

Zweitveröffentlichung



Dietl, Cora; Schanze, Christoph; Wolfzettel, Friedrich; Zudrell, Lena (Hrsg.)

Artusroman und Klanglichkeit

Datum der Zweitveröffentlichung: 16.04.2026

Verlagsversion (Version of Record), Buch

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-114735x

Erstveröffentlichung

Dietl, Cora; Schanze, Christoph; Wolfzettel, Friedrich; Zudrell, Lena (Hrsg.) (2026): Artusroman und Klanglichkeit, Berlin: De Gruyter, doi: 10.1515/9783111369907.

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>

Artusroman und Klanglichkeit

Schriften der Internationalen Artusgesellschaft



Deutsch-österreichische Sektion

Herausgegeben von
Cora Dietl, Brigitte Burrichter, Florian Kragl,
Nathanael Busch, Friedrich Wolfzettel

Band 18

Artusroman und Klanglichkeit



Herausgegeben von
Cora Dietl, Christoph Schanze,
Friedrich Wolfzettel und Lena Zudrell

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 37 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-136968-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-136990-7
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-137038-5
ISSN 1869-7070
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111369907>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2026 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © Cora Dietl, Christoph Schanze, Friedrich Wolfzettel und Lena Zudrell, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com

Satz: Christoph Schanze, Bamberg

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Inhalt

Vorwort der Herausgeber — VII

Cora Dietl, Gesine Mierke, Christoph Schanze und Lena Zudrell

Artusroman und Klanglichkeit — IX

Florian Kragl

›**Epische Satzschlüsse**‹. Einige Notizen zu erzähltechnischen Zäsuren, speziell bei Vergil und Wolfram von Eschenbach, in Verbindung mit grundsätzlichen Betrachtungen zur Klanglichkeit von Dichtung — 1

Dina Bijelic

Klang, Schlag und Zahl. Rhythmus und Reim in der Matière de Bretagne — 31

Andrea Sieber

Klangphänomene im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg — 49

Brigitte Burrichter

Klangeffekte. Zu Klängen bei Chrétien de Troyes und in den *Perceval*-Fortsetzungen — 79

Almut Schneider

***daz gevilde nach dem helde klang*. Zur Poetologie intersensorischer Lautsphären in Wolframs von Eschenbach *Parzival* — 91**

Gesine Mierke und Christoph Schanze

Stimmen aus dem Off. Klangregie im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg — 109

Ronny F. Schulz

Die Beherrschung des Klangs durch den Helden. Zu ›bedrohlichen Schreien‹ im *Daniel von den Blühenden Tal* des Strickers — 137

Carolin Pape

Verheerendes Getöse und rettender Gesang. Zu *sounds* des Wunderbaren in Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet* — 155

Katharina Gedigk

Klagende Klänge. Leid- und Traueräußerungen im *Erec* und *Lanzelet* — 175

Robert Schöller

**Glocken, Glöckchenritter und ›Sprachglöckchen‹
in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters — 197**

Danielle Buschinger

Die Musik in Eilharts und Gottfrieds Tristan-Romanen — 217

Matthias Meyer

**Engel und Gestrüpp. Ein Versuch über Klangphänomene
im *Jüngerem Titurel* — 227**

Cora Dietl

Klang als Wegweiser zum Göttlichen in Albrechts *Jüngerem Titurel* — 243

Philip Reich

**Der Klang des Grals. Akustische Effekte und religiöse Affekte
im mittelalterlichen Gralsroman — 259**

Vorwort der Herausgeber

Als 18. Band der Reihe »Schriften der Internationalen Artusgesellschaft/Deutsch-österreichische Sektion« (SIA) erscheinen hier die verschriftlichten Beiträge zum 12. Kolloquium der Deutsch-österreichischen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft, das vom 22. bis 25. Februar 2023 an der Paris-Lodron-Universität Salzburg zum Thema »Artusroman und Klanglichkeit« stattfand. Als Gastgeber für dieses Kolloquium hat Manfred Kern zusammen mit seinem Team fungiert. Neben dem *genius loci* der zwar nicht unbedingt arthurischen, aber doch zauberhaften Stadt Salzburg hat die perfekte Organisation des Kolloquiums ganz wesentlich zur angenehmen und fruchtbaren Diskussionsatmosphäre beigetragen. Dafür herzlichen Dank! Ein besonderes Highlight war das Konzert der Salzburger Virgilschola unter der Leitung von Stefan Engels am Freitagnachmittag im Kreuzgang des Franziskanerklosters.

Beim Redaktionsprozess des Bandes waren Christina Möller (Gießen) und Janka Zündorf (Bamberg) eine große Hilfe, nicht zuletzt wegen ihrer Zuverlässigkeit, ihrer überaus wachen und scharfen Augen sowie ihres kritischen Geistes. Michael Shields (Galway) hat wieder einmal die Mühe auf sich genommen, die englischen Abstracts Korrektur zu lesen und sie sprachlich in Form zu bringen. Eva Locher und Laura Burlon, die für uns zuständigen Lektorinnen beim Verlag Walter de Gruyter, mit dem uns eine nun schon gut 15 Jahre währende, enge, vertrauensvolle und sehr angenehme Zusammenarbeit verbindet, haben uns wie immer in allen administrativen und organisatorischen Fragen schnell und kompetent unterstützt, und dies stets in ausgesprochen freundlicher und freundschaftlicher Weise – und nicht zuletzt mit viel Geduld und großem Verständnis für allfällige Verzögerungen bei der Finalisierung des Bandes. Laura Burlon hat zudem die Prüfung dieses Bandes vor der Drucklegung übernommen. Den Satz der Beiträge hat Elisabeth Stanciu mit großer Hilfsbereitschaft betreut; nicht zuletzt ihrer Kompetenz in allen technischen Belangen ist die reibungslose Herstellung des Bandes zu verdanken. Ihnen allen gebührt ein großes Dankeschön, das hier mit kräftiger Stimme – dem ›Instrument des Jahres 2025‹ – artikuliert sei: »Danke!«

Gießen, Bamberg und Salzburg, im Dezember 2025

Cora Dietl
Christoph Schanze
Friedrich Wolfzettel
Lena Zudrell

Cora Dietl, Gesine Mierke, Christoph Schanze und Lena Zudrell
Artusroman und Klanglichkeit

Eine Skizze zur Einführung

Ein Ritter hat auf zielloser Aventürefahrt seinem Pferd die Führung überlassen und gerät des Nachts in einem unwirtlichen und unwegsamen Wald in ein fürchterliches Unwetter. Es stürmt gewaltig und regnet in Strömen. Der Ritter gelangt zufällig zu einer steinernen Kapelle, und da Blitze und lauter Donner ein Gewitter ankündigen, sucht er im Inneren der Kapelle Schutz vor der dunklen Nacht und dem bedrohlichen Unwetter. Die Kapelle ist von einer großen Kerze erleuchtet, die im Chor auf dem Altar brennt. Als der Ritter den Innenraum näher in Augenschein nimmt, dringt durch ein Fenster in der rechten Wand eine riesige schwarze Hand in die Kapelle ein und löscht die Kerze. Schlagartig wird es stockdunkel, zudem ertönt eine laut wehklagende Stimme in der Finsternis. Was genau diese Stimme sagt, bleibt unverständlich, und darüber hinaus ist sie mehr oder weniger substanzlos: Ein Körper, zu dem diese Stimme gehören würde, ist nicht zu sehen und auch sonst nicht wahrnehmbar; inwiefern sie mit der riesigen schwarzen Hand zusammenhängt, die ebenfalls einen ›körperlosen‹ Eindruck erweckt, wird nicht erläutert. Nach dem unheimlichen Klageruf bleibt es still und finster. Mittlerweile ist das Unwetter jedoch vorüber, so dass der Ritter die Kapelle verlassen und seinen ziellosen Ritt fortsetzen kann. Was es mit dieser unheimlichen und irritierenden Szene auf sich hat, bleibt unklar.

Dieses sogenannte ›Kapellenabenteuer‹ begegnet innerhalb der Gattung des Artusromans in mehreren Texten in verschiedenartiger Ausgestaltung. Es steht zumeist im Zusammenhang mit den Geheimnissen des Grals, auf die – das wird jeweils erst später im Erzählzusammenhang deutlich – die opaken Ereignisse in der Kapelle verweisen. Das Kapellenabenteuer präludiert somit den Gralsbesuch. Der erste Ritter, der mit der schaurigen Kapelle konfrontiert wird, ist Gauvain in der anonym überlieferten altfranzösischen ersten Fortsetzung von Chrétien de Troyes Fragment gebliebenem Perceval-Roman (*Première Continuation* bzw. *Continuation Gauvain*). Perceval selbst erlebt sein Kapellenabenteuer in der ebenfalls anonymen zweiten Chrétien-Fortsetzung (*Deuxième Continuation* bzw. *Continuation Perceval*). Erst in der dritten Chrétien-Fortsetzung (*Continuation Manessier*) findet sich ein Erklärungsansatz: Bei der riesigen schwarzen Hand handele es sich um die Hand des Teufels. Auch in die deutschen Gralsromane hat die Episode Eingang gefunden, etwa in den *Rappoltsteiner Parzival*, der im 14. Jh. Wolframs *Parzival* mit einer Übertragung der drei altfranzösischen Chrétien-Fortsetzungen zu einer

umfassenden ›Parzival-Summe‹ kompiliert, oder in Heinrichs von dem Türlin *Crône* aus dem 13. Jh., wo Gawein und Keie mit Varianten des Kapellenabenteuers konfrontiert werden.

Die knappe Skizze des Kapellenabenteuers mag – einleitend zum vorliegenden Band – die Relevanz der Frage verdeutlichen, welchen Stellenwert ›Klanglichkeit‹ im weitesten Sinne im arthurischen Erzählen hat. Im vorliegenden Beispiel tragen innerhalb der erzählten Welt verschiedene Laute, Geräusche, Klänge und Klangergebnisse ganz wesentlich zur bedrohlichen und opaken Atmosphäre und zur spezifischen Stimmung der gesamten Episode bei: Das heraufziehende Gewitter generiert eine bedrohliche Lautsphäre,¹ die den nächtlichen Wald zu einem negativ semantisierten Klangraum² werden lässt. Von diesem hebt sich der Innenraum der Kapelle als stiller Schutzraum positiv ab, bis mit dem Erscheinen der schwarzen Hand das Klangereignis eines asemantischen Klagerufs diesen Klangraum negativ besetzt. Die Szenerie ist ganz wesentlich geprägt von einer Spannung zwischen auditiver Wahrnehmung und epistemischer Unwägbarkeit: Klang fungiert zugleich als Medium der Offenbarung und der Verunsicherung, indem er auf die Grenze zwischen dem Erfahrbaren und dem Übernatürlichen verweist. Klanglichkeit wird zum zentralen Element der narrativen Bedeutungsbildung.

1 Der Begriff ›Lautsphäre‹ rekuriert auf Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994; vgl. dazu Sabine Breitsameter, ›Soundscape‹, in: Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018, 89–95. Zu Funktionalisierung des Begriffs für die historisch orientierte Lautforschung vgl. 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: 7–9, 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.

2 Zum Verhältnis von Klang und Raum im Mittelalter grundsätzlich vgl. Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, 105f. (Kap. ›Die Manifestation Gottes für das Ohr – die Kirche als akustischer Raum‹) und 142–58 (Kap. ›Die Klanggestalt des Raumes. Zur Harmonisierung der Stimmen und zur Disziplin der Zunge‹), sowie die rezenten Sammelbände von Nikolaus Jaspert und Harald Müller (Hrsg.), *Klangräume des Mittelalters*, Ostfildern 2023 (Vorträge und Forschungen 94), und Gesine Mierke u. a. (Hrsg.), *Raum und Klang im Mittelalter. Materialität und Medialität*, erscheint Bamberg 2026; zu Klang und Raum speziell im Artusroman vgl. z. B. Robert Schöller, ›Schall und Raum. Zur Kennzeichnung von Anderwelten durch Schallphänomene in der *Krone* Heinrichs von dem Türlin‹, in: Martin Huber u. a. (Hrsg.), *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*, Berlin 2012, 209–16, und Bianca Häberlein, *Gestimmte Räume. Zur Poetizität und Interpassivität im Wigalois* Wirnts von Grafenberg, Berlin 2021 (Philologische Studien und Quellen 281), 43–115.

Es ist allerdings nicht nur die auditive Wahrnehmung, die das Kapellenabenteuer prägt. Entscheidend ist vielmehr die auf multisensorische Weise Wirkung entfaltende narrative Inszenierung des Kapellenraums bzw. seines Umfelds und der dort stattfindenden Ereignisse. Der beschriebenen Lautsphäre treten nämlich visuelle Sinneseindrücke zur Seite: etwa die auf numinose Weise verlöschende Kerze oder das Leuchten der Blitze. Dabei wirkt die im Kapellenabenteuer narrativ inszenierte multisensorische Wahrnehmung nicht nur intradiegetisch affizierend auf den Ritter ein, der in der Kapelle und in deren Umgebung mit ihr konfrontiert wird, sie richtet sich – in medialisierter Form – auch extradiegetisch an das Publikum, das das Kapellenabenteuer hörend oder lesend rezipiert. Dieses kann sich so ein eigenes ›Bild‹ der Episode machen, die Erlebnisse der Ritter miterlebend klanglich-visuell nachvollziehen und die Ereignisse intensiver wahrnehmen. Dadurch werden die erzählten medialisierten Sinneseindrücke in gewisser Weise wieder ›re-ak‹. Die beiden diegetischen Ebenen stehen also in einem Resonanzverhältnis zueinander:³ Intra- und extradiegetische Klanglichkeit und Bildlichkeit interferieren und verstärken sich auf diese Weise wechselseitig.

Hinsichtlich des Neben- und Miteinanders von akustischer und visueller Wahrnehmung hält Horst Wenzel ganz allgemein fest: »Die Komplexität der visuellen Wahrnehmung wird akzentuiert und differenziert durch Eindrücke des Gehörs.«⁴ Der mittelalterlichen Wahrnehmungstheorie zufolge, die antike Vorstellungen aufgreift und auf dem Galen'schen Hirnventrikel-Modell beruht,⁵ werden die Eindrücke der fünf äußeren Sinne in der Seele vom *sensus communis* bzw. der *imaginatio* als zentralem inneren Sinnesorgan⁶ zu einem Ganzen zusammengeführt und in

3 In gewisser Weise führt diese Beobachtung den von Hartmut Rosa in seiner soziologischen Resonanztheorie metaphorisch gebrauchten Resonanzbegriff (vgl. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016; ergänzend ders., *Unverfügbarkeit*, Wien, Salzburg 2018) zurück in einen eigentlichen Gebrauch.

4 Wenzel (wie Anm. 2), 142.

5 Zu den antik-mittelalterlichen Überlegungen zur Funktionsweise des Wahrnehmungsapparates und zur Ventrikellehre vgl. die grundlegende Studie von Walther Sudhoff, ›Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters‹, *Archiv für Geschichte der Medizin* 7 (1913/14), 149–205, der allerdings von vier Ventrikeln ausgeht (vgl. 188f.; die Anzahl der Ventrikel schwankt in den zeitgenössischen theoretischen Schriften). Vgl. auch Michael Camille, ›Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing‹, in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge 2000, 197–223, hier: 197–201, und Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Second Edition*, Cambridge 2008, 66–68 und 244.

6 Zum *sensus communis* vgl. z. B. Daniel Heller-Roazen, *Der innere Sinn. Archäologie eines Gefühls*, aus dem Amerikanischen von Horst Brühmann, Frankfurt a. M. 2012.

imagines, mentale ›Vorstellungsbilder‹ bzw. Phantasmen, überführt⁷ – so schon Aristoteles im dritten Buch von *De anima* (428a), mit deutlicher Unterscheidung von (äußerer) Wahrnehmung und (innerer) Vorstellung. Die multisensorische Potenzierung zielt grundsätzlich darauf ab, besonders plastische innere Vorstellungsbilder hervorzurufen und diese zur Intensivierung der imaginativen Wahrnehmung möglichst lebendig vor die ›inneren Augen‹ zu stellen (*enargeia* bzw. *evidentia*).⁸ Für die schon realiter virtuell erschaffenen ›Bilder‹ beim Vorgang des Erzählens ist das besonders wichtig, denn nur so kann sich die »Literatur gegenüber der Unmittelbarkeit von sinnlicher Wahrnehmung bewähren«. ⁹ Im Kapellenabenteuer betrifft diese narrativ evozierte intensivierte Wahrnehmung die intra- wie extradiegetischen ›Rezipienten‹ gleichermaßen; dies verweist auf eine (höfische) Poetik der Wahrnehmung, die eine unmittelbare und ›präsenze‹ Sinnlichkeit¹⁰ zugleich als kognitive Kategorie funktionalisiert.

Dabei dürfte es kein Zufall sein, dass hier primär die beiden in mittelalterlicher Perspektive wichtigsten Sinneswahrnehmungen adressiert werden. Aristoteles behandelt im Rahmen seiner in *De anima* entfaltenen Sinnes- und Wahrnehmungstheorie¹¹ im zweiten Buch (Kap. 7–11) die fünf äußeren Sinne in hinsichtlich ihrer Wichtigkeit absteigender Reihenfolge (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten).¹² Diese hierarchische Ordnung besteht auch im Mittelalter weiter, vermittelt

7 Vgl. dazu Murray Wright Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana 1927 (University of Illinois Studies in Language and Literature 12); Ruth E. Harvey, *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975 (Warburg Institute Surveys 6); Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 1998.

8 Vgl. dazu Franziska Wenzel (Hrsg.), *Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2021 (*Imagines Medii Aevi* 54).

9 Horst Wenzel, ›Imaginatio und Memoria. Medien der Erinnerung im höfischen Mittelalter‹, in: Aleida Assmann und Dietrich Harth (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991, 57–82, hier: 62.

10 Vgl. dazu allgemein Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004.

11 Vgl. dazu z. B. E. Scheerer, Art. ›Die Sinne‹, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Basel, Darmstadt 1995, Sp. 824–69, oder Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, 29–115. Zur *history of senses* als kulturwissenschaftlichem Forschungsparadigma vgl. die grundlegende Studie von Wenzel (wie Anm. 2); vgl. auch Richard Newhauser (Hrsg.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, London 2014, und Mark M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley 2007.

12 Vgl. zur Spitzenstellung des Sehsinns in aristotelischer Tradition z. B. Cora Dietl, ›Der Griff zum Optischen. Zur Entwicklung des deutschen geistlichen Spiels im 13. Jahrhundert‹, in: Jan A. Aertsen

durch spätantike Autoritäten wie Isidor von Sevilla oder Augustinus;¹³ sie findet sich etwa bei Vinzenz von Beauvais (*Speculum naturale*, XXV,9) oder auch bei Isidor von Sevilla und bei Bernhard von Clairvaux.¹⁴ Priorisiert sind hier wie dort nicht ohne Grund die beiden Sinne, die eine Distanzwahrnehmung ermöglichen – wenngleich sie sich durch den Grad ihrer Aktivität (Sehen) bzw. Passivität (Hören) wiederum deutlich voneinander unterscheiden.

Mit der Frage nach dem Stellenwert von Klanglichkeit in der Gattung des Artusromans greift der vorliegende Band ein genuin interdisziplinäres Thema auf, das – im Rückgriff auf neuere Tendenzen der kulturwissenschaftlich ausgerichteten *sound studies*¹⁵ und im Anschluss an eine explorative Tagung, die 2008 in Bamberg stattgefunden hat¹⁶ – in der mediävistischen Forschung in letzter Zeit zunehmend relevant geworden ist,¹⁷ und bezieht es erstmals systematisch auf arthurische Tex-

und Andreas Speer (Hrsg.), *Geistesleben im 13. Jahrhundert*, Berlin, New York 2000 (Miscellanea Mediaevalia 27), 467–82, hier: 467f. und 471–77.

13 Vgl. z.B. Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften 35,I/II), Bd. 1, 201f.

14 Vgl. zu Bernhard Iva Adámková, ›Die Kategorie der Sinne bei Bernhard von Clairvaux‹, in: Christine Ratkowitzsch (Hrsg.), *Medialatinitas*. Ausgewählte Beiträge zum 8. Internationalen Mittellateinerkongress, Wien 2021 (Wiener Studien, Beihefte 40/Arbeiten zur mittel- und neulateinischen Philologie 11), 91–105, hier: 95f.

15 Einen Überblick über die *sound studies* bietet Markus Stock, ›Triôs, triên, trisô. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen‹, PBB 138 (2016), 365–89, hier: 365–68; vgl. auch William Layher, ›Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick‹, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 9–29. Vgl. allgemein die folgenden (deutschsprachigen) Handbücher: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin, Boston 2017 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2); Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018; Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, Berlin, Boston 2020 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 10).

16 Vgl. Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31).

17 Vgl. z.B. die folgenden vorwiegend interdisziplinär ausgerichteten Sammelbände: Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Wien u. a. 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89); Martin Clauss und Gesine Mierke (Hrsg.), *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, Heidelberg 2022 (Das Mittelalter 27/1); Jaspert und Müller (wie Anm. 2); Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Medialität des Ephemereren. Texte, Bilder und Artefakte*, Wien u. a. 2026 (Sonus Mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 1); Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Akustische Räume des Mittelalters. Produktion, Rezeption, Imagination*, erscheint Wien u. a. 2027 (Sonus Mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 2), in Vorb. Speziell zur mittelhochdeutschen Lyrik vgl. Markus Stock, ›Das volle Wort. Sprachklang im späteren Minnesang. Gottfried von Neifen,

te.¹⁸ Unter ›Klanglichkeit‹ ist dabei eine umfassende poetische, narrative und letztlich auch kulturgeschichtliche Kategorie zu verstehen, die die Gesamtheit aller

Wir suln aber schône enpfâhen (KLD Lied 3), in: Albrecht Hausmann (Hrsg.), *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, Heidelberg 2004, 185–202; Stock (wie Anm. 15); Christoph Schanze, ›Minneklang‹, 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), 199–231; Christoph Schanze, ›Klangform und ›Sinn‹. Formalistische Tendenzen bei Walther und Reinmar‹, in: *Wolfram-Studien* 26 (2020), 255–78; ders., ›fröude, fröude, fröude ...! Wortklang als Medium in der Minnellyrik Gottfrieds von Neifen‹, in: Martin Clauss und Gesine Mierke (Hrsg.), *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, Heidelberg 2022 (Das Mittelalter 27/1), Heidelberg 2022, 223–40.

18 Vereinzelt wurden spezifisch klangliche Aspekte der Gattung des Artusromans bereits thematisiert, vgl. John Greenfield, ›waz hân ich vernomn? (120,17): Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, in: ders. (Hrsg.), *Wahrnehmung im Parzival Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002*, Porto 2004, 133–50, bzw. John Greenfield, ›waz hân ich vernomn? Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 163–73; Schöller (wie Anm. 2); 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; Matthias Meyer, ›Vom Lachen der Esel. Ein experimenteller Essay auf der Suche nach dem komischen Stil im Artusroman‹, *LiLi* 43/171 (2013), 86–103; Sophie Albert, ›Le cri de la cité, le souverain et le chevalier dans quelques romans arthuriens‹, in: Laurent Hablot und Laurent Vissière (Hrsg.), *Les Paysages sonores. Du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes 2015, 61–71; Frank Brandsma u. a. (Hrsg.), *Emotions in Medieval Arthurian Literature. Body, Mind, Voice*, Cambridge 2015 (Arthurian Studies 83); Almut Schneider, ›Teufelsklang und höllische Stille. Erzählen von Dissonanz im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg‹, 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; Corinne Saunders, ›Lifting the Veil. Voices, Visions, and Destiny in Malory's *Morte D'Arthur*‹, in: Elizabeth Archibald u. a. (Hrsg.), *Romance Rewritten. The Evolution of Middle English Romance*, Cambridge 2018 (Studies in Medieval Romance 22), 189–206; Matthias Däumer, ›Ein akustisches Format der mittelalterlichen Epik: die Schlachtenbeschreibung‹, in: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, Berlin, Boston 2020 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 10), 260–73; Häberlein (wie Anm. 2), v. a. 43–115; Jordi Sánchez-Martí, ›Noise, Sound and Silence in *Sir Gawain and the Green Knight*‹, in: A[nthony] S[tockwell] G[arfield] Edwards (Hrsg.), *Medieval Romance, Arthurian Literature. FS Elizabeth Archibald*, Cambridge 2021, 111–26; Jean-Marie Fritz, ›Klanglandschaft und literarische Gattungen in den volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters‹, in: Nikolaus Jaspert und Harald Müller (Hrsg.), *Klangräume des Mittelalters*, Ostfildern 2023 (Vorträge und Forschungen 94), 75–89; Juliana A. Chapman, ›Sound, Song, and Silence in *Le Conte du Papegau*‹, *Arthuriana* 35/2 (2025), 40–60; Gesine Mierke und Christoph Schanze, ›Zur multisensorischen Wahrnehmung und Medialisierung des Wunderbaren

akustischen und auditiven Aspekte des arthurischen Erzählens und das Neben- und Miteinander von klanglicher Struktur, erzähltem Klang wie auch stimmlicher Performanz erfasst¹⁹ und zugleich eine spezifische klangliche Qualität der Gattung Artusroman zum Ausdruck bringt. Dabei geht es sowohl um die materiale Seite des akustisch realisierten und auditiv rezipierten Textes, also die Lautstruktur, die Prosodie, Wiederholungen sowie klanglich-musikalische Interferenzen, als auch um die semantischen und epistemischen Dimensionen des Gehörten. Es lassen sich grundsätzlich zwei Aspekte unterscheiden: Klang im Artusroman und Artusroman als Klang.²⁰

Wenn von Klang im Artusroman die Rede ist, betrifft das die narrative Vermittlung verschiedenster auditiver Phänomene innerhalb der *histoire* und deren Funktionalisierung, die zunächst rein intradiegetisch ausgerichtet ist, die aber auch extradiegetisch relevant werden kann. Dies schließt Fragen der ästhetischen Ausgestaltung der Erzählwelt, bei der die akustische Wahrnehmung eine zentrale Rolle spielt, mit ein. Schwieriger zu fassen ist der Klang des Artusromans,²¹ also eine spezifische Klanglichkeit dieser literarischen Gattung. Hier ist man zunächst mit einem Problem konfrontiert, das die im weitesten Sinne ›historisch‹ ausgerichteten *sound studies* grundsätzlich betrifft: Klang ist ein ephemeres Phänomen,²² der tatsächliche Klang der Artusromane ist also längst verklungen, aber Spuren davon sind medialisiert im schriftlich überlieferten Text und gegebenenfalls

in den *Wigalois*-Bilderhandschriften«, in: Jutta Eming (Hrsg.), *Visualisierung des Wunderbaren*, Wiesbaden 2025 (Episteme in Bewegung 38), 33–56 und 142–50 (Abb.).

19 In gewisser Weise ist akustisch gefasste ›Klanglichkeit‹ damit ein Gegenpol zur primär visuell ausgerichteten ›Textlichkeit‹; mit Blick auf die multisensuale Perzeption greifen beide Kategorien aber auch eng ineinander. Zum spannungsvollen Verhältnis von Klanglichkeit und Textlichkeit vgl. Boris Previšić, ›Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur‹, in: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin, Boston 2017 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), 39–54.

20 Vgl. dazu allgemein Frieder von Ammon, ›Poetophonie. Für eine Klangforschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive‹, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 64 (2020), 241–59. Fritz (wie Anm. 18), 77f., umreißt diese beiden Pole durch das Gegensatzpaar ›Ekphrasis‹ (77: »Klang kann [...] beschrieben werden«) und ›Mimesis‹ (77: »Neben einer Beschreibung des Klanges ist dessen Nachahmung [...] eine weitere Möglichkeit«).

21 Ansätze dazu finden sich bei Meyer (wie Anm. 18) und Däumer (wie Anm. 18).

22 Vgl. dazu insgesamt den Sammelband Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Medialität des Ephemeren. Texte, Bilder und Artefakte*, Wien u. a. 2026 (Sonus Mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 1), sowie die methodischen Überlegungen (mit Blick auf den Minnesang) bei Christoph Schanze, *minne* als vertexteter und verschrifteter Klang. Zum medialen Status der mittelhochdeutschen Minnesang-Überlieferung und ihrer präsenten Klanglichkeit, in: Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Medialität des Ephemeren. Texte, Bilder und Artefakte*, Wien u. a. 2026 (Sonus Mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 1), 189–214.

auch in mit diesem in einem intermedialen Dialog stehenden Bildern²³ erhalten. Der Codex kann allerdings nur rudimentär (und, wie gesagt, medial gebrochen) speichern und vermitteln, wie der Text einstmals geklungen hat – oder wie er klingen sollte (der Codex ist dann als eine Art Partitur zu verstehen).²⁴ Relevant ist hier in erster Linie die Ebene des *discours* und die Frage, wie die in der erzählten Welt entfaltete Klanglichkeit den Rezipienten klanglich vermittelt wird, wie also das performative Verhältnis zwischen Erzählerstimme und Publikum geformt ist bzw. welche klanglichen Dimensionen der Text im Zusammenspiel mit in einzelnen Codizes vorhandenen Bildern vermittelt.²⁵ Es stellt sich dabei aber auch die Frage, wie der Artusroman an sich überhaupt klingt, wie der zu vermittelnde Text klanglich gestaltet ist, welcher metrischen und rhetorischen Formen er sich bedient und welche semantischen Funktionen der Klanglichkeit des Textes zukommen. Der Klang ist dann kein Element dessen, was narrativ vermittelt wird, sondern er ist wesentlicher Bestandteil der Darstellung selbst.

Die beiden umrissenen Aspekte von ›Artusroman und Klanglichkeit‹ verbindet, dass es auf allen Ebenen darum geht, wie Klanglichkeit im Erzählprozess medial vermittelt wird und welchen Zwecken diese mediale Transformation von Klang in schriftlich niedergelegte oder mündlich präsentierte Narration dient bzw. welches semantische Potenzial sie besitzt. Zudem spielen ästhetische Gesichtspunkte und die spezifische Funktion einer klanglich generierten Stimmung und Atmosphäre eine zentrale Rolle. Der hier gewählte Ansatz versteht Klanglichkeit demnach als eine Art poetische Schnittstelle von Materialität, Medialität und ästhetisierter Wahrnehmung.

Ob es einen spezifisch arthurischen Klang, einen unverkennbaren *sound* der Gattung Artusroman gibt – oder ob es diesen überhaupt geben kann –, ist dabei zweitrangig. Ohne Zweifel aber bietet die Beschäftigung mit der Klanglichkeit des Artusromans vielfältige Einblicke in dessen Poetik und in seine feste Verankerung in der höfischen Kultur mit ihrem gesteigerten Interesse an Fragen der sinnlichen Wahrnehmung und deren ästhetischen Aspekten. Dies zeigen die im vorliegenden

²³ Zur spezifischen ›Bildlichkeit‹ des Artusromans vgl. jüngst Cora Dietl u. a. (Hrsg.), *Artusroman und Bildlichkeit*, Berlin, Boston 2023 (SIA 17).

²⁴ Vgl. dazu Matthias Däumer, *Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane*, Bielefeld 2013 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 9).

²⁵ Vgl. dazu am Beispiel des Leidener *Wigalois*-Codex Mierke/Schanze (wie Anm. 18), sowie Gesine Mierke, ›Zu den Spruchbändern im Leidener *Wigalois*-Codex‹, in: Manuel Hoder u. a. (Hrsg.), *Wigalois in Text und Bild. Der Leidener *Wigalois*-Codex und seine Kontexte*, Wiesbaden 2026, in Druckvorbereitung; siehe auch den Beitrag von Gesine Mierke und Christoph Schanze im vorliegenden Band.

Band versammelten Beiträge anhand von exemplarischen Fallstudien, die aber jeweils auch das Große und Ganze des Themas im Blick behalten.

An erster Stelle steht der Beitrag von Florian Kragl, der einleitend in allgemeiner Perspektive vier (vorläufige) Thesen zur Klanglichkeit von Sprachkunst entwickelt und sich anschließend mit einem klanglichen Phänomen auf Textebene befasst, das bislang in der Forschung nicht beachtet wurde: dem im Beitrag so benannten ›epischen Satzschluss‹ bei Vergil und Wolfram von Eschenbach. Dabei handelt es sich um vers- oder gedankenrhythmische Phänomene, die Erzählabschnitte schließen und Zäsuren setzen und damit eine Technik des Finalisierens von kürzeren oder längeren narrativen Sequenzen darstellen. Diese ›Kadenz‹ führen klangliche Elemente wie Metrum und Reim mit rhythmischen Mustern der narrativen Handlung zusammen. Vergil nutzt in der *Aeneis* epische Satzschlüsse, um die Buchschlüsse oder das Ende kleinerer Erzählabschnitte zu markieren. Diese jeweils letzten Verse einer größeren zusammenhängenden Passage unterscheiden sich hinsichtlich des Informationsgehalts, der Grammatik, der Syntax, der Metrik und des Handlungstempos von jenen Abschnitten, deren Finale sie darstellen. Wolfram nutzt v. a. in den Buchschlüssen des *Parzival* ähnliche Techniken, erzählt aber stärker kommentierend und wertend. Als Gemeinsamkeit zwischen Vergil und Wolfram hält der Beitrag fest, dass das Publikum ›auf einen Ruhepol entführt‹ wird und der Erzählfluss ins Stocken gerät. Als methodische Herausforderung, gleichzeitig jedoch erstrebenswert gilt eine ›mittlere Ebene‹ zwischen analytischer Präzision und ästhetischer Wirkung.

Auch Dina Bijelic befasst sich mit klanglichen Aspekten der diskursiven Seite des Textes, und zwar mit der vielschichtigen Bedeutung von Rhythmus und Reim in der *Matière de Bretagne*, wobei sie die Konzeptionen des altfranzösischen *rime* und des mittelhochdeutschen *rîm* untersucht. Dazu greift sie zunächst auf antike und mittelalterliche Traktate zum Rhythmus zurück, um davon ausgehend literarische Beispiele zu analysieren. Der Beitrag zeichnet (musik-)theoretische und etymologische Entwicklungslinien des Rhythmusbegriffs nach und zeigt dessen Bedeutung in Literatur und Musik auf, die nicht zuletzt aus einer theoretischen ›Verschmelzung‹ von Rhythmus und Reim (als Endreim) resultieren. Wesentlich für die hier vorgelegte Analyse ist, dass der Reimbegriff historisch als Zahl, Vers, Reim, Schlag, Konsonanz oder Akzent verstanden wurde. In der höfischen Literatur wurde der Reimbegriff schließlich genutzt, um poetische und kosmologische Konzepte zu verbinden und zu ordnen sowie Wissen zu transportieren. Chrétien stellt etwa die Verben *rimoier* und *conter* als zahl- und klangbezogene Begriffe einander gegenüber; *rimoier* bezieht sich dabei auf den poetischen Schöpfungsprozess, während *conter* die Wiedergabe der Erzählung meint. Schließlich wird der

Reimbegriff auch zur Beschreibung von Kunstfertigkeit verwendet, etwa im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg oder im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg.

An im Text beschriebenen Klangphänomenen setzt Andrea Sieber in ihrem Beitrag zu Gottfrieds *Tristan* an; sie bezieht aber auch den Klang des Textes mit ein, indem sie die systematische Analyse der textinternen auditiven Elemente mit textexternen auditiven Wahrnehmungsprozessen verknüpft. Der Fokus liegt auf dem räumlichen Setting, der Sprachästhetik und der transgressiven Wirkung von Klang. Als Klangphänomene im *Tristan* werden z. B. Gesang, Sprachklang, Geräuschkulissen sowie Musik an sich und musikalisch begabte Figuren betrachtet, wobei das verbindende Element die Koppelung an die auditive Wahrnehmung darstellt. Während etwa die musikalischen Performances von Tristan und Isolde eine transgressive Wirkung haben, die die Zuhörer überwältigt, wird in der Petitcreü-Episode die transgressive Klangmelodie radikal ausgelöscht, wodurch nicht zuletzt die Gefahren, die Klang birgt, akzentuiert werden. Der Beitrag bietet anhand von drei exemplarisch umrissenen Szenen – Drachenkampf, Enttarnung der Liebenden sowie Minnegrotten-Episode – eine umfassende Analyse der Klangphänomene im *Tristan* und zeigt, wie diese an der Darstellung und Ordnung der Welt sowie der Handlungsmotivation partizipieren. Gottfrieds elaborierte Sprachästhetik lenkt den Blick zugleich auch auf die sprachlichen und stilistischen Mittel, die den Klang des Textes performativ verankern. Dabei handelt es sich nicht um bloße Spuren einer vorgängigen Performativität, sondern um einen bewussten Einsatz dieser Klangtechniken, um die emotionale und dramatische Wirkung zu verstärken.

Der Beitrag von Brigitte Burrichter konzentriert sich am Beispiel von Chrétiens *Yvain* und *Perceval* auf Klangeffekte innerhalb der erzählten Welt. Burrichter zeigt auf, dass ›natürliche‹ Geräusche gezielt eingesetzt werden, um Kontraste darzustellen. So wird im *Yvain* etwa der Wechsel zwischen Gewitter und Vogelgesang beschrieben, während im *Perceval* die Frühlingsidylle durch den Lärm der Ritter gestört wird. In der ersten *Perceval*-Fortsetzung sowie im *Prosa-Lancelot* werden schließlich die unheimlichen Aspekte von Klang akzentuiert, etwa im Fall der Kupferrohre der Douloureuse Garde. Im Rahmen einer effektvollen Klangregie nutzen die Erzähler Klänge, um bestimmte Stimmungen zu ›orchestrieren‹ und Situationen positiv oder negativ zu konnotieren, was verdeutlicht, dass die intradiegetische Darstellung von Klängen, deren Perzeption und ihre extradiegetische Wirkung in der Regel Hand in Hand gehen.

Almut Schneider untersucht die Poetologie intersensorischer Lautsphären in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, indem sie die im Text entfaltete Klanglichkeit in der Perspektivierung auf Raumsemantiken analysiert. Klang entsteht durch Bewegung und kann Räume strukturieren; der Raum wird dadurch zum

gestimmten Raum. Dabei werden Klangräume mit allen Sinnen wahrgenommen. Am Beispiel von Gahmurets Kämpfen wird verdeutlicht, wie das Klingeln der Schellen und der Klang von Bewegungen die Lautsphäre prägen. Der Artushof ist durch Gespräch und Stimmenwechsel geprägt, es wird geplappert, geschmäht und gestritten. ›Klangräume des Mangels‹ illustrieren hingegen die Gralsburg und Pelrapeire: Während die Lautsphäre der Gralsburg durch Schweigen und Stille geprägt ist, vernimmt Parzival in Pelrapeire die wortreichen Klagelaute der Condwiramurs. Lautsphären spiegeln im *Parzival* die Befindlichkeiten der Figuren, sie konterkarieren den sichtbaren Raum und korrespondieren auch in den jeweiligen Disharmonien mit der Innenwelt der Figuren.

Mehr noch als der *Parzival* zeichnet sich der *Wigalois* Wirnts von Grafenberg durch die besondere Qualität der geschilderten Atmosphäre und eine spezifische ›Stimmung‹ der erzählten Welt aus, was in der Forschung bereits ausführlich behandelt wurde. Der Beitrag von Gesine Mierke und Christoph Schanze rückt im Anschluss daran erstmals die intradiegetische Klanglichkeit des Romans, die maßgeblich zur Stimmung der erzählten Welt beiträgt, in den Mittelpunkt der Analyse. Dabei geht es zunächst um die Klangregie ausgewählter Episoden, also die Art und Weise, wie der Erzähler akustische Elemente funktionalisiert, um einzelne Szenen zu strukturieren, aber auch um auf diese Weise die Bedeutungsbildung zu akzentuieren. Hier begegnen immer wieder Stimmen aus dem Off, also Stimmen, die nicht direkt im Sichtfeld der handelnden Figuren erscheinen, sie jedoch auf ihren Wegen begleiten, sie in ihrem Agieren beeinflussen und dadurch die narrative Struktur prägen. Der zweite Teil des Beitrags widmet sich anhand des Leidener *Wigalois*-Codex dem auf Stimmen fokussierten Zusammenspiel von Text und Bild und dem multisensorisch perzipierbaren ›Klang‹, der durch das Inserieren von Spruchbändern entsteht und den Bildern eine akustische Dimension verleiht, die nicht zuletzt eine retardierende Funktion hat und im Rezeptionsprozess die Figuren und die dargestellte Handlung verlebendigen. Bereits Wirnts Roman-text ist von einer intersensorischen Ästhetizität geprägt, die die Bilder des Leidener Codex im Neben- und Miteinander von Text und Bild noch deutlich verstärken.

Auch Ronny F. Schulz befasst sich mit Stimmen, und zwar mit bedrohlichen Schreien im *Daniel* des Strickers. Der Protagonist Daniel zeichnet sich nicht nur durch seine Fähigkeiten im Kampf aus, sondern auch durch seine bemerkenswerte Kompetenz im Umgang mit Schrecken erregenden Klängen; er ist ein ›sonischer Held‹. Lärm wird in den Artusromanen des 12. und 13. Jh. oft als Vorbote ritterlicher Konflikte dargestellt. Schreie, Tierlaute und Hilferufe erzeugen eine entsprechend gefährlich wirkende Atmosphäre. Daniel nutzt diese akustischen Bedrohungen zu seinem Vorteil, etwa im Falle des goldenen Klangautomaten, mit dessen Hilfe

er Matur's Heer besiegt. Gleichzeitig verschließt Daniel die Ohren der Artusritter, um sie vor dem Schrei des Automaten zu schützen; er erinnert dabei an Odysseus, der seine Gefährten vor dem Gesang der Sirenen warnt. Klang wird im *Daniel* also strategisch als Waffe eingesetzt, wodurch er als Medium gewaltsamen Handelns erscheint.

In ihrem Beitrag zu Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet* analysiert Carolin Pape die auditiven Phänomene, die mit dem Wunderbaren in Verbindung stehen und eine eigene klangliche Kategorie bilden, welche nicht auf einer mimetischen Grundlage beruht. Sie identifiziert diese ›sounds des Wunderbaren‹ als besondere akustische Erscheinungen, die ›wunderbare‹ *sounds* hervorbringen, deren Ursprung aber häufig verborgen bleibt und die gerade deshalb Staunen hervorrufen. Zwei zentrale Beispiele werden analysiert: das ›schreiende Moor‹, mittels dessen enzyklopädisches und naturkundliches Wissen in den Roman integriert wird, bei dem aber auch deutlich wird, dass solche vordergründigen Rationalisierungs- und Erklärungstendenzen eher Ungewissheit erzeugen, weil sie ins Leere laufen, sowie der magische Gesang des Zauberers Malduc. Hieran zeigt sich, wie Stimmklang als eine unerwartete Waffe, die nicht antizipiert werden kann, fungiert. Insgesamt sind die *sounds* des Wunderbaren im *Lanzelet*, die auch hier oftmals multisensorisch eingebunden sind, entscheidend für das Verständnis der Komplexität der Erzählung.

Stimmliche Äußerungen werden auch bei Katharina Gedigks Auseinandersetzung mit ›klagenden Klängen‹ im *Lanzelet* (Genover-Entführung) und in Hartmanns von Aue *Erec* (Enites Klage um den totgeglaubten Erec) thematisiert, wobei die akustischen Dimensionen von Trauer und Klage, mithin die Klangkulis- sen der Trauerszenen, im Zentrum stehen. Es wird deutlich, dass die Klanglichkeit hier eine entscheidende Rolle für die Wahrnehmung und die Übertragung von Emotionen spielt, weil es dabei primär darum geht, eine gemeinschaftliche Erfahrung des Klagens zu inszenieren. Die akustische Ausgestaltung der Klageszenen verstärkt die soziale Dimension von Trauer, die nicht privat ist, sondern gemeinschaftlich erlebt wird. Gerade die Parallelen zwischen den trauernden Gestalten in den beiden Beispielanalysen verdeutlichen, dass Klage als eine gesellschaftliche Handlung zu verstehen ist, die durch akustische Ausdrucksformen verbreitet wird. Trauer wird somit als ein öffentlicher und hörbarer Akt verstanden, der sowohl die Figuren als auch die Rezipienten betrifft.

Nachdem in den vorigen vier Beiträgen die Stimme in all ihren Facetten im Zentrum stand, rückt Robert Schöllner einen anderen Lautgeber ins Zentrum, und zwar einen, der für ›reale‹ vormoderne Lautsphären von großer Bedeutung war: die Glocke. Einleitend werden die kulturgeschichtliche Bedeutung des Glockengeläuts sowie die semiotischen Eigenschaften umrissen, die dem Glockenklang zugeschrieben werden. Davon ausgehend rückt die Rolle der Glocken als akustischer

Zeichengeber und ihre symbolische Funktion im narrativen Kontext der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters in den Fokus. In Texten wie dem *Nibelungenlied* und verschiedenen Artusromanen wird Glockengeläut genutzt, um besondere Ereignisse klanglich zu markieren. Der Beitrag befasst sich zudem mit sogenannten ›Glöckchenrittern‹, deren Kleidung mit Schellen geschmückt ist und die durch ihr Geklingel auditiv wahrgenommen werden. Diese Darstellung zeitigt nicht nur ironische und komische Effekte, sondern betont auch die Präsenz und den Rang der Figuren. Auf eine primär extradiegetische Ebene zielt schließlich die Untersuchung sprachlicher Mittel wie Interjektionen und Onomatopoetika, die als ›Textglöckchen‹ ein textuales Äquivalent zum Glockenklang erzeugen. So verweist die Sprache selbst auf die klangliche Dimension und verleiht dem Text eine zusätzliche Ebene der Sinnlichkeit, in der das Glockenläuten als Metapher für emotionale Ausdrucksformen verstanden werden kann.

Der Rolle der Musik in den Tristan-Romanen Eilharts von Oberge und Gottfrieds von Straßburg widmet sich Danielle Buschinger. Sie beschreibt Tristan als Künstler, dessen musikalisches Talent und Fähigkeiten entscheidend für die Handlung sind. Besonders Gottfrieds Werk wird als ›Künstlerroman‹ aufgefasst, in dem Musik eine treibende Kraft darstellt, die Tristans und Isolde Liebe gründet und bedeutende Wendepunkte in der Geschichte markiert. Es wird nachgezeichnet, wie Tristan in seiner Jugendzeit musikalische Virtuosität erlangt, die ihm schließlich bei König Marke zu Ansehen verhilft. Seine musikalischen Fähigkeiten ermöglichen es ihm, zu Isolde zu gelangen und sie zu unterrichten, was die beiden näher zusammenbringt. Die Gandin-Episode verdeutlicht, wie die Musik im *Tristan* sowohl als Werkzeug der Rettung als auch zur Etablierung von Liebesbindungen dient. In der Minnegrotten-Episode symbolisiert die Musik schließlich die Einheit von Tristan und Isolde und ihr beinahe sakral anmutendes Liebesideal.

