nebelsumpf, der Burg Glois umgibt, und wie Karrioz brüllt Marrien dabei schrecklich:

von im vlôch der vâlant,
beidiu man unde ros,
gegen dem nebel ûf daz mos
und gal sô vreisliche
daz daz ertrîche
nâch im hal dâ er lief. (V. 7022–27)

Der Teufel – zugleich Mann und Pferd – floh vor ihm in den Nebel auf dem Sumpf und brüllte so fürchterlich, dass das Erdreich von ihm widerhallte, wohin er auch lief.

Zwei Todesschreie von Wächter-Wesen, die Roaz untergeordnet sind, begleiten also den Weg des Wigalois zum Tor von Burg Glois. Auch das lässt sich als eine Klangspur verstehen, oder vielleicht eher als ein Klangsignal, das sich indirekt an Roaz richtet. Folgerichtig erklingt nach Marriens Flucht erneut eine Stimme aus dem Off, die sich nun mit einer längeren Ansprache an Roaz wendet und ihn über den Tod Marriens informiert. Sie droht ihm zudem das Kommen desjenigen an, der ihm den finalen, ersehnten Kampf liefern wird, und konfrontiert ihn mit der Möglichkeit, gegen den Eindringling zu unterliegen und Besitz und Leben zu verlieren:

›wâ nû, Rôaz! dîn êre ist tôt.
hœrst du niht Marrîên nôt,
der mit sînem viure
pflac der âventiure
alle naht? den hœre ich klagen;
ich wæne wol er ist erslagen.
diu âventiure diu ist entrant,
wan dir ist komen in daz lant
der dich ganzes strîtes wert,
des du ie hâst gegert.
sît Marrîên erslagen ist,
daz in aller sîn list

vor dem tôde niht mohte ernern,
 sô muostu dich vil kecke wern,
 od du verliusest dîn schœne wîp,
 êre, guot und ouch den lîp.
 ez mac dir wol ze schaden komen
 daz du den strît dir hâst genomen
 ze vehten wider in eine.
 wir müezen alle gemeine
 im dienstes wesen undertân,
 gesigt er dînen listen an,
 wan des hâstu ie gesworn.
 helt, nu rich dînen zorn,
 od du hâst guot und lîp verlorn!« (V. 7029–53)

›Was nun, Roaz! Dein Ruhm ist dahin. Hörst du nicht die Not Marriens, der mit seinem Feuer die Aventüre jede Nacht hegte? Den höre ich klagen; ich glaube, er ist erschlagen. Die Aventüre ist von ihrem Zauber befreit, denn dir ist derjenige in das Land gekommen, der dir den großen Kampf liefern wird, den du stets begehrt hast. Da Marrien erschlagen ist, weil ihn seine ganze Geschicklichkeit nicht vor dem Tode erretten konnte, musst du dich besonders mutig wehren oder du wirst deine schöne Frau, Ansehen, Besitz und auch das Leben verlieren. Es wird dir sicherlich zum Schaden gereichen, dass du dir vorgenommen hast, allein gegen ihn zu kämpfen. Wir alle müssen uns ihm dienstfertig unterwerfen, wenn er über deine Künste siegt, denn das hast du immer geschworen. Held, nun schaffe deinem Kamp fzorn Genugtuung oder du hast Besitz und Leben verloren!«

Nach dem Verstummen der schaurigen Stimme wird zunächst wieder ein unmittelbar an das akustische Ereignis gekoppelter visueller Reiz gesetzt:²⁸ Der Mond kommt hinter den Wolken hervor (V. 7055f.), und Wigalois erblickt die verzauberte Burg von Glois, die in schauerlich-schöner Weise im Mondlicht leuchtet. Der Erzähler beschreibt dies aus der Perspektive des Wigalois ausführlich (V. 7057–89). Hierbei steht die Numinosität der Schreckensherrschaft von Roaz, dem Teufelsbündler, im Mittelpunkt: »des muoz man den heiden [Roaz] jehen / grôzes listes ze Korntîn« (V. 7081f.).²⁹ Nachdem Wigalois die beiden Torhüter überwunden hat (V. 7090–244), klopft er – mittlerweile ist es nach Mitternacht geworden (V. 7245) – an das Burgtor, um Zutritt zu erlangen. Diese Schwellensituation wird gleich doppelt akustisch inszeniert:

den rinc begunder rüeren sâ
 sô vaste daz diu burc erhal.
 zehant huop sich sô grôzer schal

²⁸ Wiederum wird die Sinneswahrnehmung betont: »dô nam der rîter umb sich war« (V. 7057).

²⁹ Zur Beschreibung der Burg von Glois vgl. auch Häberlein (wie Anm. 6), 139–41, die allerdings die Schönheit der Architektur und ihre Auswirkung auf die Gestimmtheit des Raumes akzentuiert.

als al diu werlt dâ brünne;
 ez was dehein wünne
 in dem hüse noch dâ vor;
 mit zorne slôz man ûf daz tor. (V. 7259–65)

Sogleich schlug er den Türring so heftig an, dass die Burg widerhallte. Umgehend wurde es so laut, als ob die ganze Welt brennen würde; es war keine Freude in der Burg noch vor ihr. Zornig öffnete man das Tor.