Matthias Meyer befasst sich in seinem Beitrag mit den klanglichen Aspekten des *Jüngerer Titirel* und mit deren Bedeutung für die Struktur und Ästhetik des Textes. Dabei werden zwei Arten von Klangphänomenen unterschieden: die Beschreibungen von Klangereignissen, die im Text erwähnt werden, sowie die klanglichen Effekte, die durch die Lautqualität des Textes selbst erzeugt werden. Die Analyse legt nahe, dass für den Verfasser des *Jüngerer Titirel* der Klang des Textes wichtiger war als der intradiegetisch geschilderte Klang, insbesondere im Kontext des Artushofs, der insgesamt eher wie ein Fremdkörper wirkt (auch klanglich) und vorwiegend vom topischen Turnierklang des arthurischen Hoffests bestimmt ist. Etwas anders verhält es sich mit der klanglichen Ausgestaltung der Gralswelt. Hier wird zunächst der Engelsgesang thematisiert, welcher Titirel zum Gralstempel führt. Dieser wird aber gewissermaßen vom sprachlichen Klang des ›Gestrüpps‹ überwuchert, der aus einer langen Liste von realen und vermutlich

erfundenen Pflanzennamen resultiert und eine verworrene Klanglandschaft erzeugt, die die Dichte und Komplexität der Natur widerspiegelt. Abschließend wird nochmals betont, dass die Ebene des intradiegetisch dargestellten Klangs nicht die wichtigste Rolle spielt. Albrecht erweist sich vielmehr als ein ›vom Klang der Sprache Besessener‹, was sich v. a. an den klanglichen Eigenheiten der *Titurel*-Strophe und an Albrechts Umgang mit deren Vorgaben festmachen lässt. Klang wird so als bleibendes Element des Textes etabliert.

Auch die beiden letzten Beiträge des Bandes haben die Klangwelt des Grals zum Thema. Cora Dietl schließt nahtlos an die Überlegungen von Matthias Meyer an, indem sie – ebenfalls anhand des *jüngeren Titurel* – die entscheidende Rolle von Klang und Musik im Umfeld der Gralswelt analysiert. Ausgehend von der scholastischen Priorisierung des Gehörsinns in Fragen des Glaubens wird nachgezeichnet, wie Albrecht den Klang seines Textes in den Vordergrund stellt, um seine Rezipienten zu leiten und um das Zusammenspiel von Hören und Glauben zu verdeutlichen. Innerhalb der erzählten Welt spielen die Musik und der Engelsgesang für die Gralswelt eine entscheidende Rolle, indem sie *Titurel* zur Gralstempelstätte führen. Die akustischen Sinneseindrücke werden dabei akzentuiert, während visuelle Elemente zurückgedrängt werden, so dass der Klang als Mittel der Annäherung an das Göttliche fungiert. Der Gral wird so zu einer nicht beschreibbaren, aber hörbaren Entität.

Der den Band beschließende Beitrag von Philip Reich setzt sich ebenfalls mit der Frage auseinander, wie der Gral klingt (und warum er so klingt, wie er klingt), weitet allerdings die Perspektive durch den Einbezug eines breiteren Textkorpus von altfranzösischen und mittelhochdeutschen Artusromanen und legt den Schwerpunkt auf die Beziehung von Klang und religiöser Erfahrung. Untersucht wird, welche Klanglandschaften um den Gral entstehen und ob der Gral selbst eine ›Stimme‹ hat. Dabei lässt sich feststellen, dass der Gral oft mit visuellen und olfaktorischen Merkmalen beschrieben wird, während akustische Eigenschaften insgesamt weniger betont werden, obwohl sie eine zentrale Rolle im Geschehen spielen. Es entfaltet sich eine komplexe Beziehung zwischen Klang, Religion und Erfahrung, wobei der Klang oft als Wegweiser zum Göttlichen dient. Der Gral selbst bleibt ein mehrdeutiges, vielschichtiges Konzept, das sich der konkreten Beschreibung entzieht und allenfalls multisensorisch erfahrbar gemacht werden kann.

Hier zeigt sich nochmals deutlich, dass sowohl der Klang im Artusroman als auch der Klang des Artusromans nicht für sich stehen, sondern eingebunden sind in eine umfassende (höfische) Poetik der Wahrnehmung, deren multisensorische Sinnlichkeit zwischen einer ästhetischen und einer gewissermaßen technischen Funktionalisierung changiert. Eine analytische Trennung von intra- und extratextueller Klanglichkeit ist zwar methodisch sinnvoll, es zeigt sich jedoch, dass diese

beiden Ebenen letztlich Hand in Hand gehen und dass die auditive Perzeption immer nach innen und nach außen zugleich wirkt. Klanglichkeit ist eine Kategorie, die den Artusroman durch ihre affizierende Wirkung im Zusammenspiel mit anderen sinnlichen Reizen wesentlich mitbestimmt und nicht zuletzt dadurch zu seiner besonderen Attraktivität beiträgt.

Florian Kragl

›Epische Satzschlüsse‹

Einige Notizen zu erzähltechnischen Zäsuren, speziell bei Vergil und Wolfram von Eschenbach, in Verbindung mit grundsätzlichen Betrachtungen zur Klanglichkeit von Dichtung

Abstract: One of the phenomena we encounter in epic poetry is a rhythmic fusion of metre and ideas into clear caesuras, used to mark the conclusion of episodes. It is found almost everywhere in Virgil and is also used in some Middle High German epic poetry; regularly by Wolfram von Eschenbach, but scarcely ever, interestingly, by Gottfried von Straßburg. The fact that Lachmann has divided *Parzival* into books, analogous to the ancient epics, may have something to do with this. This phenomenon is the subject of the present study. It is a mixture of acoustic elements (metre, rhyme) and rhythmic patternings of the narrative action brought about in the closing lines, or sometimes merely the closing words of a section. The study is prefaced by general observations on the ›musicality‹ of poetry and corresponding descriptive methodologies.

1 Träumerei und Hexensabbat: ein musikalisches Präludium

Vielleicht ist es angezeigt, mit Musik zu beginnen. 1830 findet am Pariser Konservatorium die Uraufführung des Opus 14 von Hector Berlioz statt, das heute unter *Symphonie fantastique* läuft, ursprünglich aber *L'épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique, en cinq parties* heißt. Es ist diese Symphonie nicht nur die Urszene, sondern vermutlich bis heute das berühmteste Stück klassischer Programmmusik überhaupt. Musikalisch ›erzählt‹ wird von der Symphonie die Geschichte einer – natürlich – unglücklichen Liebe. Ein Künstler verliebt sich in eine Frau, und die Liebe besetzt in verschiedener Gestalt sein ganzes Denken (I); auf einem Ball sieht er die Frau wieder, wird von ihr aber ignoriert (II); in einer Szene auf dem Land konterkarieren Zweifel an der Treue der Geliebten das bukolische Ambiente (III); endlich in Gewissheit darüber, dass die Geliebte seine Liebe nicht erwidert, flüchtet sich der Künstler in einen Opiumrausch, der ihm einen schlimmen Albtraum (als Mörder der Geliebten soll er exekutiert werden) beschert (IV). Das Finale bildet – in Fortsetzung des Opiumrausches? – ein Hexensabbat, wo die Geliebte einer Schar Hexen zugeordnet ist, die ihr orgiastisches Unwesen treiben (V).

Freilich, zu ›erzählen‹ im starken Sinne vermag die Musik diese Geschichte nicht. Zwar gelingt es Berlioz, durch eine ausgeklügelte leitmotivische Struktur – er spricht von »idée fixe«¹ – Szenen und Ereignisse miteinander zu verbinden, und auch einige sozusagen offen zu hörende musikalische ›Formulierungen‹ transportieren Themen oder Inhalte: Hirtenklänge, Donner, vielleicht auch das Chaos der Hexenorgie, verträumte Klänge zu Beginn. Die, musikgeschichtlich betrachtet, geradezu sensationelle Klangmalerei tut das Übrige dazu, jedem musikalischen Moment die rechte Stimmung zu geben. Doch einerlei, eine auch nur so simple, kurze Geschichte wie die oben skizzierte kann ein, wie Berlioz es nannte, »drame instrumental«² ohne Hilfsmittel nicht bieten. Berlioz wusste um dieses Dilemma,³ und so hat er die Geschichte einfach in kurzen Sätzen – kaum je eine Handvoll für jeden der fünf Teile – festgehalten, die der Partitur seit jeher als *Programme* (so der Titel; daraus auch die Zitate)⁴ voranstehen und dem Publikum immer schon in Programmheften zur Kenntnis gebracht werden. Wer diese Geschichte nicht kennt oder zur Kenntnis nimmt, der oder dem wird sich die Symphonie dennoch ins Ohr wurmen. Die narrativen Kerne aber, die sie musikalisch umsetzt, sind der Musik selbst nicht abzuhören.

Dennoch würde man vorschnell urteilen, wenn man der Musik – abgesehen von semantisierten Klängen und Motiven wie etwa jenen der Hirtenflöten (sie sind musikalisches Gegenstück der Onomatopoesie) – jedes semantische, denotative Potential abspräche. Schwierig bis unmöglich ist es, durch musikalische Klänge – ohne Gesang – präzise semantische Informationen zu vermitteln, wie es mit Sprache möglich ist. Durchaus möglich ist es, nach der erfolgten semantischen Definition einer musikalischen Größe – für gewöhnlich: eines musikalischen Motivs – dieses auf eine Weise musikalisch zu flektieren, dass auch diese Semantik variiert wird und so sich, auf Basis einer Art musikalischer Minimalgrammatik, eine Minimalnarration ergibt im Sinne eines ereignishaften zeitlichen Verlaufs. Die *Symphonie fantastique* ist übervoll mit Beispielen; ich führe eines der plakativsten, bekanntesten an:

1 Hector Berlioz, *Le retour à la vie, mélologue, faisant suite à la symphonie fantastique, intitulée: Épisode de la vie d'un artiste*, Paris 1832, 4.

2 Ebd., 3.

3 Vgl. ebd.: »Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression« (Hervorhebung im Original).

4 Das gesamte *Programme* umfasst nur wenige Seiten, vgl. ebd., 3–6.

Nach einer längeren, vorspielartigen Einleitung des ersten Teils, die wohl die verliebte Träumerei des Künstlers darstellen soll, erstrahlt im monothematischen Sonatensatz das Motiv der Geliebten, also die zentrale *idée fixe* der Symphonie. Sie wird die gesamte Symphonie durchziehen; zu Beginn hat sie diese Gestalt.⁵

Abb. 1: Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, I. Satz, T. 72–79 (13)

Im Verlauf der Symphonie wird das Motiv vielfach abgewandelt und an neue szenische – und das heißt auch immer: musikalische (etwa einem Walzer in Teil II) – Kontexte angepasst. Am schlimmsten ergeht es ihm im Finale, dem Hexensabbat (*Songe d'une nuit de sabbat*). Dort hören wir es, nach einer musikalischen Einstimmung ins walpurgisnächtliche Ambiente, so:

Abb. 2: Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, V. Satz, T. 40–44 (123)

⁵ Benutzte Partitur-Ausgabe: Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, hrsg. von Nicholas Temperley, Kassel 1971 (Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works 16).

Die Geliebte ist rhythmisch grell entstellt und quetscht sich quietschend – zuerst in Gestalt der Klarinette – durchs musikalische Gewimmel.

Dass dieses Motiv die Geliebte, der Anfang verliebte Träumerei, der Schluss ein Hexenfest sein soll, all dies kann man nicht hören, nur wissen. Hören aber kann man, wie ein in C-Dur strahlendes, rhythmisch gleichmäßig im 4/4-Takt hinfließendes Motiv musikalisch pervertiert wird: in Es-Dur, 6/8-Takt, mit unruhig hüpfenden Vorschlägen und durchzogen von flirrenden Trillern. Dass hier irgendetwas nicht stimmt, eine Parodie, eine Perversion, das kann jeder Mensch sofort hörend wahrnehmen, wenn er auch nur ungefähr mit der Musiksprache der romantischen Symphonik vertraut ist. Indem ein – durch externe Informationsbeigaben – semantisiertes musikalisches Motiv auf diese Weise prozessiert wird, wird in den musikalischen Prozess selbst Sinn eingespielt und erhält semantische Bedeutung, was *a prima vista* Gegenpol semantischer Rede ist: musikalische, oder sagen wir allgemeiner: klangliche Gestaltung.

Wesentlich dabei scheint mir zu sein, dass das Ineinander von klanglichen und semantischen Prozessen dabei so dicht gerät, dass sie sich nicht auseinandernehmen lassen, ohne das Gesamt des ›instrumentaldramatischen‹ Geschehens zu zerstören: Was hier als Minimalnarration oder Minimalaussage musikalisch durchgespielt wird, vertraut ausschließlich auf musikalische Technik: Tonart, Takt, Tongebung, Instrumentierung etc. Es sind ausnahmslos musikalische Parameter, die Wiederholung und Variation begründen. Der Effekt aber, der mit dieser Technik erreicht wird, ist einer der Rede, vielleicht sogar: ein rhetorischer. Maßgeblich dafür ist eine Analogiebeziehung: Die Relation der *idée fixe* beim Hexensabbat zu ihrem Urbild in Teil I ist analog dem Verhältnis der Ironisierung zu ihrer Proposition. Diese Strukturanalogie ist verbindlich: Das Vergleichsverhältnis zwischen musikalischem und rhetorischem Effekt ist so stabil, dass man sich der Semantisierung des musikalischen Vorgangs nicht entziehen kann.

2 Vier vorläufige Thesen zur Klanglichkeit der Sprachkunst

1. Die Klanglichkeit der Dichtung beschreibt zumindest zwei methodologisch voneinander zu trennende Bereiche: Klang in der Dichtung und Dichtung als Klang.

Zum einen lässt sich fragen nach der poetischen Darstellung von Klanglichkeit oder einfach nur nach Klang in der Dichtung. Das kann sein ein Erzählen von Klang und klanglicher Wirkung, die Nachbildung von Klang in Lyrik, gesungener zumal – z.B. ein gesungenes Kuckuck-Intervall –, ein Präsentieren von Klang auf

der Bühne: z. B. ein Schrei. Klang in diesem Sinne ist gewissermaßen ein poetischer *special effect*, und je nach Genre, je nach medialer Situation, ist dessen Installation anderen Rahmenbedingungen unterworfen und fällt sie leichter oder schwerer; je nach poetischer Absicht auch kann es einmal mehr ein Sprechen und Erzählen über und von klanglichen Ereignissen oder deren möglichst effektive Nachbildung sein. Zum anderen ist poetische Rede – oder Rede überhaupt – selbst notwendig und stets ein klangliches Phänomen. Klang ist dann nicht Teil des Dargestellten, sondern der Darstellung, und es ist dieser klangliche Aspekt der poetischen Rede, der methodologisch die größeren Probleme bereitet. Während nämlich das Nachdenken über die Darstellung von Klängen im Grunde nur eine Subspezies des Mimesis-Problems beschreibt und nicht anders fassbar ist als andere poetische Darstellungen auch, herrscht ein gewisser Mangel an analytischen Konzepten und auch an analytischer Terminologie, um der Klanglichkeit eines poetischen Gebildes selbst analytisch habhaft zu werden.

2. Wer sich dieser Klanglichkeit eines poetischen Gebildes annimmt, sieht sich schnell verloren in einer methodologischen Spreizung: »zwischen Zählen und Schwärmen«.⁶

Da sind, im einen Extrem, mehr oder minder schallanalytische Methoden – von Frequenzanalyse bis Vokaldistribution, von Zeitmessung bis Silbenzählung –, die jede Art von Rede, natürlich auch poetische Rede, mit im engeren oder weiteren Sinne statistischen Methoden erfassen können, dabei aber einen seltsamen Hiat erzeugen zwischen ›mathematischer‹ Ernüchterung einerseits und ästhetischem Eindruck andererseits. Da ist, im anderen Extrem, das schwärmerische Sprechen über poetische Gegenstände mit großer Geste: der Wohlklang horazischer Oden, die süßen Worte eines Gottfried von Straßburg, der verschmitzte Strophenklang Heinrich Heines. Das, soweit ich sehe, grundsätzlich metaphorische Sprechen ist gut geeignet, um intensive Klangeindrücke prägnant in Sprache zu fassen; Preis dieser Mitnahme der ästhetischen Faszination ist in aller Regel der Verzicht auf analytische Präzision im Detail. In dem Moment wiederum, in dem die Faszination analytisch ›nachgerechnet‹ wird, verflüchtigt sie sich zwischen den Tabellen und Zahlenwerten. Christoph März hat einmal, mit Blick auf die Metrik, von einer Wissenschaft »zwischen Zählen und Schwärmen« gesprochen; für Klanglichkeit insgesamt gilt dies nicht minder, vielleicht sogar verschärft. Was, soweit ich sehe, weitgehend fehlt, ist eine mittlere Ebene des Sprechens über die Klanglichkeit von Texten, eine Ebene, die die Balance hielte zwischen analytischer Präzision und ästhetischer Wirkung.

⁶ Christoph März, ›Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede‹, in: Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel (Hrsg.), *Mittelalter – Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Stuttgart 1999, 317–32.

3. Ein solcher Balanceakt auf halber Höhe zwischen streng-analytischer Schärfe und ästhetischer Beschreibung muss die asymmetrische Relation von Sprache und Klang ins Kalkül ziehen.

Mit der Untersuchung der rein klanglichen Aspekte ist es nicht getan: Daran krankt sowohl die feinauflösenden analytischen Bewegungen – klassischer Fall ist die metrische Analyse – als auch exaltierte metaphorische Pathosformeln, dass sie primär den Klang des poetischen Textes alleine, nicht aber oder ungleich weniger dessen Verwobenheit mit sprachlich-semanticen Aspekten ins Auge fassen. So ähnlich würde man verfahren, wollte man der Programmatik von Berlioz gerecht werden, indem man seine Geschichte einer Künstlerliebe als narrativ-semantic Phänomen begriffe. So wie aber bei Berlioz alle narrativen und semantic Prozesse musikalisch verhandelt werden, Musik und Programmatik also untrennbar sind, so muss auch für die Frage nach einer, wenn man so möchte, Poetik des Klanglichen gerade dieser Schnittbereich zentral stehen. Die systematische Trennung von semanticen und klanglichen Bezirken der poetischen Rede stellt eine heuristische Krücke bereit, um sich auf dem unsicheren Terrain poetischer Klanglichkeit analytisch zu bewegen. Was aber einen poetischen Text – sagen wir ruhig mit Emphase: ein Gedicht – genuin ausmacht, ist, dass und wie diese Kategorien kombiniert sind, um nicht zu sagen: in eins fallen. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben. Man könnte, in systemtheoretischer Diktion, auch sagen, dass Sprache und Klang einen asymmetrischen Gegensatz ausbilden, indem sie zum einen in gedanklicher Opposition stehen (Sprache und Klang), zum anderen das eine das andere umfasst (Sprache ist Klang).

4. Wer eine konkrete poetische Technik, die auf klangliche Effekte setzt, zu fassen kriegen möchte, muss darum beides in den Blick nehmen und Klang verstehen nicht nur als Additiv, sondern auch als eine Funktion der Sprache.

Der Gedanke ist spiegelbildlich eingangs anhand von Berlioz' *Symphonie fantastique* entwickelt: Dort, in der Symphonie, dient eine zwar sprachanaloge, in ihren Komponenten aber durch und durch musikalische Minimalgrammatik dazu, semantic und, in Ansätzen, auch narrative Partikel zu Gehör zu bringen. Hier, hinsichtlich der Frage nach klanglichen Aspekten der Sprachkunst, wird – so steht zu vermuten, und so die Hypothese – unter Einsatz rein sprachlicher: rhetorischer, syntaktischer, stets (und im weiteren Sinne) semanticer, Mittel eine klanghafte, klanganaloge, musikanaloge Prozesshaftigkeit erreicht, die das Rein-Semantische überschießt und den sprachlichen Vorgang mit Qualitäten begabt, die Gesetzen gehorchen sowie ästhetische Signale aussenden, die charakteristisch zunächst für Klangkunst und für Musik sind. Haben wir also bei Berlioz musikalische Relationen, die ein semantic Potential entfalten, müssten wir im spiegelbildlichen Fall von semanticen Relationen sprechen, die klanglich werden.

In beiden Fällen streben die Begriffe ins Metaphorische: Vielleicht müsste man die ›Musiksprache‹ der Programmmusik also genauso in Anführungszeichen setzen wie den ›Sprachklang‹ als Funktion der sprachlichen Gestaltung. Ich bin mir da aber nicht ganz sicher.

Das Folgende stellt den Versuch dar, anhand eines sehr kleinen, partikularen Phänomens diesen Balanceakt zu probieren. Der Versuch will zugleich die Aufmerksamkeit auf eine, wie zu zeigen sein wird, wesentliche Technik des epischen Erzählens lenken, die genuin mit Klanglichkeit – genauer gesagt: mit einem Teilbereich der Klanglichkeit, nämlich *Rhythmus* – operiert und für die es, wenn ich nichts übersehen habe, noch keinen eingeführten analytischen Begriff gibt. ›Epischer Satzschluss‹ sei als ein vorläufiger Name gewählt für jenes poetische Phänomen, das aus dieser Technik resultiert, wobei ›Satzschluss‹ nicht im grammatikalischen, sondern im übertragenen Sinne verwendet wird (daher die Anführungszeichen), namentlich als Analogiebildung zu musikalischen ›Sätzen‹ und ›Phrasen‹ (die natürlich ihrerseits analogisch aus der Grammatik entlehnt sind); ›episch‹ wiederum ist gebraucht im allgemeinsten Sinne: nicht dramatisch, nicht lyrisch. Es geht um eine Technik des Finalisierens von kürzeren oder längeren zeitkunstgebundenen Abschnitten.

3 Vergil

Wenn ich sage: die Technik des Finalisierens von kürzeren oder längeren Abschnitten in Erzählungen, so reden wir über einen Bereich, der in moderner Dichtung gewöhnlich durch Paratexte (wie Kapitelüberschriften) oder durchs Layout (wie Absätze, Seitenumbrüche) angezeigt wird. Diese unmissverständlichen Signale entheben das Gedicht selbst eines Teils der Last, diese kleinen Zäsuren aus sich heraus zu markieren. Natürlich haben Kapitel ihre letzten Sätze, natürlich kommen dann oft Handlungsfortschritt und Erzählbewegung tendenziell kurz zur Ruhe, natürlich sind da oft Wechsel der Zeit, des Orts, des Personals, und natürlich auch enden Absätze für gewöhnlich anders, als sie beginnen, bringen einen Gedanken, ein narratives Element, eine Figurenrede zum Abschluss; aber die Verantwortung der Finalisierung oder Zäsurierung ist immerhin eine geteilte zwischen textueller Komposition einerseits und paratextueller oder visueller Zeichengebung andererseits.

In der Welt vortragsgebundener Dichtung ist dies anders, und entsprechend deutlich fallen oft die Ansagen der Texte selbst aus, um diese Einschnitte und Zwischenschlüsse unmissverständlich zu setzen, z. B. mit kleinen Wörtern wie *nu* oder *dô*. Beispiele finden sich zuhauf, wohin man schaut in der alten oder älteren Dich-

tung. Ich nenne als zwei beliebige Texte – auch um die genreübergreifende Natur dieses poetischen Prinzips zu illustrieren – Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet* und die *Kudrun*, die immerhin aufgrund vielfacher, auch rascher Orts- und Zeitwechsel keinen schlechten Fundus bereitstellen. Im *Lanzelet* gibt es, folgt man der Wiener Handschrift W, 277 größere (Lombarden) und 227 kleinere Abschnittswchsel (Capitulumzeichen); davon je 56- bzw. 38mal *dô* und 26- bzw. 20mal *nuo*, was insgesamt knapp 28 Prozent der Abschnittswchsel ausmacht.⁷ In den ersten tausend Strophen der *Kudrun*, also einer überschaubaren Textmasse, zähle ich genau ein Dutzend Szenenwechsel mit *nu*, fünf davon beim Wechsel von einer Aventüre zur nächsten.⁸ Wer *Lanzelet* oder *Kudrun* heute liest, oder viele andere mittelhochdeutsche Texte egal welchen Genres, die es nicht anders machen, mag von diesen *nu*-Kaskaden mitunter etwas irritiert sein; es sind diese Texte eben nicht zum Leiselesen gedacht und gemacht.

Man darf darüber nicht vergessen, dass kein Erzähltext ohne solche, oft eben nicht rundum subtile, Signale auskommt. Vielleicht möchte man einwerfen, dass das Ende einer Gesprächsszene, ein Wechsel in Ort oder Zeit, einer des Erzählgegenstands, der handelnden Figuren das Übrige dazu tun sollte, dass ein Publikum gleich welcher Art sich seine kleinen Schlüsse und Zäsuren setzen kann. Allerdings ist das oft erst im Nachhinein leichter Hand zu leisten. Wer im Prozess des Erzählens gefangen ist, der weiß von Strophe zu Strophe, von Abschnitt zu Abschnitt nicht, ob der Wechsel an einen anderen Schauplatz nur eine punktuelle Umschau ist oder der Beginn eines neuen szenischen Zusammenhangs, ob mit einem neuen Tag der Geschichte auch Neues geschieht oder das Geschehen mehr oder minder bruchlos fortläuft, ob mit dem Eintritt einer anderen Figur ein neuer Handlungszusammenhang beginnt oder ob sie nur dazukommt. Man kann diese Unsicherheiten gerade beim Lesen mittelalterlicher Erzähldichtung oft unfreiwillig nacherleben: Die *nu*'s werden, weil sie einer uns latent fremd gewordenen medialen Sphäre angehören, von uns heute gerne überlesen, und wer hat nicht schon einmal verblüfft von der Buchseite hochgeblickt und sich in einem Heldenepos oder höfischen Roman gefragt, wo zum Teufel sie oder er sich jetzt denn befände, weil der Kopf noch ganz bei jener Szene ist, die schon vor vielleicht fünfzig Versen enden wollte.

⁷ Benutzte Ausgabe: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, Text – Übersetzung – Kommentar, Studienausgabe, hrsg. von Florian Kragl, 2., rev. Aufl., Berlin, Boston 2013. Die Belegmasse ist zu groß, um hier angeführt zu werden; sie ist über die E-Book-Version der Ausgabe aber leicht zu verifizieren.

⁸ Benutzte Ausgabe: *Kudrun*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hrsg. von Karl Stackmann, Tübingen 2000 (ATB 115). Belege: Str. 67 (A), 195, 465, 498, 563 (A), 576, 621, 630 (A), 835, 847 (A), 918 und 951 (A). Die Klammern markieren jene Stellen, mit denen eine neue Aventüre beginnt.

Mit Klang und Klanglichkeit hat dies alles nichts zu tun. *Nu* oder dergleichen ist ein semantisches Zeichen, das dann, wenn es oft genug kommt, zum Erzählmittel wird, und vielleicht klingelt es irgendwann penetrant in den Ohren, aber ein artifizielles Moment der klanglichen Gestaltung wird man darin wohl eher nicht sehen mögen. Das ist anders bei einer zu diesem Basismodul alternativen Technik epischer Zäsur, von der ich nicht sicher zu sagen weiß, seit wann es sie gibt und woher sie kommt. Jedenfalls begegnet sie in hoher Frequenz bei Vergil, und wenn er sie auch nicht ›erfunden‹ haben mag – dazu müsste man die Klassische Philologie befragen; bei Homer, der nahe läge, wurde ich nur sporadisch fündig⁹ –, so hat er sich diese Technik jedenfalls zu eigen gemacht, sie in vielfacher Abwandlung raffiniert und ihr damit den Weg gebahnt in die weiteren zwei Jahrtausende europäischer Dichtung, die bis heute gleichsam am Tropf der *Aeneis*¹⁰ hängt, und ganz besonders in den Jahrhunderten, die wir Mittelalter nennen.

Schauen wir also auf Vergil; und wie bei der *Kudrun*, so genügt auch hier der Blick auf einen überschaubaren Abschnitt, denn das Phänomen ist frequent genug, dass eine auf Vollständigkeit angelegte Liste jeden Rahmen sprengen würde. Ich führe einige Fälle aus den Büchern X und XI an, die, als Schlachtenschilderungen, nicht unbedingt im innersten Zentrum des Interesses der Vergil-Forschung stehen; weil sie aber von raschen Bewegungen der Figuren, ständig wechselnden szenischen Zusammenhängen und erzählerischen Sprüngen durch Raum und Zeit (wenn auch innerhalb des großen Schlachtengeschehens) geprägt sind, eignen sie sich für die gegebenen Zusammenhänge ausnehmend gut. Ehe ich mich an einer Systematisierung und abstrakten Beschreibung der Technik versuche, mag es sich anbieten, ein kleines Panorama ausgewählter Beispiele zu bringen; die relevanten Phrasen sind jeweils durch Sperrung hervorgehoben.

(1) Unmittelbar nach einem längeren Götterrat – der ohne Ergebnis endet – ruft Vergil die belagerten Troer in Erinnerung, die in Buch IX nur knapp dem Verderben entgangen sind (Aeneas und mit ihm die Verstärkung durch die Truppen Euanders sind noch nicht da, die Rutuler sind zahlenmäßig weit überlegen, das trojanische Projekt steht vor dem Scheitern). Listenartig genannt werden die wichtigsten Namen, am wichtigsten Ascanius-Julus, der Sohn des Aeneas; zuletzt:

9 Namentlich bei den Buchschlüssen von Homer, *Ilias*, mit Urtext, Anhang und Registern, hrsg. von Hans Rupé, München, Zürich ⁸1983, III, X und XII. Das Phänomen ist aber auch qualitativ wesentlich weniger stark ausgeprägt als bei Vergil.

10 Benutzte Ausgabe: Vergil, *Opera*, hrsg. von R. A. B. Mynors, Oxford ¹¹1994. Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir (F. K). Sie kleben mit Absicht ganz an der lateinischen Wortfolge, weil der ›Rhythmus‹ der Gedanken und Worte für das Thema Relevanz hat.

adfruit et Mnestheus, quem pulsi pristina Turni
aggere murorum sublimem gloria tollit,
et Capys: hinc nomen Campanae ducitur urbi. (X,143–45)

Da war auch Mnestheus, den der vormal'ge Ruhm des vom Mauer-
walle geschlagenen Turnus [Mnestheus hat Turnus vertrieben] erhaben hält in die Höhe,
und Capys: hiervon der Name leitet sich ab für eine Stadt in Campanien.

Gleich geht es weiter mit dem nächsten Erzählabschnitt, nämlich der für die Troer erlösenden Rückkehr des Aeneas: »Illi inter sese duri certamina belli / contulerant: media Aeneas freta nocte secabat« (X,146f.: »Jene unter sich des harten Krieges Kämpfe / hatten getragen zusammen: Mitten in der Nacht schnitt Aeneas die Fluten«).

(2) Als Aeneas endlich mit der rettenden Flotte in Sichtweite der belagerten Troer kommt, die sich, wie schon erwähnt, in sehr brenzlicher Situation befinden, erheben diese ein Geschrei zu den Sternen, fassen neue Hoffnung und neuen Kampfmot, schleudern Wurfaffen:

[...] quales sub nubibus atris
Strymoniae dant signa grues atque aethera tranant
cum sonitu, fugiuntque Notos clamore secundo. (X,264–66)

[...] so wie unter schwarzen Wolken
Strymonische Kraniche geben Zeichen und die Lüfte durchschwimmen
mit Klang [Geschrei], und sie fliehen die Noti [Südwinde] mit günst'gem
Geschreie.

Mit dem nächsten Vers wechselt die Perspektive zum Rutulerkönig Turnus (X,267: »at Rutulo regi ducibusque [...]«), und es wird, die Freude der Dardaner kontrastierend, berichtet, wie er und die Seinen die ankommenden Schiffe sehen und sich darüber wundern.

(3) Die Landung der Flotte des Aeneas geht weitgehend reibungslos vonstatten. Nur Tarchon, der besonders emsig nach gefährlichen Untiefen Ausschau hält, wird Opfer epischer Ironie. Dirigiert von ihm, erreichen die Schiffe das rettende Ufer,

omnes innocuae. sed non puppis tua, Tarchon:
namque inflicta uadis, dorso dum pendet iniquo
anceps sustentata diu fluctusque fatigat,
soluitur atque uiros mediis exponit in undis,
fragmina remorum quos et fluitantia transtra
impediunt retrahitque pedes simul unda relabens. (X,302–08)

[...] alle unversehrt. Aber nicht dein Schiff, Tarchon:
Denn, geschlagen in Untiefen, während es hängt auf unebenem Rücken [auf einer Sandbank],
doppelköpfig [also: schwankend] aufrecht gehalten eine Weile, und die Flut macht es mürbe,
wird es gelöst und die Männer setzt aus mitten in die Wogen,

die die Trümmer der Ruder und fließende Ruderbänke
fesseln – und es zieht rückwärts die Füße sogleich die Woge, rückgleitend.

Mit dem nächsten Vers wechseln Personal und Schauplatz und wir erfahren, wie Turnus und seine Mannen sich gegen die Teucrer an der Küste aufstellen (X, 309: »Nec Turnum segnis retinet mora [...]«), dann folgt die Aristie des Aeneas.

(4) Im Verlaufe des Kampfgeschehens von Buch X tut sich der junge Held Pallas hervor, auf der Rutulenseite steht ihm Lausus gegenüber, beide in etwa gleich alt, gleich schön, beide, wie der Erzähler proleptisch vorwegnimmt, todgeweiht; es wird die Erwartung eines Zweikampfes aufgebaut (X, 426–36); doch

[...] ipsos concurrere passus
haud tamen inter se magni regnator Olympi;
mox illos sua fata manent maiore sub hoste. (X, 436–39)

[...] Dass sie selbst gegeneinander anliefen,
duldeten aber nicht der Herrscher des großen Olympus;
bald jene von ihren Fata werden erwartet unter größerem Feinde.

Dann reizt Turnus' Schwester diesen, Lausus beizuspringen und gegen Pallas anzutreten (X, 440: »Interea soror alma [...]«).

(5) Um Haaresbreite vermeidet das zehnte Buch die Konfrontation zwischen Aeneas und Turnus. Dass dieser später dann handlungsentscheidende Kampf angedeutet und zugleich aufgeschoben wird, hat primär kompositorische Gründe (*suspense*); auf Handlungsebene motiviert wird der Aufschub durch ein Göttergespräch zwischen Jupiter und Juno, nach dem Juno sich in Gestalt des Aeneas ins Getümmel der Kämpfer stürzt und Turnus so vom echten Aeneas weg-, hin zu den Schiffen, dann auf ein Schiff lenkt, Turnus immer dem Trugbild hinterher, bis endlich dieses am Schiff verschwindet, das Schiff aber, losgerissen von den Tauen, Turnus in die Heimat seines Vaters trägt. Noch ehe das Trugbild das Schiff erreicht, noch am Schlachtfeld, wo Turnus dem schändlich fliehenden Fake-Aeneas Schmähworte nachwirft, heißt es nach dieser kurzen Scheltrede des Turnus: »talia uociferans sequitur strictumque coruscat / mucronem, nec ferre uidet sua gaudia uentos« (X, 651f.: »Solches laut rufend, nimmt er auf die Verfolgung und fuchtelte mit der gezogenen / Klinge – und nicht sieht er, dass seine Freude tragen die Winde«). Mit dem nächsten Vers wechselt der Fokus des Erzählens zum Schiff und stellt dieses und sein geographisches Ambiente kurz vor Augen, so dass der Schauplatz bereitet ist, auf dem sich Trugbild und Turnus wenige Verse später einfinden werden.

(6) In seiner Aristie tötet Mezentius, ein berserkerhafter Held auf italischer Seite, u. a. den großen Orodes; als dieser, sterbend, dem Mezentius einen nahen Tod weissagt, reagiert dieser mit spöttischem Zorn (X, 742: »subridens mixta [...] ira«):

›nunc morere. ast de me diuum pater atque hominum rex
 uiderit.‹ hoc dicens eduxit corpore telum.
 olli dura quies oculos et ferreus urget
 somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem. (X, 743–46)

›Nun stirb. Aber auf mich soll der Vater der Götter und der König der Menschen
 schauen.‹ Dies sprechend, entführte er dem Körper die Waffe.
 Jenem drückt eiserner Schlaf und harte Ruhe
 die Augen – es werden in ewige Nacht verschlossen die Lichter.

Dann geht es weiter mit der Aristie, und Mezentius fällt einen Namen nach dem anderen, die nun aber nur noch in Form einer Liste genannt werden.

(7) In Vorbereitung auf die (nächste) Schlacht rüstet sich Turnus. In kurzen Worten wird die Pracht seiner Rüstung beschrieben, und derart vergoldet läuft er von der hohen Burg, hüpfenden Herzens und dringend verlangend nach dem Feind (XI, 491: »exsultatque animis et spe iam praecipit hostem«):

qualis ubi abruptis fugit praesepia uinclis
 tandem liber equus, campoque potitus aperto
 aut ille in pastus armentaque tendit equarum
 aut adsuetus aquae perfundi flumine noto
 emicat, arrectisque fremit ceruicibus alte
 luxurians luduntque iubae per colla, per armos. (XI, 492–97)

[...] wie wenn, losgerissen die Fesseln, fliehet die Krippe
 endlich der freie Hengst und sich bemächtigt der offenen Eb'ne,
 oder jener zum Futter und zur Herde strebet der Stuten
 oder, gewohnt, mit des Wassers bekanntem Fluss übergossen zu werden,
 hochschießt und wiehert, den Nacken gereckt, in die Höhe,
 üppig – und die Mähne spielt um den Hals, um die Schultern.

Dann geht es weiter mit Camilla, die herbeieilt, um sich mit Turnus gegen die Troer zu verbünden.

(8) Ligus ist eines der Opfer der Camilla, doch versucht er, seinem Schicksal listig zu entkommen: Er fordert sie auf, vom Pferd zu steigen und sich im fairen Kampf, beide zu Fuß, mit ihm zu messen; doch kaum ist sie abgesessen, sitzt er auf und reitet davon. Camilla aber überläuft ihn samt Pferd, packt es an den Zügeln und straft ihn mit dem Tode:

quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto
 consequitur pennis sublimen in nube columbam
 comprehensamque tenet pedibusque euiscerat uncis;
 tum cruor et uulsae labuntur ab aethere plumae. (XI, 721–24)

wie der Habicht von hohem Felsen leicht, der heilige Vogel,
 folgt auf Schwingen der in der Wolke erhabenen Taube,

und sie gepackt hält und zerfleischt mit hakigen Füßen;
dann das Blut – und gerupfte Federn gleiten vom Äther.

Sogleich wechselt die Aufmerksamkeit des Erzählers, weg von Camilla, hin zu Tarchon, der die Seinen zum Kampf auffordert, ihnen Mut macht und als Vorbild den Kampf (nämlich mit Venulus) sucht.

(9) Camilla selbst wird getötet von Arruns; dieser heimtückische Mord – ein Schuss aus dem Hinterhalt – bleibt nicht ungesühnt. Ohne Verzug lässt sich Opis – die Dienerin der Diana, welcher auch Camilla ihr Leben verschrieben hat und der die Volskerin lieb ist über alles – von den Bergeshöhen herab auf die Ebene und schießt den Schändlichen mit ihrem Bogen tot.

illum exspirantem socii atque extrema gementem
obliti ignoto camporum in puluere linquunt;
Opis ad aetherium pennis aufertur Olympum. (XI, 865–67)

Jenen die Gefährten – der ausatmend das Äußerste seufzte –
vergessen und in der Ebenen unbekanntem Staub lassen;
Opis von Flügeln zum ätherischen Olympus zurück wird getragen.

Weiter tobt die Schlacht, verwirrt fliehen die Schlachtflügel der Camilla und die Rutuler, verstört vom Tod ihrer Heldin.

(10) Der Schluss des elften Buches ist gekennzeichnet von einer enormen Beschleunigung des Erzähltempo. Nachdem ihn die Botschaft vom Tod der Camilla und der unmittelbaren Bedrohung der Stadt erreicht hat, verlässt Turnus den Hinterhalt, den er Aeneas und seinem Heer gelegt hatte; nur kurze Momente danach passiert Aeneas samt Leuten diesen gefährlichen Engpass in den Bergen – wäre, möchte man spekulieren, der Bote auch nur einen Handlungshauch zu spät gekommen, wäre es mit der Gründung Roms nichts geworden. So aber streben beide Heere unter Führung von Turnus und Aeneas hastig auf die Stadt zu und kommen einander immer näher;

sic ambo ad muros rapidi totoque feruntur
agmine nec longis inter se passibus absunt;
ac simul Aeneas fumantis puluere campos
prospexit longe Laurentiaque agmina uidit,
et saeuum Aenean agnouit Turnus in armis
aduentumque pedum flatusque audiuit equorum.
ni roseus fessos iam gurgite Phoebus Hiberotingat
equos noctemque die labente reducat.
considunt castris ante urbem et moenia uallant. (XI, 906–15)

So beide [Turnus und Aeneas] zu den Mauern reißen und werden getragen
mit ganzer Schar, und nicht sie voneinander mit langen Schritten entfernt sind;

und zugleich Aeneas die vom Staube rauchenden Eb'nen
 erblickte weithin und sah die Laurentischen Scharen,
 und den wütenden Aeneas erkannte Turnus in Waffen
 und die Ankunft der Füße er hörte und das Schnauben der Pferde.
 Gleich darauf sie sollen geh'n in die Schlachten und Gefechte versuchen,
 wenn nicht der rosige Phoebus schon im Hibernischen Strudel die müden
 Pferde benetzt und die Nacht zurückführt bei gleitendem Tage.
 Nieder sie setzen in Lagern sich vor der Stadt und Mauern sie schanzen.

Mit diesem Vers schließt das Buch.

Es fällt nicht ganz leicht, das Prinzip, das hinter diesen Stellen waltet, analytisch auf den Punkt zu bringen. Grund für diese Schwierigkeit wird sein, dass diese Phrasen oder Sätze sich wie beiläufig in den Text einfügen und ihre zäsurierende Wirkung ganz unscheinbar entfalten. Dass sie aber an erzählerischen Einschnitten stehen, zeigt die Liste deutlich genug, und sie sind über eine Reihe von Eigenschaften verbunden:

1. Informationsgehalt: Dieser tendiert gegen null und ist irrelevant für den aktuellen Handlungszusammenhang; teils sind es Minimaxkurse, teils auch Mininarrationen, doch ›abseitige‹, die ›wegführen‹ vom aktuellen Handlungsgehehen: Capys als Namensspender einer Stadt in Kampanien (1); ironische oder proleptische Erzählerkommentare – das Schicksal von Lausus und Pallas (4), die Täuschung des Turnus (5); leicht variierende, oft leicht die Perspektive neu justierende Wiederholungen des schon und gerade Erzählten – die Brandung überspült die verunglückten Schiffsleute (3), die Augen des Sterbenden schließen sich (6), die Mähne des hochschießenden Hengsts flattert (7), die gerupften Federn des getöteten Vogels gleiten durch die Luft (8); logische Begleiterscheinungen oder Folgen desselben: die Flucht der Vögel vor den Südwinden (2), Opis' Rückzug ins olympische Reich der Götter (9), die Lagernahme bei Dämmerung (10).

2. Grammatik: Nicht immer, aber sehr häufig zeichnen sich die Passagen dadurch aus, dass ein Subjektwechsel stattfindet, oft von einem Gegenstand zu einem benachbarten: von Capys zu seinem Namen (1), von den zerbrechenden Schiffen zur umspülenden Woge (2), von den handelnden Figuren zu deren Fata (4), von todbringender Ruhe und todbringendem Schlaf zu den sterbenden Augen (*lumina*, 6), vom Hengst zur Mähne (7), vom Greifvogel zu den Federn der gerupften Taube (8), von den Gefährten des Arruns zu dessen Todesengel Opis (9), von der (nüchtern gesprochen) Abenddämmerung zu deren Opfern: den Heeren (10). Wo das Subjekt stabil bleibt, ändert sich die Art der Handlung: Kraniche schreien plötzlich aufgeregt, dann fliehen sie, durativ, die *Noti* (2); Turnus handelt nicht länger, sondern er sieht nicht (5).

3. **Syntax und Interpunktion:** In allen aufgeführten Fällen ist man versucht, die hervorgehobene Passage mit einem Gedankenstrich abzutheilen, der anzeigt, dass die Verbindung mit dem Vorherigen da ist, dass aber eben doch auf verschiedenen Ebenen ein sanfter Bruch des Erzählzusammenhangs vorliegt.

4. **Metrik:** Kaum je ist ein ganzer Vers betroffen (4, 9, 10), meist handelt es sich um etwas größere, schließende Vershälften (1, 2, 3, 5, 6, 7, 8). Wo der Satzschluss im Vers beginnt, fällt er teilweise mit einer metrischen Zäsur (nämlich der ersten möglichen, der Trithemimeres) zusammen (2, 3, 5, 7, 8), doch nicht immer (1 und 6 setzen mit dem zweiten Versfuß ein). Es gibt daneben auch Fälle in der *Aeneis*, bei denen sich das Phänomen auf anderthalb Verse erstreckt, nicht aber in diesen beiden Büchern.

5. **Handlungstempo:** Es wird von den unterstrichenen Passagen massiv gebremst. Die Information zu einem Namen ist Exkurs, nicht Handlung (1); das aufgeregte Gekreische der Kraniche gerät im Wegfliegen in Vergessenheit (fast möchte man sagen: man hört es desto weniger, je weiter sie davonfliegen; 2); die gleichmäßig dahinrollenden Wogen stehen im Kontrast zur chaotischen Dramatik des Schiffsunglücks (3); düstere Prolepse (4) und Erzählerkommentar (5) sind Digressionen, die die Handlung pausieren; häufig wird, wie gesagt, auch das gerade Geschehene wiederholt, betont, variiert, werden seine Folgen skizziert (6, 7, 8, 9). Man kann mitunter durchaus von Handlung sprechen: Wenn Opis in den Olymp emporsteigt, ist das handelnde Geschehen, aber es ist mit dem übrigen epischen Geschehen unverbunden und lenkt von diesem ab. Ein besonderer Fall ist der Schluss von Buch XI: Hier steht nach extremer Beschleunigung eine doppelte Entschleunigung, zuerst durch den Einbruch der Dämmerung, dann indem die Handlung wortwörtlich zum Stillstand kommt, nämlich die Heere ihren raschen Flug über die Ebenen sistieren und Lager für die Nacht aufschlagen.¹¹

Die Art der Zäsur, die von diesen ›Epischen Satzschlüssen‹ geleistet wird, ist nicht immer dieselbe: Sehr häufig sind es Wechsel des Orts (1, 2, 3, 5, 7, 8, 9), des handelnden Personals (1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9), seltener Wechsel zwischen Handlungsführung/Beschreibung/Liste (5, 6, 7). Oft signalisieren sie den Schluss von szenischen Zusammenhängen (1, 3, 6, 7, 8, 9), auffällig oft auch die Nahtstelle zwischen epischem Vergleich und Handlung (3, 7, 8).

Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass die besprochenen Fälle neben solchen stehen, in denen die Technik schwächer umgesetzt ist, z. B. X, 117, 409, 761 und 908 (Schlussvers) oder XI, 99. Wichtiger wird sein, dass ein substantieller Teil

¹¹ Zeitliche Signale dieser Art sind typisch für Schlussmomente in Vergils Dichtung insgesamt; vgl. Betty Rose Nagle, ›Open-ended Closure in *Aeneid* 2‹, *The Classical World* 76 (1983), 257–63, v. a. 258f.

der zwölf Bücher der *Aeneis* sich dieses Strukturmittels bedienen, um das Buch zum Abschluss zu bringen (Buch II, III, IV, VI, VIII, IX, X, XI, XII); einige der Stellen zählen zu den berühmtesten der *Aeneis* überhaupt (Buch VI, VIII, XII); auch außerhalb des Epos macht Vergil Gebrauch davon (z. B. beim Schluss der ersten Ecloge).

Warum spreche ich von ›Klang‹ oder, wie ich oben schon einschränkte, ›Rhythmus‹? Das im Modus der Deskription entworfene Merkmalsbündel lässt sich vielleicht damit umreißen, dass diese kurzen, immer nur wenige Worte zählenden Verspartikel ein ›Auszoomen‹ aus dem aktuellen Geschehen oder aus dem aktuellen Diskurszusammenhang leisten, wie ein ›Ausblick‹ auf andere Zusammenhänge, und so die Handlung gleichsam nullen. Die Passagen sind nicht inhaltsleer; aber sie bringen Selbstverständliches, für die Handlung nicht Relevantes, Abseitiges zur Sprache, als würde das Erzählen für einen Moment tief durchatmen und Luft holen für das Neue, erst zu Beginnende, oder als würde ein kurzer Moment des Leerlaufs die Gänge des Erzählens ruhen lassen. Damit aber takten diese Stellen den Fortgang des Erzählens, indem sie seinen Rhythmus punktuell stocken lassen, oder vielleicht sollte man mit treffenderer Bildlichkeit sagen: indem sie eine Erzählsache ausklingen lassen. Auf den konkreten Inhalt der ›Satzschlüsse‹ kommt es nicht an, sondern darauf, wie dieser Inhalt sich zum Vorigen stellt und sich davon absetzt. Diese genuin sprachlich – semantisch, grammatikalisch, metrisch, erzähltechnisch – vermittelte Relation aber ist dann für sich rhythmisch prägend; so wie der Effekt einer musikalischen Relation bei Berlioz, spiegelbildlich zu den Vergil-Beispielen, ein semantischer, rhetorischer, gleichsam sprachlicher werden konnte. Vergils ›Satzschlüsse‹ sind ›Nachsätze‹ ganz besonderer Art, sie sind nicht reine, aber doch in erster Linie Zeitkunst. Ich erinnere nochmals daran, dass man sie passim gerne mit einem Gedankenstrich absetzen würde. Er bringt, wenn das schiefe Bild erlaubt sei, ihre abweichlerische Natur auf den Punkt.

Nebenbei: So unscheinbar all dies sein mag, so prägend möchten diese kleinen ›Satzschlüsse‹ für die *Aeneis* sein. Dies nun aber liegt nicht an der abstrakten Technik selbst, sondern an der inhaltlichen Komposition dieser narrativen Leerstellen: Indem sie – nicht immer, aber in vielen Fällen – den Blick nicht nur weg vom Geschehen, sondern ganz in die Weite des Weltenlaufs lenken, begaben sie das Epos mit jenem melancholischen Ton, der für Vergil urtypisch ist: die Wogen, die Fata, die Winde, eine fliegende Mähne, in der Luft schwebende Federn, selten aktives Tun, häufig passiv-mediales Sich-Ergehen. Was immer ewig ohne Änderung sich bewegt, sind ihre bevorzugten Gegenstände. Diese ›Stimmung‹ ist, soweit ich sehe, hoch charakteristisch für Vergil insgesamt und für die *Aeneis* im Besonderen. Die Technik selbst aber wollte Schule machen.

In der uferlosen Forschungsliteratur zu Vergil finde ich keine Beschreibung des Phänomens. Der noch relativ junge, dreibändige *Aeneis*-Kommentar von Gerhard

Binder ist reich an Informationen zu sprachlichen, metrischen, stilistischen und rhetorischen Sachen, nicht aber zu dieser.¹² Man hätte sich gewünscht, es gäbe einen Exkurs zum Thema im großen Buch von Ernst Robert Curtius.¹³ Das moderne Handbuchwissen geht davon aus, dass in antiker Epik formale Aspekte der *closure* (sei es die finale, sei es jene eines Abschnitts, etwa eines Buches) praktisch keine Rolle spielen und Schlussfindungen fast ausschließlich thematisch programmiert sind.¹⁴ In die hermeneutische Tat umgesetzt ist dies in Philip Hardies Analyse des Finales von Buch XII (also der *Aeneis* überhaupt).¹⁵ Auch hinsichtlich Vergils dominieren inhaltsbezogene Untersuchungen das Feld.¹⁶ Im anderen Extrem gibt es rein auf metrische Phänomene konzentrierte Studien, die auf die ›Taktung‹ der Gedanken keine Rücksicht nehmen.¹⁷ Am ehesten vergleichbar – oder sagen wir: artverwandt – sind einige Phänomene, die Barbara Herrnstein Smith in ihrer Studie zur »poetic closure« unter »Thematic Devices: Unqualified Assertion« zusammenträgt;¹⁸ exemplarisch hat den Gedanken Betty Rose Nagle auf *Aeneis* II angewandt.¹⁹

Kurios ist die Diskussion des Buchschlusses von *Metamorphosen* II durch Don P. Fowler. Die Stelle, die er auch zitiert, lautet folgendermaßen (ich markiere gleich den ›Satzschluss‹):

12 Vgl. Gerhard Binder, P. Vergilius Maro. *Aeneis*. Ein Kommentar, 3 Bde., Bd. 1: Einleitung, Zentrale Themen, Literatur, Indices, Trier 2019 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 104), 90 und 337–71.

13 Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen u. a. 1993.

14 »As it happens, ancient epic has comparatively few formal devices within its repertoire by which to generate closure. [...] Epic closure, then, generally relies heavily upon thematic and structural features to generate a sense of conclusion«; Andrew Zissos, ›Closure and Segmentation: Endings, Medial Proems, Book Divisions‹, in: Christiane Reitz und Simone Finkmann (Hrsg.), *Structures of Epic Poetry*, 4 Bde., Bd. 1: Foundations, Berlin, Boston 2019, 531–64, hier: 532f. Als Ausnahme werden nur die Techniken Coda und Epilog genannt. Die Literatur ist umfassend gesammelt ebd., 563f. Vgl. exemplarisch Adrian Kelly, ›How to End an Orally-derived Epic Poem‹, *Transactions of the American Philological Association* 137 (2007), 371–402.

15 Vgl. Philip Hardie, ›Closure in Latin Epic‹, in: Deborah H. Roberts u. a. (Hrsg.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, 139–62, hier: 142–51.

16 Zusammenfassend Elena Theodorakopoulos, ›Closure: The Book of Virgil‹, in: Charles Martindale (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, 155–65, v. a. 160–64.

17 Vgl. z. B. Maria Giesche, *Die Differenzierung des Rhythmus als Gliederungsprinzip bei Vergil*, Frankfurt a. M. u. a. 1980 (Europäische Hochschulschriften XV/16), 185–200.

18 Vgl. Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, London 1968, 182–86.

19 Vgl. Nagle (wie Anm. 11), 259.

[...] pavet haec litusque ablata relictum
 respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
 inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes. (II, 873–75)²⁰

Sie ängstigt sich und blickt, die Entführte, zum Strand zurück, den sie verlassen hat. Mit der Rechten hält sie ein Horn fest, die andere Hand ruht auf dem Rücken. Das flatternde Kleid bauscht sich im Winde.

Doch Fowler verkennt, wie man von Vergil aus sagen muss, die Funktion der Stelle völlig: Der Teilvers sei »a clear example of ›whetting the reader’s appetite‹«, ²¹ eine Erwartungshaltung, die dann mit Beginn von Buch III brüsk enttäuscht würde, weil der Gedanke bzw. das Bild nicht mehr aufgegriffen wird: »As often in Ovid, the frustration is sexual as well as narratological; what we want to read is the account of Jupiter and Europe, having it away.« ²² Mag ja sein, dass Ovid (wie schon die ganze Szene davor) mit Sexualisierung und Begehren spielt. Doch die Gefahr ist groß, dass ein Vergil-geschultes Publikum bei diesem Vers nicht nur sich der Vorstellung hingeeben hat, wie sich Europas leichtes Kleid im Windhauch bauscht, sondern auch sehr genau wusste, dass diese Szene nun ihr definitives Ende hat.

4 Wolfram

Die Geschichte der beschriebenen Technik durch die spätantike, lateinische Literaturgeschichte zu verfolgen, wäre Aufgabe der Klassischen Philologie; ich kann das hier nicht leisten, und die Textmenge, die zu sichten wäre, ist enorm, beginnend bei Ovid²³ und Statius²⁴ (die die Technik vielleicht – wie so vieles – von Vergil übernehmen) über die spätantike Biblepik bis hin zu Texten wie dem *Waltharius*. Irgendwie blieb sie aber – ob ›nur‹ durch die *Aeneis* und vielleicht Ovid und Statius, alle drei freilich ganz im Zentrum des mittelalterlichen Kanons stehend, oder als communes episches Erzählmittel – präsent, und sie begegnet wieder, wo man sie viel-

²⁰ Benutzte Ausgabe: Ovid, *Metamorphosen*, Lat./Dt., übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994. Die Übersetzung entstammt dieser Ausgabe.

²¹ Don P. Fowler, ›First Thoughts on Closure: Problems and Prospects‹, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 22 (1989), 75–122, hier: 96.

²² Ebd., 97.

²³ Ich konnte nur wenig finden; schon oben zitiert ist der Schluss von *Metamorphosen* II, verwandt sind außerdem die Buchschlüsse III, VIII, IX, XIII, XIV, alle aber mit mehr oder weniger großen Abstrichen.

²⁴ Konkret ist an die Buchschlüsse der *Thebais* zu denken, namentlich bei Buch II, III, V, VI (in Ansätzen), VII, VIII (in Ansätzen), X (detto), XI. Auch *Achilleis* I fällt in die Kategorie.

leicht nicht zuerst erwarten würde: bei Wolfram von Eschenbach, der ja die Idee gelehrter Bildung bekanntlich weit von sich weist. Umso erstaunlicher ist dies, als ich in Texten, die der *Aeneis* generisch, stoffgeschichtlich oder kulturell (›Lateinisches Mittelalter‹) näherstehen, nach stichprobenartigen Analysen keine Spur finden konnte: *Nibelungenlied*, *Roman d'Eneas* und Heinrichs von Veldeke *Eneas*, auch Gottfrieds *Tristan* scheinen frei davon. Auch die übrigen höfischen Romane vor und um 1200 setzen auf Erzählmittel, die eher dem *Lanzelet* oder der *Kudrun* als der *Aeneis* vergleichbar sind. Wolfram von Eschenbach aber folgt Vergil oder dem Vergil'schen Muster, und zwar in erster Linie in den Buchschlüssen des *Parzival*, teils auch des *Willehalm*.

Ich beginne abermals mit einem Durchgang durch die relevanten Textstellen, d. h. durch die sechzehn Buchschlüsse des *Parzival* (die Nummerierung richtet sich im Folgenden nach den Büchern und ist nicht fortlaufend, denn einige Bücher enden ohne ›Epischen Satzschluss‹ und werden daher übersprungen).

(I) Gahmuret ist auf dem Meer unterwegs;

[...] man sagte mir,
daz mer in truoc in eine habe:
ze Sibilje kêrter drabe.
mit golde galt der küene man
sînem marnære sân
harte wol sîn arbeit.
si schieden sich: daz was dem leit. (58,20–26)²⁵

Man hat mir erzählt, das Meer habe ihn in einen Hafen getragen: In Sevilla ging er von Bord. Mit Gold vergalt der Kühne dann seinem Kapitän großzügig alle Mühen. Sie trennten sich. Dem tat das weh.

(II) Nicht am Ende des Buchs, doch am Ende der Handlung des zweiten Buches – und vor dem Zwischenprolog – hören wir von Herzloydes traumatischer Stillerfahrung, bei der die Trauer über Gahmurets Tod und die Freude über ihren gemeinsamen Sohn regelrecht zusammenfließen:

sich begôz des landes frouwe
mit ir herzen jâmers touwe:
ir ougen regenden ûf den knabn.
si kunde wîbes triwe habn.
beidiu siufzen und lachen

²⁵ Benutzte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der *Parzival*-Interpretation von Bernd Schirok, Berlin, New York ²2003. Die Übersetzungen entstammen dieser Ausgabe.

kunde ir munt vil wol gemachen.
 si vreute sich ir suns geburt:
 ir schimph ertranc in riwen furt. (113,27–114,4)

Es begoß sich die Herrin des Landes mit dem Tau, der aus ihres Herzens Jammer floß: Ihre Augen ließen regnen auf den Knaben. Sie wußte, wie man Treue festhält, daß sie nicht entschlüpft. Seufzen und lachen, beides konnte ihr Mund sehr wohl. Sie war glücklich über die Geburt ihres Sohns – ihre Fröhlichkeit ertrank im Strom der Leiden.

(III) Parzival nimmt Abschied von Gurnemanz und Larie; zum dreifachen Leid des Burgherrn – der Verlust seiner drei Söhne – kommt damit ein viertes:

urloup nam der junge man
 von dem getriwen fürsten sân
 unt zal der massenîe.
 des fürsten jâmers drîe
 was riwic an daz quater komn:
 die vierden flust het er genomn. (179,7–12)

Abschied nahm der junge Mann jetzt von dem treuen Fürsten und von all den Leuten des Hauses. Dreifach war sein Unglück gewesen, mit Schmerzen wurde sein Quartett nun voll: Er hatte zum viertenmal verspielt.

(VII) Nach Gawans ›Kaufmannsagenden‹ verlässt er die Szene; ein höfischer Abschied wird, wiewohl kurz, zelebriert:

Lyppaut im diens bôt genuoc,
 wand er im holdez herze truoc.
 Scherules, sîn stolzer wirt,
 mit al den sînen niht verbirt,
 ern rîte ûz mit dem degene balt.
 Gâwâns strâze ûf einen walt
 gienc: dar sander weideman
 und spîse verre mit im dan.
 urloup nam der werde helt:
 Gâwân gein kumber was verselt. (397,21–30)

Lyppaut versicherte ihm immer wieder, wie dankbar und ergeben er ihm sei; er hatte ihn von Herzen lieb. Der stolze Scherules, sein Wirt, mit allem den Seinen ließ es sich nicht nehmen, den kühnen Helden zu begleiten, als er hinausritt. Gâwâns Straße ging in einen Wald hinein. Da gab Scherules ihm Jäger mit und Proviant für einen weiten Weg. Der edle Held nahm Abschied: Schlimmen Dingen mußte Gâwân nun entgegengehen.

(VIII) Abermals nimmt Gawan Abschied, diesmal von Kingrimursel:

Gringuljet wart gewâpent sân,
 daz ors, und mîn hêr Gâwân.

er kust sîn mât diu kindelîn
 und ouch die werden knappen sîn.
 nâch dem grâle im sicherheit gebôt:
 er reit al ein gein wunders nôt. (432,25–30)

Dann wurde sogleich Gringuljete gerüstet, das Pferd, und mein Herr Gâwân auch. Er küßte die Kinder, seine Vettern, er küßte auch seine edlen Knappen. Sein Ehrenwort schickte ihn hinaus, den Grâl zu suchen. Ganz allein ritt er in wunderhafte Gefahren.

(X) Gawan übernachtet bei Plippalinot, umhegt von dessen Tochter:

Gâwân al eine, ist mir gesagt,
 beleip aldâ, mit im diu magt.
 het er iht hin zir gegert,
 ich wæn si hetes in gewert.
 er sol ouch slâfen, ob er mac.
 got hûete sîn, sô kom der tac. (552,25–30)

Gâwân ganz alleine, so hat man mir berichtet, blieb dort, mit ihm das Mädchen. Wenn er etwas von ihr gewollt hätte, ich glaube, sie hätte es ihm erlaubt. Es ist aber auch besser so – er soll schlafen, wenn er kann. Gott möge ihn beschützen an dem Tag, der dann anbricht.

(XI) Gawan hat *Lit marveile* überstanden, er kommt langsam zu Kräften, Mädchen kümmern sich um ihn:

die edelen mit der hôhen art
 wâr n ir zûhte des bewart,
 wan siz mit willen tâten,
 ir sûezen munde in bâten
 dâ stênes unz er gæze,
 daz ir enkeiniu sæze.
 dô daz geschach, si giengen wider:
 Gâwân sich leite slâfen nider. (582,23–30)

Die edlen Damen von so hoher Art blieben aber unbeschädigt an ihrer Courtoisie; denn sie taten es aus freiem Willen. Süße Münder baten ihn, er möge die Damen stehen lassen, bis er gegessen hätte, und keine von ihnen sitzen heißen. Als er mit dem Essen fertig war, gingen sie fort: Gâwân legte sich nieder zum Schlafen.

(XII) Die hofpolitischen Händel sind voll im Gange am Ende des zwölften Buches; Gawan präpariert einen Boten und schickt ihn zum Artushof, doch Arnive bekommt davon Wind und stellt den Boten zur Rede:

Arnîve sleich im sanfte nâch:
 diu vrâgte in war er wolde
 und waz er werben solde.

dô sprach er ›frouwe, in sags iu niht,
 ob mir mîn eit rehte giht.
 got hüete iur, ich wil hinnen varn.‹
 er reit nâch werdeclichen scharn. (626,24–30)

Arnîve schlich ihm nach auf sanften Sohlen, sie fragte ihn, wo er hinwolle und was er da auszurichten habe. Da sprach er: ›Meine Dame, ich sage Euch davon kein Wort, sonst ist mein Eid gelogen. Behüt Euch Gott, ich will auf die Reise.‹ Er ritt zu edlen Scharen.

(XIV) Frühmorgens rüstet sich Parzival, schwermütig ob des Grals und Condwiramurs', um heimlich auszureiten – sein Ritt wird ihn zu Feirefiz führen:

er greif dâ sîn harnasch lac,
 des er dicke al eine pflac,
 daz er sich palde wâpnde drîn.
 nu wil er werben niwen pîn.
 dô der freudenflühtec man
 het al sîn harnasch an,
 er sateltz ors mit sîner hant:
 schilt unt sper bereit er vant.
 man hôrt sîn reise smorgens klag.
 do er dannen schiet, do begundez tagn. (733,21–30)

Er griff neben sich, wo seine Rüstung lag. Er hatte es schon oft gemacht, und darum fiel es ihm leicht, sie ganz alleine anzulegen. Jetzt will er hinaus in neue Leiden. Als der Freudenflüchtling seine Rüstung fertig angezogen hatte, sattelte er mit eigener Hand das Roß. Schild und Speer fand er bereit. Am Morgen hörte man sie jammern, weil er fort war. Als er aufbrach, begann es eben zu tagen.

(XV) Unvorstellbare Pracht entfaltet sich nach der großen Versöhnung zu Joflanze, besonders die Geschenke übertreffen alles Gekannte, und auch die Dauer des superlativischen Fests erträgt kein präzises Maß:

ieslichem man nâh mâze sîn
 wart nie sô tiuriu gâbe schîn,
 al den frouwen rîche présent
 von Trîande und von Nourîent.
 ine weiz wîez her sich schiede hie:
 Cundrî, die zwên, hin riten sie. (786,25–30)

Jeder Mann empfing, seiner Würde angemessen, solche Kostbarkeiten, wie er sie nie auch nur gesehen hatte, und alle die Damen Präsente aus Trîande und Nourîent. Wie das Heer hier auseinanderlief, davon weiß ich nichts zu sagen: Cundrî und die zwei, sie ritten hin.

Keine oder nur ungleich schwächer ausgeprägte ›Epische Satzschlüsse‹ weisen die Enden der Bücher IV, V, VI, IX, XIII und XVI auf: Das ist die kleinere Minderheit.

Im *Willehalm*²⁶ ist die Technik, soweit ich sehe, sparsamer und im Einzelnen auch weniger deutlich eingesetzt, doch kommt sie vor, u. a. bei den Buchschlüssen I, IV, V und VI (hier verdoppelt: 313, 28 und 30). Darüber hinaus finde ich sie noch an größeren Handlungsäsuren in Buch III (125, 30) und IV (184, 30). Im Vergleich zu den zitierten *Parzival*-Stellen bringen jene aus dem *Willehalm* in systematischer Hinsicht nichts Neues.

Wie nah die ›Satzschlüsse‹ Wolframs denen Vergils stehen, wird im Durchgang durch die oben entwickelten Kategorien ersichtlich:

1. **Informationsgehalt:** Er ist abermals sehr schmal. Teils handelt es sich um Platitüden (Abschiedsschmerz: I; Schlafengehen nach dem Abendessen: XI; Aufbruch eines entsandten Boten oder eines Ritters: XII, XIV), teils um, wenn auch pointierte, Zusammenfassungen der vorstehenden Szene oder des unmittelbar davor Gesagten (II, III), teils um Markierungen des Tageswechsels (X, XIV), teils wird proleptisch auf das Kommende geblickt, sei es kommentierend (nahendes Unheil: VII, VIII), sei es durch die Antizipation eines Handlungsschwenks (XV). Stets aber bricht die Information des ›Satzschlusses‹ die narrative Gedankenführung und hebt sich von dieser ab, auch wenn sie diese kommentierend aufnimmt oder pointenhaft zuspitzt.

2. **Grammatik:** Der Normalfall ist Subjektwechsel. Gewechselt wird von handelnden Figuren zur unpersönlichen Konstruktion (Gahmuret und sein Schiffsmann zu *daz*: I) und *vice versa* (*ez* zu den Subjekten der neuen Handlungslinie: XV), von der handelnden Figur zum Abstraktum (Herzeloide zu ihrem *schimph*: II) und *vice versa* (von der *sicherheit* zu Gawein, der in seine Drangsal reitet: VIII), vom Abstraktum zum Abstraktum (*jâmer* zu *flust*: III), von einer handelnden Figur zur anderen (von Gawan zu Gott: X; vom Mädchen zu Gawan: XI; von der Hofgemeinschaft zu Parzival: XIV) bzw. zum Konkretum (von Gawan zu Gott zum Tag: X). Nur in zwei Fällen bleibt das Subjekt gleich, doch ändert sich seine grammatikalische Rahmung: von einer aktivischen zur passivischen Konstruktion (Gawein nimmt Urlaub und ist dem Leid anheimgefallen: VII), von der Figurenrede zur Erzählerrede, also vom *ich* zum *er* (XII).

3. **Syntax und Interpunktion:** Wieder ist man versucht, die ›Satzschlüsse‹ mit Gedankenstrich vom Vorstehenden abzusetzen, und zwar in allen aufgelisteten Passagen. In der etwas eigensinnigen Interpunktionspraxis Lachmanns, die in der Germanistischen Mediävistik freilich zähe Nachfolge fand, entspräche dem (und entspricht dem auch tatsächlich häufig) ein Kolon.

4. **Metrik:** In einem Fall füllt der ›Satzschluss‹ die zweite Hälfte des vierheiligen Reimpaarverses (I), in den anderen Fällen einen vollen Vers (II, III, VII, VIII,

²⁶ Benutzte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen, hrsg. von Joachim Heinzle, Tübingen 1994 (ATB 108).

XI, XII, XIV, XV); Sonderfall ist der Schluss von Buch X, der von einem doppelten ›Satzschluss‹ gekennzeichnet wird bzw. dessen ›Satzschluss‹ nochmals in zwei Teile zerfällt (erste und zweite Hälfte des letzten Verses).

5. Handlungstempo: Es geht gegen null, wenn der ›Satzschluss‹ mit auktorialen Kommentaren (I, II, III, VII, VIII) oder auktorialer Stellungnahme (ein Segen für Gawan: X) gefüllt ist. Minimale Handlungsbewegung weisen jene ›Satzschlüsse‹ auf, die Bisheriges zusammenfassen (Botenabschied in XII) oder Kommendes andeuten (Parzivals Aufbruch und der Tagesanbruch: XIV; Ausritt des nun handelnden Personals, der das Fest beendet: XV). Wo Tageswechsel und Einschlafen benannt werden (X, XI), kommt der Text mit seiner Handlung zur Ruhe.

Bei aller Gemeinsamkeit gibt es zwei markante Unterschiede zu Vergil: einen scheinbaren und einen echten. Tatsächlich charakteristisch wolframisch ist, wie stark sich der Erzähler kommentierend, auch wertend-parteinnehmend einbringt. Das ist wenig überraschend, denn so erzählt Wolfram auch sonst, während Vergil mit solchen Einwürfen gewöhnlich arg geizt.

Nur ein scheinbarer Unterschied liegt darin, dass die Passagen bei Wolfram oft pointenhaft zugespitzt sind. Wir müssen dabei bedenken, dass wir es bei Wolfram mit Buchschlüssen zu tun haben, die größeres Gewicht haben und brauchen, während fast alle oben zitierten Vergil-Stellen Passagen aus dem Buchinneren sind, die nur kleinere Zäsuren markieren. Würde man stattdessen jene Vergil-Stellen in den Blick nehmen, die Bücher finalisieren, käme man auf ähnliche Beobachtungen wie bei Wolfram auch. Ich verweise nochmals mit Nachdruck auf die Enden von Buch VI (hier in gestaffelter Bewegung; zuletzt: »[...] ancora de prora iacitur; stant litore puppes«), VIII (»[...] attollens umero famamque et fata nepotum«) und XII (»[...] uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras«), die dieses Erzählmuster verwenden und die an Zuspitzung, Pointierung, aber auch an Erzählpathos und Erzählgewicht schwerlich zu übertreffen sind. Umgekehrt begegnen ›Epische Satzschlüsse‹ bei Wolfram auch im Buchinneren, sind dort aber merklich schwächer ausgeführt als an den Buchenden (oder auch bei Vergil); sehr häufig begegnet nur das syntaktische Phänomen (Satzgrenze, Subjektwechsel etc.) eines abgesetzten Verses (Lachmann verwendet davor abermals gerne Kolon); eine thematische ›Taktung‹ und/oder einer der Sprechhaltung fehlt oft.²⁷ Etwa 12,12–14:

27 Stichprobenartig habe ich die Stellen für Buch I gesammelt. Man wird im Einzelnen darüber diskutieren können, welche Verse aufzunehmen sind, welche nicht, aber am Gesamtbild würde eine solche Diskussion wohl wenig ändern. Hier die Fundorte: 4,8; 6,28; 7,10; 9,28; 11,8; 11,22; 12,14; 13,2; 17,8; 18,16; 20,6; 20,17; 23,10; 23,28; 24,28; 28,8; 29,8; 29,16; 30,28; 34,28; 35,4; 36,2; 36,20; 39,10; 42,6; 43,18; 44,1; 44,29; 46,6; 49,6; 49,24; 50,6; 53,22; 54,6; 54,16; 55,16. Auffällig ist übrigens

an sînem dienste lac gewin,
 der wîbe minne und ir gruoz:
 doch wart im selten kumbers buoz.

Sein Rittertum brachte ihm nicht wenig ein an Frauenliebe und an Liebesnächten; doch wurde er nie geheilt von seiner Sehnsucht.

Oder mit doppelter Absetzung 23, 7–10:

dô saz der minnen geltes lôn
 ûf ein ors, daz ein Babylôn
 gein im durch tjostieren reit:
 den stach er drabe, daz was dem leit.

Dann setzte er, der alles reichlich wert war, was die Liebe schenken kann, sich auf ein Roß. Einer aus Babylôn hatte es gegen ihn zur Tjost geritten: Den hatte er heruntergestochen, das war dem arg gewesen.

Oder 29, 6–8:

aldâ wart under in beiden
 ein vil getriulîchiu ger:
 si sach dar, und er sach her.

Es entstand dort zwischen den beiden ein Einverständnis und Begehren; sie sah hin, und er sah her.

Gemeinsam ist Vergil und Wolfram die basale Konfiguration der Erzähltechnik. Das Publikum – sei es ein lesendes, sei es ein zuhörendes – wird auf einen Ruhepol entführt durch das Inserat kleiner ›Nachsätze‹, die für einen kurzen Moment einen Gedankenweg aus dem Handlungskontinuum weisen. Der Erzählfluss stockt. Die vorstehende Erzählsache klingt aus oder es wird die nächste durch einen Ausblick herangeholt, aber dies nicht im Sinne einer Erzählbewegung, sondern einer statischen oder quasi-statischen Adresse; es sind Digressionen narrativer, kommentierender oder beschreibender Art. Angezielt ist die Schließung des Bisherigen, nicht die Öffnung des Neuen. Anstatt ein neues Kapitel aufzuschlagen mit »Und als der Tag angebrochen war ...«, wird das alte aufs Ende geführt: »... und der Tag brach an«. Das Englische hält dafür die bessere grammatikalische Metapher bereit: *Full stop*.

Auch bei Wolfram scheint das Phänomen bisher in der Forschung nicht beschrieben zu sein. In der erschöpfenden Überblicksdarstellung von Joachim Bumke fällt die Sache durch den Rost zwischen Ausführungen zu Syntax, Versbau, ›Drei-

die Häufung auf dem jeweils 28. Vers eines Dreißigers, was sich nicht anders als über kompositorische Prinzipien erklären lässt, auch wenn uns diese heute dunkel sind.

ßigern« und Bucheinteilung,²⁸ auch in den älteren stilgeschichtlichen Studien finde ich nichts.²⁹ Überhaupt sind Arbeiten zu solchen im Kern stilistisch-rhetorischen Sachverhalten selten geworden, selbst bei einem so zentralen Dichter wie Wolfram.³⁰ Auch jüngere theoretische Bewegungen um den Stil-Begriff³¹ helfen da nicht weiter.

Wie spezifisch diese ›Epischen Satzschlüsse‹ sind, lässt sich im Übrigen am einfachsten mit beliebigen Gegenproben zeigen. Von den *Nu's* und *Dô's* war oben schon die Rede, sie stehen am Eingang des nächstfolgenden Abschnitts. Am Ende eines Abschnitts wiederum finden sich – in mittelhochdeutscher Dichtung vermutlich nicht anders als auch sonst – gerne regieartige Bemerkungen, die explizit den Schluss einer kürzeren oder längeren Passage markieren, z. B. (in Gottfrieds *Tristan*): »hie mite zergie daz mære« (V. 9986).³² Dazu stellen sich Techniken, die den Sukkus aus dem Vorstehenden ziehen, z. B. (ebenfalls im *Tristan*):

ir geschäfede unde ir pflēge
was alle zît und alle wege
niht anders wan des sî gezam
und in ze muote rehte kam. (V. 17275–78)

Sie taten und trieben jederzeit und alle Wege nichts als das, was ihnen recht und angenehm war und wozu sie Lust hatten.

Was Schlüsse dieser Art von ›Epischen Satzschlüssen‹ unterscheidet, ist, dass sie sich nicht auf die beschriebene Weise sachte abheben vom Davor und den Blick weglenken in die unbestimmte Weite des Handlungshorizonts, wo schlechterdings nichts Relevantes passiert. Nahe kommen den ›Epischen Satzschlüssen‹ einige proleptische Schlussverse von Aventüren des *Nibelungenlieds* (Aventüre 1, 3, 5, 18, 24, 28, 30, 31, 35); sie unterscheiden sich von jenen aber durch höhere Präzision des proleptischen Informationsgehalts und einen nahtloseren Anschluss an das unmittelbar davor Gesagte.

²⁸ Vgl. Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004 (Sammlung Metzler 36), 25–29 und 195–99.

²⁹ Vgl. z. B. Blanka Horacek, ›Zur Wortstellung in Wolframs *Parzival*‹, *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademien der Wissenschaften* 89/19 (1952), Wien 1953, 270–99.; dies., *Kunstprinzipien der Satzgestaltung. Studien zu einer inhaltbezogenen Syntax der deutschen Dichtersprache*, Wien 1964 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, SB 243/5).

³⁰ Ausnahmen gibt es, vgl. z. B. Henrike Lähnemann und Michael Rupp, ›Erzählen mit Unterbrechungen. Zur narrativen Funktion parenthetischer Konstruktionen in mittelhochdeutscher Epik‹, *PBB* 123 (2001), 353–78.

³¹ Vgl. Elizabeth Andersen u. a. (Hrsg.), *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*, Berlin, Boston 2015.

³² Benutzte Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, nach der Ausgabe von Reinhold Bechstein, hrsg. von Peter Ganz, 2 Tle., Wiesbaden 1978 (Deutsche Klassiker des Mittelalters, N. F. 4).

5 Literarhistorische und methodologische Konsequenzen

Die vorliegende Studie hat literarhistorische und methodologische Konsequenzen. Literarhistorisch bemerkenswert ist die Existenz dieser poetischen Technik an und für sich. Sie hat, wenn ich nichts übersehe, bislang keine Aufmerksamkeit gefunden, so dass sich schwer einschätzen lässt, welche Abmessungen der literarhistorische Bezirk hat, in dem sie waltet. Die Funde bei Vergil (sowie Ovid, Statius) und Wolfram sind solche des Zufalls. Zu prüfen wäre, in den nächsten Schritten, die Erzähl-dichtung davor, dazwischen und daneben, auch jene danach. Stichproben in der mittelhochdeutschen Dichtung in Wolframs unmittelbarer Umgebung haben ergeben, dass das Phänomen dort nicht auftritt. Völlig offen ist die Lage – was die mittelalterliche Dichtung angeht – im Bereich von Mittellatein und Altfranzösisch.

Unbesehen aber dieser offenen Fragen lässt sich festhalten, dass wir es hier mit einer mehr oder minder habitualisierten epischen Technik des Finalisierens zu tun haben. Sie ist flexibel, was ihre funktionale Reichweite angeht: von der Beendigung kürzester narrativer Zusammenhänge, etwa von der Länge nur eines Absatzes, bis hin zur Schließung großflächiger Erzählsachen, ›Büchern‹ etwa (die man heute Kapitel nennen würde). Variabel ist die Technik auch, was die semantische Besetzung der Erzählschlüsse angeht. Gerade dort, wo größere Einheiten finalisiert werden, scheint es sich anzubieten, aus den leerläufigen ›Nachsätzen‹ kommentierende Poin-ten zu entwickeln. Wolfram pflegt dies besonders intensiv, doch auch die spektakuläreren Fälle bei Vergil weisen in diese Richtung.

Nicht wundernehmen muss es jedenfalls, dass Karl Lachmann den *Parzival*, nach dem Vorbild antiker Epen (und doch ohne mediengeschichtliche Not: der Codex hat andere Abmessungen als antike Rollen) in ›Bücher‹ einteilen wollte. Ob die ›Epischen Satzschlüsse‹ für diese Entscheidung irgend relevant waren oder nicht, ob sie Lachmann ins analytische Bewusstsein drangen oder nur im Schatten des Ein-drucks auf ihn wirkten, wissen wir nicht.³³ Bedenken müsste man bei Gelegenheit,

³³ Betont sei, dass die St. Galler Handschrift alle 16 Buchgrenzen mit Großinitialen markiert, wir es also nicht erst mit einer neuzeitlichen Einteilung zu tun haben. Allerdings gibt es dort weitere acht Großinitialen, die Lachmann nicht als Buchgrenzen deuten wollte. Auch die Korrelation mit narratologischen Aspekten ist unbestritten; vgl. Bumke (wie Anm. 28), 195–98. Für den hiesigen Zusammenhang ist das alles insofern nachrangig, als die Phänomene ja auch dann zu beobachten wären, wenn der *Parzival* nicht in Bücher eingeteilt wäre, und sie begegnen ja auch, wie gezeigt, im Buchinneren. Dass die Technik an den Großzäsuren verstärkt und mit besonderer Emphase begegnet, k ö n n t e Indiz dafür sein, dass schon Wolfram diese Grenzen besonders deutlich markieren wollte. Sicherheit darüber ist natürlich nicht zu gewinnen.

was solche Funde für den generischen Status des höfischen Romans bedeuten, dessen Summe man unter ›Höfischer Epik‹ führt. Phänomene wie die ›Epischen Satzschlüsse‹ bei Wolfram deuten darauf hin, dass jene Texte, die wir höfische Romane nennen, eine Zwitternatur haben, in der sich Episches – nämlich in der Nachfolge und Adaptation der aus der Antike ererbten Epen – und Romanhaftes – das Neue: Berufung auf Schriftliteratur, starke Dichter- bzw. Erzählerfiguren, Protagonistenzentrierung etc. – vermischt.

Methodologisch bietet es sich an, näher zu spezifizieren, welche Art ›Rhythmus‹ oder ›Klang‹ es ist, die von Phänomenen wie den hier besprochenen umfasst sind. Deutlich ist, dass es sich nicht um ›rein‹ klangliche oder rhythmische Phänomene der Sprache handelt, wie sie uns etwa bei vokalharmonischen Experimenten oder onomatopoetischen Wörtern begegnen. ›Epische Satzschlüsse‹ sind nicht asemantisch, im Gegenteil, sie geben kommentierenden oder zuspitzenden Notizen eine verlässliche Bühne. In ihrer erzählstrukturellen Funktion aber, nämlich als Finalisierung kleinerer oder größerer Abschnitte von Erzählzusammenhängen, sind sie rein rhythmisch-klanglich dergestalt, dass es nicht auf die semantischen Füllungen, sondern auf deren Relationierung zur unmittelbaren textuellen Umgebung ankommt. Indem sie sich von dieser auf sehr spezifische Weise absetzen – ich erinnere nochmals an den Gedankenstrich, der diese Relation vielleicht am prägnantesten abbildet –, senden sie ein Signal, das zwar von semantischen Verhältnissen getrieben, selbst aber eines der zeitkünstlerischen Gestaltung ist.

Man würde solche verlaufszeitlichen, die Wortfolge taktenden, ja, sprachrhythmischen Ereignisse traditionell als Phänomene der ›Rede‹ auffassen und unter der Rubrik Rhetorik verbuchen und verhandeln – so wie die beiden Wiederholungen in diesem Satz: einmal dreifach, einmal zweifach, einmal steigernd, einmal parallelisierend: Klimax und Hendiadyoin. All dies sind rhetorische Gestaltungsmittel des sprachzeitlichen Verlaufs, die über den Gemeinplatz hinausgehen, dass Sprache immer zeitlichen Verlauf bedeutet; auf das Artifizielle, vom Alltäglichen Abweichende kommt es an. Die ›Epischen Satzschlüsse‹ fallen in diese Großkategorie der Satz- und Wortfiguren. Dass sie ihren angestammten Platz dort nicht längst eigenommen haben, wird sicherlich auch daran liegen, dass ihr Habitat die narrative Rede ist, die ›klassische‹ Rhetorik sich aber an Gerichts- und politischer Rede orientiert.³⁴ Die Lokalisierung im Bezirk der Rhetorik deutet auch darauf hin, dass ›Klang‹ nicht zu

³⁴ In Heinrich Lausbergs großem Handbuch ist folglich keine entsprechende oder auch nur eine vergleichbare Figur nachzuweisen; vgl. Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Stuttgart ⁴2008. Dasselbe gilt, wohl aus denselben Gründen, für Gregor Maurach, Enchiridion Poeticum. Zur lateinischen Dichtersprache, 2. verb. und verm. Aufl., Darmstadt 1989.

weit gefasst ist: Zwar ist die Häufung rhythmischer Phänomene unübersehbar (einige sind gerade genannt), aber neben sie stellen sich Techniken wie Anapher, Epipher, Reim, die klanglich sind, aber nicht oder nicht primär rhythmisch effektiv.

Der analytische Gewinn einer solcherart ›klangsemantischen‹ Aufmerksamkeitslenkung liegt darin, dass eine mittlere Höhe gehalten wird zwischen intersubjektiv oft schwerlich einzuholender schwärmerischer Emphase einerseits (›Gottfrieds Klang‹), die nur einen Eindruck in Worte fasst, ihn und sich aber nicht analytisch erklärt, und pedantischer Auszählerei andererseits, wie man sie in alten stilkundlichen Studien des ›langen‹ 19. Jh., neuerdings aber auch im Bereich textanalytischer Verfahren der Digital Humanities finden kann. Sie zeitigen zwar mitunter statistisch valide Resultate, doch stehen diese seltsam unverbunden neben den Eindrücken, die ein Text bewirkt. Eine Konzentration auf die mittlere Ebene lenkt die Aufmerksamkeit in eine andere Richtung: Wo Schwärmen und Zählen holistisch aufs Gesamt eines Gedichts oder Dichters oder Genres oder einer Epoche gar schauen, legt ein rhetorisch-klangsemantisches Verfahren den Schwerpunkt auf funktionale Zusammenhänge der Sprachgestaltung im Detail. Wir erfahren darüber vielleicht nicht, wie Vergil oder Wolfram ›klingen‹. Aber wir können besser verstehen, welche Wirkung von ihren Texten ausgeht, welche wirkungsästhetischen Strategien sie verfolgen und mit welchen Mitteln sie diese bezwecken.

Der Umkehrschluss aus dem zuletzt Gesagten ist, dass die mittlere Ebene nicht angezielt werden kann, ohne Eindrücke mit ins Kalkül zu ziehen. Ich habe dies in diesem Beitrag auch getan. Die Subjektivität dessen, der da Eindrücke wahrnimmt, ist der argumentationslogischen Konfiguration fest eingraviert.

Wenn man bei Berlioz von Programmmusik spricht, könnte man, spiegelbildlich dazu, für Texte von Gedankenrhythmik oder Gedankenklang reden. Diese Etikettierung bringt nicht nur die methodologische Basisannahme auf den Begriff; sie macht auch die theoretischen Restriktionen deutlich. In dem Moment nämlich, in dem zur Musik ein Text hinzutritt – wenn aus dem *drame instrumental* echte Musikdramatik wird –, oder in dem, abermals spiegelgleich, dem Gedankenrhythmus oder Gedankenklang nicht-sprachliche Klänge zuwachsen – gesungene Epik, gesungene Lyrik, Filmmusik, was immer –, multipliziert sich das Verhältnis von Klanglichkeit und Semantik und überschießt das hier vorgeschlagene methodologische Framing, das in seiner Natur gleichsam monologisch programmiert ist: für rein musikalische und rein sprachliche Kompositionen. Für Vergil oder Wolfram tut das nichts zur Sache, sehr wohl aber für Gedichte, die nicht auf Sprachkunst alleine vertrauen. Der Zuständigkeitsbereich der Mediävistik ist nicht arm an solchen Beispielen, die also mit dem hier exponierten methodologischen Setting zur Hälfte nur beschrieben wären. Es gibt noch gut zu tun.

Dina Bijelic

Klang, Schlag und Zahl

Rhythmus und Reim in der Matière de Bretagne

Abstract: Central to the Old French concept *rime* and its corresponding import into Middle High German, *rîm*, are their merging of rhyme (understood in the modern sense of end-rhyme) and *ritmus*, the verse form whose number and line-cadences it determines. Around the year 1200, their intertwined meanings reach a significant high point in Paris, where ›rhyme‹ is theoretically discussed and codified poetologically by John of Garland, but also musically in the school of Nôtre Dame, where it attains notational form and expression in the performance of notated works. In this study, we examine new ways in which the standardisation of rhythm and rhyme in the late 12th and early 13th centuries irradiates older ideas of number and order, in Chrestien's romances *Perceval* and *Erec et Enide* and the German romances *Wigalois* (Wirnt von Grafenberg) and *Tristan* (Gottfried von Straßburg).

1 Begriffsgeschichtliche Grundlagen: antiker Rhythmus und der mittelalterliche Reimbegriff

Um 1200 erreicht die Auseinandersetzung mit Rhythmus in Dichtung und Musik eine entscheidende Stufe. Sogenannte Rhythmustraktate auf Seiten der *ars grammatica* weisen zahlreiche Parallelen zur Auseinandersetzung mit Rhythmus in Musiktraktaten auf. Beeinflusst durch die akzentbasierten Volkssprachen, verliert die mittellateinische Metrik allmählich ihre quantifizierenden Eigenschaften und wird akzentbasiert. Die ›neue‹ Metrik heißt *rhythmus* oder *rithmus* und besitzt, anders als die klassische lateinische Poesie, ein Reimschema. Nichtsdestotrotz greift die rhythmische Dichtung weiterhin auf die metrische Terminologie zurück, um statt Kürzen und Längen Akzentuierungen auszudrücken. Die Musiktheorie macht das Gleiche. In Musiktraktaten über die *ars rithmica* werden Trochäus, Jambus, Daktylus, Anapäst, Spondeus und Tribrachys den sechs rhythmischen Modi zugrunde gelegt¹ (die moderne Rhythmusnotation dient im Folgenden lediglich der Orientierung; sie existierte in dieser Form im 12. und 13. Jh. nicht): 1. lang-kurz (♩ ♪ | ♩ ♪), 2. kurz-lang (♪ ♩ | ♪ ♩), 3. lang-kurz-kurz (♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪), 4. kurz-kurz-lang (♪ ♪ ♩ | ♪ ♪ ♩),

1 Vgl. Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters*. Schrift, Zeit, Raum, Stuttgart 1994, 167.

5. lang-lang (♩ ♩ | ♩ ♩), 6. kurz-kurz-kurz (♩♩♩ | ♩♩♩). Die terminologischen und methodischen Entlehnungen leiten über die Entstehung des Modal- und Mensuralrhythmus eine revolutionäre Erfindung ein, nämlich das proportionale Einhergehen von Takt und Rhythmus.² Die angeführten metrischen Muster gehen nicht mehr aus der Sprachprosodie eines Liedes hervor, sondern sind einer äußeren Instanz untergeordnet, dem Schlag. Die hochmittelalterliche Erfindung hat eine lange Denktradition: Sie beruht auf der Verbindung von Form und Zahl.