Wigalois' Klopfen hallt laut durch die ganze Burg. Gewissermaßen die Antwort der Burg selbst als Entität ist ein nach Weltenbrand klingendes, schreckliches Getöse.³⁰ Wer Wigalois »mit zorne« (V. 7265) einlässt, wird nicht mitgeteilt, sofort aber wird wiederum ein visueller Reiz gesetzt: Wigalois sieht nun das prächtige Innere der Burg, das aufgrund des Gold- und Edelsteinbesatzes der Mauern trotz der nächtlichen Stunde hell erstrahlt: »sus gleiz ez allez vaste« (V. 7278). Sogleich blitzt es jedoch, und mit einem Donnerschlag wird es stockfinster (V. 7284–91). Dann erscheinen die zwölf kerzentragenden Jungfrauen, die Japhite, die Partnerin des Roaz, begleiten, und im Palas tritt Roaz nun endlich zum finalen Kampf an.

Wigalois' Eintritt in die Burg Glois und sein Weg zum Kampf gegen Roaz sind mit einer Rahmung versehen, die wiederum in sehr auffälliger Weise optische und akustische Sinnesreize überblendet.³¹ Dass der Erzähler damit eine schaurige Atmosphäre inszeniert, die v. a. auch die numinosen Aspekte der Herrschaft des Roaz akzentuiert, ist offensichtlich. Allerdings werfen einige der akustischen Signale Fragen auf. Das betrifft den nicht näher spezifizierten Donnerschlag beim Eintritt in die Burg von Glois (V. 7286–93), in erster Linie aber die Stimme aus dem Off, die zweimal erklingt. Wer hier spricht, wird nicht mitgeteilt, und offen bleibt auch, ob es sich jeweils um dieselbe Stimme handelt.³² Zunächst wird Wigalois der sichere Tod und die Trauer seiner Partnerin angekündigt (V. 6914f.), wobei der Adressat hier nicht ganz klar ist; es ist der Erzähler, der die Äußerung auf Wigalois bezieht (V. 6913) – das, was die Stimme sagt, könnte sich jedoch genauso gut

³⁰ Auch hier zeigt sich, dass die klangliche Wahrnehmung im *Wigalois* häufig multisensorisch konzipiert ist: Wie mag wohl der Weltenbrand klingen? Fasbender (wie Anm. 3), 100, sieht hier die »Pforte zur Hölle« offenstehen, Schneider (wie Anm. 20), 97, versteht den Lärm in Glois als »mit apokalyptischem Feuer assoziiert« und in Bezug zu Marrien gesetzt. Zur multisensorischen Wahrnehmung in dieser Passage vgl. auch Häberlein (wie Anm. 6), 109f.

³¹ Anders Schneider (wie Anm. 20), 97, die hier die optische Wahrnehmung privilegiert sieht: »Dann aber zerfällt die Wahrnehmung in eine überbordende Visualität und eine eigentümliche Stille.«

³² Fasbender (wie Anm. 3), 97, geht – naheliegender Weise – davon aus, dass es sich zweimal um dieselbe Stimme handelt: »Aus dem Dunkel der Nacht tönt ein schauriger Warnruf [...]. Wieder mahnt die Stimme aus dem Dunkel«. So scheinen es auch Eming (wie Anm. 2), 205f., sowie Fuchs (wie Anm. 2), 172, zu sehen.

an Roaz richten und seinen Tod und Japhites Trauer prophezeien, was ja später auch genau so eintritt. An der zweiten Stelle richtet sich die Stimme (oder eine andere Stimme?) ausdrücklich an Roaz: »wâ nû, Rôaz! dîn êre ist tôt« (V. 7029). Sie kündigt hier einen offenen Kampf an, stellt Roaz aber auch eine mögliche Niederlage in Aussicht. Anscheinend haben sich durch des Wigalois Sieg über Marrien die Vorzeichen geändert, und der unbekannt bleibende Träger der Stimme traut ihm nun auch einen Sieg über Roaz zu. Dies sind jedoch Überlegungen, die man angesichts einer körperlos und unbestimmt bleibende Stimme aus dem Off des jenseitigen Dunkels vielleicht besser gar nicht anstellt.

Wigalois zumindest fragt sich nicht, wer hier zweimal spricht. Im Umfeld der Burg eines Teufelsbündlers scheint es nicht weiter zu verwundern, wenn eine numinose Stimme aus dem Off erklingt. Das Irritationsmoment auf der Diskursebene löst das freilich nicht auf, oder anders formuliert: Der Umstand, dass sich Wigalois über die Stimme nicht wundert, ist ein Irritations-Marker, der primär auf die Diskursebene zielt.