Émile Benvéniste zufolge versteht die Antike unter ›Rhythmus‹ (buchstäblich ›bestimmte Art des Fließens‹) zunächst eine proportionierte Figur »ohne Fixierung oder natürliche Notwendigkeit und aus einer Anordnung resultierend, die stets Veränderungen unterworfen ist«.³ Die Verwendung von *rhythmós* als Formbegriff weist er u. a. in der ionischen Philosophie bei den Atomisten nach, die in der heraklitischen Tradition stehen. Der Bezug zwischen Musik und Rhythmus hingegen finde sich erst bei Platon: Letzterer analogisiere die Konfiguration von Intervallen mit jenen des Tempos und den metrischen Eigenschaften von Rhythmus.⁴ Das antike Intervallwissen wiederum geht auf den Mathematiker, Philosophen und *musicus* Pythagoras zurück. Eine weitere prominente Verbindung von ionischem Formverständnis und pythagoreischer Philosophie liefert ein Kapitel im 15. Buch von Ovids *Metamorphosen*. Dort postuliert (anachronistischerweise) Pythagoras die ionische Lehre – das Fließen, zyklische Geborenwerden und Sterben allen Seins – und nicht, den historischen Quellen entsprechend, Heraklit (15,60–479, v. a. 175–450).⁵ Nachdem er den berühmten Aphorismus des *πάντα ῥεῖ* (*pánta rhei*), ›alles fließt‹, hier latinisiert *cuncta fluunt* (15,178), verkündet hat, erläutert er ihn anhand des kosmologischen Verlaufs der Tage und Jahreszeiten (15,186–213). Obwohl der Rhythmus in diesem Zusammenhang nicht explizit genannt wird, fusionieren die *Metamorphosen* seine noch disparaten Eigenschaften – Form, Zahl, Musik und Kosmologie – und

2 Vgl. Walter (wie Anm. 1), 168: »[M]it den Modi [nimmt] jene Entwicklung ihren Anfang [...], die schließlich in das moderne System von Rhythmen, Metren und Takten münden wird«.

3 Émile Benvéniste dekonstruiert die herkömmliche Etymologie von Altgriechisch *ῥυθμός* (*rhythmós*), formal eine Substantivierung des Verbs *ῥεῖν* (*rhein*), ›fließen‹, die in allen Wörterbüchern als regelmäßige Bewegung von Ebbe und Flut definiert wird. Schließlich fließe das Meer nicht; eine alternative Rückführung auf fließende Flüsse funktioniere auch nicht, da sie keinen Rhythmus besäßen. Die Definitionsvorschläge im Original lauten »manière particulière de fluer«; »sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer«; Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris 1966, 327–35, v. a. 333 (Übersetzung: D.B.).

4 Vgl. ebd., 334.

5 Benutzte Ausgabe: Ovid, *Metamorphosen*, übers., komm., hrsg. und mit einem Nachwort von Michael von Albrecht, Stuttgart ²2015. Inwiefern Pythagoras bei Ovid für die ionische Naturphilosophie steht, ist im Stellenkommentar von Franz Bömer nachzulesen, vgl. P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch XIV–XV, hrsg. und komm. von Franz Bömer, Heidelberg ²2011, 268–78, 292f. und 319f.

stellen einen Meilenstein für sein komplexes Verständnis dar, das sich im Mittelalter konkretisieren wird.

Die Zahlhaftigkeit des Rhythmus gewinnt in der christlichen Spätantike derart an Bedeutung, dass sie als sein wesentliches Merkmal angesehen wird. Anders als in der antiken Rhetorik wird sie nicht mehr technisch, sondern in Hinblick auf Transzendenz begründet: Schließlich hätte Gott Weish 9,21 zufolge die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht eingerichtet. Augustinus setzt in seinem Buch *De musica* Rhythmus mit *numerus* gleich (3,I,2,1115f.: »rhythmus, id est numerus«).⁶ Das spielt u. a. der christlichen Leibesfeindlichkeit in die Hand. Durch seine Rückführbarkeit auf Zahlen hat die rhythmische Eigenschaft der Bewegung nichts Sündhaftes und darf Wohlgefallen auslösen.⁷ Der von Augustinus verwendete *numerus* ist zugleich die lateinische Übersetzung von ἀριθμός (*arithmós*), »Zahl«. Die Ähnlichkeit der altgriechischen Wörter für Zahl und Rhythmus, ἀριθμός (*arithmós*) und ῥυθμός (*rhythmós*), führt im Mittelalter zu ihrer Verwechslung bzw. Zusammenführung, obwohl sie sprachhistorisch gesehen nicht miteinander verwandt sind.⁸ *Arithmós* stammt vom protoindoeuropäischen Stamm *h²rei- ab, daher auch das Altnordische *rím*, »Rechnung« oder »Kalender«, und das Althochdeutsche *rīm*, »Zahl« oder »Reihenfolge«.⁹ *Rhythmós* hingegen ist auf den protoindoeuropäischen Stamm *sreu zurückzuführen, der etwa »strömen« bedeutet.¹⁰ Der latinisierte *rithmus* wird volksetymologisch jedoch auf beide Begriffe zurückgeführt.¹¹ Das Mittelalter leitet ihn

⁶ Benutzte Ausgabe: Aurelius Augustinus, *De musica*, hrsg. von Martin Jacobsson, Berlin 2017 (CSEL 102).

⁷ Vgl. ebd., 2, XI, 23, 1112f. Jörg Zifras zufolge ist der augustininische ›Rhythmus‹ der Grundbegriff einer universellen Ästhetik: Sein Weg zur Erkenntnis Gottes führe über die Erkenntnis sinnlich wahrnehmbarer Rhythmen; vgl. Jörg Zifras, ›Die Transzendenz des Genießens. Das religiöse Modell der ästhetischen Bildung von Aurelius Augustinus‹, in: Johannes Bilstein u. a. (Hrsg.), *Geschichte der ästhetischen Bildung I: Antike und Mittelalter*, Paderborn u. a. 2009, 187–205, hier: 196.

⁸ Vor Augustinus bringt bereits Aristoteles in seiner *Rhetorik* *rhythmós* mit *arithmós* zusammen: »Was aber ohne Rhythmus ist, ist endlos. Einen Abschluß muß es aber geben, nur nicht durch eine Klausel, denn ohne Reiz und geistig nicht erfassbar ist Endloses. Alles wird durch eine Zahl begrenzt. Für die Form des sprachlichen Ausdrucks nun ist diese Zahl der Rhythmus, dessen Bestandteile wiederum die Metren sind.« Benutzte Ausgabe: Aristoteles, *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2018, III, 8, 2.

⁹ Vgl. Hjalmar Frisk, Art. ἀριθμός, in: ders. (Hrsg.), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1, Heidelberg 2017, 139.

¹⁰ Vgl. Robert Beekes, Art. ῥυθμός, in: ders. (Hrsg.), *Etymological Dictionary of Greek*, Bd. 1, Leiden 2010, 1293.

¹¹ »*Rithmus* ist zwar als Etymon von ›R[eim]‹ wenig wahrscheinlich, galt aber aufgrund lautlicher und semantischer Nähe im ganzen Mittelalter und (als nlat. *rhythmus*) noch in der frühen Neuzeit als gleichbedeutend, was bis heute in der Schreibung von engl. *rhyme* nachwirkt«; Bernhard As-

sowohl aus der philosophischen Tradition der Form als auch der Zahl ab und gibt ihm eine neue Bedeutung: ›Rhythmus‹ bezeichnet in der *ars rithmica* sowohl Vers als auch Reim. Die volksetymologische Gleichsetzung mit dem Reimbegriff ist teilweise dem höfischen Roman geschuldet, der für die Rückentlehnung von *rîm* aus der französischen in die deutschsprachige Literatur sorgt. Die Verbindung der unterschiedlichen Disziplinen von Poesie und Musik auf der Ebene von Rhythmus-traktaten findet eine Entsprechung in der höfischen Literatur. Im Französischen führen eine Vielzahl an Graphien und das gemeinsame maskuline Genus von Reim und Rhythmus in Form von *risme* oder *ryme* zu einer homophonen Aussprache beider Begriffe. Erst im 16. Jh. macht Joachim du Bellay für den französischen Sprachraum den Vorschlag einer Genus-Unterscheidung zwischen *la rime* und *le rythme*, um Verwechslungen vorzubeugen.¹²

Dieser einleitende Abriss einer Geschichte des Rhythmus von der Antike bis ins hohe Mittelalter bringt drei Formen der Zahlhaftigkeit zur Geltung. Einer groben Kategorisierung nach ließe sich sagen, dass in der Antike die Bedeutung der Proportion vordergründig ist, in der Spätantike die Zahl als Mittel zur Erfahrung von Transzendenz eingesetzt wird und im Mittelalter die Zahlhaftigkeit von Rhythmus durch Konsonanz geäußert wird. Dabei sind die drei Formen nicht getrennt zu denken, sondern additiv: Die Konsonanz löst das Verständnis von Transzendenz und Proportion nicht ab, sie inkorporiert es weiterhin. Die jeweils neue Bedeutungsschicht des Rhythmus verändert sozusagen die Gewichtung seiner Einzelmerkmale. Im vorliegenden Beitrag möchte ich zeigen, wie ein solch mehrschichtiger Rhythmusbegriff im höfischen Roman zirkuliert. An ausgewählten Textbeispielen aus der *Matière de Bretagne* soll freigelegt werden, wie das konzeptuelle Verständnis des Rhythmusbegriffs als Verbindung von Proportion, Transzendenz und Konsonanz über den Reimbegriff verhandelt wird. Dafür schließe ich mich der holistischen Sicht- und Herangehensweise des Historikers Jean-Claude Schmitt an, der unter ›mittelalterlichem Rhythmus‹ die Dynamiken des Körpers und des Kosmos, der Räume und Zeiten, der Erzählung, Erinnerung und Geschichte versteht.¹³

muth, Art. ›Reim‹, in: Gert Ueding u. a. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 7, Tübingen 2005, 1115–43, hier: 1116.

¹² Vgl. Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris 2016 (*Bibliothèque illustrée des histoires*), 90.

¹³ Vgl. ebd., 17, 58 und 125. Schmitt lädt dazu ein, an die *carmine figurate* (Formgedichte) des Rhabanus Maurus zu denken oder das Chi-Rho-Monogramm aus dem *Book of Kells*, dessen Muster zwar zunächst asymmetrisch und ungeordnet aussieht, sich auf den zweiten Blick aber als stimmig erweist, da die kleinsten Elemente in größeren Formen wiederholt werden. Ähnliche Herangehensweisen vertreten etwa Julian Caskel, *Die Theorie des Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2020 (*Musik und Klangkultur* 49), sowie der

2 Ein polyphoner Begriff: der *rîm* in der *Matière de Bretagne*

Einer der ältesten Belege des altfranzösischen *rimer* oder *rimoier* findet sich in Chrétien de Troyes *Erec et Enide* und im *Perceval*, am häufigsten in dem Ausdruck *rimoier un conte*. Von dort entlehnt, tritt *rîm* im deutschen Sprachraum vermutlich zum ersten Mal bei Heinrich von Veldeke, später in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* auf.¹⁴ Im Folgenden möchte ich anhand prominenter Stellen der *Matière de Bretagne* zeigen, dass der Reimbegriff auch im höfischen Roman die Merkmale der Zahlhaftigkeit, der transzendenten Harmonie und des Akzents oder Schlags in der historisch bedingten Verwobenheit von Reim und Rhythmus und ihrer überschneidenden Bedeutung um 1200 beinhaltet. Zunächst erörtere ich einfürend die Funktion des französischen *rimoier* in Chrétien de Troyes *Perceval* und *Erec et Enide*, um daraufhin die Auswirkungen auf den deutschen *rîm* im *Wigalois* und *Tristan* nachzuvollziehen.

2.1 Reimen und Zählen: Chrétien *Perceval* und *Erec et Enide*

Im Prolog des *Perceval* behauptet Chrétien, er wolle die beste Erzählung in Reime fassen, die je an einem Königshof erzählt wurde: »A rimoier le meillor conte / Qui soit contez a cort roial« (V. 64f.).¹⁵ Dabei stellt er *rimoier* und *conter* als zahl- und klangbezogene Begriffe einander gegenüber: Es wird deutlich, dass sich *rimoier* auf die Genese der Erzählung bezieht, ihre Gestaltung und Ordnung, den poetischen Schöpfungsprozess, *conter* hingegen schlicht und ergreifend die Wiedergabe der Erzählung oder ihre Darbietung vor einer Hörerschaft bedeutet. Sie ist vielmehr Auf- als Erzählprozess (homonym *conter*, »zählen«, »aufzählen«). Zugleich werden mit *rimoier* und *conter* ausschlaggebende Begriffe der rhythmischen Dichtung verwendet, deren *regulae* sich als eine Kunst des richtigen Zählens geben: »Rithmus est consonans paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum.«¹⁶ Im traditionsbegründenden Poesietraktat *De rithmico dictamine* heißt es, Rhythmus sei eine rei-

Band von Christian Grüny und Matteo Nanni (Hrsg.), *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, Bielefeld 2014 (Edition Kulturwissenschaft 30).

14 Vgl. Schmitt (wie Anm. 12), 88.

15 Benutzte Ausgabe: Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, übers. und hrsg. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 2009 [Nachdruck]. Die Übersetzungen entstammen im Folgenden dieser Ausgabe.

16 Giuseppe Mari, *I Trattati medievali di ritmica latina*, Mailand 1899, 11.

mende Übereinstimmung von Silben, in präziser Zahl zusammengruppiert.¹⁷ Das antike Verständnis von Rhythmus als Konfiguration und Anordnung eines Ganzen, das in der mittelalterlichen Rhythmustheorie neue Geltung durch seine Verbindung mit Zahlhaftigkeit erlangt, scheint in der poetologischen Reflexion des *Perceval* zunächst nur angedeutet. Liest man ihn parallel zum Prolog von *Erec et Enide*, treten die ›rhythmischen‹ Eigenschaften deutlicher hervor. Hier behauptet Chrétien, dass die ›ursprüngliche‹ Volkserzählung über Erec bereinigt und neu geordnet werden müsse. So wie die Rhythmustraktate durch die Standardisierung von Dichtung gegen deren dilettantische Formen aufbegehren wollen,¹⁸ möchte sich Chrétien von jenen distanzieren, die zum Broterwerb Geschichten erzählen und sie dabei verfälscht wiedergeben (V. 22: »contrerimoier«).¹⁹ Damit legt er nahe, dass es eine ungeordnete und weniger kunstreiche Vorlage gibt, die er nun in eine kunstvoll transformierte Erzählung fügt. Indem Chrétien behauptet, dass alles Gelernte im Weitererzählen nutzbringend anzuwenden sei, spielt er auf das Gleichnis von den anvertrauten Talenten an (Mt 25,14–30, Lk 19,12–27): Hier geht ein Mann auf Reisen und gibt seinen drei Dienern sein Geld in Obhut. Die zwei, die während seiner Abwesenheit die Geldsumme vergrößert haben, werden belohnt; dem einen, der es nur versteckt hielt, wird es aber weggenommen. Auch Chrétien folgt der abschließenden Formulierung »Denn wer da hat, dem wird gegeben werden, und er wird die Fülle haben; wer aber nicht hat, dem wird auch, was er hat, genommen werden« (Mt 25,29). Sein Wissen investiert er dadurch ›gewinnbringend‹, dass er es in einer wohlgeordneten Form, in einer »bele conjointure« (V. 14) präsentiert. Die Passage lautet folgendermaßen:

¹⁷ In Rhythmustraktaten des 12. Jh. ist unter *consonantia* der Endreim zu verstehen. Die Musikhistorikerin Margot Fassler übersetzt in diesem Satz demnach *consonans* mit »reimend« (»rhyming«); Margot Fassler, ›Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises *De rithmis*«, *The Journal of Musicology* 5 (1987), 164–90, hier: 175.

¹⁸ Johannes de Garlandia positioniert sich offensiv gegen regelloses Schreiben, wenn er, nach seiner beispielhaften Aufzählung von 44 ›zulässigen‹ rhythmischen Versen, schreibt: »[N]isi aliquis uelit rithmum facere sicut layci qui non considerant artem sed tantummodo similes exitus, ita uidelicet ut subsequens uersiculus in pari quantitate respondeat uersiculo precedenti«. Nun seien alle Möglichkeiten aufgezählt – außer man wolle schreiben wie die Dilettanten, die sich um keine Regel scheren, solange die letzten Wörter reimen und Verse die gleiche Silbenanzahl aufweisen. Benutzte Ausgabe: Traugott Lawler, *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven, London 1974, 194.

¹⁹ Aufgrund der abweichenden und für meine Zwecke bedeutenden Formulierung »contrerimoier« in V. 22 folge ich der Handschrift P, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 375, fol. 281^v. Für einen Kommentar zur Wortwahl in Handschrift P vgl. Wilhelm Ludwig Holland, *Crestien von Troies. Eine Literaturgeschichtliche Untersuchung*, Tübingen 1854, 24.

et trait d'un conte d'aventure
 une molt bele conjointure
 par coi puet prover et savoir
 que cil na gaires de savoir
 qui sa science n'abandone
 tant come diex grasse l'en done
 d'erec, le fil lac, est li contes
 que devant rois et devant contes
 depecier et corronpre suelent
 cil qui contrerimoier voelent
 des or comencera l'estoire
 qui tos jors mais ert en memoire
 tant con dura crestientes
 de cou s'est crestiens vantes. (V. 13–26)

[U]nd [Chrétien] bringt seinerseits eine Reihe von Ereignissen, wie sie erzählt werden, in einen wohlgeordneten Zusammenhang, damit man daraus zu erweisen und zu erkennen vermag, daß man nicht klug handelt, wenn man nicht sein Wissen mitteilt, solange Gott einem die Gnade dazu gibt. Von Erec, dem Sohne Lacs, handelt die Erzählung, welche die Leute, die vom Geschichtenerzählen leben wollen, vor ihrem Publikum von Königen und Grafen auseinanderreißen und zu verderben pflegen. Sogleich will ich die Geschichte beginnen, die alle Tage in der Erinnerung der Leute bleiben soll, solange die Christenheit besteht; dessen hat Chrétien sich gerühmt.²⁰

Doch nicht nur ist Chrétiens Erzählung schöner und wohlgeformter, sie wird auch zum neuen Original, das sich in die Geschichte der Christenheit einschreiben möchte: »qui tos jors mais ert en memoire / tant con dura crestientes« (V. 25f.).²¹ Durch kunstreiches Formen und Einschreiben in die Heilsgeschichte erhebt Chrétien einen vernakulären Wissensschatz zur kanonischen Gültigkeit. Durch *rimoier* ist es möglich, einen Stoff so zu gestalten, dass er für die Ewigkeit hält. Der Begriff verhandelt demnach nicht nur Fragen der Form (das Formen der Erzählung), sondern auch jene der Transzendenz: Versteht man unter *rimoier* die konzeptuellen Eigenschaften des mittelalterlichen Rhythmus, bedeutet das Erzählen von der Welt (mit Augustinus gesprochen) zugleich die Erfahrbarkeitsmethode für ihre zahlhafte Erschließung. Der selbstreflexive und systematisierte Umgang mit einer Kunst des Erzählens, die zum Ziel hat, eine in sich stimmige Welt und Geschichte abzubilden,

²⁰ Benutzte Übersetzung: Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, übers. und hrsg. von Albert Gier, Stuttgart 2000. Auch die nachfolgende Stelle aus *Erec et Enide* folgt dieser Ausgabe.

²¹ Chrétien ordnet sich allein schon durch den eigenen Namen selbstbewusst einer christlichen Ewigkeit zu. Zum Bezug zwischen *crestiantes* und *Crestiens* vgl. Mark Chinca, »Der Horizont der Transzendenz. Zur poetologischen Funktion sakraler Referenzen in den Erec-Romanen Chrétiens und Hartmanns«, in: Susanne Köbele und Bruno Quast (Hrsg.), *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), 21–38, hier: 29.

exponiert die Konzepte von Rhythmus und Reim in einer wissenspoetologischen Form.²² Ähnlich wie in Jean-Claude Schmitts ›rhythmisch‹ angelegten Dynamiken mittelalterlicher Artefakte ist es notwendig, dass sich Form und Inhalt entsprechen, damit die Erzählung Wahrheitsansprüche stellen darf. Das *rimoier* der *bele conjointure* bedeutet in diesem Sinn: wohlgeformt und in sich abgeschlossen zu sein sowie sich auf die Verhältnisse in der Welt zu reimen. Das bringt meine Argumentation zurück zum *Perceval*: Chrétien beruft sich auf einen Auftraggeber, dessen Titel ihn allein schon zum Schirmherrn der Erzählung macht, denn hier garantiert der *conte* den *conte*:

Dont avra bien salve sa paine
 Crestiens, qui entent et paine
 Par le comandement le conte
 A rimoiier le meillor conte
 Qui soit contez a cort roial:
 Ce est li Contes del graal,
 Dont li quens li bailla le livre.
 Oëz coment il s'en delivre. (V. 61–68)

Dann wird Chrétien seine Mühe wohl verwandt haben in seinem Streben und Trachten, auf den Auftrag des Grafen hin die beste Erzählung in Reime zu setzen, die an einem Königshof erzählt wird, nämlich die Geschichte vom Gral; das Quellenbuch hierzu gab ihm der Graf. Hört (nun), wie er seine Aufgabe erfüllt!

Was zunächst als bloßes Wortspiel erscheint, impliziert gerade in seiner Markiertheit durch Homonymie im Endreim eine poetologische Verbindung von Erzählung und Welt. Mit Welt ist der auftraggebende Hof gemeint. Der *Perceval* wird vom Grafen bestellt, und auf die politische, historische und soziale Einheit dieses Auftrags hin muss die Erzählung zugeschnitten werden. Der Begriff *rimoiier* bedeutet hier, in der Erzählung etwas zu erschaffen, das in Übereinstimmung mit der Welt existiert. Dahingehend bedeutet *rime* – unabhängig, ob damit Vers oder Endreim gemeint ist – »Gleichklang« oder »Echo« von Welt und verhält sich zu ihr wie der weltliche Rhythmus zum kosmologischen: wie ihr mikrokosmisches Abbild.

Eine solche mikrokosmische Abbildung der Welt wird auch gegen Ende von Chrétiens *Erec et Enide* durch die Schilderung von Erecs Krönungsgewand dargelegt (V. 6679–747). Das »uevre del drap« (V. 6681), auf dem symbolisch alle Bereiche

²² Joseph Vogls ›Poetologie des Wissens‹ nimmt »die ›poietische‹ Kraft einer Wissensform« in den Blick, »die nicht von ihrem Erkenntniswillen, nicht von der Art und Weise zu trennen ist, wie sie ihren eigenen Objektbereich sondiert, fasst und systematisiert«; Joseph Vogl, ›Poetologie des Wissens‹, in: Ralf Simon (Hrsg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, Berlin, Boston 2018, 460–74, hier: 460.

der Welt abgebildet sind, verspricht uns Chrétien mithilfe der Bilderlehre des Macrobius wahrheitsgerecht zu beschreiben bzw. zu deuten:

Macrobes m'anseigne a descriivre,
 si con je l'ai trové el livre,
 l'uevre del drap et le portret.
 Quatre fees l'avoient fet
 par grant san et par grant mestrie.
 L'une i portraist Geometrie
 si com ele esgarde et mesure
 con li ciax et la terre dure,
 si que de rien nule n'i faut
 et puis le bas, et puis le haut,
 et puis le lé, et puis le lonc,
 et puis esgarde par selonc
 con la mers est lee et parfonde,
 et si mesure tot le monde. (V. 6679–92)

Macrobius lehrt mich, die Arbeit des Stoffes und die Bilddarstellung zu beschreiben, wie ich sie in dem Buch gefunden habe. – Vier Feen hatten das Gewand mit großem Geschick und großer Meisterschaft gefertigt. Die eine stellte darauf die Geometrie dar, wie sie betrachtet und mißt, wie weit Himmel und Erde reichen, ohne daß sie einen Fehler macht, dann das Tiefe und das Hohe, die Breite und die Länge; und sie betrachtet des weiteren, wie breit das Meer ist, und mißt so die ganze Welt aus.

Analog zu Weish 9,21 bestimmt hier die Geometrie das Maß aller Dinge: Sie misst den Himmel, das Meer und die gesamte Welt in ihren Längen, Breiten und Tiefen. Die Arithmetik hingegen zählt alle Dinge und verrät uns so die Wahrheit über sie: die Zeit, die Wassertropfen des Meeres, die Blätter der Bäume, die Sandkörner und die Sterne. Die Musik, die ab dem 13. Jh. sowohl antik-quadriviale *ars* als auch modern-naturwissenschaftliche *scientia* genannt wird, gilt in manchen Gelehrtenkreisen fortan als *scientia media*, also als zwischen den Wissenschaften (Grammatik, Medizin, Physik usw.) kommunizierende Disziplin.²³ Als solche verbindet sie alle *artes* und lässt sie zusammenklingen, denn ihr kommt im Rahmen des Wissensfächerkanons eine besondere Funktion zu: Sie gilt als diejenige *ars*, die das Zusammenspiel der Künste des Triviums und derjenigen des Quadriviums garantiert und im Kleinen exemplarisch abbildet. Zugleich stellt sie in ihrer Dreiteilung nach Boethius ein Kommunikationsmedium zwischen Immanenz und Transzendenz dar: Die Harmonie des Kosmos (*musica mundana*) und der Seele (*musica humana*) kann durch weltliches Musikspiel (*musica instrumentalis*) veranschaulicht werden.

²³ Vgl. Matteo Nanni, Die Leiblichkeit der Musik. Studien zur musikalischen Wissenskultur in Padua und zur frühen Trecento-Ballata (1250–1360), Hildesheim 2018 (*Musica mensurabilis* 8), 171 und 229–31.

Trotzdem ist die Astronomie die Beste aller Künste, denn sie befasst sich mit dem allumfassenden Kosmos, den Planetenbahnen und Gestirnen, die Gott näher sind als die Menschen. Die Sterne funktionieren wie ein Orakel und geben Auskunft über Vergangenheit und Zukunft (V. 6727f.: »l'estuet certainnement savoir, / sanz mantir et sanz decevoir«). Die Schneiderinnen des Gewandes sind Feen und stehen für die Welt der Magie; der Hauptstoff des Gewandes hingegen ist einfache, bescheiden anmutende Wolle, welche auf die härenen Kleider christlicher Heiliger verweist; der hineingewebte Pelz wiederum stammt von sogenannten Barbioleten, *mirabiliae mundi* aus dem Orient. Erecs Macht, so suggeriert es sein Krönungsgewand, bezieht sich auf alle Dimensionen der Welt, auf alle geographisch und astronomisch definierbaren Gebiete und Zeiten, auf die magische, die christliche und die orientalische Welt. All diese Bereiche lässt die Musik, in der Tradition von Martianus' enzyklopädischem Werk *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, wohlklingend harmonisieren.²⁴ Ähnlich wie das auf dem Königsgewand abgebildete quadriviale Wissen über alle Bereiche der göttlichen Schöpfung die Welt in ihrer Zahlhaftigkeit wiedergibt (V. 6697–99), beinhaltet das bereits im Prolog poetologisch reflektierte Erzählen (*conter*) und ›Reimen‹ (*rimoier*) immer auch das zahlhafte Aufzählen (*conter*). Einer expliziten Darlegung des mittelalterlichen Reims im Prolog von Chrétien's *Erec et Enide* geht der implizite kosmologische Rhythmus im Epilog voraus. Das gemeinsame Konzept von Reim und Rhythmus gibt so den Rahmen des Werks vor.

2.2 *Wigalois* und *Tristan*: eine Poetologie des *rîmes*

Wie in *Erec et Enide* wird im *Wigalois*-Prolog auf eine Bibelstelle verwiesen, um die Verpflichtung zu bekräftigen, dass Wissen auf die richtige Weise Verbreitung erfahren muss, wenn es nützlich sein will. Mit den ›Perlen‹, die im Folgenden vor die Säue geworfen werden (Mt 7, 6), ist Wirnts Begabung gemeint, die vor einem unaufmerksamen Publikum verschwendet zu werden droht:

Si wellent daz daz iht witze sîn,
 swer rôtez golt under diu swîn
 werfe und edel [ge]steine (V. 75–77)²⁵

Es heißt, dass es keine Weisheit ist, rotes Gold und Edelsteine unter die Schweine zu werfen.

²⁴ Vgl. Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur*, hrsg., übers., mit einer Einleitung und Anmerkungen von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005, 9, 900–1004.

²⁵ 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.

Doch nicht nur das Publikum kann einer erfolgreichen Vermittlung wertvollen Wissens im Weg stehen, sondern auch die unangebrachte Vermittlungsform. Wirnt habe anfänglich seinen Wissensschatz, einem »rîchen argen man« (V. 64) gleich, für sich behalten, weil sein »bœser sin« (V. 63), seine dürftige Kunstfertigkeit, ihn bisher daran gehindert habe, sich mitzuteilen. Nun aber wolle er uns eine Geschichte erzählen:

nu wil ich iu ein mære
sagen, als ez mir ist geseit.
zeiner ganzen wârheit
trûwe ich ez niht bringen;
wan eines wil ich dingen;
daz ir durch iuwer hövischeit
dem tihtær des genâde seit
der ditze hât getihtet,
mit rîmen wol berihtet,
wan ditz ist sîn êrstez werc.
er heizet Wirnt von Grâvenberc.
der werlte ze minnen
enblient erz sînen sinnen:
ir gruoz wil er gewinnen. (V. 131–44)

Jetzt will ich euch eine Geschichte erzählen, so wie sie mir berichtet wurde. Eine umfassende Wahrheit darzulegen getraue ich mich nicht; doch eins will ich hoffen: dass ihr aufgrund eures gesitteten Wesens dem Dichter euren Dank aussprecht, der dies gedichtet und mit Reimen gut eingerichtet hat, denn das ist sein erstes Werk, er wird Wirnt von Grafenberg genannt. Der Welt zum Geschenk bestimmt, machte er es seinem Geist zur Aufgabe: Ihre Anerkennung will er gewinnen.

Durch die Blume des Bescheidenheitstopos hindurch gibt Wirnt uns zu verstehen, dass seine Kunst nun ausgereift genug ist, um sich der Welt mitzuteilen; v. a. aber wird deutlich, dass er die richtige Form für die Wissensvermittlung gefunden hat: Er teilt sie uns in »rîmen« (V. 139) mit. Die angebrachte Wissensübertragung wird durch Reime bzw. Verse ermöglicht, die zu Trägern der »wârheit« (V. 133) werden.²⁶ Der Formfrage folgt jene des Mediums auf dem Fuße. Wenn im allerersten Vers des *Wigalois* das Buch zu sprechen ansetzt (V. 1: »Wer hât mich guoter ûf getân?«), verweist es auf die eigene Medialität. Format und Beschaffenheit des Mediums werden verlebendigt und spielen plötzlich eine Rolle für den Inhalt des Textes. Dessen

²⁶ Auch Amelie Bendheim, Wechselrahmen. Medienhistorische Fallstudien zum Romananfang des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 22), 205 und 210, sieht in der Form den entscheidenden Vermittler von Wissen. Sie sieht die Wissensvermittlung jedoch im Buchmedium verankert und hält das Wort für den Wahrheitsträger.

materieller und medialer Rahmen kommt zum Vorschein und möchte gemeinsam mit dem textlichen Inhalt reflektiert werden.²⁷ Besonders im *Wigalois* stellen Prolog und Epilog markante Rahmungen des Textes dar, weil sie durch die poetologische Reflexion ihre eigene Medialität hervorheben. Der Reim hat an dieser Reflexion dahingehend Anteil, als er im Prolog ein kunstfertiges mediales Format bietet (im Sinne des *rîmes* als Versform) und im Epilog auf die Beschaffenheit und den Produktionsprozess des Textes verweist. Dadurch wird das Einhergehen von Reimbegriff und Handwerkskunst deutlich: Die Verbindung von *verschrôten*, *rîmen* und *lîmen* (V. 11673–75) rückt den Dichter in das Licht eines bildenden Künstlers, der am Werk ist und die Erzählung zum Kunstwerk schneidet, baut und leimt:

swie kranker kunst ich doch sî,
 ich belibe der âventiure bî.
 diuhte mîn werc die wîsen guot
 und vûnde ich ein sô ringen muot
 der mich dâ zuo beriete,
 mîn zunge si verschriete
 und begunde si wider lîmen
 mit ganzen niuwen rîmen. (V. 11667–74)

Von so schwacher Art mein Können auch sein mag, ich bleibe der Geschichte treu. Wenn die Gelehrten mein Werk für gut empfänden, und fände ich eine derart unbekümmerte Gesinnung, dass sie mich dazu ausrüstete, würde meine Zunge sie zurechtschneiden und wieder beginnen, sie mit vollkommenen neuen Reimen zusammenzuleimen.

Der für den *Wigalois* omnipräsente literarische Rahmen²⁸ wirft einen weiteren Begriff auf, der dem mittelhochdeutschen Reimbegriff auf den ersten Blick zu ähneln scheint: Es handelt sich um den *rîme* oder *rieme*, den »Riemen« oder »schmalen Streifen Band«. Obwohl sie etymologisch nicht zusammenhängen und rein zufällig einen ähnlichen Klang haben, verbinden sie einige konzeptuelle Merkmale. Wie die Reime werden auch *riemen* gebunden oder binden selbst etwas ein.²⁹ Dazu gehören menschliche (Gürtel) oder tierische Körper (Zaumzeug) und Gegenstände wie Geldbeutel, Takelagen – und auch Codices.³⁰ Riemenschließe gehören, genauso wie der

²⁷ Zu Auseinandersetzungen mit dem *Wigalois*-Prolog und der Frage nach der Medialität vgl. etwa Jan Lehmann, »Unzuverlässige Authentizität« – Erzähler und Erzählen im Prolog des *Wigalois* Wirnts von Grafenberg, in: Antonius Weixler (Hrsg.), *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin, Boston 2012 (Narratologia 33), 177–96, oder Klaus Ridder, »Fiktionalität und Medialität: Der höfische Roman zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit«, *Poetica* 34 (2002), 29–40.

²⁸ Bendheim (wie Anm. 26), 196–313, hat sich eingehend mit der Rahmenfrage beschäftigt.

²⁹ Vgl. *Lexer*, Bd. 2, Sp. 424.

³⁰ Vgl. Eike Barbara Dürrfeld, *Die Erforschung der Buchschließen und Buchbeschläge. Eine wissenschaftsgeschichtliche Analyse seit 1877*, Mainz 2003.

Einband, zum materiellen Rahmen eines Buches und sind als solche Teil des medialen Rahmens, den das Codexformat stellt. Im Vergleich zur Buchschließe dienen Buchformat, Prolog und Epilog sowie der darin auftretende Reimbegriff als ›Metariemen‹ des Textes. Den Riemenbegriff hier einzuführen ist auch deshalb von Belang, weil unmittelbar auf den Prolog des *Wigalois* ein inhaltlicher ›Riemen‹ folgt: der Zaubergürtel, den König Joram der Königin Ginover schenken will.³¹ Sie darf ihn bis zum nächsten Morgen ›ausprobieren‹ und überlegen, ob sie ihn behalten will, denn er verleiht Freude und Weisheit. Wenn sie das Geschenk ablehnt, will Joram den Gürtel »morgen holen hie durch strît« (V. 292) und gegen alle Ritter der Tafelrunde kämpfen. Gawan rät der Königin zur Ablehnung, was dazu führt, dass viele Artusritter ihr Leben verlieren. Sein Ratschlag wird nicht näher erläutert, doch die Vermutung liegt nahe, dass die Gefahr dieses ›Riemens‹ in seiner bindenden Kraft liegt: Die Annahme des Geschenks würde Ginover Verpflichtungen gegenüber König Joram aufbürden, seien sie erotischer oder politischer Natur.³² Über das bindende Tauschgeschäft hinaus geht vom Gürtel, ähnlich wie vom personifizierten Buch, eine Anziehungskraft aus, die ihn in den Bereich der sogenannten ›Thing Studies‹ rückt.³³ Die Operation des Bindens vollzieht sich demnach nicht nur wörtlich, als Zusammenbinden um die Hüfte, sondern auch metaphorisch: Als Gegenstand, von dem eine Agency ausgeht, erzeugt er eine Bindung sowohl zwischen den Figuren als auch der Leserschaft an den Text.³⁴ Wirnts Reimbegriff hat aufgrund seiner verlebendigten Medialität und der damit zusammenhängenden Rahmen- bzw. Riemenhaftigkeit poetologische Funktion. Die Medialität wird auf materieller, formaler und inhaltlicher Ebene rückgebunden und dadurch der Prozess der Wissensvermittlung verbildlicht.

Der Vergleich der Reimkunst mit handwerklichem Können tritt auch im *Tristan* auf, wo Gottfried die Kunstfertigkeit des Bliigger von Steinach lobt, auf seltsame Wörter passende Reime zu finden:

31 Bendheim (wie Anm. 26), 249, macht eine ähnliche Analogie auf, indem sie den Zaubergürtel als paratextuelles Element einstuft, das vom Anfang und vom Ende des Textes her bestimmt wird.

32 Vgl. Christoph Schanze, ›Jorams Gürtel als »Ding«‹. Zur Polysemie eines narrativen Requisites‹, PBB 135 (2013), 535–81, hier: 556–58.

33 Vgl. ebd., 538–45.

34 Vgl. zur Idee der Bindung von Text und Leserschaft Margreth Egidi und Moritz Wedell, ›Perspektiven einer Poetik der Liebesgabe. Einleitung‹, in: Margreth Egidi u. a. (Hrsg.), Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2012 (Philologische Studien und Quellen 240), 9–31: »In den Horizont tritt die Frage, inwieweit durch Liebesgaben nicht nur die Bindung zwischen handelnden Figuren erzeugt und verändert, sondern auch die Bindung der Leser an die Texte konstituiert, manipuliert und vertieft werden« (23).

der selbe wortwîse,
 nemet war, wie der hier under
 an dem umbehangen wunder
 mit spæher rede entwirfet;
 wie er die mezzet wirfet
 mit behendeclîchen rîmen.
 wie kan er rîme lîmen,
 als ob si dâ gewachsen sîn!
 ez ist noch der geloube mîn,
 daz er buoch und buochstabe
 vür vedern an gebunden habe;
 wan, wellet ir sîn nemen war,
 sîniu wort diu sweiment alse der ar. (V. 4708–20)³⁵

Schaut zu, welche Wunder dieser Sprachkünstler mit scharfsinniger Rede am Bilderteppich vollbringt; wie er die Messer seiner flinken Reime wirft. Wie der die Verse zusammenleimt – als seien sie da gewachsen! Es ist nun meine Überzeugung, dass er Buch und Buchstaben an Federn angebunden hat; doch wolltet ihr nur zusehen: Seine Worte fliegen dahin wie der Adler.

Die zitierte Stelle gehört einem poetologischen Exkurs an und ist zwischen einer Lobpreisung Hartmanns von Aue und Heinrichs von Veldeke situiert. Daher sind sowohl die voran- als auch vorausgehenden Verse voll von dichtungsbezogener Semantik, wie »rede« (V. 4615), »mære« (V. 4620), »wortelîn« (V. 4627), »wortheide« (V. 4637) usw.³⁶ Der literarische Exkurs kontrastiert mit dem musikalischen Vokabular, von dem der *Tristan* sonst durchzogen ist.³⁷ In eben diesen Kontext fällt die im *Tristan* einzige Erwähnung des Reimbegriffs. Der sonst recht unsichtbare Schöpfungsprozess eines »wortwîse[n]« (V. 4708) wird hier anhand bildreicher Metaphorik vorgeführt: Wie Messer würden die Reime bzw. Verse geworfen und aneinandergefügt (hier wird wieder, wie im *Wigalois*, *lîmen* anstelle des in Verbindung mit *rîmen* häufiger vorkommenden *binden* verwendet), als wären sie von selbst gewachsen. Messer sind Werkzeuge, die für handwerkliches Arbeiten wie jenes der

35 Benutzte Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, Bd. 1: Text, hrsg. von Karl Marold, unveränderter fünfter Abdruck nach dem dritten mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verbesserten kritischen Apparat besorgt und mit einem erweiterten Nachwort versehen von Werner Schröder, Berlin, Boston 2004. Eigene Übersetzung.

36 Für eine eingehende Analyse der Bilder und Begriffe in den Passagen über Dichterfiguren im *Tristan*, die kunsttheoretische Aussagen enthalten, vgl. Sigrid Müller-Kleimann, Gottfrieds Urteil über den zeitgenössischen deutschen Roman. Ein Kommentar zu den Tristanversen 4619–4748, Stuttgart 1990 (Helfant-Studien 6).

37 Vgl. die Liste zum musikbezogenen Wortschatz bei Lambertus Okken, Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg, 2 Bde., Amsterdam 1948/1985 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 57/58), Bd. 2, 1010–12.

artes mechanicae verwendet werden. Sie können aber auch für die Zwecke der Kunst in Gebrauch kommen, etwa zum Schnitzen von Holz: Mit einem Messer lässt sich ein Kunstwerk bearbeiten, zurechtschneiden, schleifen. Durch ihren Vergleich mit Messern kommen den *rîmen* die gleichen handwerklichen und künstlerischen Eigenschaften zu. Neben den dichterischen Tugenden von Geschick und Präzision,³⁸ die hier metaphorisch abgebildet werden, weist uns der Reimbegriff darauf hin, dass der Text etwas Gemachtes ist, ein ›Artefakt‹ im wahrsten Sinne des Wortes. Ferner produziert das Hantieren mit Messern gelegentlich Klänge, sowohl bei der Bearbeitung des Materials als auch beim Schleifen ihrer Klingen, die aufgrund dieser Tonhaftigkeit morphologisch mit dem Verb ›klingen‹ zusammenhängen.³⁹ In der Metapher des Messerwerfens wird demnach nicht nur der Text als handwerkliches Artefakt präsentiert, sondern auch die Artifizialität des textuell vorgeführten Klangs, der in das an sich ›stumme‹ Textmedium überführt wird.⁴⁰ Die musikalischen Eigenschaften der Messer lassen sich noch erweitern: Hier kommt die rhythmische Bewegung ins Spiel. Rhythmisch am ›Bewegtbild‹ des Messerwerfens sind dessen Schnelligkeit, das Geräusch der fliegenden Klingen und ihr Einschlagen auf die Zielscheibe. Das Schnellen und Werfen erzeugt nicht nur klangliche, sondern auch perkussive Muster. Überträgt man die musikalischen Eigenschaften des Messerwerfens wieder auf den *rîm*, lässt sich, diesmal von den Reimendungen ausgehend, sogar von einer Regelmäßigkeit ihrer ›perkussiven Schläge‹ sprechen: Die Reime bilden eine Art Taktschlag am Versende und rhythmisieren so die Dichtung. Eine derartige Deutung der Stelle entspräche jedenfalls der zeitgenössischen rhythmischen Dichtungstheorie: In seiner *Ars rithmica* legt Johannes de Garlandia analog zur Kadenz als entscheidender Akzentuierung in der Musik den Fokus auf den Reim. Reimendungen bezeichnet er als ›Konsonanz‹, als *consonantes* (›consonacie rithmales‹), die das Ende eines Abschnitts markieren.⁴¹ Rhetorisch gesprochen

³⁸ Bereits Ludwig Wolff bedient sich dieser Stelle im *Tristan*, um die Bedeutung des Reimbegriffs zu erläutern, und bemerkt zur Metapher des dichterischen Geschicks: »beim bild vom messerwerfen wirkt offenbar [...] in der phantasie des dichters noch jene vorstellungsreihe von allerlei fahrenden leuten nach [...]; es muss sich um die waghalsige kunstfertigkeit der gaukler handeln«; Ludwig Wolff, ›Zur bedeutungsgeschichte des wortes »reim«‹, *ZfdA* 67 (1930), 263–71, hier: 263.

³⁹ »Offenbar zu klingen gebildet nach dem klang des auf helm oder panzer treffenden schwertes«; Friedrich Kluge, Art. ›Klinge¹‹, in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, unter mit-hilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor, völlig neu bearb. von Elmar Seebold, Berlin, New York ²²1989, 378.

⁴⁰ Vgl. zur eigentlichen Stummheit des Textes und den Zuschreibungen von Klanghaftigkeit Jesper Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988, 53–73.

⁴¹ Vgl. Lawler (wie Anm. 18), 164.

akzentuiert das Homoioteleuton als markanteste Figur im Vers das Versende.⁴² Grammatikalisch gesehen äußert sich die Bildrhetorik des Messerwerfens in den exklamativen Formulierungen des ausgewählten Abschnitts. Anton Näf, der den *Tristan* auf seine Exklamativsätze hin analysiert hat, spricht beim poetologischen Exkurs von regelrechten »Exklamativsatznester[n]«⁴³ und für V. 4708–20 besonders von »wie-Exklamativsätzen«, die Verbumbstellungen mit sich brächten, welche den »Bedürfnissen von Rhythmus und Reim« gerecht werden wollten.⁴⁴

Der handwerkliche Charakter des *rîmes* wird außerdem mit dem ›Naturtalent‹ des Dichters verbunden. Er kann Kreatives auf eine Weise entfalten, die normalerweise der Natur vorbehalten ist bzw. die zumindest so aussieht, als sei sie von der Natur gemacht (V. 4715: »als ob si dâ gewahsen sîn«). Er beherrscht den Grundsatz *ars imitatur naturam*:⁴⁵ Die Natur, die im Mittelalter als nachzuahmendes Ideal gilt, oszilliert hier zwischen *natura naturans* und *natura naturata* – zwischen hervorbringender und hervorgebrachter Natur. Eine poetologische Reflexion über die Verbindung von Natur und Kultur ist ebenfalls in der Passage über den ›Hirschbast‹ (V. 2786–3078) zu finden, bei der Tristan einer Reihe von Jägern vorführt, wie seiner Technik zufolge ein erlegter Hirsch gehäutet und zerlegt werden sollte.⁴⁶ Sie antizipiert die ›natürlich gewachsenen‹ Reime bzw. Verse mit einem umgekehrten Transformationsprozess: Während das artifizielle Produkt der *rîme* in die Semantik einer natürlichen Umgebung übertragen wird, legt hier ein kunsthandwerklicher Wortschatz nahe, wie Tristan den »natürlichen Hirschkörper« in ein »Kulturprodukt«⁴⁷ verwandelt. Zunächst wird das Entbästen als »list« (V. 2814)

42 Zum Reim als rhetorischer Figur vgl. Asmuth (wie Anm. 11), 1115–43.

43 Anton Näf, ›Herre, wie bin ich mit liebe alsus verirret! Zu den Exklamativsätzen in Gottfrieds *Tristan*‹, Zeitschrift für germanistische Linguistik 20 (1992), 37–63, hier: 60.