Denkbar wäre, dass es die Burg Glois selbst ist, die – auf Roaz' Seite stehend – hier zu Wigalois und/oder zu Roaz spricht; das würde auch den Umstand erklären, dass die Burg auf das laute Klopfen des Einlass fordernden Wigalois mit wütendem Donnergetöse reagiert, dass man ihm »mit zorne« (V. 7265) das Tor öffnet und dass mit seinem Klopfen jegliche Freude in Glois schwindet: »ez was dehein wüene / in dem hûse noch dâ vor« (V. 7263f.). Es ist das Schicksal des Roaz, das hier anklopft. Denkbar wäre aber auch, dass es das usurpierte Land Korntin ist, das – auf Wigalois' Seite stehend – hier seine Stimme erhebt und das nahende Ende des Roaz ankündigt. Jutta Eming hat Jorel (den sie hier fälschlicherweise mit der älteren Forschung Lar nennt), den ehemaligen König Korntins, den Roaz getötet hatte, als Quelle der numinosen Stimme im Verdacht³³ – auch das ist nicht ausgeschlossen. Möglicherweise ist die Stimme aber auch mit dem Teufel, mit dem Roaz im Bunde ist, zu assoziieren.³⁴ Dieser hätte dann erkannt, dass er gegen Wigalois machtlos sein wird.

Unsere Beispielreihe verdeutlicht zweierlei:

1. Akustische Ereignisse haben im *Wigalois* immer wieder – und oftmals in Schlüsselszenen – handlungsleitende Funktion. Sie sind mal mehr, mal weniger Element einer spezifischen Lautsphäre und können als Klangspur, Klangsignatur, Klangsignal oder Klangerinnerung innerhalb der erzählten Welt auftreten, wirken

³³ Vgl. Eming (wie Anm. 2), 206: »Wer spricht? Ist es nochmals der tote König Lar? Der Text läßt diese Frage, man möchte meinen: mit Absicht, offen.«

³⁴ Wir danken Cora Dietl für diesen Hinweis.

dann aber auch auf die Diskursebene des Erzählens. Damit zeitigen sie sowohl produktionsästhetische als auch rezeptionsästhetische Effekte.

2. Auffällig ist, dass die akustischen Ereignisse fast immer an visuelle Sinneswahrnehmungen gekoppelt sind und sich mit diesen überlagern. Im Hinblick auf diese spezifische Ästhetizität des *Wigalois* ist demnach von einer multisensorischen Wahrnehmungsästhetik auszugehen.

3 Stimmen im Zusammenspiel von Text und Bild: Der Leidener *Wigalois*-Codex

Die besondere »Ohrenfälligkeit«³⁵ des *Wigalois* und v. a. das multisensorische Potential, das die bisher angeführten Beispiele produktionsästhetisch aufweisen, sind auch für die rezeptionsästhetische Seite des Romans bedeutsam. Wir wollen daher in einem weiteren Schritt einen Blick auf eine spezifische mediale Konfiguration von Wirnts Erzähltext werfen, die den Einbezug einer gänzlich anderen Art von ›Stimmklang‹ insinuiert und eine andere Ebene multisensorischer Wahrnehmung eröffnet. Dabei handelt es sich um den Leidener *Wigalois*-Codex mit seinem einzigartigen Bilderzyklus (Leiden, UB, LTK 537), der fast alle wesentlichen Episoden des Romans visualisiert. Einige der Malereien sind mit Spruchbändern versehen, die den Bildern eine akustische Dimension verleihen. Mit Blick auf das mediale Miteinander von Text und Bild im Codex interagieren sie dadurch aus der Perspektive des Romantexts gewissermaßen aus dem medialen Off des Bilderzyklus mit der Narration.

Vieles wäre zu dem 1372 im Kloster Amelungsborn entstandenen Codex und seinen Malereien zu sagen,³⁶ vieles ist aber auch unklar, v. a. was den Entstehungsprozess des Codex anbelangt. Wie dem Kolophon auf fol. 117^v zu entnehmen ist,

35 Hartmut Bleumer, ›Von der Fiktion zur Immersion. Narrative Semantik und ästhetische Erfahrung im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg‹, in: Martin Przybilski und Nikolaus Ruge (Hrsg.), Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven, Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 9), 83–105, hier: 90.

36 Vgl. Gesine Mierke und Christoph Schanze, ›Wigalois am Rande des Paradieses. Zum Bildprogramm des Leidener *Wigalois*-Codex‹, PBB 143 (2021), 596–631, Cora Dietl u. a. (Hrsg.), Artusroman und Bildlichkeit, Berlin, Boston 2023 (SIA 17), hier die Beiträge von Manuel Hoder (›Text – Wappen – Bild. Ikonographie und Poetik des Heraldischen im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg und im Bildprogramm der Leidener Handschrift‹, 71–119), Sandra Hofert (›Figuren- und Dingidentitäten. *Wigalois* und seine Hilfsmittel in Text und Bild‹, 121–49) und Christoph Schanze (›Ritter und Damen mit Hündchen. Zu einem rekurrenten Bildmotiv im Leidener *Wigalois*-Codex‹, 151–82), sowie Manuel Hoder u. a. (Hrsg.), *Wigalois* in Text und Bild. Der Leidener Codex und seine Kontexte, in Vorb.

kam der Auftrag dazu von Albrecht I., dem von 1361–1384 regierenden Herzog von Braunschweig-Grubenhagen; niedergeschrieben hat ihn der Amelungsborner Mönch Jan von Brunswik. Wo die Malereien entstanden sind und wer sie angefertigt hat, ist aber offen, zumal nicht ausgeschlossen werden kann, dass der Schreib- und der Ausmalungsprozess an unterschiedlichen Orten bzw. zumindest von unterschiedlichen Personen vorgenommen wurden.³⁷ Für Letzteres sprechen u. a. auch die in einige der 49 erhaltenen Miniaturen inserierten Spruchbänder, die – sofern sie nicht direkt auf den Romantext zurückgreifen – mittelniederdeutschen Sprachstand aufweisen. Der Text des Codex ist dagegen Mittelhochdeutsch mit ostmitteldeutsch-thüringischen Zügen; er wurde offensichtlich von einem niederdeutschen Schreiber aufgezeichnet (eben dem bereits erwähnten Jan von Brunswik, der sich im niederdeutschen Kolophon selbst nennt).³⁸

Insgesamt neun der Miniaturen sind mit Spruchbändern versehen.³⁹ Diese Spruchbänder haben unterschiedliche Funktionen, worauf sowohl Antonia Gräber als auch Anja Becker bereits punktuell hingewiesen haben.⁴⁰ In drei Fällen dienen sie als Bildüberschriften bzw. der Identifizierung von dargestellten Personen. Ein Beispiel für eine Bildüberschrift bietet fol. 22^r, wo zu sehen ist, wie Wigalois gegen den zweiten der beiden Riesen kämpft, die eine zum Artushof gehörende *juncvrouwe* entführt haben. Auf dem großen Ast, den der Riese als Keule benutzt, steht als Titulus: »Dit is eyn rese de kift« (siehe unten, Abb. 3). Ein Fall von Figurenidentifizierung findet sich auf fol. 32^r; hier bietet der Rote Ritter Hojir von Mansfeld Wigalois nach seiner Niederlage Sicherheit, was auch als Titulus im Spruchband formuliert ist: »Greue hoyger von mansuelde de seckert«.

³⁷ Vgl. zur kontroversen Forschungsdiskussion Fasbender (wie Anm. 3), 210, und zuletzt Mierke/Schanze (wie Anm. 36), 599, sowie Oliver Auge, Gesine Mierke und Christoph Schanze, ›her Jan von Brunswik – Ioniè – Johannes von Braunschweig-Grubenhagen? Neue Überlegungen zum Schreiber und zur letzten Doppelseite des Leidener Wigalois-Codex‹, *ZfdA* 154 (2025), 28–41.

³⁸ Zum Sprachstand der Handschrift und der Spruchbänder vgl. Edward Schröder, ›Lückenbüßer. Die Leidener Wigalois[handschrift]‹, *ZfdA* 45 (1901), 228; zusammenfassend Antonia Gräber, Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg *Wigalois*, Magisterarbeit masch., Freiburg i. Br. 2001, hrsg. und mit einem Vorwort von Marcus Schröder und Volker Schupp, Freiburg i. Br. 2012, 36f., sowie jüngst Martin Baisch und Anabel Recker, ›Ein Traum von arthurischer *sælde*. Die Leidener Wigalois-Handschrift (Leiden, Universiteitsbibliotheek, Ltk. 537, Sigle B)‹, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), Von Widukind zur *Sassine*. Prozesse der Konstruktion und Transformation regionaler Identität im norddeutschen Raum, Köln 2023 (Forschungen zu Kunst, Geschichte und Literatur des Mittelalters 4), 99–130, hier: 113 und 115.

³⁹ Vgl. zu diesen Spruchbändern ausführlich Mierke (wie Anm. 24).

⁴⁰ Vgl. Gräber (wie Anm. 38), 36f. (zum Sprachstand der Spruchbänder), 72 und v. a. 80f., sowie Becker (wie Anm. 24), 29 und passim.

Die Spruchbänder können aber auch Gedanken oder wörtliche Rede der dargestellten Figuren wiedergeben und ihnen auf diese Weise im Bild eine Stimme verleihen; das ist in sieben Miniaturen der Fall (fol. 28^v, 32^r, 51^v, 59^r, 69^r, 90^v und 95^r). Zweimal greifen die Spruchbänder dazu direkt auf Formulierungen aus dem Text zurück. So zeigt etwa das Bild auf fol. 28^v Wigalois und Elamie im Zelt des Roten Ritters, wo der sprechende Papagei – der Schönheitspreis, den Hojir Elamie geraubt hatte – Elamie begrüßt: »Willekome leue vrowe min · ich solde uwer ztuo rechte sin«. Das Spruchband im Bild reproduziert den Beginn der Rede des Papageis im Romantext wörtlich (V. 2768f., im Wortlaut des Texts des Leidener Codex auf fol. 29^r: »Willekome liebe vrowe min / Ich solde uwer zuo rechte sin«) – nur das »liebe« hat als »leve« einen niederdeutschen Einschlag erhalten. Es gibt aber auch Spruchbänder, die direkte Rede enthalten, die so nicht im Text vorkommt (siehe unten zu fol. 95^r bzw. Abb. 2).⁴¹