44 Vgl. ebd., 42–49 (Zitate: 45).

45 Zum Verhältnis von Natur und Kultur oder Natur und Kunst vgl. z.B. Klaus Grubmüller, ›*Natûre ist der ander Got*. Zur Bedeutung von *natûre* im Mittelalter‹, in: Alan Robertshaw (Hrsg.), *Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Colloquium Exeter 1997, Tübingen 1999, 3–17. Grubmüller zufolge unterscheidet das Mittelalter nicht zwischen Natur und Kultur, da unter Gottes Allmacht alles eins ist. Vgl. auch Udo Friedrich, ›*Contra naturam*. Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte‹, in: Klaus Grubmüller und Markus Stock (Hrsg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17), 91–114, wo schrittweise und exemplarisch eine Kunstwerdung, Mechanisierung und Politisierung der Natur in unterschiedlichen Räumen des Mittelalters nachvollzogen wird.

46 Ich folge hier den Überlegungen von Linus Möllenbrink, *Person und Artefakt. Zur Figurenkonzeption im Tristan Gottfrieds von Straßburg*, Tübingen 2020 (Bibliotheca Germanica 72), 207–12. Eine Auswahlbibliographie für diese prominente Stelle findet sich ebd., 207, Anm. 420.

47 Beide Zitate ebd., 208.

und »kunst« (V. 2921) beschrieben; ferner stammen Vorgänge wie »entwæten« und »entnæn« (V. 2873f.) aus dem Bereich der Textilherstellung;⁴⁸ nicht zuletzt handelt Tristan bei seiner Arbeit »vil kündeclîche« (V. 2896) und »wol meisterlichen« (V. 2929). Er zerlegt den Hirsch ordentlich und nach den Regeln des entsprechenden Handwerks in Einzelteile, um sie aus ihrer organischen Funktion herauszulösen und neu zu sortieren. Er trennt die Haut vom Fleisch, die kulinarisch wertvollen Schulter-, Lenden- und Flankenstücke von Pansen und Darm, bindet die Innereien von Leber, Niere und Hoden im Netz des Hirschs zusammen und gibt den Hunden Herz, Milz und Lungen zu fressen. Durch die neue Kategorisierung überführt er die Körperteile des Hirschs aus ihrem *ordo naturalis* in einen *ordo artificialis*. Da nicht nur Tristans handwerkliche Fertigkeiten beeindruckend sind, sondern auch die sprachlichen Erläuterungen, die sie begleiten, wird er an dieser Stelle als »wortwîse« (V. 3016) bezeichnet und damit ein Ausdruck vorweggenommen, der 1700 Verse später die messerscharfe Sprachkunst des Bligger von Steinach hervorhebt. Durch die Erwähnung des *wortwîsen* wird deutlich, dass diese beiden poetologischen Stellen zusammengehören und aufeinander verweisen.

Die Verwandlung von Natur zu Kultur wird sowohl beim Hirschbast als auch bei der Lobpreisung Bliggers zwar nicht als umkehrbarer, aber doch als bidirektionaler Prozess präsentiert. Der Hirschkörper wird nicht wirklich wieder zum Leben erweckt, durch Sprachkunst aber in einer neuen Form verlebendigt; die *rîme* wachsen nicht tatsächlich nach Art der Pflanzen, sind aber in ihrer Natürlichkeit nicht mehr von ihnen zu unterscheiden.⁴⁹

48 Vgl. Möllenbrink (wie Anm. 46), 209.

49 Das Zusammenwirken von Kunst und Natur ist auch in einer Anekdote über den ›Gründervater‹ der Musiktheorie des Mittelalters Pythagoras zu finden. Der sinnesfeindliche Philosoph hört in einer Schmiede fünf Hämmer in unterschiedlich hohen Tönen auf Eisen schlagen und entdeckt dadurch eine Reihe von Intervallen. Gerade die Schmiede als exemplarischer, im Mittelalter allegorisch mit der Dichtung verbundener Ort der Handwerkskunst bringt Pythagoras in seinen mathematischen Überlegungen zur Musik voran. Naturerschließung oder, in Pythagoras' Fall, die Erschließung der zahlhaften Bewegung der Welt erfolgt über Techniken der (Handwerks-)Kunst. Die Anekdote ist nachzulesen bei Anicius Manlius Severinus Boetius, *Fünf Bücher über die Musik*, aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul, Leipzig 1872, I, 15f. Zu meiner Deutung der Anekdote sowie einer kulturhistorischen Auseinandersetzung damit vgl. Daniel Heller-Roazen, *The Fifth Hammer. Pythagoras and the Disharmony of the World*, New York 2011. Zur Poetik von Reim und Handwerkskunst vgl. Susanne Köbele, ›Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburgs *Goldener Schmiede* (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben)‹, in: Anja Becker und Jan Mohr (Hrsg.), *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8), 303–33.

3 Rhythmus: Die nach Form und Zahl geordnete Welt der Dichtung

In der *Matière de Bretagne* findet der Reimbegriff korpusübergreifend zwar regelmäßig, innerhalb eines Werks quantitativ jedoch spärlich, meist nur ein bis zweimal Erwähnung. Er wird demnach in einem ausgewählten Kontext verwendet: jenem der poetologischen Reflexion. In der Regel meldet sich dabei der Autor selbst zu Wort, häufig in der Vorrede; zuweilen wird der Reimbegriff im Epilog wieder aufgegriffen und rahmt so die gesamte Erzählung. Reimen zu können bedeutet für den höfischen Autor nicht nur, eine Technik zu beherrschen, sondern auch, Bildung zu besitzen und zu verbreiten, sowie das geordnete Zusammenfügen von Wissen. Durch das Aufrufen des *rîmes* schlägt sich dieser Bildungshintergrund im höfischen Roman nieder und stärkt das gelehrte Selbstbewusstsein der Gattung.

Als Träger und Transporteur des Reimbegriffes zurück in die deutschsprachige Literatur weist der höfische Roman zahlreiche Facetten seiner vielschichtigen begriffsgeschichtlichen Bedeutung auf. Seine Verwendung zeigt, dass die ursprüngliche Entlehnung aus dem Althochdeutschen, wo *rīm* seiner indoeuropäischen Wurzel entsprechend noch ›Reihe‹ oder ›Zahl‹ bedeutet, übertragen ins Französische einen poetischen Transformationsprozess durchläuft.⁵⁰ Bei Chrétien bedeutet *rimoier* nicht mehr nur ›aufzählen‹ (*conter*), sondern v. a. ›erzählen‹ (ebenfalls *conter*). Die begriffsgeschichtliche Entwicklung des Reimbegriffs radikalisiert in jener französischen Entlehnung das Zusammendenken von Form und Zahl und ruft dabei spätantike kosmologische Vorstellungen auf, die mit dem Rhythmus in Verbindung stehen. Bei der Rückentlehnung des Reimbegriffs ins Mittelhochdeutsche ergibt sich im Vergleich zu Chrétien eine zusätzliche Reflexion: Angereichert mit Aspekten des mittellateinischen *rithmus* und den rhythmustheoretischen Debatten in Musik und Dichtung um 1200, ist der Reim zusätzlich zu Vers und Erzählung auch Schlag und Akzent. Als entscheidendes Merkmal zeitgenössischer Dichtungslehren ist er nicht mehr nur Element der Volkssprachen, sondern besitzt auch einen theoretischen Überbau. Im Rahmen der Dichtung wird er zum legitimen Handwerk, mit dem man die Natur abbilden kann. Durch seine Teilhabe am historischen Rhythmusdiskurs hat der Reim Anteil an der Erfahrbarkeitsmethode von göttlich-mathematischen Verhältnissen in der Welt und am Klang der kosmischen Ordnung. Wenn der Rhythmus die Darstellbarkeit der makrokosmischen Klanghaftigkeit des Alls bedeutet, bildet der Reim sein mikrokosmisches und poetisches Gegenstück in der höfischen Erzählung.

⁵⁰ Vgl. Timothy R. Jackson, *Typus und Poetik. Studien zur Bedeutungsvermittlung in der Literatur des deutschen Mittelalters*, Heidelberg 2003 (Beihefte zum *Euphorion* 45), 226.

Andrea Sieber

Klangphänomene im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg

Abstract: A synopsis of Gottfried von Strassburg's *Tristan* that focuses on sound phenomena is still lacking. This article cannot completely address this desideratum but aims to provide some further impulses for systematizing the enormous spectrum of sound phenomena. The central focus is on re-readings of exemplary scenes that either illustrate sound in the text or represent the sound of the text. Analytical emphasis is organized around categories of spatial determination, linguistic-aesthetic semantization, and the transgressive impact of sound. Additionally, on a meta-level, there is an inquiry into an immanent poetics of sound within the work.

1 Ausgangsbeobachtungen

Im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg¹ findet sich ein enormes Spektrum textuell repräsentierter ›Klangphänomene‹ (z. B. Geräusche, Gesang, Lärm, Musik, Sprach- und Wortklang),² die textintern an akustische Wahrnehmungsprozesse gekoppelt sind oder textextern an die sinnliche Wahrnehmungskompetenz der Rezipierenden appellieren. Die jeweils auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelte sinnstiftende Funktionalisierung und Semantisierung dieser Klangphänomene innerhalb des unvollendeten Romans wurde von der germanistischen Mediävistik in diversen Einzelstudien immer wieder neu ausgelotet. Ein Hauptfokus liegt dabei meist auf der musikalisch determinierten Figurenkonzeption von Tristan und Isolde.³

1 Für Basisinformationen zum *Tristan* vgl. Hugo Kuhn, Art. ›Gottfried von Straßburg‹, in: ²VL, Bd. 3, Sp. 153–68.

2 Der Begriff ›Klangphänomene‹ wird auf einer globalen Beschreibungsebene als Oberbegriff für die Zusammenschau verschiedener akustischer Phänomene verwendet. Ob und wie die nachfolgenden Beobachtungen insgesamt an das »Konzept der Lautsphäre« anschließen können, die »die Ausgestaltung und die Bedeutung von allen Bezugnahmen auf Akustik vollumfänglich erfasst«, wäre weiterführend zu prüfen. Vgl. einführend zu diesem Konzept 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: 15.

3 Vgl. grundlegend Louise Gnaedinger, *Musik und Minne im Tristan* Gotfrids von Strassburg, Düsseldorf 1967 (Beihefte zur Zeitschrift *Wirkendes Wort* 19), sowie zuletzt Julia Stiebritz-Banischewski, Hofkritik in der mittelhochdeutschen höfischen Epik. *Studien zur Interdiskursivität der*

Unabhängig von der thematisch-motivischen Dominanz von Musik und Gesang auf der *histoire*-Ebene hat Gottfrieds elaborierte Sprachästhetik auf der *discours*-Ebene den Blick der Forschung konsequent auch auf sprachlich-stilistisch erzeugte Klangphänomene gelenkt, die im textexternen Rezeptionsprozess eine besondere Suggestivkraft entfalten.⁴ Der Klang des Textes wird z. B. durch Wortakzente, Metrierung und Reimklang oder durch den Einsatz von Alliterationen, Interjektionen, wortbildenden Onomatopoetika oder durch auf Klangphänomene bezogene Neologismen performativ grundiert. Dabei handelt es sich weniger um Spuren vorgängiger Performativität als vielmehr um Gottfrieds gezielten Einsatz dieser sprachlich-stilistischen Mittel, wie im Folgenden gezeigt wird.

Eine weitere, metareflexive Ebene tritt hinzu, wenn Bezüge zwischen den allgemeinen poetologischen Implikationen von Gottfrieds *Tristan* und dessen spezifischer konzeptueller Klanglichkeit hergestellt werden. Den Kristallisationspunkt einer potenziellen Poetologie des Klangs bildet Gottfrieds berühmter Literaturkurs, der zunächst kurz in den Blick genommen wird.⁵

Mein Beitrag konzentriert sich anschließend auf weitere exemplarische Probebohrungen zu prominenten Szenen, die ich anhand von vier auf Klangphänomene fokussierten Fragestellungen einer Re-Lektüre unterziehen möchte: Wie wird Klang räumlich determiniert bzw. von räumlichen Settings beeinflusst? Wie wird Klang etymologisch bzw. über enigmatische Wortspiele handlungstragend bzw. handlungsentscheidend semantisiert? In welchen Konstellationen kommt Klang eine transgressive Wirkungsmacht zu? Und warum kommt dem magischen Schellenklang des Hündchens Petitcreü innerhalb einer auf die auditive Wahrnehmung zielenden Konzeption des *Tristan* eine Sonderstellung zu?

Musik- und Kleiderdarstellung in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Hartmanns von Aue *Ereck*, der *Kudrun* und im *Nibelungenlied*, Berlin, Boston 2020 (Literatur – Theorie – Geschichte 19), 66–129 (›Von Wundersängern und Sirenen: Höfische Musik in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* und in der *Kudrun*‹), zum *Tristan* v. a. 88–129. Siehe auch den Beitrag von Danielle Buschinger im vorliegenden Band.

4 Vgl. dazu ausführlicher Albrecht Hausmann, ›Stil als Kommentar. Zur inhaltlichen Funktion des Sprachklangs in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*‹, in: Elizabeth Andersen u. a. (Hrsg.), *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin, Boston 2015, 205–23, v. a. 216–22.

5 Mit Fokus auf musikalische Terminologie vgl. Gnaedinger (wie Anm. 3), 40–50.

2 Lyrische Klangkunst

In die Vorbereitung von Tristans Schwertleite hat Gottfried eine sogenannte Dichterschau integriert, in der er die Leistungen verschiedener Autoren für die zeitgenössische epische und lyrische Dichtung bewertet. Namentlich genannt werden Hartmann von Aue, Bliigger von Steinach, Heinrich von Veldeke, Reinmar von Hagenau und Walther von der Vogelweide. Im direkten Kontrast zur herausragenden Qualität von Hartmanns Dichtkunst, die den Wertmaßstab für alle nachfolgenden Beurteilungen bildet, wird an zweiter Position der Dichterschau ein namentlich Ungenannter als »vindære wilder mære« bzw. »der mære wildenære« (V. 4665f.)⁶ herabgewürdigt.⁷ Nach dieser Polemik gegen einen mutmaßlichen Konkurrenten auf dem Gebiet des epischen Erzählens widmet sich Gottfried vorrangig dem Lob von Minnesängern, deren künstlerische Überlegenheit signifikanter Weise v. a. auf ihrer musikalisch fundierten Klangkunst basiert, was durch die Metaphorisierung der Dichter als Nachtigallen pointiert wird (V. 4774: »nu sprechet umb die nahtegalen!«).⁸ Am Beispiel Bliggers von Steinach wird dies als Überschreitung der Grenze zwischen epischer und lyrischer Formkunst transparent gemacht,⁹ denn wenn die Zunge des Dichters als Harfe fungiert (V. 4705) und »wort« und »sin« (V. 4707) dabei »harphent under in« (V. 4708), dann entsteht ein »mære in vremedem prîse« (V. 4709), d. h. die erzählte Geschichte wird aufgrund der harfenähnlichen Dichtersprache ästhetisch in lyrische Klangkunst transponiert. Daraus resultiert nach Hartmut Bleumer eine »performative[] Konsonanz«¹⁰ zwischen den sprachlichen Zeichen als »Dis-

6 Benutzte Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isold*, hrsg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz, mit dem Text des Thomas, hrsg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2011 (Bibliothek deutscher Klassiker 192/Bibliothek des Mittelalters 10/11). Eigene Übersetzungen.

7 Zur mutmaßlichen Polemik gegen Wolfram von Eschenbach vgl. exemplarisch Anna Mühlherr, »Unstimmigkeit als Kalkül. Gottfrieds Rühmen und Schelten zu Beginn des poetologischen Exkurses«, in: Christoph Huber und Victor Millet (Hrsg.), *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000, Tübingen 2002, 317–26.

8 Vgl. dazu Ulrich Wyss, »Tristan und die »Nachtigallen«, in: Christoph Huber und Victor Millet (Hrsg.), *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000, Tübingen 2002, 327–38.

9 Zu den gattungspoetologischen Konsequenzen vgl. insgesamt Hartmut Bleumer, »Gottfrieds *Tristan* und die generische Paradoxie«, PBB 130 (2008), 22–61. Zuletzt wurde der Konnex zwischen lyrischer und epischer Formkunst von Christiane Ackermann, »Vom Klang zum Bild. Zur impliziten Medialität der Tristan-Fabel in Mittelalter und früher Neuzeit«, *ZfdPh* 143 (2024), 101–23, Abb. zum Beitrag 155f., aufgegriffen und mit einem Fokus auf Wechselwirkungen von Klang und Bild in diachroner Perspektive erweitert, vgl. zu Gottfrieds *Tristan* ebd., v. a. 103–16.

10 Bleumer (wie Anm. 9), 41.

tanzkategorie« und der Stimme als »Kontaktkategorie«,¹¹ wodurch Sinn, der auf der *histoire*-Ebene zunächst verstellt wirkt, durch den Klang auf der *discours*-Ebene unmittelbar zugänglich wird, denn im »Wortklang emergiert Bedeutung«. ¹² Die »paradoxe Klangwirkung«¹³ eines v. a. lyrisch vermittelten Sinns wird von Gottfried in Bezug auf die »leitvrouwe« (V. 4780) der »nahtegalen« (V. 4774) – gemeint ist Reinmar von Hagenau¹⁴ – in expliziter Anspielung auf den Orpheus-Mythos¹⁵ verdeutlicht:

ich wæne, Orphêes zunge,
 diu alle dœne kunde,
 diu dœnete ûz ir munde. (V. 4790–92)

Ich glaube, Orpheus' Zunge, die alle Melodien beherrschte, die erklang aus ihrem Munde.

Die Spekulation des Ich-Erzählers, dass Reinmar mit Orpheus' Zunge gesungen habe, exponiert nicht nur dessen herausragende lyrische Kompetenz, sondern der Ruf des Minnesängers partizipiert darüber hinaus auch an den mythischen Implikationen, die mit der Orpheus-Figur verbunden sind. Auch wenn Orpheus situativ bei der Rettung Eurydikes aus der Unterwelt an der Tabustruktur scheitert, wird dennoch seinem Harfenspiel und seinem Gesang eine besondere ästhetische Wirkungsmacht mit dem Potenzial zur raum-zeitlichen Grenzüberschreitung zugeschrieben. Dieses utopische Potenzial wird durch den stellvertretenden Lobpreis Reinmars im Endeffekt auch dem zeitgenössischen Minnesang zugeschrieben.¹⁶ Die auf der Exkursebene wiederholt auf den musikalischen Klang rekurrierende Metaphorik und deren Engführung mit einer mythisch fundierten klangkünstlerischen Virtuosität bestätigt sich auf der *histoire*-Ebene. Aufgrund ihrer musikalischen Karriere erscheint auch die Tristan-Figur als die ideale Verkörperung einer mit Orpheus' Zunge begnadeten Nachtigall, die aber bei der Realisierung der Minneutopie in eigener Sache letztlich an der textinternen Konfliktstruktur scheitern muss.

¹¹ Zu diesen Kategorien vgl. Bleumer (wie Anm. 9), 41, im Rekurs auf Paul Zumthor, *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18).

¹² Bleumer (wie Anm. 9), 33.

¹³ Ebd., 41.

¹⁴ Zu Reinmar vgl. Gnaedinger (wie Anm. 3), 42–45.

¹⁵ Zum Orpheus-Mythos vgl. allgemein Bernhard Huss, Art. »Orpheus«, in: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar 2008 (Der neue Pauly. Supplemente 5), 522–38, sowie zur mittelalterlichen deutschsprachigen Rezeption Manfred Kern, Art. »Orpheus«, in: Manfred Kern und Alfred Ebenbauer (Hrsg.), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin, New York 2003, 443–46.

¹⁶ Vgl. dazu Bleumer (wie Anm. 9), 43.

3 Räumlich determinierter Klang

Auf textinterne wie auch textexterne Klangsuggestion hin angelegt sind szenenspezifisch genau austarierte Geräuschkulissen, etwa bei verschiedenen Jagd- und Kampfszenen, im Alltag und bei Festen an den Höfen in Cornwall, Armenien, Irland und Arundel oder bei den verschiedenen Begegnungen der Liebenden, die in konkreten räumlichen Settings oder topischen Landschaften stattfinden. Dies wird im Folgenden anhand von drei exemplarischen Szenen näher beleuchtet.

Erste Szene: Beim Drachenkampf¹⁷ kommt der Lautstärkeinszenierung eine besondere Relevanz zu. Die »egesliche[] stimme« (V. 8997) des durch Tristan schwer verwundeten Ungeheuers lässt den gesamten Wald apokalyptisch erdröhnen:

nu lie der veige vâlant
einen dôz und eine stimme
sô griulich und sô grimme
ûz sînem veigen giele,
als himel und erde viele
und daz der selbe mortschal
verre in das lant erhal (V. 9048–54).

Da ließ der tödlich verwundete Drachen ein so grauenhaft schreckliches Gebrüll und Geschrei aus seinem verdammten Rachen, als ob Himmel und Erde einstürzten, und so dass dieser Todesschrei weit ins Land hallte.

Der »mortschal« (V. 9053) des sterbenden Ungeheuers ist so gewaltig, dass er dem Truchsess zu Ohren kommt. Dieser hätte den Drachen gerne selbst besiegt, um die Hand der Prinzessin Isolde zu erwerben, wovon ihn seine Feigheit aber bisher abgehalten hatte. Nun begreift er anhand der Klangqualität des Gebrülls, dass der Drache entweder bereits getötet wurde oder sehr geschwächt ist. Daher traut er sich endlich zu, das Ungeheuer final zu überwinden (V. 9096–106). Heimlich folgt er der Klangspur »hin dâ der schrei dâ was getan« (V. 9110).

Der Lautstärkeinszenierung kommt somit eine doppelte Funktion zu: Auf der Ebene der Handlungslogik ermöglicht der Nachhall von Tristans Drachenkampf die Betrugshandlung des Truchsesses, der sich sonst nicht an den Drachen herange-
traut hätte. Darüber hinaus zielt der bedrohliche Lärm darauf ab, die Szene dramatisch zuzuspitzen. Effekt dürfte eine Spannungssteigerung gewesen sein, die von den zeitgenössischen Rezipierenden im Rekurs auf ein intertextuelles Wissen be-

17 Zur u. a. akustisch markierten Gefährlichkeit des Drachen vgl. exemplarisch Melanie Uttenreuther, Die (Un)Ordnung der Geschlechter. Zur Interdependenz von Passion, *gender* und *genre* in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Bamberg 2009 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 2), 135.

sonders goutiert werden konnte, denn über die Klangassoziationen erinnert Tristans Drachenkampf sicherlich an den Lärmpegel bzw. die Missklänge, die als akustische Phänomene insbesondere die andersweltlich konnotierten Aventüre-Orte der Artusromane prägen.¹⁸

Zweite Szene: Anlässlich der ersten Entdeckung der Liebenden durch den Truchsess Marjodo wird von Gottfried eine vollkommen andere Geräuschkulisse entworfen. Die Szene beginnt in nächtlicher Stille in der gemeinsamen Kemenate von Tristan und Marjodo, der von einem wilden Eber träumt.¹⁹ Verstört durch den Trauminhalt ruft und tastet Marjodo nach Tristan, aber der schläft nicht wie gewohnt an seiner Seite. Intuitiv vermutet der Truchsess Heimlichkeiten, verlässt sein Bett und sucht in seiner näheren Umgebung nach Anhaltspunkten, wo Tristan sein könnte. Im Mondlicht findet Marjodo Spuren im Schnee, denen er bis zu einer Kemenate folgt, deren Tür unverschlossen ist. Dies weckt in dem Truchsess den »wân« (V. 13579, 13580 und 13583), dass Tristan bei der Königin Isolde in der Kemenate sei; »vil lîse« (V. 13585) betritt er den Raum. Aufgrund der Ehebruchskonstellation haben Tristan und Isolde eigentlich gemeinsam mit ihrer Vertrauten Brangäne Heimlichkeitsstrukturen etabliert, die die Enttarnung der Liebenden verhindern sollen. In der aktuellen Situation vergaß Brangäne jedoch offensichtlich, die Tür zu schließen, aber zumindest hat sie das Kerzenlicht in der Kemenate durch ein Schachbrett abgeschirmt, bevor sie sich schlafen gelegt hat. Marjodo betritt also den abgedunkelten Raum:

sus gienc er allez enbor
und greifende mit henden
an müren unde an wenden,
biz er z'ir beider bette kam,
si beidiu samet dar an vernam
und hörte al ir gelegenheit. (V. 13590–95)

So ging er immer weiter und tastete sich mit den Händen an Mauern und Wänden entlang, bis er zu ihrem Bett kam, sie beide zusammen dort vernahm und alle Dinge hörte, die sie taten.

¹⁸ Vgl. dazu exemplarisch Robert Schöller, ›Schall und Raum. Zur Kennzeichnung von Anderwelten durch Schallphänomene in der *Krone* Heinrichs von dem Türlin‹, in: Martin Huber u. a. (Hrsg.), *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*, Berlin 2012, 209–16. Siehe auch die Beiträge von Carolin Pape, Ronny F. Schulz sowie von Gesine Mierke und Christoph Schanze im vorliegenden Band.

¹⁹ Zu dieser Szene vgl. auch Andrea Sieber, ›Tristan auf der Spur. Detektivische Zugänge zu mittelalterlicher Literatur‹, in: Mirjam Dick u. a. (Hrsg.), *Spuren – Netze – Horizonte. Potenziale der Semiotik in der Lehrer*innenbildung. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*, Online 7 (2019), 15–50, v. a. 15–19. Online unter: <https://ojs3.uni-passau.de/index.php/skms/issue/view/19> (letzter Zugriff: 28. Februar 2024).

Was Marjodo hört, hat für ihn keine sichtbare Referenz, während die Rezipierenden aufgrund der Situationsschilderung genau wissen, dass der Truchsess tatsächlich Tristan und Isolde beim Liebesspiel belauscht. Auf der Ebene der Wahrnehmung Marjodos erscheint dies jedoch keineswegs gesichert. Anhand der Qualität des Gehörten (V. 13595: »al ir gelegenheit«) vermutet der Truchsess zwar den Ehebruch, aber der akustischen Wahrnehmung fehlt die öffentliche Beweiskraft eines sichtbaren Normenverstößes. Ohne etwas zu sagen, kehrt Marjodo unbemerkt in das gemeinsame Nachtlager zurück. Als Tristan dort eintrifft, merkt er sofort am ungewohnten Schweigen des Truchsesses, dass er sein Geheimnis ahnt. Eine Klangregie der Stille und deren Störung durch verdächtige Geräusche konstituiert ab diesem Wendepunkt der Handlung eine Atmosphäre des Verdachts, der die Liebenden permanent ausgesetzt sein werden. Forciert wird dies, weil Marjodo einen »fatalen Kompromiss«²⁰ findet und das, was er aufgrund der unsicheren Referenz des Gehörten nicht beweisen kann, dennoch Marke heimlich als Gerücht zu Gehör bringt.

Die für zwei in sehr unterschiedlichen räumlichen Settings (Wildnis, Kemenate) realisierten Handlungskonstellationen (Kampf mit einem Ungeheuer, ehebrecherisches Liebesspiel) nachgezeichnete Relevanz von natürlich oder menschlich konstituierten Geräuschkulissen für textinterne Wahrnehmungsprozesse sowie für die daraus resultierende Motivierung des Erzählens (Brautwerbungsschema, Ehebruchslisten) legt es nahe, noch genauer nach dem Zusammenspiel von natürlichen und von Menschen verursachten Geräuschen in einer räumlich anders determinierten Handlungskonstellation zu fragen.

Dritte Szene: Ein Ort, an dem natürliche Umwelt und menschliche Verhaltenskultur in elaborierter Weise miteinander konfrontiert werden, ist bekanntlich die Minnegrotte.²¹ Als Geräuschkulisse wird von Gottfried nicht die Minnegrotte selbst, sondern deren Umgebung als typischer Bestandteil einer *locus amoenus*-Schilderung inszeniert.²² Neben der Vegetation – »estericher linden drî« (V. 16731), »boume âne zal« (V. 16734) und »lichte bluomen, grüne gras« (V. 16745) – wirkt v. a. ein »vrischer küeler brunne« (V. 16739), der »durchlûter als diu sunne« (V. 16740) ist,

20 Waltraud Fritsch-Rößler, »Falsche Freunde, Markes Ohren und der Autor als Intimus. Zweifelhafte *amicitia* im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg«, in: Gudrun Marci-Boehncke und Jörg Riecke (Hrsg.), *Von Mythen und Mären. Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie*. FS Otfrid Ehrismann, Hildesheim 2006, 80–93, hier: 85.

21 Zum Fokus auf verschiedene Wahrnehmungsprozesse vgl. zuletzt den Kurzbeitrag von Simon Heitzer, »Ideallandschaft als Vorstellungsraum – die Minnegrotte«, in: Katharina Jacob und Andrea Sieber (Hrsg.), *Wahrnehmungsprozesse in mediävistischer und linguistischer Perspektive – ein hochschuldidaktisches Kooperationsprojekt*. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 68/1 (2021), 17f.

22 Mit besonderem Fokus auf Klangphänomene vgl. ausführlicher Gnaedinger (wie Anm. 3), 76–82.

wie ein optischer Magnet. Hinzu kommt jedoch ein alles überbietender Klang, der mit dem Leuchten der Natur harmoniert:

ouch vant man dâ ze sîner zît
 daz schœne vogelgedœene.
 daz gedœene was sô schœne
 und schœner dâ dan anderswâ.
 ouge und ôre hæten dâ
 weide und wunne beide:
 daz ouge sîne weide,
 daz ôre sîne wunne. (V. 16750–57)

Auch hörte man dort zu der Zeit herrlichen Vogelsang. Dieser Gesang war so schön, herrlicher dort als anderswo. Sowohl Auge als auch Ohr hatten da Weide und Wonne: Das Auge seine Weide, das Ohr seine Wonne.

Das zunächst heraufbeschworene sinnliche Wechselspiel von Visualität und Klang in der natürlichen Umgebung wird jedoch im Zuge der weiteren *locus amoenus*-Schilderungen zugunsten der akustischen Wahrnehmung verschoben, denn im sogenannten ›Gesellschaftswunder‹ werden die Vögel zu einem »virtuelle[n] Hofstaat«²³ anthropomorphisiert. Dazu gehören die »cleine reine nahtegal« (V. 16888), Drossel, Amsel, Zeisig, Lerche und andere Waldvögelchen (V. 16889–91): »diz gesinde diende z’aller zît / ir ôren unde ir sinne« (V. 16894f.). Diese Pointierung des Gesellschaftswunders auf einen primär akustischen Genuss, dem andere Sinneswahrnehmungen nachgeordnet sind, wird in den folgenden Schilderungen des Alltags der Liebenden weiter fundiert. Auf ihren Spaziergängen in der Umgebung der Minnegrotte plaudern Tristan und Isolde miteinander und lauschen während des Gehens dem »süezen vogelsange« (V. 17156). Dabei ›verwandelt‹ sich auch die unbelebte Natur um sie herum in eine Klanglandschaft:

sô danne nâmen s’einen swanc,
 hin dâ der küele brunne clanc,
 und loseten sînem clange,
 sînem sliche und sînem gange;
 dâ er hin ûf die plaine gie,
 dâ gesâzen si durch ruowen ie,
 dâ loseten si dem duzze
 und warteten dem vluzze
 und was daz aber ir wunne. (V. 17157–65)

Dann wandten sie sich um, dorthin, wo die kühle Quelle plätscherte, und lauschten ihrem Klang, ihrem Plätschern und Fließen. Dort, wo sie an die Oberfläche trat, da setzten sie sich

23 Monika Schulz, Gottfried von Straßburg: *Tristan*, Stuttgart 2017, 130f.

immer zur Ruhe. Dort lauschten sie dem Rauschen, schauten dem Fließen zu und das war ihre wiederkehrende Wonne.

Die Quelle, die zuvor v. a. visuell exponiert wurde (V. 16740), steht nun eher im Fokus der akustischen Wahrnehmung. Bei der dritten *locus amoenus*-Schilderung kurz vor Entdeckung der Liebenden durch Markes Jagdgesellschaft wird die Klangintensität der natürlichen Umgebung im Tal bei der Minnegrotte eindrucksvoll gesteigert. Beispielsweise wird der *locus amoenus* nochmals in besonderer Weise als Geräuschkulisse animiert:

si enpfie der küele brunne,
 der gegen ir ougen schone entspranc
 und schöner in ir ôren clanc
 und rûnende allez gegen in gie
 und si mit sîner rûne enpfie:
 er rûnete suoze
 den gelieben ze gruoze.
 si gruozten ouch die linden
 mit ir vil sîezen winden:
 die vröuten s'ûze und innen
 an ôren unde an sinnen. (V. 17374–84)

Die kühle Quelle empfing sie, die vor ihren Augen herrlich entsprang und noch vortrefflicher in ihren Ohren klang. Flüsternd floss sie ihnen entgegen und empfing sie mit ihrem Geflüster. Sie flüsterte auf angenehme Weise den Liebenden zum Gruß. Sie begrüßten auch die Linden mit ihrem sanftesten Rauschen: Die erfreuten sie außen und innen, die Ohren und alle Sinne.

Die Quelle als topischer Bestandteil des *locus amoenus* wird erneut klanglich in den Vordergrund gerückt, dabei nun aber so verlebendigt, dass sie mit Tristan und Isolde ›spricht‹. Neu kommt der Gruß der drei Lindenbäume hinzu. Der Klang der Natur wird insgesamt mit den Ohren und weiteren Sinnen aufgenommen und dringt dabei von außen nach innen. Das Gehörte erzeugt eine körperliche Ganzheitserfahrung, die auf das Innere der Liebenden als mentalen Resonanzraum zielt.²⁴ Dieser Resonanzraum wurde zudem bereits zuvor vom Gesang der Vögel erfüllt, die in außergewöhnlicher Weise ›musikalisiert‹ erscheinen (V. 17354–73): Lerche und Nachtigall begrüßen die Liebenden mit polyphonem Gesang, die Waldvögelchen in ihrem süßen »latīne« (V. 17361). Die Vögelchen variieren nicht nur die Melodien (V. 17368: »wīse«) und die Modulation (V. 17369: »anderunge«), sondern singen auch in den verschiedenen Tonlagen von Grundstimme (V. 17371: »schantoit«) und Dis-

²⁴ Eine Verbindungslinie ergibt sich zu Isoldes Wirkung als Sirene, die mit ihrem »muotgedœne« (V. 8124) in den Herzen der Zuhörenden Begehren auslöst; siehe dazu unten, Abschnitt 5.

kant (ebd.: »discantoit«) und beherrschen Kanzonen (V. 17372: »schanzûne«) und Kehrreimstrophen (ebd.: »refloit«).²⁵ Durch die Verwendung der musikalischen Terminologie wird der Vogelsang hochartifizuell ästhetisiert und substituiert außerdem qua Rückprojektion auf den Literaturexkurs die exzeptionelle Kunstfertigkeit der dort als *nahtegalen* gelobten Minnesänger. Zudem dürfte der Vogelsang als Impuls für das eigene virtuose Musizieren der Liebenden fungieren, die sich dafür deziert aus der klingenden Umgebung und vom Erzählen tragischer Liebesgeschichten in die Stille der Minnegrotte zurückziehen, um dort den Raum mit dem abwechselnden Klang ihres Harfenspiels und ihres Gesangs in vollkommenem Gleichklang zu erfüllen (V. 17203–25).

Anhand der drei exemplarisch umrissenen Szenen – Drachenkampf, Enttarnung der Liebenden, Wunschleben in der Minnegrotten-Episode – kann festgehalten werden, dass die Handlungskonstellationen jeweils an Orte – Wildnis, Kemenate, *locus amoenus* – mit spezifischen topischen Versatzstücken gebunden sind. Deren konkrete Ausgestaltung umfasst unterschiedliche Sets akustischer Signale, die in ihrem Zusammenspiel zu einer markanten Geräuschkulisse oder Klanglandschaft verdichtet werden. Diese sind mitunter zusätzlich durch Zeitabläufe motiviert (z. B. Vogelsang bei Tagesanbruch) oder limitiert (z. B. nächtliche Stille).²⁶ Zudem wird der Raumklang stets durch vor Ort vollzogene Handlungsabläufe (z. B. Kampflärm, Liebesvollzug, Musizieren, figurale Stimmen) dynamisch verändert oder sogar transformiert.

4 Etymologie und Wortklang

Neben den bereits in den Ausgangsbeobachtungen thematisierten sprachlich-stilistisch erzeugten Klangphänomenen auf der Ebene der Sprachästhetik kommt im *Tristan* auch einzelnen performativen Äußerungen,²⁷ die durch den Sprechaktvollzug Wirklichkeiten konstituieren, eine besondere Bedeutung zu. Verschiedene

²⁵ Zu den musikalischen Termini, die Gottfried zum Teil spielerisch aus dem Französischen übernimmt, vgl. Gnaedinger (wie Anm. 3), 80f. Siehe auch den Beitrag von Danielle Buschinger im vorliegenden Band.

²⁶ Zur Relevanz eines zeitlich strukturierten Tagesablaufs insbesondere in der Minnegrotten-Episode vgl. exemplarisch Jan-Dirk Müller, »Zeit im *Tristan*«, in: Christoph Huber und Victor Millet (Hrsg.), *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela*, 5. bis 8. April 2000, Tübingen 2002, 379–97, v. a. 393–95.

²⁷ Zum sprachphilosophischen Ansatz vgl. John L. Austin, »Performative Äußerungen«, in: ders., *Gesammelte philosophische Aufsätze*, übers. und hrsg. von Joachim Schulte, Stuttgart 1986, 305–27.

auf die Etymologie von Namen bzw. Begriffen oder auf enigmatisch anmutende Wortspiele ausgerichtete Sprachreflexionen in Monologen bzw. Dialogen diverser Figuren verdeutlichen dies und bringen die Semantik einzelner Wörter dabei text-intern buchstäblich zum Klingen.

So wird z. B. Tristans Existenz ab seiner Taufe mit einem »sprechenden Namen«²⁸ in Verbindung gebracht. Kurz nach Tristans Geburt simulieren Rual und Floraete eine ›zweite Geburt‹,²⁹ um den gesellschaftlichen Makel seiner Herkunft und Elternlosigkeit nach außen zu verbergen. Dann organisieren sie seine Taufe, bei der der neugeborene Knabe den Namen ›Tristan‹ erhält. Wie er auf den Namen gekommen ist, erklärt Rual seiner Frau nach langem Nachdenken. Aus der Elternvorgeschichte leitet er die Namensfindung her (V. 1991–98):³⁰ Wir wollen ihn Tristan nennen, weil sich seine Mutter Blanscheflur mit »vil maneger triure« (V. 1994) dem Begehren nach Riwalin hingab. Dabei hat sie das Kind mit »triure« (V. 1996) empfangen und in »triure« (V. 1997) geboren. Diese auch klanglich in der dreifachen Wortwiederholung präsente Trauer motiviert die kausal hergeleitete Namensgebung,³¹ wodurch die elterliche Trauer als identitätsstiftendes Merkmal für den neugeborenen Protagonisten deutlich herausgestellt wird. Direkt im Anschluss an Ruals Erläuterungen wird zudem aus auktorialer Perspektive transparent gemacht, wie der Name auf semantischer Ebene zu verstehen ist:

nu heizet triste triure
und von der âventiure
sô wart daz kint Tristan genant,
Tristan getoufet al zehant.

28 Nicola Kaminski, ›Zeichenmacht: Gottfrieds *Tristan*‹, Oxford German Studies 37 (2008), 3–26, hier: 3 u. ö. Vgl. zur »etymologisierende[n] Namenreflexion« im weiteren Handlungsverlauf grundlegend Uwe Ruberg, ›Zur Poetik der Eigennamen in Gottfrieds *Tristan*‹, in: Albrecht Greule und Uwe Ruberg (Hrsg.), Sprache, Literatur, Kultur. Studien zu ihrer Geschichte im deutschen Süden und Westen. FS Wolfgang Kleiber, Stuttgart 1989, 301–20, hier: 315–17 (Zitat: 315).

29 Vgl. dazu Elke Koch, Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin, New York 2006 (TMP 8), 235–44 (Abschnitt »›Zweite Geburt‹ und Taufe – Identitätsreflexionen«).

30 Zur Einbettung der Namensgebung in den narrativen und semiologischen Gesamtzusammenhang des *Tristan* vgl. insgesamt Kaminski (wie Anm. 28), 6–9. Später, bei der Enthüllung von Tristans Identität am Hof Markes durch die Erzählung Ruals, wird nochmals auf die Begründung der Namensgebung Bezug genommen: »war umbe er Tristan was genant« (V. 4253).

31 Zum Prinzip der Namensgebung *ex casu nascentium* vgl. ausführlicher Christoph Huber, ›Wort-Ding-Entsprechungen. Zur Sprach- und Stiltheorie Gottfrieds von Straßburg‹, in: Klaus Grubmüller (Hrsg.), Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft. FS Hans Fromm, Tübingen 1979, 268–302, hier: 269–76, sowie Ruberg (wie Anm. 28), 315f.

von triste Tristan was sîn nam.
 der name was ime gevallesam
 und alle wîs gebære (V. 1999–2005).

Denn *triste* heißt Trauer und wegen seines Schicksals wurde das Kind Tristan genannt und auf der Stelle Tristan getauft. Von *triste* leitete sich Tristans Name her. Der Name passte gut zu ihm und war vollkommen angemessen.

Mit der aus dem altfranzösischen Adjektiv *triste* (»traurig«) über die nicht ganz korrekte mittelhochdeutsche Entsprechung mit dem Substantiv *triure* (»Trauer«) hergeleiteten Etymologie bekräftigt der Erzähler aus scheinbar objektiver Sicht die Namensgebung. Um die Adäquatheit des Namens zu verdeutlichen, holt er anschließend noch weiter aus (V. 2006–17): Anhand der traurigen Geburt und der nun folgenden Geschichte wird eine klare Lebensprognose ersichtlich. Mit dem vier Mal wiederholten Impuls »sehen« (V. 2007, 2009, 2011 und 2013) wird den Rezipierenden eine Art ›Trauerprognose‹ für die Biographie des Protagonisten vor Augen gestellt. Auf die »trûreclîch[e]« (V. 2007) Geburt durch Blanscheflur folgt beinahe zwangsläufig ein »trûreclîch[es]« (V. 2011) Leben, das in einen Tod mündet, der »aller triure ein galle was« (V. 2017). Das antizipierte Leben ist geprägt von »arbeit« (V. 2009), »nôt« (V. 2010) und »herzenôt« (V. 2014) und überbietet im Sterben alles bisherige Leid (V. 2017). Abschließend bringt der Erzähler die in Wiederholungsschleifen betonte Verbindung zwischen der *triure*, dem prognostizierten Leben des Protagonisten und seinem Namen nochmals auf den Punkt:

diz mære, der daz ie gelas,
 der erkennet sich wol, daz der nam
 dem lebene was gehellesam:
 er was rehte alse er hiez ein man
 und hiez rehte alse er was: Tristan (V. 2018–22).

Jeder, der diese Geschichte gelesen hat, erkennt gewiss, dass der Name dem Leben entsprach. Er war genau so, wie er hieß, und hieß genau so, wie er war: Tristan.

In der Passage verdichten sich die Ausführungen des Erzählers zur Adäquatheit der Namensgebung im Begriff »gehellesam« (V. 2020)³² und durch die finale chiasische Pointierung. Für kompetente Rezipienten erschließt sich auf diese Weise besonders nachdrücklich, dass der Name Tristan semantisch wie auch klanglich vollkommen mit der Gesamtkonstitution des Protagonisten harmoniert.

³² Dabei handelt es sich um eine Nachbildung von lat. *consonans*; vgl. Huber (wie Anm. 31), 272: »Gottfried spricht hier von der bedeutungsrelevanten, mit dem Bezeichneten zusammenklingenden Lautgestalt des *namen*.«

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle sagen, dass Tristans Ersatzeltern mit dem Sprechakt der Taufe dem Neugeborenen keinen ›beliebigen‹ Namen geben, sondern seine Identität prägen, und zwar auf zweifache Weise: Zum einen »bringt [Rual] die Kongruenz von Vorgeschichte, Herkunft und Geburt mit dem Namen«³³ in Tristans Leben ein, d. h. die Namensgebung knüpft an sein genealogisches Erbe an, das später im Text mit den Neologismen »erbeminne« (V. 19179), »erbepfluoc« (V. 16842), »erbesmerze« (V. 19127) und »erbevogetin« (V. 11765) bezeichnet wird.³⁴ Zum anderen konstruieren Tristans Ersatzeltern eine ›maskierte‹ Biographie:³⁵ Damit er nicht zu früh der Rache von Riwalins Antagonisten Morgan ausgesetzt ist, kaschieren sie die Umstände seiner Geburt und verschleiern damit außerdem seinen Status als Vollwaise, der seinem sozialen Ansehen schaden würde. Die aufwendige Semantisierung des Namens durch das Leitmotiv der elterlichen Trauer und die pseudo-etymologische Herleitung auf der *histoire*-Ebene wird außerdem durch die Wiederholung von Signalwörtern auf der *discours*-Ebene klanglich intensiviert. Das Zusammenspiel beider Ebenen erzeugt für die Rezipierenden eine unhintergehbare Evidenz hinsichtlich des tragischen Schicksals des Protagonisten, das in seinem sprechenden Namen sowohl sedimentiert als auch antizipiert ist.