Auffällig ist, dass viele der Spruchbänder Aussagen oder Ausrufe formulieren, die explizit den Klang einer Stimme evozieren. Dadurch haben sie nicht zuletzt Einfluss auf den Rezeptionsprozess: Sie dienen der Aufmerksamkeitssteigerung oder der Emotionalisierung und öffnen gerade durch direkte Rede oder inneren Monolog den ›Schauraum‹ der Handschrift hin zu einem ›Hörraum‹, so dass die entsprechende Text-Bild-Passage gleich in mehrfacher Hinsicht multisensorisch erfahrbar wird und dadurch den Wahrnehmungsapparat ganz besonders affiziert. Dies bedingt nicht zuletzt der Umstand, dass die Spruchbänder der Malereien das Vermittelte im Vergleich zum Text von Wirnts Roman wiederholt neu bzw. anders akzentuieren.

Ein Beispiel dafür bietet die bildliche Umsetzung der Begegnung des Wigalois mit der wilden Waldfrau Ruel auf fol. 69^r (siehe Abb. 1). Wie bereits dargelegt (siehe oben, Abschnitt 2.1), assoziiert sie im Romantext das panisch-laute Wiehern des Pferdes mit dem Brüllen des Drachen und ergreift deshalb die Flucht. Das Bild hingegen legt den Schwerpunkt auf Wigalois – und auf seine Erinnerung an Larie. Im Text heißt es an dieser Stelle lediglich: »In dirre not gedachte her / Der schonen maget larien« (fol. 69^r / V. 6423f.). Im Bild wird die Szene mittels des Spruchbandes stärker dramatisiert, was zur Folge hat, dass sich der rein narrative Modus ändert. Hier nämlich seufzt Wigalois genau dann, wenn Ruel ihn töten will, und sein Gedenken an Larie ist als wörtliche Rede, ja vielleicht sogar als Klageruf formuliert. Betont wird zudem seine Liebe zu ihr: »Ach vor larie mines hertzen amie«.⁴²

⁴¹ Vgl. dazu auch die Auswertung bei Becker (wie Anm. 24), 29, sowie Mierke (wie Anm. 24).

⁴² Gräber (wie Anm. 38), 53, liest hier »ach[?] vor larie jamer[?] lie[v??] ami[e]?«, sie legt in Anm. 173 allerdings offen, dass sie bis auf »vor larie« den schlecht lesbaren Text auf dem Spruch-



Abb. 1: Ruel will Wigalois enthaupten (Leiden, UB, LTK 537, fol. 69^r)⁴³

Die Erinnerung an die Geliebte und die Sehnsucht nach ihr werden auf diese Weise weitaus stärker als im Text betont, und zwar akustisch, nämlich durch die ›Stimme‹, die das visuelle Spruchband Wigalois verleiht. Damit liegt der Akzent hier deutlich auf Wigalois, der sich in der ausweglosen Situation an seine Gattin erinnert und aus der Liebe neue Kraft schöpft, dem drohenden Tod ins Auge zu blicken. Das Wiehern seines Pferdes und die Flucht Ruels, die im Romantext im Zentrum stehen, rücken im Bild in den Hintergrund. Der Rezipient der Handschrift kann sich in der Betrachtung des Bildes durch die Klageworte des Wigalois viel besser in die dramatische Situation des Protagonisten hineinversetzen; der Text hingegen stellt Ruel ins Zentrum, wodurch Wigalois als passiver Held erscheint.

band »mehr oder weniger frei« ergänzt hat; Becker (wie Anm. 24), 32, liest – ähnlich frei (»eine mögliche Transkription wäre«) – »ach vor Larie jamer liev amie«.

⁴³ Die Bildvorlage entstammt der im Entstehen befindlichen Faksimile-Edition des Leidener *Wigalois*-Codex, die 2026 im Quaternio Verlag Luzern erscheinen wird.



Abb. 2: Gegenseitige Liebes- und Treuezusicherung von Larie und Wigalois im linken Bildfeld sowie Präsentation der Siegeswaffen des Wigalois (Schwert und Lanze) im rechten Bildfeld (Leiden, UB, LTK 537, fol. 95^r)⁴⁴

Das Bild auf fol. 95^r (siehe Abb. 2) stützt die Vermutung, dass die Malereien des Leidener Codex der Beziehung des Paares besonderes Gewicht schenken. Auch in diesem Fall spielen die Spruchbänder und damit die akustische Dimension des Bildes eine wichtige Rolle, indem sie die gegenseitige Minne zwischen Wigalois und Larie in den Vordergrund der Wahrnehmung rücken. Dargestellt ist hier die Szene, in der Larie sich und ihr Land an Wigalois übergibt, nachdem er Roaz besiegt und dadurch Korntin befreit hat. Im rechten Bildfeld werden die Waffen präsentiert, mit denen Wigalois den Drachen und Roaz überwunden hat; im linken Bildfeld halten sich Wigalois und Larie bei der Hand und führen einen Dialog. Bei einer angenommenen Leserichtung von links nach rechts sagt Wigalois zu Larie: »du bist min