Auch textintern zeigt der Name entsprechende Wirkungen. Nachdem Tristan z. B. von seinen Entführern an der Küste Cornwalls ausgesetzt wurde, dort auf Markes Jagdgesellschaft trifft und diese durch seine außergewöhnlichen Kompetenzen beeindruckt, wird er nach seinem Namen gefragt, weil man darin eine Bestätigung seiner einzigartigen Herkunft sucht. Auf seine unbefangene Antwort – »›Tristan‹, sprach er, ›Tristan heiz ich‹« (V. 3136) – reagiert ein Vertreter der Jagdgesellschaft irritiert:

›dêus adjût‹, sprach einer dô,
›durch got, wie nante er dich dô sô?
du wærest zwâre baz genant
juvente bêle et la riant,
diu schœne jugent, diu lachende.« (V. 3137–41)

³³ Wolfgang Haubrichs, ›Namendeutung in Hagiographie, Panegyrik – und im *Tristan*. Eine Gattungs- und funktionsgeschichtliche Analyse‹, in: Friedhelm Debus und Horst Pütz (Hrsg.), *Namen in deutschen literarischen Texten des Mittelalters*. Vorträge, Symposion Kiel, 9.–12.9.1987, Neumünster 1989 (Kieler Beiträge zur deutschen Sprachgeschichte 12), 205–24, hier: 217.

³⁴ Vgl. dazu ausführlicher Ralf-Henning Steinmetz, ›Tristans *erbeminne*. Versuch über vier Hapax legomena bei Gottfried von Straßburg‹, *ZfdA* 129 (2000), 388–408.

³⁵ Zur Konstruktion der Biographie vgl. Monika Schausten, ›*Ich bin, also ich hân vernomen, ze wunderlichen mæren komen*. Zur Funktion biographischer und autobiographischer Figurenrede für die narrative Konstitution von Identität in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*‹, *PBB* 123 (2001), 24–48, v. a. 35f.

›Gott bewahre‹, sagte da einer, ›um Gottes willen, warum nannte er dich damals so? Wahhaftig hießest du besser *juvente bèle et la riant*, schöne und lachende Jugend.‹

Hinter dem erstaunten Ausruf des gemäß höfischer Mode französisch sprechenden Jägers lässt sich zunächst eine Art intuitives Zurückschrecken vor der Namensbedeutung vermuten. Der negativen Aura des Namens wird auf Französisch und in deutscher Übersetzung die positive Namensalternative einer schönen, lachenden Jugend gegenübergestellt, die tatsächlich ebenfalls zu Tristans genealogischem Erbe gehört, aber mit der Namensgebung getilgt wurde.³⁶ Markes Jäger benennt somit die Diskrepanz zwischen dem sprechenden Namen und der offensichtlich anders wirkenden Ausstrahlung des hochbegabten Tristan. Mit der vorgeschlagenen Namensänderung könnten aus Sicht des Jägers Signifikat und Signifikant viel besser zur Deckung gelangen.

Besonders auffällig ist an der Szene die Verwendung der französischen Sprache, die zusätzlich mit einer deutschen Übersetzung kombiniert wird, beides in direkter Rede des Jägers, der somit gegenüber Tristan als ›Dolmetscher‹ auftritt. Dies erscheint erstaunlich, weil Tristan zuvor selbst in der Hirschbastszene den Begriff *curie* aus französisch *cuire* etymologisierend abgeleitet hat (V. 3019–28),³⁷ er also aufgrund seiner Sprachkompetenz gar keine Übersetzung benötigt. Nach Nicola Zotz wird die französische Fremdsprache von Gottfried im *Tristan* als ›Distanzsprache‹³⁸ funktionalisiert, um z. B. mit Hilfe von Grußformeln und Segenswünschen eine »erste Annäherung zwischen Unbekannten«³⁹ zu ermöglichen. In der vorliegenden Szene ist jedoch Tristans Kontakt mit Markes Jägern bereits so weit fortgeschritten, dass sie ihn fasziniert mit nach Tintajol nehmen. Die neugierige Frage nach Tristans Herkunft, die durch sein Verhalten nach außen makellos erscheint, dann aber mit seinem sprechenden Namen nicht zur Deckung kommt, provoziert zunächst den abwehrenden Ausruf »dêus adjût« (V. 3137) und dann den Entwurf einer ›Gegenetymologie‹ zum unpassend empfundenen Namen. Der fremde Sprachklang spiegelt im Falle der Exklamation negative Emotionen wider, denen

³⁶ In der Elternvorgeschichte wird Riwalins Jugend als ein aufgehender Morgenstern metaphorisiert, der »lachende in die werlde sach« (V. 307). Vgl. dazu auch Ruberg (wie Anm. 28), 317.

³⁷ Zum Etymologisieren in der Hirschbastszene vgl. Huber (wie Anm. 31), 276–78. Kaminski (wie Anm. 28), 14f., sieht darin eine Vorwegnahme der »Kunst des Anagramms« (14), mit der sich Tristan als Tantris tarnen wird.

³⁸ Vgl. dazu insgesamt Nicola Zotz, ›Sprache des Hofes – Sprache der Liebe. Französisch als Sprache der Distanz im *Tristan*‹, in: Christoph Huber und Victor Millet (Hrsg.), *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000, Tübingen 2002, 117–29, v. a. 119–24.

³⁹ Ebd., 119.

mit der vorgeschlagenen Namensänderung gleich wieder entgegengesteuert wird. Die Sprechakte changieren demnach zwischen Distanzierung und Empathiebekundung. Außerdem steht die Namensetymologie in dieser Szene deutlicher im Vordergrund als der Wortklang an sich.⁴⁰ Daher soll die Funktionalisierung von etymologischen Bedeutungen und das Spiel mit fremden, aber auch vertrauten Wortklängen anhand zweier prominenter Szenen vertiefend beleuchtet werden.

Die erste Szene knüpft an Tristans sprechenden Namen an: Um seine Identifizierung im verfeindeten Irland zu vermeiden, lässt sich der durch Morolds vergiftetes Schwert schwer verwundete Tristan getarnt als Spielmann Tantris⁴¹ (V. 7787) von der Königin Isolde heilen und avanciert zum Musiklehrer ihrer Tochter. Nicht in dieser Episode, sondern erst bei der zweiten Irlandfahrt, die Tristan ebenfalls getarnt als Tantris antritt, um Prinzessin Isolde als Brautwerber für Marke nach Cornwall zu holen, wird sein Pseudonym zum Problem. Vergiftet durch die Dämpfe der Drachenzunge durchläuft Tristan erneut eine Heilungsprozedur bei der irischen Königin. Als er im Bade sitzt, erregt er die Aufmerksamkeit von Prinzessin Isolde.⁴² Aus Neugier zieht sie Tristans Schwert aus der Scheide und entdeckt eine Scharte darin, in die genau der Splitter passt, der im Schädel ihres getöteten Onkels Morold steckte, als seine Leiche von Cornwall nach Irland überführt wurde. Schlagartig wird ihr bewusst, dass sie die Waffe des Täters als Indizienbeweis in den Händen hält und das Tantris deshalb Tristan sein muss. Um die Indizien für die Identität von Tantris und Tristan zu erhärten, konzentriert sich Isolde zunächst auf die Lautgestalt der beiden Namen und erkennt, dass »si lûtent nâhe ein ander bî« (V. 10106). Die klangliche Affinität der Namen bringt sie auf die Idee, dem geheimen Zusammenhang noch intensiver sprachlich nachzuspüren (V. 10107–21). Dafür bewegt Isolde die Namen im Mund, als würde sie diese einer ›Geschmacksprüfung‹ unterziehen. Auf diese Weise entdeckt sie die Identität der enthaltenen Buchstaben. Dann zerlegt sie die Namen in Silben und erkennt durch deren Umstellen vorwärts bzw. rückwärts gelesen das Anagramm, das die beiden Namen verbindet. Zwar wirkt die Szene so, als ob Isolde eine imaginäre Schrift liest und somit die

⁴⁰ Insgesamt spielt der Klang der Fremdsprache aber quantitativ in Tristans Jugendgeschichte eine besondere Rolle. Etwa die Hälfte aller in Figurenreden verwendeten französischen Ausdrücke werden von Gottfried mit hoher Frequenz in den Cornwall-Szenen eingesetzt. Vgl. Zotz (wie Anm. 38), 120.

⁴¹ Zum Tarnnamen ›Tantris‹ vgl. Ruberg (wie Anm. 32), 317f. Ruberg hält die These von einer bewusst gewählten gegenteiligen Etymologie zum sprechenden Namen ›Tristan‹ für zu spekulativ; anders Kaminski (wie Anm. 28), 17f.

⁴² Zu dieser Szene vgl. zuletzt den Kurzbeitrag von Stephan Nothhaft, ›Ein fehlender Splitter und vertauschte Silben – Tristan im Bade‹, in: Katharina Jacob und Andrea Sieber (Hrsg.), Wahrnehmungsprozesse in mediävistischer und linguistischer Perspektive – ein hochschuldidaktisches Kooperationsprojekt. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 68/1 (2021), 11f.

visuelle Wahrnehmung dominiert, aber durch die angedeutete Bewegung der Buchstaben im Mund und die Silbenumstellung scheint dieser Lesevorgang nicht ohne ein inneres Mitsprechen zu funktionieren. Diese Vermutung bestätigt sich, als Isolde ca. 500 Verse später ihrer Mutter erklärt, wie sie Tristans Identität enttarnt hat (V. 10598–622). Isolde rekapituliert, wie sie anfangs die Ähnlichkeit der Namen nur erahnt, sich dann aber auf die Buchstaben als kleinste sprachliche Einheiten konzentriert hat und schließlich durch Vertauschung der Silben erkennt, dass Tantris und Tristan miteinander identisch sind. Dann fordert sie ihre Mutter zum aktiven Nachvollzug ihrer Erkenntnis auf:

›nu muoter, nu scheidē
disen namen »Tantris«
in ein »tan« und ein »tris«
und sprich das »tris« vür das »tan«,
sô sprichestu »Tristan«;
sprich das »tan« vür das »tris«,
sô sprichest aber »Tantris«.‹ (V. 10616–22)

›Nun, Mutter, trenne den Namen »Tantris« in ein »tan« und ein »tris« und sprich das »tris« vor dem »tan«, dann sagst du »Tristan«. Sprich das »tan« vor dem »tris«, dann sagst du wiederum »Tantris«.‹

Die bemerkenswerte Handlungsanweisung an die Mutter, zuerst die Zergliederung der beiden Namen in Silben vorzunehmen und diese anschließend in verschiedenen Rekombinationen des Anagramms auszusprechen, indiziert, dass der Nachvollzug der Erkenntnis v. a. klanglich realisiert werden soll. Nicht das innere Lesen und ›stumme Mitsprechen‹ der Silben verleiht der Enttarnung Evidenz, sondern nur der Gleichklang der anagrammatisch verschränkten Namen.

Die zweite Szene betrifft nochmals die Benutzung französischer Begriffe in der Figurenrede: Nachdem Tristan und Isolde versehentlich den Minnetrank eingenommen haben, artikuliert Isolde ihr indirektes Liebesgeständnis⁴³ mit einem enigmatischen Wort:

›lameir‹, sprach sî, ›daz ist mîn nôt,
lameir daz swæret mir den muot,
lameir ist, daz mir leide tuot.‹ (V. 11986–88)

›lameir‹, sagte sie, ›das ist meine Not‹, *lameir* bedrückt mein Gemüt, *lameir* ist das, was mir Leid antut.‹

⁴³ Vgl. dazu insgesamt Nicola Zotz, ›Programmatische Vieldeutigkeit und verschlüsselte Eindeutigkeit. Das Liebesgeständnis bei Thomas und Gottfried von Straßburg (mit einer neuen Übersetzung des Carlisle-Fragments)‹, GRM 50 (2000), 1–19, v. a. 12–19.

In einem gestuften Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess⁴⁴ erschließt Tristan den Sinn bzw. die Ursache von Isoldes rätselhaftem Leid, dem durch die anaphorische Wiederholung am Beginn von drei aufeinander folgenden Versen sowohl textintern als auch textextern klanglich ein besonderer Nachdruck verliehen wird. Aufgrund seiner Sprachkompetenz identifiziert er problemlos für das französische Homonym *lameir* drei deutsche Wortbedeutungen: »Liebe«, »bitter« und »Meer« (V. 11989–96).⁴⁵ Im weiteren Gesprächsverlauf klammert er dann die eigentlich zutreffende Bedeutung »Liebe« strategisch aus (V. 11997–12006), um von Isolde eine klarere Positionierung zu ihrer Begriffsverwendung zu erzwingen. Erwartungsgemäß insistiert Isolde darauf, dass nur *lameir*, nicht die Bitternis oder das Meer ihr Schmerzen bereitet (V. 12007–10). Obwohl das Rätsel dadurch immer noch nicht gelöst ist, erkennt Tristan über den Ausschluss der anderen Bedeutungen eindeutig Isoldes emotionale Verfassung. Damit ist der Weg für sein explizites Liebesgeständnis – »lameir und ir, ir sît mîn nôt« (V. 12015) – gebahnt, dem sich Isolde dann nur noch anschließen muss: »hêrre, als sît ir mir« (V. 12028).

An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass Gottfried in Figuren- und Gedankenreden sowie in auktorialer Perspektive die Verwendung von Einzelbegriffen und Namen intensiven sprachlichen Reflexionsprozessen unterzieht. Dies korrespondiert auf der *histoire*-Ebene mit der exzellenten Sprachkompetenz von Tristan und Isolde, mit deren Hilfe die Liebenden Begriffe etymologisieren, Tarnnamen entschlüsseln oder die Polyvalenz fremdsprachlicher Rätselworte vereindeutigen können. In die sprachlichen Reflexionen ist auf je unterschiedliche Weise außerdem der mitunter fremd anmutende Wortklang eingebunden, der insbesondere auf der *discours*-Ebene durch den Einsatz sprachästhetischer Mittel für die Rezipierenden klanglich nachvollziehbar gemacht wird.

44 Vgl. die sechs Enthüllungsschritte nach Schulz (wie Anm. 23), 91f., in Anlehnung an Zotz (wie Anm. 43), 12–18.

45 Das Wortspiel basiert auf lateinischen Begriffen: *amare* »lieben«, *amarus* »bitter« und *mare* »Meer« und kann nur im Französischen, nicht aber im Mittelhochdeutschen nachgebildet werden. Zu antiken Vorbildern und altfranzösischen Intertexten vgl. Lambertus Okken, Kommentar zum *Tristan-Roman* Gottfrieds von Straßburg, 2 Bde., 2., gründlich überarb. Aufl., Amsterdam, Atlanta/GA 1996 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 57/58), Bd. 1, 486 mit Anm. 1807–09, und Bd. 2, 817.

5 Klang und Transgression

Vertiefend soll nun die Frage in den Blick genommen werden, in welchen Konstellationen Klangphänomenen eine grenzüberschreitende Wirkungsmacht zukommt. William Layher hat im Rückgriff auf Aristoteles (*De anima*) auf einer allgemeinen Ebene skizziert, dass Klänge Distanzen überwinden können und in die Körper der Zuhörenden vordringen, die der »Macht der Klänge ausgeliefert«⁴⁶ sind. Da Zuhörende sich gegenüber Klängen in einer eher inferioren, passiven Position befinden, kommt den akustischen Signalen mitunter eine bemerkenswerte Handlungsfähigkeit zu, die zur Verwirrung von »bestehenden Subjekt/Objekt-Beziehungen«⁴⁷ führen kann. Spuren einer solchen potenziell beunruhigenden Gewaltförmigkeit und Transgressivität von Klang durchziehen folgerichtig auch die virtuosen Musik- oder Gesangperformances von Tristan und Isolde. Die überwältigende Wirkung von Musik zeigt sich erstmalig, als der ortsfremde Tristan hornblasend an der Spitze von Markes Jagdgesellschaft in Tintajol einzieht und die Burg vom Klang seines Hornspiels erfüllt wird.⁴⁸

Der künic und al diu hovediet,
dô si daz vremede jageliet
gehörten und vernâmen,
si erschrâken unde erkâmen
vil inneclîche sêre,
wan ez dâ vor nie mêre
dâ ze hove wart vernomen. (V. 3223–29)

Als der König und die gesamte Hofgesellschaft das fremdartige Jagdlied hörten und erkannten, erschrakten sie bis ins Innerste berührt, weil es dort am Hof noch nie zuvor vernommen wurde.

⁴⁶ William Layher, »Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick«, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 9–29, hier: 23; vgl. insbesondere den Abschnitt »Hören und Distanz«, ebd., 22f.

⁴⁷ Ebd., 23.

⁴⁸ Vgl. zu dieser Szene Hannes Kästner, *Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*, Tübingen 1981 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 30), 48–51, sowie zuletzt den Kurzbeitrag von Roméo Romaric Kolegbe, »Klangmagie in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*«, in: Katharina Jacob und Andrea Sieber (Hrsg.), *Wahrnehmungsprozesse in mediävistischer und linguistischer Perspektive – ein hochschuldidaktisches Kooperationsprojekt*. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 68/1 (2021), 26–30, hier: 27.

Tristans Auftritt als »Tonangeber« und »solistische[r] Vorspieler«⁴⁹ erzeugt in der Burg nicht nur eine machtvolle Resonanz aus Klängen, sondern bewirkt auch den überschießenden Effekt, dass der König und der gesamte Hofstaat vor seinem fremden Jagdlied erschrecken. Von Anfang an schwingt in Tristans musikalischer Kompetenz also ein beunruhigendes Element mit, wodurch darauf vorausgedeutet wird, dass mit Tristans Integration am Marke-Hof durch seine musikalische Kompetenz, die hier stellvertretend für seine Exklusivität insgesamt steht, auch Störungen und Überschreitungen der vertrauten Ordnung einhergehen werden. Unabhängig von diesem möglicherweise durch Marke und den Hof intuitiv erkannten Bedrohungspotenzial, das von Tristan ausgeht, fungiert hier die musikalische Kompetenz als ›Eintrittskarte‹ zum Königshof, an dem Tristan in rasantem Tempo zum Favoriten seines Onkels avanciert.

Tristans weiterer Aufstieg erscheint v. a. dadurch legitimiert, dass er sich selbst gegenüber etablierten Experten wie einem walisischen Harfenspieler, der vor König Marke auftritt, als der virtuosere Musiker erweist.⁵⁰ Tristans Harfenspiel und der dazu vorgetragene Leich über die Geliebte des schönen Gralant (V. 3586f.)⁵¹ entfaltet einen »seltsæne[n]« (V. 3555 und 3567) Sog: Zum einen wundert sich Marke sehr, dass sein Freund Tristan sein unglaubliches Talent vor ihm verheimlichen konnte (V. 3576–83), zum anderen eilt der gesamte Hof herbei und wird von Tristans Spiel so in Bann geschlagen,

daz maneger dâ stuont unde saz,
der sîn selbes namen vergaz:
dâ begunden herze und ôren
tumben unde tôren
und ûz ir rehte wanken (V. 3591–95).

dass so mancher da stand und saß, der seinen eigenen Namen vergaß: Da begannen Herzen und Ohren taub und verrückt zu werden und außer Kontrolle zu geraten.

Erneut lässt sich ein überschießender Effekt von Tristans musikalischer Kompetenz feststellen, mit der er sein Publikum so hypnotisiert, dass es sich selbst vergisst und die mentale Stabilität (*herze*) und die akustische Wahrnehmung (*ôren*)

⁴⁹ Beide Zitate Gnaedinger (wie Anm. 3), 22.

⁵⁰ Vgl. dazu insgesamt ebd., 23–31, und Kästner (wie Anm. 48), 51–53.

⁵¹ Zu Verbindungslinien zum Feenmärchen *Lai de Graelent* vgl. Okken (wie Anm. 45), Bd. 1, 199f. mit Anm. 777 in: Bd. 2, 747. Zum Leich, der bereits an dieser Stelle das Schicksal der späteren Liebenden antizipiert, vgl. insgesamt Henrike Lähnemann, ›Leich, Lied und Leise. Singen im *Tristan*‹, in: Gisela Vollmann-Profe u. a. (Hrsg.), *Impulse und Resonanzen. FS Walter Haug*, Tübingen 2007, 179–92.

außer Kontrolle geraten. Dieser transgressive Effekt des Klangs erinnert einerseits an die magische Wirkung von Musik aus dem antiken Orpheus-Mythos⁵² und weist andererseits bereits auf Isoldes musikalische Ausstrahlung als Sirene voraus.⁵³ Außerdem antizipiert der durch den musikalischen Klang erzeugte Kontrollverlust, dass Tristan wesentlich später im Handlungsverlauf durch sein eigenes Musizieren selbst eine tiefgreifende Wahrnehmungsdissoziation erleiden wird.

Bei König Marke entsteht aus der situativen Faszination heraus das Verlangen, einen weiteren Leich zu hören. Nach einem kunstvollen Vorspiel singt Tristan nun viersprachig über den Liebestod von Pyramus und Thisbe (V. 3614–33) – eine tragische Geschichte, die den zeitgenössischen Rezipierenden aus Ovids *Metamorphosen* bekannt gewesen sein dürfte und die textintern erneut das zukünftige Schicksal von Tristan und Isolde vorwegnimmt. Abermals bringt Tristan den walisischen Harfner, Marke und das gesamte Publikum zum Staunen, so dass niemand entscheiden kann, ob eher das Harfenspiel oder doch der Gesang überwältigend wirkt und in den höchsten Tönen zu preisen wäre (V. 3630–35). Insbesondere Marke ist von dem jungen Musiker so affiziert, dass er nachts, wenn er nicht schlafen kann, von Tristan in intimster Nähe musikalisch unterhalten werden möchte (V. 3652–54). Die Situation kulminiert in einer ungewöhnlichen Statuserhöhung, denn Marke bietet Tristan seine Freundschaft an, die er mit einer topischen Zueignungsformel bekräftigt: »nu suln ouch wir gesellen sîn, / du der mîn und ich der dîn« (V. 3725f.).⁵⁴ Um dies zu besiegeln, schenkt Marke Tristan schöne Kleider und Pferde und stattet ihn außerdem mit seinem Schwert, seinen Sporen, seiner Armbrust und seinem goldenen Horn aus (V. 3734–39). Marke macht somit den »ellende[n]« (V. 3742) allein aufgrund seiner außergewöhnlichen Kompetenzen – »jagen, sprâche, seitspil« (V. 3724) – zu seinem ebenbürtigen »Favoriten«⁵⁵ und »ze hove ein trût gesinde« (V. 3743). Nach Aufklärung seiner Identität (V. 4144–389) verzichtet König Marke in einer weiteren Steigerung seiner Gunstbeweise auf eine Eheschließung und macht Tristan zum Erben seines Königreichs (vgl. V. 5152–71).

Diese enorme Reputation isoliert Tristan. Das macht ihn zum Zielpunkt von Intrigen konkurrierender Barone, die z. B. zu feige sind, gegen Morold anzutreten,

⁵² Vgl. Kästner (wie Anm. 48), 77; zu den Verbindungen zum Literaturexkurs siehe oben, Abschnitt 1.

⁵³ Zur Wirkung von Isoldes Musizieren und Gesang vgl. V. 8076–131.

⁵⁴ Zum tendenziell transgressiven Begehren mit Hinweisen auf die ältere Forschungsdiskussion und deren heteronormativitätskritische Neuperspektivierung vgl. Beatrice Michaelis, (Dis-)Artikulationen von Begehren. Schweigeeffekte in wissenschaftlichen und literarischen Texten, Berlin, New York 2011 (TMP 25), 225–34.

⁵⁵ Vgl. Rainer Gruenter, »Der Favorit. Das Motiv der höfischen Intrige in Gotfrids *Tristan und Isold*«, *Euphorion* 58 (1964), 113–28.

um den immer dreisteren Zinsforderungen aus Irland ein Ende zu bereiten. Gegen den Willen Markes stellt sich Tristan dem Zweikampf mit dem übermächtig erscheinenden Gegner und kann ihn schließlich erschlagen. Zuvor wurde Tristan aber durch dessen vergiftetes Schwert so verwundet, dass er bei lebendigem Leibe zu verfaulen droht (V. 7268–78). Lediglich die irische Königin Isolde, die Schwester Morolds, kann Tristan heilen (V. 6931–61). Während der Heilungsfahrt in das verfeindete Irland kommt Tristans musikalischer Kompetenz eine lebensrettende Funktion zu.⁵⁶ Getarnt als Spielmann Tantris lässt sich der Todkranke mit seiner Harfe vor der Küste Irlands in einem Boot aussetzen. Von dort aus entfaltet sein virtuoses Harfenspiel erneut eine magische Wirkung, denn als sich Boten aus Dublin seinem Boot nähern, werden sie vom betörenden Klang von Tristans Musik paralysiert: Solange Tristan Harfe spielt und singt, können sie sich nicht von der Stelle rühren (V. 7522f.). Statt den Feind zu identifizieren und abzuwehren, wird Tristan von den faszinierten Boten an den irischen Hof gebracht, wo er schließlich von Königin Isolde innerhalb von 22 Tagen geheilt wird. Während der Heilungsphase avanciert er v. a. – aber nicht nur – aufgrund seiner musikalischen Kompetenzen zu Isoldes Lehrer.⁵⁷ Tristan unterweist die irische Prinzessin nicht nur in »schuollist« (V. 7967), sondern auch im »hantspil« (ebd.), und er trägt maßgeblich zur weiteren Entfaltung von Isoldes musikalischen Fertigkeiten bei, bis sie ihm schließlich ebenbürtig ist. Dies wird bei einem Auftritt Isoldes am irischen Hof evident, denn auch sie betört ihr Publikum durch ihren Gesang, der programmatisch mit der verderbenbringenden Wirkung der Sirenen⁵⁸ verglichen wird (V. 8085–111):

si sanc in maneges herzen muot
 offenlichen unde tougen
 durch ôren und durch ougen.
 ir sanc, den s'offenliche tete

⁵⁶ Vgl. dazu ausführlicher Gnaedinger (wie Anm. 3), 55–60.

⁵⁷ Hauptziel ist »morâliteit« (V. 8004, 8008 und 8019), also die Verfeinerung von Isoldes ethischer Erziehung; vgl. Schulz (wie Anm. 23), 62.

⁵⁸ Zum Sirenen-Mythos vgl. allgemein Bertold Hinz, Art. »Sirenen«, in: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar 2008 (Der neue Pauly. Supplemente 5), 655–61; zur mittelalterlichen deutschsprachigen Rezeption Manfred Kern, Art. »Sirenes«, in: Manfred Kern und Alfred Ebenbauer (Hrsg.), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin, New York 2003, 582–86, sowie zu Isolde als Sirene Andreas Kraß, »Poetik der Stimme. Der Gesang der Sirenen in Homers *Odysee*, im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Buch der Natur* Konrads von Megenberg«, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörergemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 31–43, v. a. 34–37.

beide anderswâ und an der stete,
 daz was ir sÛeze singen,
 ir senftez seiten clingen,
 daz lÛete und offenlÛche
 durch der ôren kÛnicrÛche
 hin nider in diu herzen clanc.
 sô was der tougenlÛche sanc
 ir wunderlÛchiu schœne,
 diu mit ir muotgedœne
 verholne unde tougen
 durch diu venster der ougen
 in vil manic edele herze sleich
 und daz zouber dar in streich,
 daz die gedanke zehant
 vienc unde vâhende bant
 mit sene und mit senender nôt. (V. 8112–31)

Sie sang sich in so manches Herz hinein, unverhohlen und verborgen, durch Ohren und durch Augen. Ihr Gesang, den sie öffentlich sowohl dort als auch anderswo vortrug, das war ihr liebliches Singen, ihr sanftes Saitenspiel, das laut und von allen wahrnehmbar durch das Königreich der Ohren tief in die Herzen hinein klang. Dagegen war ihr verborgener Gesang ihre erstaunliche Schönheit, die sich mit ihrem sinnlichen Klang verhohlen und heimlich durch die Fenster der Augen in so manches vornehme Herze schlich und dort mit einem Zauber berührte, der die Gedanken sogleich ergriff und mit Verlangen und Sehnsuchtschmerz fesselte.

Im direkten Anschluss an den Sirenenvergleich erläutert der Erzähler, dass nicht nur Isoldes musikalische Virtuosität die Zuhörenden affiziert, sondern dieser Prozess von der Verführungskraft ihrer außerordentlichen Schönheit überlagert wird. Auf einer offensichtlichen akustischen Ebene dringen Isoldes Gesang und ihr Saitenspiel laut und vernehmlich als süßer und sanfter Klang »durch der ôren kÛnicrÛche« (V. 8120) in die Herzen ihrer Zuhörer. Auf einer zweiten Ebene fungiert ihr Gesang als überschießendes verdecktes akustisches Signal, das in paradoxer Weise mit Isoldes »wunderlÛchiu schœne« (V. 8123) gleichgesetzt wird und als ein gewissermaßen aus ihrem Inneren heraus generierter akustischer Impuls, als »muotgedœne« (V. 8124), heimlich und verborgen »durch diu venster der ougen« (V. 8126) ebenfalls in die Herzen vordringt. Dort entfaltet das *muotgedœne* nach dem Vorbild ihres Lehrers Tristan eine magische Wirkung. Das Innere der Betroffenen wird wie die Saiten eines Streichinstruments in Schwingungen versetzt, und die Gedanken werden in topischer Manier mit Sehnsucht und Liebesschmerz gefesselt.

Anders als bei Tristans musikalischen Performances basiert die Wirkung nicht allein auf Instrumentalspiel oder Gesang, sondern auf einer Potenzierung von Klang durch eine paradoxal anmutende Vermischung von akustischer und visueller Perzeption. Die akustische Reizaufnahme erfolgt einerseits klassisch durch die

dafür am besten geeigneten Sinnesorgane, die Ohren. Andererseits wird Isoldes Schönheit zusätzlich als heimlicher Gesang metaphorisiert, der über die Augen wahrgenommen wird und dennoch in den Herzen der Zuhörer als Spezialklang des *muotgedæne* betörende Resonanzen erzeugt. Der Effekt ist eine Wahrnehmungssynästhesie:⁵⁹ »Der Betrachter ›hört‹ die Schönheit ihrer Gestalt.«⁶⁰ Dieses Hören des Sichtbaren erscheint durch die vorangestellte mythologische Anspielung auf den Gesang der Sirenen übercodiert. Betont wird der transgressive Charakter von Isoldes doppelter Verführungskraft. Klang und Schönheit potenzieren sich wechselseitig zu einer Verzauberung, die eine todbringende Gefahr impliziert.

Die fatale Verschränkung von musikalischem Klang mit der transgressiven Aura Isoldes wird am Ende des *Tristan* entgrenzt, wenn Tristan sich an einem neuralgischen Punkt der Handlung abermals »g'isôtet« (V. 19006) fühlt.⁶¹ Kurz zum Handlungskontext: Nach der finalen Trennung von Isolde versucht Tristan durch Beteiligung an Kriegen in Deutschland und Arundel seinen Trennungsschmerz zu lindern. In Arundel befreundet er sich mit Kaedin, der eine Schwester hat, die Isolde heißt und zur Unterscheidung von der irischen bzw. blonden Isolde als »Îsôt / diu mit den wîzen handen« (V. 18956f.) bezeichnet wird.⁶² Ab der ersten Begegnung zwischen Tristan und der neuen Isolde beginnt ein perzeptives Vexierspiel von klangidentischen Namen sowie realen bzw. imaginären Überblendungen der beiden Isolden.⁶³ Deren Changieren zwischen An- und Abwesenheit reflektiert Tristan in einem Selbstgespräch:

›â dê benîe,⁶⁴ wie bin ich
von disem namen verirret!

⁵⁹ Zu Synästhesien bzw. zur Intersensorik siehe die Beiträge von Gesine Mierke und Christoph Schanze sowie von Almut Schneider im vorliegenden Band.

⁶⁰ Kraß (wie Anm. 58), 36.

⁶¹ Vgl. dazu zuletzt den Kurzbeitrag von Hanna Augustin, »g'isôtet. Zur Diskrepanz visueller und auditiver Wahrnehmung in der Isolde-Weißhand-Episode«, in: Katharina Jacob und Andrea Sieber (Hrsg.), Wahrnehmungsprozesse in mediävistischer und linguistischer Perspektive – ein hochschuldidaktisches Kooperationsprojekt. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 68/1 (2021), 21f., sowie Gnaedinger (wie Anm. 3), 88–93.

⁶² Vgl. bereits V. 18709: »Îsôt as blanschemains«.

⁶³ Zur Zeichenlogik vgl. insgesamt Ulrike Draesner, »Zeichen – Körper – Gesang. Das Lied in der Isolde-Weißhand-Episode des *Tristan* Gotfrits von Straßburg«, in: Michael Schilling und Peter Strohschneider (Hrsg.), Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, Heidelberg 1996 (Beihefte zur GRM 13), 77–101.

⁶⁴ Nach Zotz (wie Anm. 38), 123, ist dies die einzige Situation, in der eine Figur im Selbstgespräch die Distanzsprache des Französischen verwendet. Ob die Anrufung Gottes in dieser Situation auch als Ausdruck seiner Verwirrung im Sinne einer Selbstdistanzierung gedeutet werden könnte, wäre weiterführend zu überlegen.

er irret unde wirret
 die wârheit und daz lougen
 mîner sinne und mîner ougen.
 er birt mir wunderlîche nôt:
 mir lachet unde spilt »Îsôt«
 in mînen ôren alle vrist
 und enweiz iedoch, wâ Îsôt ist:
 mîn ouge, daz Îsôte siht,
 daz selbe ensiht Îsôte niht:
 mir ist Îsôt verre und ist mir bî:
 ich vûrhte, ich aber g'îsôtet sî
 zem anderen mâle.« (V. 18994–19007)

›Ah, Gott erbarme sich, wie sehr bin ich von diesem Namen verwirrt! Er verwirrt und vermischt Wahrheit und Täuschung in meinen Gedanken und meinen Augen. Er bringt mich in seltsame Bedrängnis. Mir lacht und klingt Isolde immerzu in meinen Ohren, und doch weiß ich nicht, wo Isolde ist. Mein Auge, das Isolde sieht, sieht Isolde nicht. Mir ist Isolde fern und nah zugleich. Ich fürchte, erneut von Isolde betört zu sein.«

Tristan ist von Isolde Weißhands Namen so verwirrt, dass er in ihr gleichzeitig die irische Isolde sieht und nicht sieht. Klang des Namens und visuelle Präsenz treten auseinander und verschwimmen zugleich wieder. Die Figurendifferenz kollabiert nicht nur in der Wahrnehmung des Protagonisten, sondern wird auch klanglich durch sprachästhetische Wiederholungsstrukturen forciert.⁶⁵ Im weiteren Handlungsverlauf steigert sich Tristan einerseits durch Erinnerung an die blonde Isolde in seinen Trennungsschmerz hinein und versucht andererseits, diesem durch ein neues Begehren zu Isolde Weißhand zu entkommen. Resultat ist eine sich prozessual entfaltende komplexe Wahrnehmungsdissoziation, die durch Musik und Gesang in besonderer Weise ästhetisiert wird,⁶⁶ denn Tristan komponiert und musiziert aus »höfscheit« (V. 19182) für Isolde Weißhand, insbesondere »den edelen leich Tristanden« (V. 19201), den er seiner eigenen *memoria* widmet.⁶⁷ Immer wieder singt

⁶⁵ Nach Helmut de Boor, ›Die Grundauffassung von Gottfrieds *Tristan*‹, DVjs 18 (1940), 262–306, wird die Wortgruppe *irr* und *wirr* »zum klanghaften Leitmotiv [...] einer langsamen seelischen Zersetzung« (296). Zu weiteren Wiederholungsstrukturen vgl. exemplarisch Susanne Köbele, ›ierner niuwe. Wiederholung in Gottfrieds *Tristan*‹, in: Christoph Huber und Victor Millet (Hrsg.), *Der Tristan* Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000, Tübingen 2002, 97–115.

⁶⁶ Zur Ästhetisierung vgl. Klaus Ridder, ›Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder, Blanschefflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde‹, LiLi 105/27 (1997), 62–85, v. a. 66–70.

⁶⁷ Zum Problem von Tristans Autorschaft vgl. Draesner (wie Anm. 63), 91–94, zum »biographisch-subjektiven Charakter« der *memoria* Ridder (wie Anm. 66), 68f. (Zitat: 68), außerdem Victor Millet, ›Liebe und Erinnerung. Überlegungen zur Isolde Weißhand-Episode‹, in: Christoph Huber und Victor Millet (Hrsg.), *Der Tristan* Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis

er außerdem öffentlich bei Hofe den »refloit« (V. 19212): »Îsôt ma drûe, Îsôt m'amie, / en vûs ma mort, en vûs ma vie!« (V. 19213f.: »Isolde, meine Geliebte, Isolde, meine Freundin, in Euch mein Tod, in Euch mein Leben!«), so dass alle der festen Überzeugung sind, »er meinde ir Îsôte« (V. 19218). In diesem Kehrreim wird der tragische Zusammenhang von Liebe, Leben und Tod sowohl durch die Wahl der Fremdsprache als auch der stilistischen Mittel klanglich besonders expressiv akzentuiert.

In verschiedenen Phasen nähert sich Tristan an Isolde Weißhand an und entfernt sich wieder von ihr.⁶⁸ Zusätzlich zur Sehnsucht nach der irischen Isolde, die er mal vergessen, mal erneuern möchte, entsteht ein überschießendes Begehren, das so außer Kontrolle gerät, dass er daran verzweifeln muss:

er qual nâch jener starke
und zôch sich hie von dirre.
sus was er beider irre:
er wolde und enwolde
Îsolde unde Îsolde (V. 19386–90).

Er sehnte sich schmerzvoll nach jener und zog sich hier von dieser zurück. Von beiden war er so verwirrt, dass er wollte und nicht wollte: Isolde und Isolde.

Das buchstäbliche Hin-und-Her zwischen den beiden Isolden greift die bereits etablierte klangliche Leitmotivik von *irren* und *wirren* (V. 18995f.) wieder auf und markiert an dieser Stelle Tristans mentale Zerrüttung, die ihn an den Rand des Wahnsinns führt.⁶⁹ Sprachästhetisch wird dies mit doppelten Paarformeln hervorgehoben, die gleichermaßen antithetisch und chiasmatisch funktionieren.⁷⁰ Dadurch wird nicht nur Tristans Verwirrung auf der *histoire*-Ebene veranschaulicht, sondern durch das sprachästhetische Spiel mit dem Gleichklang werden auch die textexternen Rezipierenden besonders nachdrücklich in die Situation involviert.

8. April 2000, Tübingen 2002, 357–77, sowie insgesamt zum *memoria*-Konzept des *Tristan* Waltraud Fritsch-Rößler, »Multiple Memorialisierung in Gottfried von Straßburg *Tristan*«, in: Ulrich Ernst und Klaus Ridder (Hrsg.), *Kunst und Erinnerung. Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters*, Köln u. a. 2003 (Ordo 8), 159–97.

68 Zur Phasenstruktur vgl. Schulz (wie Anm. 23), 158–60.

69 Zu Verbindungslinien zu zeitgenössischen medizinisch-psychologischen Diskursen vgl. Claudia Konetzke, »*triuwe* und *melancholia*. Ein neuer Annäherungsversuch an die Isolde-Weißhand-Episode des *Tristan* Gottfrieds von Straßburg«, in: Klaus Ridder und Otto Langer (Hrsg.), *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*, 18. bis 20. März 1999, Berlin 2002 (Körper – Zeichen – Kultur 11), 117–38, v. a. 132–35.

70 Zum hochfrequenten Einsatz zweigliedriger Wiederholungsfiguren im *Tristan* vgl. insgesamt Peter Christian, »*Ein und ein*: A new stylistic device in Gottfried's *Tristan*«, *Euphorion* 84 (1990), 1–44, hier: 25 (zu ebendieser Textstelle).

Einen eher distanzierenden Effekt hat jedoch die Wiederholung des *refloit*, da diese vom Erzähler mit einer Schuldzuschreibung kombiniert wird. Tristan hat Isolde Weißhand mit »zwein handelungen / der ougen unde der zungen« (V. 19399f.) so betrogen und belogen, dass sie über seine Zuwendung und seine Absichten sicher zu sein glaubt (V. 19397–402). Der Kulminationspunkt dieser Täuschung liegt in Tristans Gesang:

und al der trügeheite,
 die Tristan an si leite,
 sô was ie daz diu volleist,
 diu ir herze allermeist
 an Tristandes liebe twanc,
 daz er daz alsô gerne sanc:
 ›Îsôt ma drûe, Îsôt m'amîe,
 en vûs ma mort, en vûs ma vie!« (V. 19403–10)

Doch von all den Betrügereien, die Tristan auf sie ausrichtete, war stets die umfassendste, die ihr Herz besonders dazu drängte, Tristan zu lieben, dass er so gerne sang: ›Isolde, meine Geliebte, Isolde, meine Freundin, in Euch mein Tod, in Euch mein Leben!«

Tristans Gesang verursacht ungewollt eine doppelte Transgression: Mit seinem Gesang forciert er zum einen die aufrichtig von Isolde Weißhand ihm gegenüber erwiderte Liebe, die aber ins Leere führt und somit a-sozial bleibt. Zum anderen steigert sich Tristan über die Iteration des *refloit* selbst in einen Zustand der Ich-Dissoziation hinein, die er am Ende des unvollendeten Romans kaum noch kontrollieren kann, weil er nicht mehr wie in allen anderen Gesangsszenen des Romans die sängerische Distanz zur besungenen Geschichte wahrt.⁷¹ In seiner abschließenden Rechtfertigung, warum er sich von der fernen Isolde final abwendet, formuliert er das Ziel, gemeinsam mit der nahen Isolde ein »triurelôser Tristan« (V. 19464) werden zu wollen. Damit wird zwar der Bogen zur Taufe und zu seinem sprechenden Namen geschlagen, aber die Stofftradition der Tristan-Fortsetzungen zeigt, dass er diesem ›Klang‹ seines Schicksals nicht durch Identitätsflucht entkommen kann: »Am Ende tönt, nach langen, artistischen Monologen Tristans und Erzähler-dominierten Passagen nur mehr die harte fiktionale Wirklichkeit aus Tristans letzten Worten.«⁷²

⁷¹ Vgl. Ridder (wie Anm. 66), 69f., zur gescheiterten »Realitätsbewältigung« (69) durch die »autobiographische[] Liedkunst« (70) Tristans. Nach Draesner (wie Anm. 63), 101, könnte der »Verlust von Tristans Situationsmächtigkeit« auf poetologischer Ebene auch den Abbruch des Werks spiegeln. Diese These hat Kaminski (wie Anm. 28), 21–26, aufgegriffen und versucht, sie durch eine Analyse des erhaltenen Akrostichons zu erhärten.

⁷² Peter K. Stein, ›Die Musik in Gotfrids von Straßburg *Tristan* – ihre Bedeutung im epischen Gefüge. Vorstudie zu einem Verständnishorizont des Textes«, in: ders. (Hrsg.), *Sprache, Text, Geschichte*.

6 Von der Klangmagie zum radikalen Verstummen?

Aus den bisherigen Beobachtungen zu Klangphänomenen im *Tristan* blieb die Petitcreü-Episode⁷³ bewusst ausgeklammert. Anhand dieser Episode, die wie ein »struktureller Fremdkörper«⁷⁴ in der Erzählung wirkt, soll nun abschließend die Frage nach einer auf das Auditiv zielenden Konzeption des Werks aufgeworfen werden. Zur Einbettung in den Handlungskontext: Nachdem Isolde durch das manipulierte Gottesurteil den Vorwurf des Ehebruchs entkräften konnte, lebt Tristan eine Zeit lang bei Gilan. Als der Herzog Tristans dauerhafte Betrübniß bemerkt, zeigt er ihm sein magisches Hündchen Petitcreü, das aus dem Feenreich Avalon stammt (V. 15808). Bekanntlich ist Petitcreü ein schillerndes ›Unding‹.⁷⁵ Obwohl in über 30 Versen das exotisch-irisierende Fell des Hündchens beschrieben wird, ist niemand in der Lage, dessen tatsächliche Farbe zu erkennen (V. 15811–44). Außerdem trägt das Hündchen an einer goldenen Kette eine Schelle um den Hals, die durch ihren magischen Klang auf wunderbare Weise Tristans gesamte Trauer und all seine Sehnsucht nach Isolde vollkommen vertreibt (V. 15845–59). Im direkten Vergleich seiner auditiven und visuellen Wahrnehmung von dem »wunder umb daz hundelîn« (V. 15869) bewertet Tristan zwar zunächst den Effekt der optischen Magie »vil michel wunderlîcher« (V. 15870) als den »süezen schellen clanc« (V. 15871), aber letztlich will

Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg, Göttingen 1980 (GAG 304), 569–694, hier: 634. Stein geht insgesamt von einer »Ohnmacht der Kunst« (597) im *Tristan* aus, während im vorliegenden Abschnitt die – wenn auch negativ konnotierte – Transformationsenergie der musikalischen Klänge und somit auch deren machtvolle Wirkung nachgewiesen werden konnte. Dies fasst Stein in einer Teilüberschrift seiner Untersuchung immerhin in der paradoxen Doppelformel »Ohnmächtige Macht und mächtige Ohnmacht« (598).

73 Zur poetologischen Sonderstellung der Episode vgl. zuletzt Christiane Witthöft, ›Zur Ideengeschichte eines ›höfischen Skeptizismus‹. Petitcreü und der literarische Zweifel im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg‹, in: Maximilian Benz und Gideon Stiening (Hrsg.), *Nach der Kulturgeschichte. Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Berlin, Boston 2022, 125–57, v. a. 141–48.

74 Stein (wie Anm. 72), 606. Vgl. außerdem unter dem Gesichtspunkt des musikalischen Klangs Gnaedinger (wie Anm. 3), 72–75.