⁴⁴ Die Bildvorlage entstammt der im Entstehen befindlichen Faksimile-Edition des Leidener *Wigalois*-Codex, die 2026 im Quaternio Verlag Luzern erscheinen wird.

vnd ich bin . [din] daz schal ymmer stete sin«. Larie antwortet darauf: »her wigeloyls min amis der leue en radis«. ⁴⁵

Die ›Verlobungsformel‹ *du bist mîn, ich bin dîn* unterstreicht den Stellenwert der Minne, die im Romantext an dieser Stelle eigentlich eine eher untergeordnete Rolle spielt. Dort handelt es sich zudem lediglich um einen Halbdialog.⁴⁶ Larie übergibt in wörtlicher Rede sich und ihr Land an Wigalois, versichert ihn ihrer Liebe und fordert ihn v. a. zu gegenseitiger Treue auf (V. 9391–409). Die Antwort des Wigalois wird in knapper Paraphrase vom Erzähler wiedergegeben und beschränkt sich auf seinen Dank (V. 9410–13). Auf der Handschriftenseite (fol. 95^r) ist Laries Ansprache an Wigalois direkt oberhalb des Bildes platziert. Mit dem Ende der rechten Textspalte endet auch Laries direkte Rede, und zwar mit den Worten: »In uwerm gebot min lib hie stet / Swaz ir welt daz wil ouch ich« (V. 9408f.). Liest man ›im Bild‹ weiter, so schließt sich unmittelbar das Spruchband des Wigalois an.⁴⁷ Die im Text nur indirekt wiedergegebene Antwort wird im Bild also in (visuellen) Stimmklang überführt. Dabei wird das im Text wesentliche Motiv der *triuwe* in der partnerschaftlichen Bindung im ins Bild gesetzten Dialog durch des Wigalois Zusicherung, »ymmer stete« zu sein, aufgenommen, aber von der gegenseitigen Liebeszusicherung überlagert.

Während die Stimmen im Text den Protagonisten führen, einzelne Handlungsteile miteinander verketteten, die Szenenregie lenken und damit eine dynamische Wirkung haben, erfüllen die Stimmen, die auf den Spruchbändern in der Leidener Handschrift ›sprechen‹ und direkte Reden wiedergeben, v. a. eine retardierende Funktion. Sie öffnen das Bild für die Wahrnehmung des Rezipienten, regen zum Innehalten sowie zur vertieften Lektüre und Betrachtung an und zielen darauf ab, den *sensus communis* zu affizieren und den inneren Wahrnehmungsapparat und mithin die Seele der Rezipienten in Bewegung zu setzen. Auf diese Weise verlebendigen sie die Figuren, vergegenwärtigen die Szene und dienen der Emotionalisierung und Dramatisierung.

⁴⁵ Gräber (wie Anm. 38), 56, liest auf Laries Spruchband »her wigeloyls min amis der lxxx xxis [??]«; Becker (wie Anm. 24), 32, liest, ohne sich einen rechten Reim darauf machen zu können (»Das Spruchband [...] endet [...] in einer rätselhaften Wendung«), »her wigeloyls min amis der leue en zadis«. Unsere Lesart (»einmütig im Hinblick auf die Liebe«) verdankt sich einem Hinweis von Jef Jacobs (Leiden), dem wir dafür und für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in die Multispektralaufnahmen, die er in Leiden hat anfertigen lassen, sehr herzlich danken.

⁴⁶ Vgl. dazu auch Becker (wie Anm. 24), 32f.

⁴⁷ Vgl. zum Layout der Seite und zur Interaktion von Text und Bild auch Christoph Schanze, ›Bilder – Erzählung – Bilderzählung. Der Leidener Wigalois-Codex und sein Bilderzyklus‹ in: Manuel Hoder u. a. (Hrsg.), Wigalois in Text und Bild. Der Leidener Codex und seine Kontexte, in Vorb.

Stimmen sind dabei nicht nur Ausdruck einer Seelenbewegung der abgebildeten Figuren, sondern sie wirken auch auf die Seele und damit gemäß der mittelalterlichen Wahrnehmungstheorie auf die Imagination des Rezipienten. Trotz anderer Akzentuierung verstärken die Spruchbänder das, was im Text angelegt ist: die besondere imaginative Qualität des Akustischen. Sie tun dies medienbedingt mittels einer Verschränkung verschiedener Sinneswahrnehmungen. Die visuelle Darstellung regt eine akustische Imagination an.

Dies lässt sich abschließend anhand des Bildes auf fol. 22^r (siehe Abb. 3) verdeutlichen. Dargestellt ist hier, wie Wigalois gegen einen Riesen kämpft. Es handelt sich dabei um den zweiten der beiden Riesen, die – wir erinnern uns – eine zum Artuskreis gehörende *juncvrouwe* entführt hatten, deren Stimme Wigalois dann in den Wald gefolgt war (siehe oben, Abschnitt 1). Dieses Bild haben wir oben bereits als Beispiel für einen Titulus, der der Identifizierung einer Figur dient, angeführt.