75 Vgl. dazu zuletzt den Kurzbeitrag von Dennis Korus, ›Petitcrüs Farbmischung als *âventiure* transdisziplinärer Literaturrezeption‹, in: Katharina Jacob und Andrea Sieber (Hrsg.), *Wahrnehmungsprozesse in mediävistischer und linguistischer Perspektive – ein hochschuldidaktisches Kooperationsprojekt. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 68/1 (2021), 31–36, v. a. 31–33.

er das Hündchen nur wegen des magischen Klangs für Isolde erwerben, um ihren Sehnsuchtsschmerz zu lindern.⁷⁶

Nachdem Isolde das Hündchen durch einen Boten im entfernten Cornwall erhalten hat, entwickelt sie einen exklusiven und ritualisierten Umgang mit Petitcreü (V. 16344–49), so dass man meinen könnte, dass sie durch die permanente Anwesenheit des Hündchens und den magischen Klang seiner Schelle ihre Sehnsucht nach Tristan vollkommen auslöschen würde. Das Gegenteil ist jedoch der Fall: »si tete ez, als uns diz mære seit, / ze niuwenne ir senede leit« (V. 16353f.). Warum das funktioniert, wird als Erklärung vom Erzähler nachgereicht: Sofort nachdem Isolde die magische Wirkung der Schelle durchschaut hat, bricht sie die Schelle von der Kette des Hündchens, um niemals Freude zu empfinden, während Tristan Sehnsuchtsschmerz erleidet (V. 16359–89):

hie verlôs ouch diu schelle van
al ir reht und al ir craft:
si'n was nie mære lûthaft
reht in ir tugende als ê.
man saget, daz si niemer mê
erlaschte noch zestôrte,
swie vil man sî gehôrte,
dekeines herzen swære. (V. 16390–97)

Dadurch verlor die Schelle all ihre Wirksamkeit und ihre gesamte Zauberkraft. Sie erklang nie mehr mit derselben Wirkung wie früher. Man sagt, dass sie nie wieder irgendeinen Herzenskummer löschte oder zerstörte, egal wie oft man sie auch hörte.

Isolde ist also nicht der Versuchung erlegen, durch Magie dauerhaft ihr Liebesleid zu lindern. Mit dem Abbrechen der Schelle transformiert sie das magische Hündchen von einem »Oblivions-Mittel« in ein »Memorial-Zeichen«: »Isoldes ehedem spontan evozierte Erinnerung tritt in ihr reflexives Stadium. Die Memoria wird selbstbewußt«. ⁷⁷ Isoldes Handeln stellt eine erstaunlich destruktive Wendung gegen die musikalische Artifizialität der magischen Schelle dar: Der Akt der Zerstörung der trauervernichtenden Klangwirkung richtet sich auf einer Metaebene gegen alle potenziellen Gefährdungen durch transgressive Klangwahrnehmungen, die – wie an Tristans finaler Verwirrung deutlich wird – nicht nur zu temporären Realitätsverlusten führen können. Bezogen auf die magisch evozierte Oberflächenoptik des Hündchens hat zuletzt Christiane Witthöft die metapoetische Schlüssel-

⁷⁶ Zum dafür nötigen Kampf gegen den Riesen Urgan vgl. exemplarisch Uttenreuther (wie Anm. 17), 138–45.

⁷⁷ Alle Zitate Fritsch-Rößler (wie Anm. 67), 180.

bedeutung der Petitcreü-Episode herausgestellt.⁷⁸ Wenn in Anlehnung an Peter K. Stein Petitcreü aber insgesamt als eine »Allegorie der Kunst«⁷⁹ betrachtet werden kann, dann ist konsequenterweise auch die magische Klangproduktion der Schelle und deren Vernichtung in einen metapoetischen Gesamtzusammenhang zu stellen. Im Spannungsverhältnis zwischen textinterner Figurenwahrnehmung und der Imagination der textexternen Rezipierenden impliziert das Abreißen der Schelle einen Bruch mit der Macht transgressiv wirksamer Klangphänomene: Auf der *histoire*-Ebene emanzipiert sich Isolde als Subjekt von deren Selbstbezüglichkeit, während Tristan am Ende der ins Destruktive gewendeten Macht seines mental dissoziativ wirkenden Gesangs erliegt. Auf der *discours*-Ebene wirkt die radikale Auslöschung von Klangmagie fast wie eine ironische⁸⁰ Rezeptionsaufforderung, spätestens ab diesem Zeitpunkt sowohl der elaborierten Klangdarstellung im Text als auch dem hochartifiziellen Klang des Textes und somit auch den dafür verantwortlichen textinternen und textexternen Produktionsinstanzen – Figur, Sängerin und Sänger, Erzähler, Autor – stärker zu misstrauen. Dies wäre ein Aspekt, dem die Gottfried-Forschung durchaus noch mehr ›Gehör‹ schenken könnte.

⁷⁸ Vgl. Witthöft (wie Anm. 73), 141–48, sowie Ursula Liebertz-Grün, ›Selbstreflexivität und Mythologie. Gottfrieds *Tristan* als Metaroman«, GRM 51 (2001), 1–20, hier: 9–11.

⁷⁹ Stein (wie Anm. 78), 610.

⁸⁰ Florian Kragl, Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im *Tristan*. Mit einem Nachspruch zum *Rosenkavalier*, Berlin 2019, hat signifikanter Weise die Petitcreü-Episode nicht in seine narratologisch fundierte Studie einbezogen; zum konzeptuellen Ansatz vgl. v. a. ebd., 28–33.

Brigitte Burrichter
Klangeffekte

Zu Klängen bei Chrétien de Troyes und in den *Perceval*-Fortsetzungen

Abstract: This article analyses the description of acoustic phenomena in some old French texts. Chrétien de Troyes uses stark contrasts between the songs of birds and the noise of knights to accentuate the difference between an idyllic, peaceful nature and the world of knighthood. In the First Continuation of *Perceval* the sinister world of the Grail is mainly reflected by acoustic aspects.

1 Vorbemerkung

Die Erzählung der französischen Artusromane ist überwiegend auf die optische Wiedergabe konzentriert; Beschreibungen sind allenfalls gelegentlich akustisch untermalt, Klänge, die handlungspragmatisch notwendig sind – wörtliche Rede, Hilferufe und ähnliches –, werden nur selten in ihrer akustischen Qualität spezifiziert. Gelegentlich aber ergänzen Klänge Beschreibungen besonders effektiv und tragen entscheidend zur Ausgestaltung einer Sequenz bei. Der Klang erzeugt hier besondere Effekte, was im Folgenden anhand mehrerer Beispiele untersucht werden soll.

2 Klangeffekte

In den Szenen, um die es hier geht, sorgen Geräusche für Kontrasteffekte, sie verstärken eine Stimmung. Die Klänge haben in den untersuchten Fällen eine Funktion auf der Ebene der *histoire*, ihre Darstellung im konkreten Text gehört aber zum *discours*. Das lässt sich besonders in meinen ersten Beispielen, Chrétiens des Troyes *Yvain* und *Perceval*, zeigen, die den Vergleich mit den deutschen Bearbeitungen ermöglichen und so die Spezifika des *discours* bei Chrétien deutlich machen.

2.1 Kontrasteffekte: *Yvain* und *Perceval*

Die Inszenierung der Gewitterquelle in Chrétiens *Yvain* setzt Geräusche sehr gezielt ein, um den Wechsel von schrecklichen Ereignissen (dem Gewitter und dem Brunnenritter) und idyllischem Vogelgesang zu gestalten.

Calogrenant beschreibt das Gewitter in seinem Bericht sehr ausführlich, es blitzt, stürmt und regnet übermäßig, von Donner ist zwar nicht ausdrücklich die Rede, der Krach eines solchen Gewitters ist aber in den Verben impliziert. Nach dem Gewitter kehrt das gute Wetter zurück und mit ihm kommen die Vögel, die wunderschön singen:

Des que li tans fu trespassez,
 Vi sor le pin tant amassez
 Oisiaus (s'est, qui croire m'an vuelle),
 Qu'il n'i paroit branche ne fuelle,
 Que tot ne fust covert d'oisiaus,
 S'an estoit li arbres plus biaux;
 Et trestuit li oisel chantoient,
 Si que mout bien s'antracordoient.
 Mes divers chanz chantoit chascuns;
 Qu'onques ce que chantoit li uns,
 A l'autre chanter n'i oi. (V. 459–69)¹

Sobald das Unwetter vorüber war, sah ich auf der Fichte so viele Vögel versammelt, daß (wenn mir einer Glauben schenken will) man weder Zweig noch Laubwerk darunter erkennen konnte, sondern alles war von Vögeln bedeckt, und der Baum wurde dadurch noch schöner; und alle die Vögel sangen, so daß ihre Stimmen sehr schön zusammenklangen. Aber jeder sang eine andere Melodie; was der eine sang, hörte ich keinen anderen singen.

Die Rückkehr der Vögel wird zunächst optisch beschrieben, um ihre schiere Menge zu zeigen. Beim Gesang der Vögel liegt der Schwerpunkt auf der Harmonie der verschiedenen Gesänge, die zusammenklingen.

Diese Evokation des polyphonen Gesangs verweist auf die Polyphonie in der Musik, die seit dem letzten Drittel des 12. Jh. in Nordfrankreich immer wichtiger wurde.² In Chrétien's Romanen finden sich häufig Hinweise auf ganz aktuelle Entwicklungen, die mutmaßlich an den Höfen in Nordfrankreich diskutiert und positiv aufgenommen wurden – im *Perceval* etwa ganz markant laientheologische Neuerungen und hier, im *Yvain*, die neue Musik. Sie wird aus der Perspektive eines Zu-

¹ Benutzte Ausgabe: Chrestien de Troyes, *Yvain*, übers. und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1983 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 2). Die Übersetzungen entstammen dieser Ausgabe.

² Vgl. Arnold Feil, Metzler Musik Chronik. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, 2. erw. Aufl., Stuttgart 2005, 29–34, sowie Brigitte Burrichter und Danielle Buschinger, »Musique et littérature. Quelques réflexions sur les relations entre débuts de la polyphonie et la littérature médiévale«, in Vorb.

hörers ohne theoretische Kenntnisse beschrieben:³ Calogrenant genießt v. a. den schönen Gesang und die idyllische Stimmung:

Qu'ains mes n'oï si bele joie,
 Ne mes ne cuit, que nus hon l'oie,
 Se il ne va oïr celi,
 Qui tant me plot et abeli,
 Que je m'an dui pour fol tenir. (V. 473–77)

[...] denn niemals noch hörte ich so schönen Jubel, noch glaube ich, daß je einer ihn so hören wird, wenn er nicht den hören geht, der mir so sehr gefiel und zusagte, daß ich mich deshalb für einen Toren halten mußte.

Die Beschreibung des Vogelgesangs ist recht lang und vermittelt eine friedliche Stimmung. Allerdings stellt Calogrenant rückblickend fest, dass er sich zu sehr vom Vogelgesang hat einnehmen lassen. Er hält sich für *fol*, also für verrückt. Am Ende seines Berichts wird er seine ganze Unternehmung unter dieses Diktum stellen⁴ und präfiguriert damit Yvains Schicksal. Ob die betörende Wirkung der Musik sich auf die Macht der Liebe bezieht, die in den Wahn führt, oder nicht doch – da sie Calogrenant für einen Moment von seiner Unternehmung ablenkt – eher auf Yvains Ablenkung durch die Abenteuerfahrt mit Gawain, lässt sich nicht entscheiden, aber das Thema der *folie* ist von Anfang an gesetzt. Hier ist die Musik schuld, doch deren Genuss und die angenehme Stimmung werden plötzlich unterbrochen:

Tant i fui, que j'oï venir
 Chevaliers, ce me fu avis –
 Bien cuidai que il fussent dis:

³ Chrétien kennt die Fachbegriffe; in *Erec et Enide* nennt er *chant* und *déchant*. Benutzte Ausgabe: Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Texte établi, traduit, présenté et annoté par Peter F. Dembowski, in: Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, hrsg. von Daniel Poirion u. a., Paris 1994 (Bibliothèque de la Pléiade 408), 1–169, V. 6762–68. Es würde sicher zu weit gehen, den Vögeln die bewusste Produktion polyphoner Musik zuzuschreiben, zumal dies, die Produktion von Musik, eine allein menschliche Fähigkeit ist; vgl. Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca und London 2007, v. a. 1–4 und 11f. Leach betont, dass die Produktion von Musik im Verständnis der mittelalterlichen Theoretiker *scientia* und damit Menschen vorbehalten war. Für die Rezeption gilt das nicht (vgl. ebd., 20–24).

⁴ »Ensi alai, ensi reving; / Au revenir por fol me ting« (V. 577f.). Die Verse zitieren Waces Kommentar zu seiner Suche nach der Wunderquelle; vgl. Brigitte Burrichter, »La Fontaine de Barenton – poetologische Implikationen der Gewitterquelle aus dem *Yvain*«, in: Gerlinde Huber-Rebenich u. a. (Hrsg.), *Wasser in der mittelalterlichen Kultur/Water in Medieval Culture. Gebrauch – Wahrnehmung – Symbolik/Uses, Perceptions, and Symbolism*, Berlin, Boston 2017 (Das Mittelalter. Beihefte 4), 449–64, hier: 451.

Tel noise et tel fraint demenoit
 Uns seus chevaliers qui venoit. (V. 478–82)

Ich verweilte solange dort, bis ich Ritter heranreiten hörte, so schien es mir – ich glaubte in der Tat, es wären zehn: solchen Lärm und solches Getöse vollführte ein einziger Ritter beim Reiten.

Auf den Vogelgesang folgt der Krach. Der Lärm wird besonders hervorgehoben, zum einen durch das verstärkende *tel* und die Doppelung (*noise et fraint*), zum anderen durch die Versicherung, dass der eine Ritter Krach für zehn macht.

Als Yvain zur Quelle kommt, wird die Szene nur noch kurz beschrieben, nun in Erzählerrede. In der knappen Darstellung ist der Kontrast zwischen dem Gewitter, dem friedlichen und melodischen Vogelgesang und dem Krach des Ritters besonders gedrängt und effektiv:

Puis erra jusqu'a la fontaine,
 Si vit ganquë vost veoir.
 Sanz arester et sanz seoir
 Versa sor le perron de plain
 De l'eve le bacin tot plain;
 Et maintenant vanta et plut
 Et fist tel tans, con feire dut.
 Et quant Des redona le bel,
 Sor le pin vindrent li oisel
 Et firent joie merveilleuse
 Sor la fontaine perilleuse.
 Ainz que la joie fust remese,
 Vint, d'ire plus ardanz que brese,
 Li chevaliers a si grant bruit
 Con s'il chaçast un cerf de ruit. (V. 800–14)

Dann ritt [Yvain] bis zu der Quelle und sah, was er zu sehen begehrt hatte. Ohne im geringsten zu verweilen, goß er aus vollem Becken das Wasser mitten auf den Stein; und sogleich stürmte und regnete es, und ein Unwetter brach los, wie es mußte. Und als Gott wieder gutes Wetter gewährte, da ließen sich die Vögel auf der Fichte nieder und jubelten herrlich über der gefahrenreichen Quelle. Ehe noch der Jubel verklungen war, da kam, vor Zorn flammend mehr als Feuersglut, der Ritter mit solchem Getöse daher, als wenn er einen Brunsthirsch jagte [...].

Wir haben hier auf engstem Raum den Wechsel von Gewitter, dem Gesang der Vögel und dem Lärm des Ritters. Bei diesem wird die Angabe der Lautstärke variiert – Calogrenant, der ja nur seine Eindrücke wiedergeben kann, meint, zehn Ritter zu hören (V. 480). Der Erzähler weiß um die Wut des Brunnenritters und bringt einen Vergleich mit der Jagd.

Hartmanns von Aue Kalogrenant spricht vom süßen Gesang der Vögel, ohne diesen näher zu beschreiben. Die Begegnung Iweins mit dem Brunnenritter wird direkt ans Ende des Unwetters angeschlossen, die Vögel kommen nicht mehr vor.⁵

Ganz ähnlich funktioniert die Eingangsszene im *Perceval* mit ihrem langen Frühlingseingang:

Ce fu au tans qu'arbre foillissent,
Que glai et bois et pre verdissent,
Et cil oisel en lor latin
Cantent doucemant au matin
Et tote riens de joie aflamme,
Que li fix a la veve dame [...]
Fors del manoir sa mere issi. (V. 69–80)⁶

Es war zu der Jahreszeit, in der die Bäume ausschlagen, in der Gräser, Wälder und Wiesen grünen, die Vögel am Morgen lieblich zwitschern und Lust alles erfüllt; da erhob sich der Sohn der Witwe [...] und verließ [...] das Anwesen seiner Mutter.

Der Frühlingseingang schafft eine heitere, friedliche Stimmung. Der junge Perceval will nach den Arbeitern seiner Mutter sehen, vertreibt sich aber recht ziellos die Zeit und passt damit in die idyllische Szenerie. Ganz besonders erfreut er sich am Gesang der Vögel:

Ensi an la forest s'en entre,
Et maintenant li cuers del ventre
Por le dolç tans li resjoï
Et por le chant que il oï
Des oisiax qui joie faisoient;
Toutes ces choses li plaisoient. (V. 85–90)

So reitet er in den Wald hinein, und sogleich hüpfte sein Herz im Leibe vor Freude über die liebliche Jahreszeit und den Sang der tirilierenden Vögel, den er hörte.

Über hundert Verse lang wird diese Idylle beschrieben, als Rezipienten werden wir regelrecht eingelullt. Dann aber wird die Frühlingsstimmung mit dem Vogelgesang plötzlich beendet, denn beides dauert nur, bis Ritter kommen:

⁵ Benutzte Ausgabe: Hartmann von Aue, *Iwein*. Text der siebenten Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, übers. und mit Nachwort von Thomas Cramer, 4., überarb. Aufl., Berlin, New York 2001, V. 682f. und 999–1001.

⁶ Benutzte Ausgabe: Chrétien de Troyes, *Perceval*. Afrz./Dt., übers. und hrsg. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 1991. Dieser Ausgabe entstammt auch die Übersetzung.

Tant qu'il oï parmi le gaut
 Venir cinc chevaliers armez,
 De totes armes adoubez.
 Et molt grant noise demenoient
 Les armes de ciaux qui venoient,
 Que sovant hurtelent as armes
 Li rain des chaines et des carmes.
 Les lances as escus hurtoient
 Et tuit li hauberc fresteloient;
 Sonent li fust, sone li fers
 Et des escus et des haubers. (V. 100–10)

[...] bis er durch den Wald fünf bewaffnete Ritter in voller Rüstung nahen hörte. Die Waffen der Heranreitenden machten gewaltigen Lärm; oft nämlich krachen die Äste der Eichen und Hagbuchen dagegen; die Lanzen stießen an Schilde, und alle Halsbergen rasseln. Die Holzschäfte dröhnen, das Eisen der Schilde und Halsbergen klirrt.

Hier steht der Krach im Zentrum, den bewaffnete Männer bei ihrem Ritt machen, lautmalerisch unterstrichen durch harte Konsonanten und parallele Satzkonstruktionen mit Zäsuren, die den Lesefluss durchbrechen und beim Vorlesen die Störung der bisher ruhigen Verse hörbar werden lassen. Auf jeden Fall ist die Ruhestörung effektiv akustisch in Szene gesetzt.

Bisher war der Krach, den Ritter machen, meines Wissens nie so realistisch beschrieben worden wie hier; dieser unangenehme Aspekt des ritterlichen Reitens passt auch zum sehr kritischen Bild der Ritter, das die Mutter im Folgenden entwerfen wird. In der Gaste Forest, der Welt der Mutter und der Kindheit, sind sie Eindringlinge, die diese Welt zerstören und ihr den Frieden nehmen werden. Unter dem Aspekt der ›Klangregie‹ ist die Ruhestörung, die gleichzeitig einen ›Clash‹ der Kulturen bedeutet, ausgesprochen effektiv: Der süße Vogelgesang und die klirrenden Rüstungen, die die Bäume streifen, sind extreme Laute, die Natur und Kultur unversöhnlich gegeneinanderstellen, die klirrenden Ritter als Boten der kulturellen Sphäre überdecken den Vogelgesang.

Ein weiteres kommt hinzu. Der Junge sieht nicht, was da lärmend durch den Wald kommt, und Laute allein tragen keine klar dechiffrierbare Bedeutung. Perceval muss sich eine Erklärung zurechtlegen:

Li vallés oit et ne voit pas
 Ciaux qui vers lui vienent le pas;
 Molt se merveille et dist: ›Par m'ame,
 Voir se dist ma mere, ma dame,
 Qui me dist que deable sont
 Les plus laides choses del mont[<] (V. 111–16).

Der Junge hörte (nur), wie sie im Schritt auf ihn zureiten, er kann sie (aber) nicht sehen. Er wundert sich sehr und ruft: ›Bei meiner Seele, meine Frau Mutter hat die Wahrheit gesprochen, da sie mir sagte, daß Teufel das Abscheulichste auf der Welt seien.‹

Der Junge kann sich nur vorstellen, dass es sich um Teufel handeln muss, von denen seine Mutter ihm erzählt hatte, der Lärm erscheint ihm nicht menschengemacht. Beim Anblick der Ritter meint er dann, Engel und gar den lieben Gott zu sehen: Der optische Eindruck überdeckt den akustischen. Anders als bei den Vögeln, die im *Yvain* optisch wie akustisch positiv beschrieben werden, treten hier im Falle der Ritter akustischer und optischer Eindruck auseinander.

Mit den Vögeln und den Rittern kontrastiert Chrétien Natur und Kultur anders, als die Artusromane das sonst tun. Der Wald als Unort, als Ort des Abenteuers und der Gefahren ist hier der Ort der Sicherheit und des Friedens, in den die ritterliche Kultur als Störung einbricht. Der Perspektivwechsel vom Artushof zur Kindheitswelt ermöglicht diese andere Sicht auf die Ritter, die für gewöhnlich ausgeblendet bleibt.

Der Blick auf Wolframs von Eschenbach *Parzival* verdeutlicht, wie sehr Chrétien hier mit den Klangeffekten arbeitet. Im *Parzival* trägt die Lust des Protagonisten am süßen Vogelgesang eine Bedeutung, er zeigt dessen adlige Herkunft an (118, 15–17 und 24–28), die Ankunft der Ritter ist aber nicht mit dem Vogelgesang kontrastiert.

2.2 Unheimliche Klänge: *Première Continuation de Perceval*

Chrétiens de Troyes Gralsroman ist unvollendet geblieben, der Überlieferung nach, weil der Autor über dem Abfassen des Werkes gestorben ist. Sehr schnell, schon in den letzten Jahren des 12. Jh., entstanden Fortsetzungen durch andere Autoren, die den Roman aber auch nicht zum Abschluss brachten.

Die erste Fortsetzung, deren Verfasser wir nicht kennen, hat Gawain zum Protagonisten. Nach einer langen Reihe von Abenteuern erfährt Gawain beinahe das Geheimnis des Grals. In diesem Kontext steht die Szene, um die es im Folgenden geht. Der Erzähler leitet sie mit einer merkwürdigen Aufforderung an die Zuhörer ein:

A cest mot doit dire cascuns
 Une Paternostre as defunts;
 Puis nos ferés le vin donner. (V. 7035–37)⁷

Hier muss jeder ein Paternoster für die Verstorbenen beten; danach lasst uns den Wein servieren.

⁷ Benutzte Ausgabe: *La Première Continuation de Perceval. Continuation Gauvain*, hrsg. von William Roach, ins Neufranzösische übers. von Colette-Anne van Coolput-Storms, Paris 1993 (Lettres gothiques 4538). Eigene Übersetzung.

Für die darauf folgende Erzählung braucht es also spirituellen Beistand in beiden Formen.

Gawain verlässt den Artushof, nachdem dort ein Ritter unter ungeklärten Umständen ums Leben gekommen ist. Wo er hin soll, weiß er nicht, er lässt das Pferd – das dem toten Ritter gehört hat – laufen. In der Nacht gerät er in ein fürchterliches Unwetter, das wir hier auch akustisch vermittelt bekommen:

Li tans si esforciés estoit
Et de toner et de fort vent
Que por tot l'or du Bonivent
Ne poïst il avant aller. (V. 7052–55)

Das Wetter war so schlimm geworden, es donnerte und stürmte, so dass er für alles Gold aus Benevent nicht weiterreiten konnte.

Die knappe Darstellung des Unwetters wird sprachlich durch die dunklen Vokale unterstrichen. Gawain rettet sich schließlich in eine Kapelle, die am Wegesrand an einer Kreuzung steht. Dort brennt eine einzige Kerze auf dem Altar, die etwas Licht gibt. Aber bald schon kommt eine hässliche Hand aus der Wand und löscht das Licht:

Ne demora mie granment
Que mesires Gavains garda
Et vit une main qui entra
Par un boël devers senestre,
Mais Dex ne fist home terrestre
Qui ainc veïst aussi hisdeuse
N'ausi grant n'ausi mervelleuse.
Le cierge prist lués, si l'estaint. (V. 7066–73)

Es dauerte nicht lange, bis Herr Gawain sah, wie eine Hand durch eine Öffnung in der linken Wand kam, niemals hat ein von Gott geschaffener Mensch eine so schreckliche, so große und ungewöhnliche gesehen. Sofort nahm sie die Kerze und löschte sie aus.

Schon die Beschreibung dessen, was Gawain sieht, sorgt für eine unheimliche Stimmung, auch durch die Erzählweise: Wir folgen dem Blick Gawains ohne weitere Informationen durch den Erzähler. So sehen wir mit Gawain, wie die Hand aus der Wand kommt, dann bemerken wir zusammen mit ihm ihre Hässlichkeit. Gleich darauf herrscht absolute Dunkelheit, und Gawain sieht nichts mehr.

Dem optischen Schrecken folgt dann unmittelbar ein akustischer:

Lors vint une vois, si se plaint
Si durement, si con moi samble,
Que la capele tote en tranble (V. 7074–76).

Da erhob sich eine Stimme, die so laut klagte, dass, wie mir scheint, die ganze Kapelle erbebt.

Die optische Erscheinung mit der darauffolgenden Dunkelheit wird durch die übermäßig laute Klage in ihrer Bedrohlichkeit verstärkt, zumal Gawain weder sieht, wem die Hand gehört, noch, wer hinter der klagenden Stimme steht. Das Pferd scheut und rennt wieder in das Unwetter hinaus, Gawain kann es nicht steuern. In der Nacht erlebt Gawain weitere Wunder, die aber nicht erzählt werden dürfen, weil sie zu den Geheimnissen des Grals gehören. Das Pferd setzt seinen Lauf am folgenden Tag mit großer Geschwindigkeit und ohne Pause fort, bis Gawain endlich in der darauffolgenden Nacht ans Meer kommt. Er will auf den Tag warten, zumal er völlig übermüdet und hungrig ist, aber das Pferd rast auf einem schmalen Damm ins Meer hinaus, bis es in einen großen Saal im Meer kommt.

Im Saal sind sehr viele Menschen, die Gawain begeistert empfangen:

›Biaus sire, la vostre venue,
Font ils, nos a Dex amenee;
Molt l'avons lon tans desirree.‹ (V. 7160–62)

›Lieber Herr, Euer Kommen, sagen sie, hat uns Gott gebracht. Wir haben es lange Zeit sehr gewünscht.‹

Dann nehmen sie Gawain die Rüstung ab und legen ihm einen wertvollen Mantel an, doch plötzlich schlägt die Stimmung um:

Et si tos con l'ont afublé
Si l'ont trestuit molt regardé,
Puis commencent a consellier
Que point n'i oisiés noisier. (V. 7167–70)

Sowie sie ihm [den Mantel] umgelegt haben, haben sie ihn genau angesehen, dann haben sie angefangen, sich zu beraten, so, dass ihr keinen Laut gehört hätten.

Sie flüstern – offenbar über Gawain –, dem das unheimlich ist:

Quant mesire Gavains voit
C'ainsi consellent a estroit,
Hisdeur en a et grant paor. (V. 7171–73)

Als Herr Gawain sah, dass sie so eng beieinanderstehend berieten, erfassten ihn Grauen und Angst.

Dann verlassen alle den Raum. Das Einzige, was Gawain hört, ist, dass er nicht der richtige sei. Er bleibt verängstigt und übermüdet zurück.

Für die Handlung ist diese Szene unerheblich; Gawain hätte auch auf anderem Weg erfahren können, dass jemand anderes erwartet worden war. Die späteren Gespräche sind durchaus höflich und rücksichtsvoll. Aber die flüsternde Beratung

führt die unheimliche Stimmung fort, die die ganze Szene untermalt, und steigert Gawains Angst. Auch hier ist deutlich, was die Voraussetzungen für den Effekt sind: Gawain, über den geredet wird, ist anwesend, hört aber nicht, was geredet wird. Da er die ganze Situation (auch den freundlichen Empfang) nicht versteht, kann er sich auch nicht vorstellen, um was es geht. Die Beratung führt zu einem Entschluss, den er im Weggehen hört, aber mangels weiterer Informationen nicht einordnen kann – genauso wenig wie die Rezipienten, die sich auch gruseln dürfen, weil der Erzähler keine Informationen gibt.

Es folgen weitere Szenen, die Gawain nicht einordnen kann und die auch akustisch begleitet werden: Mitten im Raum sieht er einen großen Sarg, dann hört er laute Klagen, es folgt eine Totenmesse mit – ausdrücklich – lauten Gesängen vor dem Sarg, nach der die vielen Anwesenden sofort verschwinden und Gawain allein zurücklassen. Er hört dann einen Tumult, es kommen Leute in den Saal, die den Tisch decken, dann kommt der König. Das Essen wird schließlich vom Gral serviert. Gawain ist völlig verstört und weiß nicht, was das alles bedeutet und was er tun soll.

In der ganzen Gralsszene setzt der Erzähler Klänge ein, um das Grauen dieser Anderen Welt zu verstärken. Sie sind nicht nur durch ihre Lautqualität unheimlich – extrem laut die klagende Stimme, extrem leise das Flüstern –, sondern auch dadurch, dass sich Gawain deren Bedeutung nicht erschließt. Er muss sie aus der Situation heraus auf sich beziehen, ist aber von der Kommunikation ausgeschlossen und weiß nicht, welche Rolle er spielt.

Der effektvolle Einsatz von Klängen, um die unheimliche Stimmung der Gralswelt zu ›orchestrieren‹, ist im Roman einzigartig und unterstreicht die besondere Stellung dieser Welt.

3 Schlussbemerkung

Die Erzähler stellen mit diesen Szenen unter Beweis, wie sich durch eine gute Klangregie nicht nur eine Situation besonders effektiv gestalten, sondern auch in eine bestimmte Richtung lenken lässt. In Chrétiens Texten wird der melodische Gesang der Vögel als angenehm in Szene gesetzt: im *Yvain* als schöner, friedlicher Gesang nach dem Unwetter, im *Perceval* als ›Orchestrierung‹ der friedlichen Welt der Kindheit. Calogrenant erwähnt die verführerische Kraft der Musik, im *Perceval* ist die kindliche Idylle rückblickend problematisch, weil sie ihn der ritterlichen Erziehung entzieht. Diese Ambivalenz der Musik wird aber in einer ersten Lektüre nicht spürbar, die Inszenierung des Vogelgesangs lässt auch die Rezipienten dessen Schönheit nachvollziehen.

In beiden Fällen beendet das Eindringen der Kultur in Gestalt lauter Ritter die Idylle, die dadurch bedrohlich wirken. Die Szenen stehen jeweils an zentralen Stellen der Romane. Für Calogrenant bedeuten das Auftauchen des Ritters und der Kampf gegen ihn das Ende des Abenteurers, für Yvain eröffnet sich damit seine Zukunft. Für Perceval bedeutet die Begegnung mit den Rittern das Ende der idyllischen Kindheit, und sie setzt die Handlung in Gang. Der harte Kontrast in den Romanen Chrétiens setzt die Gefahren des Rittertums in Szene – den Angriff ebenso wie die Verführung des Jungen.

Bei Chrétien und in der *Continuation* spielt neben der Ästhetik auch die Lautstärke eine große Rolle. Deren Wirkung auf die jeweiligen Rezipienten ist situationsabhängig – während eines Turniers gehört der Lärm der Ritter zur Orchestrierung des Ereignisses, in der Waldeinsamkeit stört er den Hörgenuss des Vogelgesangs.⁸ Entscheidend in Chrétiens Texten wie in der *Continuation* ist der Umstand, dass wir jeweils den Höreindruck eines Protagonisten vermittelt bekommen und dessen Situation entscheidend ist. Besonders deutlich wird dies im *Yvain*. Calogrenant gibt sich ganz dem Hörgenuss hin, weil er nicht weiß, was ihn erwartet. Yvain, der den Ablauf des Brunnenabenteurers kennt, verliert sich nicht im ästhetischen Genuss. Chrétien gibt das nicht durch einen expliziten Kommentar wieder, sondern durch die Erzählweise. Yvain hat es eilig, das Wasser zu verschütten (V. 802–04), die Erzählung resümiert dann den Vogelgesang (V. 808–10), dann kommt auch schon der Ritter. In der *Continuation* bestimmt die Angst Gawains seinen Höreindruck.

Als Fallstudie bestätigen die hier analysierten Texte den Befund von William Layher: »Nur der Schall ist primär und einmalig, die auditive Wahrnehmung ist demgegenüber sekundär und subjektiv.«⁹ Chrétien und dem anonymen Verfasser der *Continuation* gelingt es meisterhaft, dies durch die Erzählung zu vermitteln.

8 Vgl. die Fallstudien in Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), v. a. die Einleitung von William Layher (»Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick«, 9–29) und den Beitrag von Silvan Wagner (»Michel döz und sêre lachen: Lärm als akustisches Rezeptionssignal in Mären des 13. Jahrhunderts«, 139–62). Vgl. auch als weitere Fallstudie Sabine Žak, »Luter schal und sîeze dæne. Die Rolle der Musik in der Repräsentation«, in: Hedda Ragotzky und Horst Wenzel (Hrsg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, 133–48, v. a. die Analysen zum *Rolandslied* (vgl. ebd., 135–38).

9 Layher (wie Anm. 8), 24.

Almut Schneider

daz gevilde nach dem helde klang

Zur Poetologie intersensorischer Lautsphären
in Wolframs von Eschenbach *Parzival*

Abstract: The various spheres of sound in Wolfram von Eschenbach's *Parzival* shape and structure the spaces in which and through which the characters move: through noise and stillness, lament and silence. As sound spaces, they sometimes counteract the visible space, serving to mirror the characters' sensitivities by corresponding with the inner world of the characters and reflecting the movements of their psyche in the respective disturbances and disharmonies they suffer.

Den Klangeindruck beschreibt Augustinus in seinem Traktat *De musica* als ein Produkt der Seele.¹ Erst dort werden die Eindrücke der fünf Sinne zu einem Ganzen vereint. So ist nach der mittelalterlichen Wahrnehmungstheorie der Klang ein Phänomen, das mit allen Sinnen wahrgenommen wird, so wie es den mittelalterlichen Wahrnehmungsweisen im Blick auf den *sensus communis* entspricht.² Dabei ist der Klang nicht nur in diesem Kontext unmittelbar mit Bewegung verbunden, denn Klänge entstehen aus nichts anderem als aus Bewegung. Petrus d'Auvergne fasst dies um 1301 so: »armonia seu consonancia musica non est sine sono [...]. Sonus autem sine percussione et pulsu esse non potest« (Quodlibet VI, Quaestio XVI, 11–14: »Eine musikalische Harmonie existiert nicht ohne Klang, [...] Klang aber existiert nicht ohne Schlagen, also Bewegung«).³ Mit der ihm immanenten Bewegung

1 Benutzte Ausgabe: Aurelius Augustinus, *De musica*. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Frank Hentschel, Hamburg 2002 (Philosophische Bibliothek 539), XXIV. Dieser Schluss ergibt sich aus der Funktion, die Augustinus im sechsten Buch dem Gedächtnis für die Wahrnehmung eines Klangeignisses zuschreibt. Vgl. ebd., 108–17.

2 Vgl. Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel, Stuttgart 2004, und Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart 1994; zum *sensus communis* vgl. Daniel Heller-Roazen, *Der innere Sinn. Archäologie eines Gefühls, aus dem Amerikanischen von Horst Brühmann*, Frankfurt a. M. 2012.

3 Benutzte Ausgabe: Frank Hentschel, »Der verjagte Dämon. Mittelalterliche Gedanken zur Wirkung der Musik aus der Zeit um 1300. Mit einer Edition der Quaestiones 16 und 17 aus Quodlibet VI des Petrus d'Auvergne«, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Geistesleben im 13. Jahrhundert*, Berlin, New York 2000 (Miscellanea Mediaevalia 27), 395–421, hier: 413; vgl. dazu Frank Hentschel, »*Affectus* und *proportio*. Musikbezogene Philosophie der Emotionen um 1300 (Engelbert

kann der Klang Räume aufspannen, wie Sybille Krämer ausführt.⁴ Zugleich lässt sich in umgekehrter Perspektive festhalten: Der Raum erhält durch den Klang eine Struktur.

Diese Differenzierung lässt sich vielleicht präzisieren mit Elisabeth Ströker, die in ihren *Philosophischen Untersuchungen zum Raum* u. a. zwischen dem gestimmten Raum und dem Aktionsraum unterscheidet.⁵ Als abstrakte Raumkonzepte können beide durchaus gleichzeitig am selben Ort vorhanden sein. Der gestimmte Raum, der mit dem Ton als seiner raumbestimmenden Macht in besonderer Weise verbunden ist, lässt sich nicht ausmessen.⁶ »Sein Vernehmen ist kein Wahrnehmen, sein Gewahren kein Erkennen, es ist vielmehr ein Ergriffen- oder Betroffensein.«⁷ Der gestimmte Raum ist damit v. a. durch den Begriff der Fülle bestimmt. So hält Ströker fest:

Der gestimmte Raum ist nicht nur durch seine Fülle gegeben und mit ihr gelebt, sondern er ist diese Fülle selbst. Ihr Verlust ist zugleich sein Verlust. Das ist der Grund, weshalb wir von ihr wie vom gestimmten Raum selbst sprechen.⁸

Vor diesem Hintergrund möchte ich versuchen, einer Poetologie der Klanglichkeit in Wolframs *Parzival* in der Perspektivierung auf dessen Raumsemantiken nachzuspüren.⁹ Die höfischen und außerhöfischen Räume im *Parzival* sind, so möchte ich zeigen, als je spezifische Lautsphären ausgestaltet, die Klang und Stille, Klage und Schweigen einander gegenüberstellen – und um eine Lichtregie zu einem multisensorischen Eindruck erweitern. Diese Lautsphären stehen zueinander in Beziehung und durchdringen einander nicht zuletzt aufgrund der Bewegung der Figuren durch diese Räume. Dabei geht es mir um erzählte Klänge, d. h. um solche,

von Admont und Petrus d’Auvergne)«, in: Christoph Asmuth u. a. (Hrsg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt a. M., New York 1999, 53–68, hier: 63.

4 Vgl. Sybille Krämer, »Die »Rehabilitierung der Stimme«. Über die Oralität hinaus«, in: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M. 2006, 269–95, hier: 281.

5 Vgl. Elisabeth Ströker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, 2., verb. Aufl., Frankfurt a. M. 1977 (*Philosophische Abhandlungen* 25).

6 Vgl. ebd., 28.

7 Ebd., 22f.

8 Ebd., 31. Den Raum als Funktion des Helden beschreibt grundlegend Uta Störmer-Caysa, *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin, New York 2007.

9 Benutzte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in *Probleme der Parzival-Interpretation* von Bernd Schirok, Berlin, New York 2003.

die auf der lexikalischen Ebene des Textes unmittelbar angezeigt werden. Sie lassen sich differenzieren in Klänge, die die Figuren begleiten, und solche, die den Raum ritterlich-höfischer Präsenz und Entfaltung bestimmen.¹⁰

Dies zeigt sich schon zu Beginn der *Parzival*-Handlung. Wenn der junge Parzival zum allerersten Mal einem Ritter begegnet, so trägt nicht allein der Glanz der Rüstung, sondern auch der Klang ihrer Glöckchen eine Spur höfischer Prachtentfaltung in die Waldeinsamkeit von Soltane, auch wenn Parzival selbst die Schallzeichen nicht zu deuten weiß.¹¹ Mit den Glöckchen ist die Lautsphäre des Artushofes für denjenigen wahrnehmbar, der erkennt, was er hört. Doch ihr Klang, der genau dann ertönt, wenn der Ritter den Schwertarm schwingt, verweist zugleich auf den ritterlichen Kampf, der so oft im *Parzival* tödlich verläuft.¹² So deutet sich im ästhetischen Moment des Glöckchenklangs zugleich das Leid an, das den höfisch-ritterlichen Kampf gerade in Wolframs Dichtung aufgrund der kaum zu steuernden Tötungsgefahr auszeichnet.¹³

Dem höfischen *schal* des Artushofes, der seine Ritter auch in der Ferne noch begleitet, steht auf der Gralsburg jedoch neben dem Glanz auch das Schweigen gegenüber, das Parzival ergreift und die entscheidende Frage ausschließt. Und doch sind die Lautsphären beider Höfe durch *jâmer* und *klage* bestimmt und einander zugeordnet – als Ausdrucksformen desjenigen Leids, das Wolfram der Artus- wie der Gralsgesellschaft als ihren jeweiligen Grundton einschreibt.¹⁴ Ihm kontrastiert als Spur des Transzendenten ein imaginärer Klangraum der Engel: derjenige des

¹⁰ Zum Schall in Wolframs *Parzival* vgl. John Greenfield, ›waz hân ich vernomn? (Pz. 120,17). Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiure dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 163–73.

¹¹ Vgl. ebd., 171. In welcher Weise Karnahkarnanz sich hier körperlich-bildhaft in Szene setzt und den Wahrnehmungsraum optisch wie akustisch im Sinne einer höfischen Selbstdarstellung besetzt, zeigt Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, 130f.; zu den Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten Parzivals in diese Szene vgl. auch Manfred Eikelmann, ›Erzählte Evidenzen. Szenische Narration und Erkenntnisdiskurs in Wolframs *Parzival*‹, in: Franziska Wenzel (Hrsg.), *Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2021 (Medii Aevi 54), 319–32, hier: 326–29.

¹² Vgl. dazu grundlegend Walter Haug, ›Parzival ohne Illusionen‹, DVjs 64 (1990), 199–217; zur Verschränkung von Minne und Tod im *Parzival* vgl. Robert Schöller, ›Minne-Fragmente. Angedeutete Liebestragödien im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, in: Johannes Keller und Florian Kragl (Hrsg.), *Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift Alfred Ebenbauer*, Göttingen, Wien 2009, 441–54.

¹³ Vgl. Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004 (Sammlung Metzler 38), 185.

¹⁴ Die Erlösungsbedürftigkeit beider Gesellschaften, des Artus- wie des Gralshofes, unterstreicht Bumke (wie Anm. 13), 183f.

zehnten Engelchores, der gefallen und durch den Menschen zu ersetzen ist.¹⁵ Die Denkfigur des Ersetzens umschließt dabei auch die Königswürde selbst. Wenn Parzival den Artushof erreicht, trägt er »âne flügel engels mâl« (308,2).¹⁶ Mit diesem Klangraum der Engel deutet sich Erlösung an, doch die letzte, gleichfalls zu imaginierende ›Klangfigur‹ des Textes ist der Schwan, dessen Gesang in Musiktraktaten der Vormoderne als Reflexion über den Tod gilt.¹⁷

So sind es nicht zuletzt die Klangräume, die die Ambivalenzen des Romans unterstreichen. Die Höfe der Grals- wie der Artuswelt und auch einige Figuren selbst sind erlösungsbedürftig – und sie sind durch je spezifische Lautsphären markiert, die nicht allein durch Klanglichkeit zu erfassen sind, sondern Visualität und Auditivität intersensorisch verbinden. Die Verschränkungen bzw. Kontrastierungen von Klang und Glanz (*splendor*), so möchte ich im Folgenden zeigen, entwerfen eine intersensorische Lautsphäre, in der Wolframs Poetologie eine ästhetische Form findet.

15 Zu den Engelschören vgl. Eckart Conrad Lutz, ›In niun schar insunder geordent gar. Gregorianische Angelologie, Dionysius-Rezeption und volkssprachliche Dichtung des Mittelalters‹, *ZfdPh* 102 (1983), 335–76; Ulrich Ernst, ›Neue Perspektiven zum *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Angelologie im Spannungsfeld von Origenismus und Orthodoxie‹, *Das Mittelalter* 11 (2006), 86–109; Cornelia Herberichs, ›Erzählen von den Engeln in Wolframs *Parzival*. Eine poetologische Lektüre von Trevrizents Lüge‹, *PBB* 134 (2012), 39–72; zu imaginierten Klangräumen vgl. Wenzel (wie Anm. 11), 326–34; Christel Meier, ›*Imaginatio* und *phantasia* in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit‹, in: Thomas Dewender und Thomas Welt (Hrsg.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, München, Leipzig 2003, 161–81; Almut Schneider, ›Imaginerter Jubilus. Die Engelschöre von Kloster Marienberg und die Imagination der Himmelsmusik in volkssprachiger Dichtung des Mittelalters‹, in: Elmar Locher und Hans Jürgen Scheuer (Hrsg.), *Archäologie der Phantasie. Vom ›Imaginationsraum Südtirol‹ zur *longue durée* einer ›Kultur der Phantasmen‹ und ihrer Wiederkehr in der Kunst der Gegenwart*, Bozen, Innsbruck 2012 (*Essay & Poesie* 26), 111–26.

16 Vgl. dazu Burkhard Hasebrink, ›Gawans Mantel: Effekte der Evidenz in der Blutstropfenszene des *Parzival*‹, in: Elizabeth Andersen u. a. (Hrsg.), *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin, New York 2005 (*TMP* 7), 237–47, hier: 246f.

17 Vgl. Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011, 155, und Almut Schneider, ›*jà, zwâre ich bin Achilles*. Narration und personale Identität im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg‹, in: Ludger Grenzmann u. a. (Hrsg.), *Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Bd. 1: *Paradigmen personaler Identität*, Berlin 2016 (*Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 41/1), 266–86, hier: 285.

1 Der Klang des ritterlichen Kampfplatzes

Schon in der Vorgeschichte ist der Auftritt des Ritters durch eine besondere Lautsphäre gekennzeichnet, die ihn wie eine Aura umgibt. Das zeigt sich bei der Schilderung von Gahmurets Kämpfen vor Patelamunt. Kaylet von Spangen erreicht Gahmuret auf dem Kampfplatz, um ihn zum Zweikampf zu fordern, doch dieser wendet sich von dem Verwandten ab, denn warum hätte er ihm ein Leid zufügen sollen. Kaylet aber lässt nicht nach:

der Spânôl rief im nâch genuoc.
 ein strûz er ûf dem helme truoc:
 gezimieret was der man,
 als ich dâ von ze sagenne hân,
 mit phelle wît unde lanc.
 daz gevilde nach dem helde klanc:
 sîne schellen gâbn gedœne.
 er bluome an mannes schœne!
 sîn varwe an schœne hielt den strît,
 unz an zwên die nâch im wuohsen sît,
 Bêâcurs Lôtes kint
 und Parzivâl, die dâ niht sint:
 die waren dennoch ungeboren,
 und wurden sît für schœne erkorn. (39,15–28)

Der Spanier rief ihm oft genug nach. Einen Strauß trug er auf dem Helm: Ritterlich geschmückt war der Mann, wie ich von ihm zu berichten habe, mit einem kostbaren, weiten und langen Seidenstoff. Das Feld nahm seinen Klang auf, seine Glöckchen erfüllten es mit ihrem Spiel. Er war eine Blüte männlicher Schönheit! Der Glanz seiner Schönheit behauptete sich in jedem Wettstreit, bis späterhin die beiden nach ihm aufwuchsen, Bêâcurs, der Sohn des Lot, und Parzival, die dort nicht sind. Sie waren zu dieser Zeit noch nicht geboren; sie wurden später für ihre Schönheit auserwählt.