Links ist Wigalois mit erhobenem Schwert abgebildet, rechts der zweite Riese, der einen großen Ast als Keule benutzt. Dieser Ast fungiert – wie bereits erwähnt – zugleich als Titulus-Spruchband und bezeichnet den Riesen: »dit is eyn rese de kift«. Nur durch diese Beischrift ist der Riese als solcher erkennbar; das Bild lässt ihn zwar als einen Kopf größer als Wigalois erscheinen, wirklich riesenhaft wirkt er dadurch aber nicht. Das Verb *kîven* meint hier zwar »zanken« oder »streiten« (»dies ist ein kämpfender Riese«), bezieht sich aber auch auf den Kampf mit Worten. Das Spruchband weist also darauf hin, dass der abgebildete Kampf geräuschvoll geführt wird. Gerade im Niederdeutschen wird *kîfen* (oder auch *kifen*) auch für das Pfeifen des Windes verwendet.⁴⁸ Das Verb im Spruchband kann sich an dieser Stelle also durchaus auch auf das Geräusch der Ast-Keule beim Kämpfen beziehen, die ›keifend‹ durch die Luft pfeift; damit wäre es onomatopoetisch zu verstehen. Es kann aber auch auf die Laute, die der Riese bei der Auseinandersetzung von sich gibt, hinweisen. Wie bereits Aristoteles in *De anima* beschreibt, bewegen die hohen Töne »die Wahrnehmung für kurze Zeit heftig, das Tiefe aber für lange Zeit schwach«, und »beides scheint sich analog zum Scharfen und Stumpfen beim Tastsinn zu verhalten« (beide Zitate II, 8; 420a). Auf die vorliegende Stelle bezogen hieße das, dass das ›Keifen‹ beim Kampf in multisensorischer Weise auf hohe Töne und scharfe Schläge hinweist. Die Beschriftung auf dem Ast kennzeichnet dabei die Wirkung des Lautes, so dass hier Akustisches auch haptisch vermittelt und somit gleich dreifach sinnlich erfahrbar wird: Das Bild hat eine visuelle, eine akustische und eine haptische Komponente, die zusammenwirken. Von der Klangkulisse, wie sie der Spruchband-Text des Bildes imaginiert, erfahren wir im Romantext nichts. Die gesamte Kampfbeschreibung (V. 2114–36) kommt ohne Erwähnung akustischer Elemente aus. Im

⁴⁸ Vgl. DWb, Bd. 11 (1991), Sp. 444.



Abb. 3: Wigalois kämpft gegen einen Riesen (Leiden, UB, LTK 537, fol. 22^r)⁴⁹

Bild unterstreicht die Verbindung von Kampfärm und ›Stimme‹ die Stärke des Riesen. Der Schlag mit der Keule und sein Klang werden überblendet, so dass der Betrachter des Bildes das Schwingen der Keule wie ihr Keifen und das Keifen des Riesen sehend und lesend hört und so den Kampf intensiv vergegenwärtigen kann.

Christof L. Diedrichs und Carsten Morsch haben für das Zusammenspiel von Text und Bild am Beispiel der Berliner Bilderhandschrift des *Eneas* Heinrichs von Veldeke ausführlich dargelegt, dass sich die Malereien als »eine Art visueller sub-

⁴⁹ Die Bildvorlage entstammt der im Entstehen befindlichen Faksimile-Edition des Leidener *Wigalois*-Codex, die 2026 im Quaternio Verlag Luzern erscheinen wird.

Text«⁵⁰ verstehen lassen. Dabei zielen gerade die Spruchbänder auf eine vielschichtige Wahrnehmung, da sie das Akustische visuell vermitteln. Die Bilder eröffnen nicht nur Schauräume, sondern v. a. auch Hörräume, die zugleich multisensorische Wahrnehmungsräume sind. Diedrichs und Morsch verwenden diesbezüglich den Begriff des »synästhetischen Erlebnisraums«,⁵¹ der uns nicht ganz passend erscheint, weil es sich hierbei um keine echte Synästhesie handelt, sondern um ein verschiedene Sinneswahrnehmungen kombinierendes Zusammenspiel verschiedener Rezeptionsangebote. Offensichtlich ist jedenfalls, dass die spezifische mediale Konfiguration zur audiovisuellen Wahrnehmung einlädt – wie auch immer diese konkret ausgesehen haben mag: lesend, hörend, sehend ... Damit beschränken sich die Bilder nicht nur darauf, »dem Text Atem«⁵² zu geben, sondern sie verleihen ihm auch Stimmen, die in der Imagination des Rezipienten erzeugt werden und ihn wie den Protagonisten durch die erzählte (und gemalte) Welt lenken.

4 Multisensorische Wahrnehmung im *Wigalois*

Die aus Stimmen, Geräusche und Klängen generierte, narrativ entworfene Lautsphäre, mithin die Klangregie, dient nicht zuletzt dazu, den Protagonisten durch die erzählte Welt zu leiten und die Wahrnehmung des Rezipienten zu steuern. Diese Funktion scheint bereits grundsätzlich in der spezifischen Dynamik von Klängen bzw. in der Verbindung von Klang und Bewegung angelegt, wie das Beispiel der Schallwelle zeigt. Insbesondere Stimmen können semantisch unterschiedlich aufgeladen sein bzw. durch entsprechendes Hörwissen von verschiedenen Rezipienten unterschiedlich verstanden werden. Grundsätzlich aber berühren akustische Phänomene nur eine Dimension menschlicher Wahrnehmung, literarische Texte wie der *Wigalois* sind aber auf ein intersensorisches Zusammenspiel hin ausgerichtet – und das wird in den Texten auch thematisiert.

Abschließend sei daher nochmals festgehalten, dass im *Wigalois* – sowohl in Wirnts Romantext als auch im Leidener Codex als darauf basierendem ›Gesamtkunstwerk‹ – die akustische Wahrnehmung produktions- wie rezeptionsästhetisch systematisch mit anderen Sinneswahrnehmungen, v. a. mit visuellen, gekoppelt

50 Christof L. Diedrichs und Carsten Morsch, »Bewegende Bilder. Zur Bilderhandschrift des *Eneasromans* Heinrichs von Veldeke in der Berliner Staatsbibliothek«, in: Horst Wenzel und C. Stephen Jaeger (Hrsg.), *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), 63–89, hier: 71.

51 Ebd., 85.

52 Ebd., 88.

wird, was eine Intensivierung der medial vermittelten Wahrnehmung zur Folge hat. Dieses intersensorische Prinzip wird bereits im Prolog des Textes erkennbar, dem in lediglich zwei der 13 Textzeugen, die im Anfangsbereich vollständig erhalten sind, also – soweit erkennbar – keine überlieferungsbedingten Textverluste aufweisen, ein Abschnitt mit einer Frage des Buchs an den Rezipienten vorgeschaltet ist: »Wer hat mich guter uf ghe tan« (V. 1, im Wortlaut des Leidener Codex auf fol. 1^r).⁵³ Es ist wenig verwunderlich, dass der Leidener Codex neben dem Kölner Codex⁵⁴ einer dieser beiden Textzeugen ist, denn dadurch wird der Rezipient ganz unmittelbar und gleich zu Beginn des Rezeptionsprozesses zur Auseinandersetzung mit dem ›Buch‹ und seinen multimedialen Inhalten eingeladen.⁵⁵ Die »mediale Korrelation von Sehen und Hören«, ⁵⁶ die sowohl den Romantext als auch die Malereien kennzeichnet, ist programmatisch. Dies wird im Leidener Codex zusätzlich durch den ›Bildprolog‹ zweier ganzseitiger Malereien (fol. [I*]^{r/v}), die dem Textprolog mit der Frage des Buches an den Rezipienten vorgeschaltet sind,⁵⁷ noch einmal akzentuiert.

Die besondere Qualität der narrativ vermittelten ›Stimmung‹ im *Wigalois* gründet also gerade in der intersensorischen Ästhetizität, die Wirnts Roman auszeichnet. Der Leidener Codex verstärkt diesen Aspekt im Zusammenspiel von Text und Bild, wodurch das immersive Eintauchen des Rezipienten in einen Erfahrungsprozess im Umgang mit dem ästhetischen Objekt nicht nur angeboten, sondern von diesem selbst nachgerade eingefordert wird.

⁵³ Die folgenden elf Überlieferungszeugen enthalten den 19-versigen Abschnitt mit der Frage des Buches nicht: C (in C fehlt der gesamte 144versige Prolog), k, L (in L fehlt ebenfalls der gesamte 144versige Prolog), M, N, S, T (T ist ein aus zwei Blättern bestehendes Fragment, das den Anfang der Handschrift bewahrt hat und erst mit dem zweiten Teil des Prologs – also mit V. 20 – beginnt), U, W, V und Z. In l fehlen die ersten 1861 Verse, so dass über den Textbestand des Prologs in dieser Handschrift keine Aussagen möglich sind. Die ohnehin etwas verwirrenden Angaben bei Fasbender (wie Anm. 3), 48 – »Acht Handschriften (von 13) kennen also die Verse 1–19 nicht« –, sind entsprechend zu korrigieren, wie eine erneute Überprüfung der Überlieferung ergeben hat.

⁵⁴ Köln, Historisches Archiv der Stadt, Best. 7020 (W*) 6 (Sigle A). Ein Digitalisat der Handschrift ist über den Handschriftencensus verfügbar; online unter: <https://handschriftencensus.de/1053> (letzter Zugriff: 25. Mai 2024).

⁵⁵ Vgl. dazu auch Mierke/Schanze (wie Anm. 36), 608f. und 631.

⁵⁶ Bleumer (wie Anm. 35), 90.

⁵⁷ Zum geistlich-heilsgeschichtlichen Rezeptionsangebot, das durch die Erste dieser beiden Bildseiten in den Vordergrund der Wahrnehmung gerückt wird, vgl. Mierke/Schanze (wie Anm. 36).