Den ganzen Raum des Kampfplatzes erfüllt der Ritter mit seinem Klang, der vom *gedœne* der Schellen herrührt, eben solchen, wie sie Parzival später in der Wald-einsamkeit von Soltane am Streitarm desjenigen Ritters begegnen, der Parzival überhaupt erst auf die Spur setzen wird, selbst ein Ritter werden zu wollen. Hier, in der Vorgeschichte Gahmurets, markieren die Glöckchen die ritterliche Aura, die von auditiver, aber auch von visueller Wahrnehmbarkeit geprägt ist. Das *gevilde* klingt ›nach dem Helden‹, es bildet den Klangraum, in dem der Ritter sich bewegt und den er mit seinen klangvollen Bewegungen ausfüllt, doch zugleich und in besonderer Weise tritt seine höfisch-ritterliche Schönheit hervor, die von derjenigen Parzivals und Beacurs', des Bruders Gawans, zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch unübertroffen ist. Die Lautsphäre des Ritters ist damit als eine multisensorische

entworfen, in der Klanglichkeit und Schönheit – das Reimpaar *gedæne : schoene* (39,21f.) unterstreicht dies – zu einem Gesamteindruck zusammenfinden. Diese Lautsphäre des Ritterlichen findet sich auch in späteren Kämpfen eindrucksvoll erweitert und entfaltet. So ist auch Gahmurets Ankunft beim Turnier von Kanvoleiz, wie John Greenfield zutreffend beobachtet hat, als ein einprägsames Klangereignis gestaltet:¹⁸

die hellen pusinen
mit krache vor im gâben dôz.
von wûrfen und mit slegen grôz
zwêne tambûre gâben schal:
der galm übr al die stat erhal.
der dôn iedoch gemischt wart
mit floytieren, an der vart:
ein reisenote sie bliesen. (63,2–9)

Die hell tönenden Posaunen ihm voran erzeugten großes Getöse mit ihrem lauten Schall. Zwei Tamburins, geworfen und kräftig geschlagen, verursachten einen solchen Krach, dass der Lärm über die ganze Stadt hallte. Und doch mischte sich der Klang mit Flötenspiel, das den Zug begleitete: sie bliesen ein Marschlied.

Die akustische Inszenierung eines höfischen Zeremoniells, so Greenfield, stellt Gahmurets Rittertum wie die Macht seiner Minne heraus und zeichnet ihn noch vor Beginn der Kämpfe als künftigen Sieger aus. Der *schal* ist ihm so eigen, dass noch die Gralsbotin Kundrie – auch darauf verweist Greenfield – im sechsten Buch des *Parzival* von Gahmuret behauptet: »er kunde wol mit schallen« (317,25).¹⁹ Der Klang des höfischen Kampfplatzes scheint seinem Wesen zutiefst eingeschrieben. Eine solche Korrespondenz von Innen und Außen zeigt sich auch, wenn Gahmuret, in Erwartung der Kämpfe vor Patelamunt und in Liebe zu Belakane entbrannt, kaum in den Schlaf findet, weil der Raum seines Herzens vom *schal* ritterlichen Kampfes erfüllt ist:

strît und minne was sîn ger:
nu wünschet daz mans in gewer.
sîn herze gap von stôzen schal,
wande ez nâch ritterschefte swal. (35,25–28)

Kampf und Minne – das war sein Verlangen. Nun wünscht ihm, dass man es ihm gewähren möge. Sein Herz pochte in lauten Schlägen, weil es sich in Sehnsucht nach ritterlichem Kampf geweitet hatte.

¹⁸ Vgl. Greenfield (wie Anm. 10), 164.

¹⁹ Vgl. ebd., 165.

Der Klangraum des Ritters zeigt sich als eine äußere wie innere Angelegenheit. Die äußere Lautsphäre ritterlichen Schalls besitzt ihr Pendant im Klangraum der Seele bzw. des Herzens.²⁰ Noch Gawan findet sich von einer solchen ritterlichen Lautsphäre umgeben, wenn er zur Schlacht von Bearosche aufbricht und dort auf Poydiconjanz trifft, der unter Posaunenklang wie einem furchterregenden Donnerschall und dem Dröhnen von Trommeln den Kampfplatz erreicht (379,11). Hier allerdings deutet der bedrohliche Klang auf die Niederlage des Ritters selbst voraus, denn Gawan stößt ihn unvermittelt vom Pferd. Der Ritter, insbesondere derjenige der Welt Gahmurets, ist im *Parzival* von einer Lautsphäre schallender Blas- und Schlaginstrumente umgeben, dazu nicht zuletzt vom Klang klirrender Waffen, wie onomatopoetisch durch das *klinga klinc* auf dem Feld von Kanvoleiz unterstrichen (69,13–17).²¹ Kriegslärm und martialischer Instrumentenklang kennzeichnen Kampfbereitschaft und Sehnsucht nach Streit und Minne.

2 Der Klangraum des Artushofes

Anders dagegen steht es um das Zentrum höfischer Repräsentation selbst, um den Artushof, denn der Hof in Nantes, wie Wolfram ihn zeichnet, unterscheidet sich markant etwa vom irischen Königshof in Gottfrieds *Tristan* durch das Fehlen musikalischer Klänge. Während in Gottfrieds Versroman der Künstler Tristan den Hof schon bei seiner ersten Ankunft dort durch musikalische Jagdklänge aufschrecken lässt (V. 3223–29), bezaubert und verführt die ihm in ihrer Musikalität kongeniale Isolde den irischen Hof (V. 8054–83).²² Ihre Klänge geben ihrer Schönheit im anderen Medium Ausdruck. Isoldes Schönheit ist ihr Gesang – und weckt das Begehren der anwesenden Männer (V. 8054–93).²³

Von einer Musikalität dieser Art findet sich im *Parzival* wenig. Stattdessen bestimmt das Gespräch die Lautsphäre des Hofes, der Dialog. Wenn Parzival zum

²⁰ Greenfield (wie Anm. 10) fasst seine Beobachtungen folgendermaßen: »Es ist als ob Ritterschaft in Gahmuret selbst Schall verursachen würde« (166).

²¹ Zu historischen Lautsphären des Agonalen, wie sie aus der Frühen Neuzeit überliefert sind, vgl. Christian Jaser, »Klangräume des Agonalen bei italienischen und oberdeutschen Pferderennen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts«, 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), 29–51.

²² Benutzte Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isold*, hrsg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hrsg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters 11/Bibliothek deutscher Klassiker 192).

²³ Vgl. dazu Hartmut Bleumer, »Gottfrieds *Tristan* und die generische Paradoxie«, PBB 130 (2008), 22–61.

ersten Mal vor Artus steht, ist der Hof wesentlich durch das Gespräch, durch den Wechsel der Stimmen, bestimmt: Es wird geplappert, geschmäht, gestritten. Von den 142 Versen, die die Szene von der Ankunft Parzivals vor König Artus bis hin zu seinem Aufbruch zum Kampf gegen Ither umfassen, enthalten 73 Verse wörtliche Rede bzw. deren Einleitung durch eine *inquit*-Wendung (148,29–153,20). Darüber hinaus erklingt Lachen, wenn Cunneware Parzival als den besten Ritter auszeichnet und dafür von Keie bitter gekränkt wird, und wenn Antenor aus gleichem Grund sein jahrelanges Schweigen bricht.

Dem Ritter inmitten seiner Aventüre und dem Hof als demjenigen Ort, an dem *êre* zugesprochen wird, die aus der bestandenen Aventüre erwächst – jeder dieser Bezugsgrößen scheint im *Parzival* eine Lautsphäre eigen. Der Ritter ist umgeben von Kriegslärm und dem Schall der Instrumente, der Posaunen etwa, die seinen Einzug zu Turnier oder Schlachtfeld begleiten, bis hin zu den Glöckchen, die noch im Wald den höfischen Habitus nicht ins Bild, wohl aber in einen angemessenen Klang setzen. Das gilt auch für Artus in dem Moment, in dem er nicht in einer Burg sitzt, sondern dort einzieht und den Aventürenklang mit sich führt.²⁴ Nicht zuerst als König, sondern als Sohn erreicht Artus den Hof in Joflanze. Der Klang, der ihn umgibt, lässt ihn dabei eher in der Rolle eines Ritters erscheinen:

dô reit dar zuo mit schalle
 Artûs mit den sînen.
 man hôrt dâ pusînen,
 tambûrn, floitiern, stîven.
 der suon Arnîven
 reit dar zuo mit krache. (764,24–29)

Da kam Artus unter großem Schall mit den Seinen dahergeritten. Man hörte dort Posaunen, Trommeln, Flöten und Schalmeien. Der Sohn der Arnive näherte sich mit Gedröhne.

Die Lautsphäre des Artushofes, aber auch diejenige Pelrapeires oder Bearosches dagegen sind nicht als musikalische Klangsphären entworfen. Wenn in Hartmanns *Iwein* das Eingangsfest am Artushof dadurch eingeleitet wird, dass dort gesungen

²⁴ Zum Klang als Kategorie der Inszenierung des Herrschers vgl. Gesine Mierke, ›Den Herrscher hören. Zu akustischen Phänomenen im *Reinfried von Braunschweig*‹, 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), 177–97; vgl. auch Jörg Bölling, ›*Musicae Utilitas*. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne‹, in: Peter Johanek und Angelika Lampen (Hrsg.), *Adventus*. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt, Köln 2009 (Städteforschung. Reihe A. Darstellungen 75), 229–66.

und getanzt wird (V. 59–72),²⁵ so findet sich zunächst nichts Vergleichbares an Wolframs Höfen auserzählt. Dessen Höfe sind weit eher durch das Gespräch markiert, durch den Klang von Rede und Gegenrede und damit durch den Gebrauch der Stimme. Dies gilt auch für das Fest auf Clinschors Burg. Den wenigen Versen, die dort dem Tanz gewidmet sind (639, 15–20), stehen ungleich längere Gesprächspassagen gegenüber (631, 1–637, 25). Damit lassen sich zwei höfisch-ritterliche Lautsphären einander gegenüberstellen, nicht mit dem Postulat einer Absolutheit, wohl aber einer Tendenz zur Ausdifferenzierung: die klangerfüllte von Turnier und Kampfplatz mit Instrumentalklang und dem Schallen und Klirren der Waffen – und die Lautsphäre des Hofes, die durch die artikulierte Stimme ausgezeichnet ist.

Die für die arthurische Welt konzeptionelle Trennung von *aventure* und *êre* spiegelt sich in den unterschiedlich ausgestalteten Lautsphären der unartikulierten Klanglichkeit des ritterlichen Raumes durch Posaunenschall und Schwerterklang – und der artikulierten Stimme am Hof als Zentrum der Gesellschaft, die ihre Ordnung auf der Zusage oder Verweigerung von *êre* aufbaut.

3 Klangräume des Mangels: Gralsburg und Pelrapeire

Lässt sich diese Beobachtung für die beschriebenen Turniere und Burgen von Kanvoleiz und Bearosche festhalten, so fügen sich zwei Burgen hier nicht ein: die Gralsburg und Pelrapeire. Es sind die beiden Burgen, die von ganz besonderem Leid geprägt sind und die, jede für sich, dasjenige bergen, was Parzivals gesamtes Sehnen und Streben ausmachen wird: den Gral und die Minne, die Parzival durch die Romanhandlung hindurch in der Gestalt seiner Sehnsucht nach Condwiramurs erfährt.

Für die Gralsburg zeigt sich dies besonders deutlich im Vergleich zur Ankunftsszene auf der Gralsburg, wie Chrétien de Troyes sie ausgestaltet.²⁶ Im *Perceval* ist

²⁵ Benutzte Ausgabe: Hartmann von Aue, *Iwein*, 4., überarb. Aufl., Text der siebenten Ausgabe von G.F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, Berlin, New York 2001. Zum schönen Schall am Artushof vgl. Bianca Häberlein, *Gestimmte Räume. Zur Poetizität und Interpassivität im Wigalois* Wirnts von Grafenberg, Berlin 2021 (Philologische Studien und Quellen 281), 53–60.

²⁶ Benutzte Ausgabe: Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral*, Altfrz./Dt., übers. und hrsg. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 1991. In welcher Vielfalt Wolfram die Gralsszene gegenüber Chrétien eigens ausgestaltet, zeigt zusammenfassend Volker Mertens, *Der Gral. Mythos und Literatur*, Stuttgart 2003, 68–75; vgl. auch Bumke (wie Anm. 13), 135–42.

diese Szene getragen vom Gespräch, das sich zwischen Perceval und dem Burgherrn entspinnt. Der Dialog zwischen dem Gralskönig und Perceval verläuft als eine umfassende Wechselrede, die zunächst die Gebrechlichkeit des Königs und dann die Reise des Ankömmlings thematisiert. Der Gralskönig eröffnet das Gespräch mit dem Verweis auf seine Unhöflichkeit, nicht aufzustehen, und sofort befinden sich beide in munterer Wechselrede:

›Amis, ne vos soit grief
 Se encontre vos ne me lief,
 Que je n'en sui mie aesiez.‹
 – ›Por Dieu, sire, or vos en taisiez,
 Fait cil, qu'il ne me grieve point,
 Se Diex joie et santé me doint.‹ (V. 3107–12)

›Nehmt es mir nicht übel, Freund, wenn ich mich zu Eurer Begrüßung nicht erhebe, da ich dazu nicht imstande bin.‹ ›Um Gottes willen Herr, darüber braucht Ihr doch kein Wort zu verlieren,‹ erwidert der Ankömmling, ›ich nehme Euch das keineswegs übel, so wahr mir Gott Glück und Gesundheit schenken möge.‹

Der Edelmann quält sich in die Höhe und setzt das Gespräch unmittelbar fort:

›Amis, cha vos traiez.
 Ja de moi ne vos esmaiez,
 Si seez chi seüremant
 Les moi, que je le vos comant.‹
 Li vallés s'est lez lui assis,
 Et li preudom li dist: ›Amis,
 De quel part venistes vos hui?‹
 – ›Sire, fait il, hui matin mui
 De Biaurepaire; issi a non.‹
 – ›Si m'aït Diex, fait li preudom,
 Trop grant jornee avez hui faite:
 Vos meüstes ainz que la gaité
 Eüst hui main l'aube cornee.‹
 – ›Ains estoit ja prime sonee,
 Fait li vallés, jel vos affi.‹
 Que que il parloient ensi,
 Un[s] vallés entre par la por[t]e. (V. 3115–31)

›Kommt hierher, Freund! Habt keine Angst vor mir und setzt Euch unbesorgt hier neben mich: ich fordere Euch dazu auf.‹ (Da) nimmt der Junge an seiner Seite Platz, und der Edelmann fragt ihn: ›Freund, von wo seid Ihr heute gekommen?‹ – ›Heute morgen, Herr,‹ erwidert er, ›bin ich von Beaurepaire – so heißt der Ort – aufgebrochen.‹ – ›Gott stehe mir bei!‹ ruft der Edelmann, ›dann habt Ihr an diesem Tag eine riesige Strecke zurückgelegt. Ihr müsst Euch aufgemacht haben, bevor der Wächter in der Früh mit dem Hornsignal das Morgenrauen

kündete.‹ – ›Nein, man hatte schon auf die Prim geläutet, das versichere ich Euch‹, antwortet der Junge. Während sie sich derart unterhielten, tritt ein Knappe durch die Tür des Saales.

Eine höfische Plauderei mit der Frage nach dem Woher und dem Verlauf der Reise entfaltet sich hier. Wolfram dagegen tilgt in der Ankunftsszene auf Munsalvæsche fast alle Gesprächsanteile. Lediglich zwei Mal spricht Anfortas den Protagonisten an: zunächst mit der Aufforderung, Parzival möge sich zu ihm setzen: »zuo mir dâ her an / sazte i'uch verre dort hin dan, / daz wære iu alze gastlîch« (230,27–29); dann, fast 250 Verse später, richtet er das Wort an ihn, wenn er ihm das Schwert mit der Bitte überreicht, die Gabe anzunehmen. Doch in beiden Fällen gibt es keine Antwort, es entspinnt sich gerade kein Gespräch. Parzival wird Zeuge eines fast durchweg stummen Schauspiels – die einzige Ausnahme bildet die Klage um die blutige Lanze, die Wolfram in nur einem Vers zusammenfasst (231,23) –, und er fragt sich durchaus, was es damit auf sich habe. Doch die Erziehung des Gurnemanz hindert ihn, diese Frage auszusprechen, zumindest in erster Instanz. Die Diskussion der Forschung um Parzivals Frageversäumnis kann ich hier nicht darlegen.²⁷ Doch scheint die These nicht überzeugend, Parzival sei zu Erbarmen grundsätzlich (noch) nicht in der Lage oder sei unfähig, Leid wahrzunehmen.²⁸ Auf Pelrapeire hatte die Lehre seines Erziehers noch seine *miltekeit* gegenüber dem unterlegenen Feind hervorgerufen und ihn daran gemahnt, den unterlegenen Gegner Clamide nicht zu töten. Explizit fällt der Begriff der *erbärme* als Grundlage und Voraussetzung dafür, dass Parzival den Gegner verschont:

dô dâhte der den sic hât
sân an Gurnemanzes rât
daz ellenthafter manheit
erbârme solte sîn bereit. (213,29–214,2)

Da dachte der, der den Sieg errungen hatte, sogleich an den Rat des Gurnemanz, dass kühne Tapferkeit sich zum Erbarmen bereitfinden solle.

Und auch wenn Parzival sich bei Trevrizent im neunten Buch der Ereignisse auf der Gralsburg erinnert, hebt die vierfache Wiederholung des Wortes *jâmer* innerhalb von neun Versen (492,14–22) hervor, dass Parzival das Leid auf der Gralsburg wahrgenommen, wenn auch kaum zutreffend eingeordnet hat. Fehlendes Mitleid

²⁷ Vgl. dazu mit ausführlicher Forschungsdiskussion Marina Münkler, ›Inszenierungen von Normreflexivität und Selbstreflexivität in Wolframs von Eschenbach *Parzival*‹, ZfG NF 18/3 (2008), 497–511.

²⁸ Vgl. Joachim Bumke, ›Wahrnehmung und Erkenntnis im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, in: Ursula Peters (Hrsg.), Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. DFG-Symposium 2000, Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), 355–70, hier: 357.

also ist nicht Parzivals Hinderungsgrund für die erlösende Frage, eher schlägt sein Festhalten an den Lehren des Gurnemanz auf der Gralsburg zum Schaden aus,²⁹ denn Parzival hofft auf Aufklärung, ohne eine Frage stellen zu müssen:

wol gemarcte Parzivâl
 die richheit unt daz wunder grôz:
 durch zuht in vrâgens doch verdrôz.
 er dâhte ›mir riet Gurnamanz
 mit grôzen triwen âne schranz
 ich solte vil gevragē niht.
 waz ob mîn wesen hie geschicht
 die mâze als dort pî im?
 âne vrâge ich vernim
 wie ez dirre massenîe stêt.‹ (239, 8–17)

Wohl bemerkte Parzival die Pracht und das große Wunder, doch hinderte ihn seine höfische Erziehung daran, zu fragen. Er dachte: ›Gurnemanz riet mir in großer und unverbrüchlicher Treue, dass ich nicht so viel fragen solle. Könnte es nicht sein, dass meine Anwesenheit hier sich in ähnlicher Weise gestaltet wie dort bei ihm? Auch ohne Fragen werde ich erfahren, wie es um diese Hofgesellschaft steht.‹

Parzival ist durchaus affiziert vom Gesehenen und erhofft eine Antwort, doch belässt er es bei einem inneren Sprechen, das nicht zu einer hörbaren Frage gelangt. Hans Soeffner führt dazu aus kommunikationssoziologischer Perspektive aus: »[Der Gral] fasziniert zwar, bildet jedoch letztlich eine auratische Leerstelle, um die herum sich ein nicht-sprachliches, rituelles Netz von symbolischen Verweisungen aufbaut, das sich später rekursiv wieder auflöst.«³⁰ Innerer Monolog, Konversation und Ritus, so Soeffner, finden hier für den Helden nicht zusammen, statt dessen ent-

²⁹ Vgl. Hartmut Bleumer, ›Wahrnehmung literarisch. Ein Versuch über *Parzival* und *Tristan*‹, *Das Mittelalter* 8 (2003), 137–55, hier: 145. Bumke (wie Anm. 28), 357, führt Parzivals Versagen auf der Gralsburg, das die Figur selbst Gurnemanz zuschreibt, dagegen nicht auf fehlendes Mitleid, sondern vielmehr auf eine habituelle Wahrnehmungsschwäche des Protagonisten zurück; kritisch dazu Jan-Dirk Müller, ›Percevals Fragen – oder ein *Parzival* ohne Mitleidsfrage?‹, *Wolfram-Studien* 23 (2014), 21–49, hier: 22. Mit dem Begriff der Wahrnehmungsdiffusion argumentiert Maximilian Benz, ›Verrätseltes Erzählen vom Mysterium. Wer nimmt was auf Munsalvæesche wahr?‹, in: Jutta Eming (Hrsg.), *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 21), 125–40, hier: 137. Dass Parzival auf der Gralsburg gerade nach dem Verborgenen, dem Tabuisierten fragen soll, unterstreicht schon Münkler (wie Anm. 27), 509; die eingeschränkte Perspektive der Figur Parzivals in dieser Szene analysiert Eikermann (wie Anm. 11), 324f.

³⁰ Hans Georg Soeffner, ›Symbolkonkurrenzen und kommunikative Leerstellen. Wolframs *Parzival*: Ein Prototyp auf der Suche nach seinem Standort‹, in: Peter Strohschneider (Hrsg.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. DFG Symposium 2006, Berlin, New York 2009, 161–82, hier: 176.

stehe für Parzival eine Aura der Vereinzelung.³¹ Diese Aura findet auch Gestalt in der spezifischen Lautsphäre, die die Gralsgesellschaft in ihrer Unerlöstheit auszeichnet.

Welche Rolle aber kommt der Stimme im *Parzival* zu, wenn es um Klanglichkeit und um den Entwurf von Lautsphären geht? Schweigen und Reden habe jedes seine Zeit – so lässt Chrétien Gurnemanz in Percevals Erinnerung sagen:

Si criem que il n'i ait damage,
 Por che que j'ai oï retraire
 Qu'ausi se puet on bien trop taire
 Com trop parler a la foie[e]. (V. 3248–51)

Ich fürchte, dies wird ihm schaden, habe ich doch sagen hören, Schweigen und Reden haben jedes seine Zeit.

Das Geschehen auf der Gralsburg, der kranke König, die blutende Lanze, die Gralsprozession, die Krönungszeremonie, die Schwertgabe – all dies ereignet sich in einer lichtvollen, duftenden, haptisch durch die vielen Decken und Teppiche ausgestalteten, aber weitgehend wort- und geräuschlosen Lautsphäre, in der einzig der Jammer, das Wehgeschrei der *massenie*, kurz eingespielt wird. Inmitten dieses weitgehend wortlosen Geschehens bleibt auch Parzival beim inneren Monolog. Er reflektiert die Möglichkeit der Frage, ohne sie auszusprechen, genauer: ohne seiner Stimme Klang zu verleihen. Die Philosophin Alice Lagaay gibt für die Stimme zu bedenken:

Es wäre absurd anzunehmen, dass die menschliche Stimme immer nur dann aktiv und damit auch performativ wirksam ist, wenn sie sich in einem Zustand der Gegenwärtigkeit befindet, also dann, wenn dieser Zustand ein aktiv klingender ist. Ist es nicht ebenso wichtig, die Natur und die Wirksamkeit der menschlichen Stimmlichkeit in ihrem passiven Zustand in Betracht zu ziehen? Eine Stimme zu haben bedeutet, nicht nur sprechen zu können, es bedeutet auch, dies bewusst nicht zu tun, also schweigen zu können (und es auch zu dürfen!).³²

In Wolframs Gralsszene allerdings markiert das Fehlen der Stimme – inmitten einer multisensorischen Wahrnehmung, zu der auch Laute gehören – eine Störung sinnlicher Wahrnehmung, die Trevrizent im neunten Buch anspricht, wenn er auf Parzivals Geständnis, er sei der Unglückliche gewesen, der auf der Gralsburg geschwiegen habe, mit den Worten reagiert:

³¹ Vgl. Soeffner (wie Anm. 30).

³² Alice Lagaay, ›Zwischen Klang und Stille. Gedanken zur Philosophie der Stimme‹, *Paragrana* 17/1 (2008), 168–81, hier: 178.

dô dir got fünf sinne lêch,
 die hânt ir rât dir vor bespart.
 wie was dîn triwe von in bewart
 an denselben stunden
 bî Anfortases wunden? (488, 26–30)

Wo doch Gott dir fünf Sinne verliehen hat, sie alle haben dir ihren Rat verweigert. Wie haben sie deine Treue in ihrer Obhut bewahrt, dort vor der Wunde des Anfortas?

Indem die Verse auf die Empfehlung des Gurnemanz an Parzival rekurrieren, über den Gebrauch seiner fünf Sinne zu Verstand zu kommen (171, 22–24), deutet sich zugleich an, dass es eine Störung der Sinneswahrnehmung (und deren Umsetzung in Erkenntnis) ist, die Parzival schweigen lässt.³³ Ist aber die Stimme, die hier nicht erklingt, mit Aristoteles Ausdruck der Seele, so weist Parzivals Schweigen auch auf ein Ungleichgewicht, eine Störung seiner Seele hin.

Astrid Lembke zeigt, in welcher Weise die Inschrift auf dem Gral, die im Moment ihrer Lektüre verschwindet, im *Parzival* als ephemere dargestellt wird. Als Kommunikationsmittel Gottes erfährt Schrift in ihrer Flüchtigkeit hier etwas Stimmhaftes. Wenn sich aber im Zusammenhang mit der Gralsinschrift, wie Lembke ausführt, »Aspekte von Stimme und Schrift, Flüchtigkeit und Haltbarkeit, Körperlosigkeit und Materialität«³⁴ mischen, so erscheint es konsequent, wenn dem Fehlen der Gralsinschrift, der Unerlöstheit der Gesellschaft, auch das Fehlen der Stimme korrespondiert, die hier noch nicht zur erlösenden Frage kommt.

Findet Parzivals innere Stimme auf der Gralsburg nicht zum eigenen Klang, so steht dies in sinnfälliger Korrespondenz zu den Ereignissen auf Pelrapeire, der Burg Condwiramurs, die Parzival unmittelbar vor der Gralsburg befreit hatte. Im Zentrum der Lautsphäre dort steht nämlich die Klage, die Condwiramurs zunächst wortlos, dann aber wortreich zu Gehör bringt – nicht allerdings inmitten einer überbordenden multisensorischen Lautsphäre, sondern aus einer Stille heraus, die ihrerseits eine Störung der höfischen Gesellschaft andeutet.³⁵

³³ Vgl. Cora Dietl, »Die Frage nach der Frage. Das zweite Sigune-Gespräch bei Wolfram und Albrecht«, in: Nine Miedema und Franz Hundsnurscher (Hrsg.), *Formen und Funktionen von Redesezenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), 281–95, hier: 285.

³⁴ Astrid Lembke, *Inschriftlichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*, Berlin, Boston 2020 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 37), 264.

³⁵ Damit ist auch der metaphorische Gebrauch der lebendigen Stimme zu bedenken, deren Fehlen auf das Fehlen von Authentizität und Unmittelbarkeit hinweist, darauf, mit sich selbst gerade nicht im Einklang zu stehen; vgl. Christiane Ackermann und Hartmut Bleumer, »Einleitung: Gestimmte Texte – Anmerkungen zu einer Basismetapher historischer Medialität«, *LiLi* 171 (2013), 5–15.

Im Gegensatz zur Prachtentfaltung auf der Gralsburg ist Pelrapeire durch Mangel an Gütern ausgezeichnet, so dass die Ritter, die die Zugänge schützen, sich vor Schwäche kaum auf den Beinen halten können: »Pelrapeir stunt jâmers vol« (185,11). Doch bevor dieser *jâmer* auch in Worten zu Gehör gebracht wird, ist zweifach davon die Rede, dass der Schall verstummt. Mit großem Geschrei versuchen die Ritter zunächst, Parzival davon abzuhalten, die Brücke zur Burg zu überqueren, doch sobald der Protagonist das Tor passiert hat, so heißt es: »dô lasch ouch anderhalb der schal« (182,2). Condwiramurs selbst schleicht sich in ihrer Not des Nachts ohne jeden Laut zu Parzival:

juncfrouwen, kamerære,
swaz der dâ bî ir wære,
die liez si slâfen über al.
dô sleich si lîse ân allen schal
in eine kemenâten.
daz schuofen diez dâ tâten,
daz Parzivâl al eine lac. (192,21–27)

Die jungen Damen und Kammerherren, wer auch immer bei ihr war, die ließ sie alle weiter-schlafen. Leise und ohne jedes Geräusch schlich sie in eine Kemenate. Dort hatten diejenigen, die dafür zu sorgen hatten, es so eingerichtet, dass Parzival ganz alleine schlief.

Hier nun beginnt sie zu weinen – er »rehôrte ir weinens sölhen schal« (193,18) –, um Parzival dann zu fragen, ob er »hœeren wolt ir clage« (194,11). Sehr genau unterscheidet der Text zwischen dem unartikulierten Weinen und der wortreichen Klage. Beides allerdings ist Teil des *jâmers*, der durch den Text hindurch immer wieder an zentralen Orten zu hören ist – und der der ritterlichen wie der höfischen Lautsphäre entgegensteht und doch vielfach aus ihr heraus erklingt. Was Condwiramurs gelingt, nämlich dem *jâmer* eine artikulierte Stimme zu geben, genau darin versagt Parzival auf der Gralsburg. Die Lautsphären beider Höfe zwischen Schweigen und Klage lassen die Verschränkung beider Handlungsräume mit ihren Lautsphären sinnlich erfahrbar werden und zeigen auf ihre Weise, wie sehr für Parzival Minne und Gral zu einer Einheit gehören.³⁶

Wolfram differenziert die Stimmen in seinem Roman also den Stimmtypen korrespondierend, die Priscian in seinen *Institutiones grammaticae* in vier Stufen unterteilt. Sie reichen vom menschlichen Sprechen bis zum unbelebten Krach.³⁷ Zwei

³⁶ Diese Einheit ist in der Forschung vielfach herausgehoben worden, so etwa bei Soeffner (wie Anm. 30), 172.

³⁷ Vgl. Jean-Marie Fritz, »Voces: Stimme des Menschen, Stimme der Natur«, in: Vera Minazzi (Hrsg.), *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters*, aus dem Italienischen, Englischen und Französischen übers. von Yvonne El Saman, Freiburg i. Br. 2011, 102f., hier: 102.

Kriterien setzt Priscian dabei mit ihrer jeweiligen Entgegensetzung an: das Kriterium der Schrift (*literata – illiterata*) und des Sinns (*articulata – inarticulata*). Entsprechend differenziert Priscian die menschliche artikulierte Stimme, die *vox articulata et literata*, von der *vox articulata et illiterata* als dem menschlichen Pfeifen oder Wimmern und schreitet dann voran zu den nichtmenschlichen Lauten, die sich wiederum unterscheiden in die *vox inarticulata et literata* (etwa das Quaken des Frosches) und die *vox inarticulata et illiterata*, das Getöse oder Geräusch. Damit kann die Stimme schreibbar, aber eben auch nicht schreibbar sein, bedeutungstragend oder auch nicht. Die menschliche Lautäußerung ist schon bei Aristoteles genauer semantisiert, wenn er in *De anima* die Stimme in Bezug zur menschlichen Seele setzt und festhält: »Die Stimme ist ein gewisser Ton des beseelten Wesens.«³⁸ Die Stimme ist ein bedeutungsvoller Laut. Sie ist, wie Jean-Marie Fritz zeigt, »genau so sehr Ausdruck des Körpers und des Lebensraumes wie der Seele und der Innerlichkeit.«³⁹

4 Die artikulierte Stimme: Sigunes Klage

In Wolframs *Parzival* kommt der Stimme – vom Wortgebrauch ausgehend – eine ganz besondere Funktion zu. Die Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank verzeichnet lediglich acht Stellen, an denen Wolfram das Wort *stimme* gebraucht; vier davon stehen im Kontext von Parzivals Begegnung mit Sigune. Der durchgängige Redegestus Sigunes ist die Klage. Mit ihr begleitet und kommentiert sie Parzivals Weg durch die Ritterwelt und formt eine eigene Lautsphäre, in die Parzival dreimal eintritt. Dabei ist es jeweils Sigunes Stimme, die ihre Begegnungen mit Parzival einleitet, denn Parzival hört Sigune, bevor er sie sieht. Ihre Stimme, genauer: die Klage ihrer Stimme, führt Sigune in die Handlung ein. Beide erkennen einander an der Stimme.⁴⁰ Die Stimme tritt hervor und lässt die Person noch vor ihrer Sichtbarkeit in Erscheinung treten. Das zeigt bereits die erste Begegnung:

³⁸ Aristoteles, *Über die Seele*, mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar hrsg. von Horst Seidl, Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl und Otto Apelt, Hamburg 1995 (Philosophische Bibliothek 476), 111. Zum Erklängen der Stimme vgl. Bernhard Waldenfels, »Das Lautwerden der Stimme«, in: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M. 2006, 191–210.

³⁹ Fritz (wie Anm. 37), 103.

⁴⁰ In welcher Weise Wolfram gegenüber Chrétien die Stimme in den Fokus rückt, zeigt Teresa Cordes, »Das Motiv des Wiedererkennens an der Stimme in Heldenepen und höfischen Romanen des französischen und deutschen Mittelalters«, in: Monika Unzeitig u. a. (Hrsg.), *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin, Boston 2017 (Historische Dialogforschung 3), 309–29, hier: 323.

sus kom unser tœrscher knabe
 geriten eine halden abe.
 wîbes stimme er hôrte
 vor eines velses orte.
 ein frouwe ûz rehtem jâmer schrei:
 ir was diu wâre freude enzwei. (138, 9–14)

Auf diese Weise kam unser törichter Knabe einen Abhang herabgeritten. Die Stimme einer Frau hörte er vor einer Felskante. Eine Dame schrie aus wahrhaftigem Schmerz: alles Glück war ihr zerbrochen.

Nach der Begegnung auf der Linde – Parzival wird auch hier auf Sigune aufmerksam, weil er »einer frouwen stimme jæmerlîch« (249, 12) wahrnimmt – stößt Parzival auf die Klausnerin, die ihr Leben gebeugt über den Sarg Schionatulanders verbringt. Sie hört niemals die Messe, doch ihr gesamtes Dasein bezeichnet der Erzähler als ein »venje« (435, 25), eine beständige Kniebeuge. Ihre Klage führt sie in die Einsamkeit und lässt sie dort auch ausharren, denn »durch klage si muoz al eine sîn« (435, 30). Eine solche Klage steht der höfischen Gesellschaft entgegen und lässt keine Teilhabe zu. Sigune hat sich der höfischen Minne verschlossen und stattdessen den »jâmer« als ihren »sundertrût«, als ganz besonderen Liebling, erwählt (437, 25). Wenn Parzival sie das vierte Mal aufsucht, ist sie tot, und er findet ihren Körper in genau dieser Haltung, die ihr gesamtes Leben widerspiegelt: auf den Knien liegend auf dem Sarg des Geliebten, dessen Körper sakralisiert erscheint (804, 23). Sigune verkörpert das Leid, das den Frauen in einer Ritterkultur, wie Wolfram sie zeichnet, widerfährt – und sie gibt diesem Leid mit ihrer eigenen Lautsphäre Form und Ausdruck durch Körper und Stimme.

5 Fazit

Im Zentrum des *Parzival* steht eine Frage, die zunächst nicht gestellt, dann nachgeholt wird, allerdings nicht in Gestalt einer Zauberformel,⁴¹ die exakt immer gleich ausgesprochen werden müsste, sondern variiert um den wichtigen Zusatz der Verwandtschaftsbeziehung, die Parzival nicht nur als Heilsbringer und Erlöser der Gralsgesellschaft, sondern auch als deren genealogischen Erben ausweist. Indem er in dieser Weise fragt, dokumentiert Parzival, dass ihm diese Rolle bewusst

⁴¹ Vgl. dazu Jutta Eming, »Sprechmagie und Sprechakttheorie. Ein Versuch über Parzivals zweiten Aufenthalt auf der Gralburg«, in: Monika Unzeitig u. a. (Hrsg.), *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin, Boston 2017 (Historische Dialogforschung 3), 449–67.

ist. Im Zentrum also steht eine performative Äußerung auf der Basis der Stimme, der artikulierte und distinkte *vox*, die auf ihre Wahrnehmbarkeit durch den Hörsinn zielt. »Der Dichter ist Stimme«, so fasst Paul Zumthor eine antike Dichtungstradition zusammen: »Das Begehren nach der lebendigen Stimme wohnt jeder Dichtung inne, die in der Schrift im Exil ist.«⁴² Auch in Wolframs *Parzival* erweist sich die Stimme als Instanz des Textes. Ihre Präsenz oder Abwesenheit lenkt die Handlung wesentlich und wirkt über die Handlungsebene hinaus.

Wolframs *Parzival* entfaltet sein poetisches und poetologisches Potenzial auch über die Lautsphären, die die Räume und Figuren einerseits ausdifferenzieren, andererseits dynamisch in Bewegung und in Bezug zueinander setzen. Sie fügen der Entgegensetzung von Aventüre und Minne, wie sie den Artusroman auszuzeichnen scheint, die Klage hinzu – als Ausdruck des Leids, das die ritterliche Kultur mit sich trägt. Rückt damit die Stimme in den Fokus, geht es auch um die Stimme der Dichtung selbst, deren Entstehung durch den Roman hindurch mitreflektiert wird und die sich aus der Visualität einer Sternenschrift über die Auditivität heidnischer Erzählung bis hin zur Körperlichkeit eines Textes wandelt, der in Feirefiz, dem beschriebenen Pergament, auf der Handlungsebene Gestalt gewinnt.⁴³ Indem die Kategorie der Stimme in ihren verschiedenen Erscheinungsweisen die Handlungsebene mit den diskursiven Ebenen des Textes verschränkt, erweist sie sich als eine Instanz des Textes, mittels derer es möglich ist, literarisch-ästhetische Aspekte sinnlicher Wahrnehmung als bedeutungstragend herauszustellen.

Die Lautsphären im *Parzival* gestalten und strukturieren die Räume, in denen und durch die hindurch die Figuren sich bewegen – durch Lärm, Stille, Klage und Schweigen. Sie konterkarieren mitunter den sichtbaren Raum und erweisen sich als Spiel- und Spiegelräume für die Befindlichkeiten der Figuren. Jan-Dirk Müller hat für die beiden *Parzival*-Romane Chrétien und Wolframs Strukturen ausgemacht, die das Harmoniemodell der höfischen Gesellschaft »zwar nicht explizit, wohl aber poetisch in Frage stellen«.⁴⁴ Wenn Müller dabei für Wolfram v. a. das Innere des Helden im Blick hat, möchte ich vorschlagen, auch die Klangräume, die Wolfram entwirft, als einen Teil dieses Diskurses zu lesen. Sie korrespondieren vielfach mit der Innenwelt der Figuren und spiegeln die Bewegungen ihrer Seelen auch in den jeweiligen Störungen und Disharmonien, die sie erleiden.

⁴² Paul Zumthor, Einführung in die mündliche Dichtung, aus dem Französischen übers. von Irene Selle, durchgesehen von Jacqueline Grenz, Berlin 1990, 144.

⁴³ Vgl. Peter Strohschneider, »Sternenschrift. Textkonzepte höfischen Erzählens«, *Wolfram-Studien* 19 (2006), 33–58.

⁴⁴ Müller (wie Anm. 29), 46.

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 Kulturrat 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;
siner 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 gevreicht 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 pulsus 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 âmîen!
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 hûse 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 ausgeweglosen 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 lieve 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 *kîfen*) 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).

Ronny F. Schulz

Die Beherrschung des Klangs durch den Helden

Zu ›bedrohlichen Schreien‹ im
Daniel von dem Blühenden Tal des Strickers

Abstract: The animal automaton in Stricker's *Daniel von dem Blühenden Tal* has long been discussed in terms of the history of the motive. Here, the focus of the analysis will be on the sound apparatus. The cunning hero Daniel distinguishes himself not only as a fighter but also through his skills in turning a media weapon, the water-powered screaming golden animal, against its creators. Daniel becomes a sonic hero who proofs his expertise in the medium of sound through his ability to neutralize acoustic threats and instrumentalize them to his own advantage. Finally, it becomes evident in other episodes of Stricker's Arthurian romance that Daniel is proficient in handling visual as well as acoustic media; the exceptional nature of this Arthurian knight is thus defined through his control over media.

Wenn man über Klang in mittelhochdeutschen Artusromanen des 12. und 13. Jh. nachdenkt, kommen neben der Musik höfischer Feste v. a. die ritterlichen Kämpfe in Erinnerung, die sich schon durch Lärm ankündigen: Vor einem drohenden Konflikt können Hilferufe, Tierlaute oder bedrohliches Schreien diesen bereits antizipieren. Doch er lässt sich nicht nur über den Klang ›lesen‹, er kann auch über das Ohr wahrgenommen werden: Vorderhand wirken die schriftlich konzipierten Artusromane zwar still, wenn sie aber einem höfischen Publikum vorgetragen werden, dann erhalten sie eine Tonspur.¹ Durch die akustische Wiedergabe des Schreies ist denkbar, dass so eine emotionale Affizierung der Rezipierenden erreicht werden soll. Eine bedrohliche Atmosphäre kann auf diese Weise entstehen, wenn z. B. im *Prosalancelot*, als der Protagonist die Dolorose Garde erlöst, das bedrohliche

¹ Die Medialität spielt bei Fragen nach dem Klang oder Ton (beide Termini werden hier in Analogie zum englischen *sound* genutzt, was für Geräusch, Lärm, Ton oder auch Klang im Deutschen stehen kann) eine große Rolle. Besonders muss dem Umstand der mittelalterlichen Aufführung Rechnung getragen werden, vgl. z. B. 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: 9–11.

Schreien (»groß geruff«)² wiederholt ertönt. In Wirnts von Grafenberg *Wigalois* ruft im Land Glois eine (bedrohliche) Stimme, die Roaz warnt (V. 7028–54),³ und selbst wenn bedrohliches Geschrei im Namen eines Aventüre-Orts wie im *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven mit dem ›Schreienden Moor‹ erscheint, weiß das Publikum um die akustische Ankündigung der Bedrohung oder sogar die bedrohliche Akustik selbst (V. 7041).⁴ Meist wird das Geschrei eingebettet in einen rhetorischen *locus terribilis*. Doch bedrohlich zu wirken oder Gefahr zu indizieren sind nur einige Funktionen der literarischen Schreie. Dass Schreie nicht nur ein Gefühl der Bedrohung und Angst hervorrufen, sondern auch als Waffe eingesetzt werden können, zeigt sich sehr gut in Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal*, bei dem ein Tierautomat einen derartig fürchterlichen Laut von sich gibt, dass die Angreifenden vom Pferd fallen (V. 752–56).⁵ Daniel kann als der Held, der diese Schreie beherrscht, aufgefasst werden. Dessen Umgang mit dem Klang steht im Fokus der vorliegenden Untersuchung. Dabei stellt sich auch die Frage, ob nicht der ritterliche Zweikampf als eine Art der Klangbeherrschung anzusehen ist: Der Held, der die Waffen des Gegners zum Schweigen bringt und den Lärm sozusagen abstellt oder der schon – bevor überhaupt ein Kampf stattfindet – Schreie wie z. B. die Hilferufe einer Dame nutzt, um die Aventüre zu verorten, beweist durch dieses Handeln also letztendlich auch seine Klangkompetenz. Folglich ist der Held auch als diejenige Figur zu definieren, die sich des Klangs bedient, um daraus einen Vorteil zu ziehen.

Nicht zuletzt wirft die Frage nach der Beherrschung des Klangs auch die Frage nach dem Figurenwissen auf, denn in Erfahrung zu bringen, woher Schreie kommen und ihren Ursprung zu kennen, kann auch ein Wissen sein, das den Helden auszeichnet. Als heuristische These ließe sich folglich zuerst einmal festhalten, dass

2 Benutzte Ausgabe: *Lancelot und Ginover* I. *Prosalancelot* I, nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hrsg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris, übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff, Frankfurt a. M. 1995 (Bibliothek des Mittelalters 14/Bibliothek deutscher Klassiker 123), 576, 32 und 580, 10.

3 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, Berlin, New York 2005; zum diabolischen Klang im *Wigalois* vgl. Almut Schneider, ›Teufelsklang und höllische Stille. Erzählen von Dissonanz im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg‹, in: Jörn Bockmann und Julia Gold (Hrsg.), *Turpiloquium. Kommunikation mit den Teufeln und Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Würzburg 2017 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 41), 83–102. Siehe auch den Beitrag von Gesine Mierke und Christoph Schanze im vorliegenden Band.

4 Benutzte Ausgabe: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, Text – Übersetzung – Kommentar, Studienausgabe, hrsg. von Florian Kragl, 2., rev. Aufl., Berlin, Boston 2013. Siehe zum Schreienden Moor auch den Beitrag von Carolin Pape im vorliegenden Band.

5 Benutzte Ausgabe: Der Stricker, *Daniel von dem Blühenden Tal*, hrsg. von Michael Resler, 3., überarb. Aufl., Berlin, Boston 2015 (ATB 92).

der Held sich des bedrohlichen Klangs bemächtigt und ihn reguliert; er kann ihn sowohl zu seinen Zwecken hervorrufen (wie im *Daniel*) als ihn auch verstummen lassen oder ihn richtig deuten, wie der Wirnt'sche Wigalois, der im Gegensatz zu Ruel, die ihn gefangen hält, weiß, dass die Schreie von einem Pferd und nicht von einem Drachen stammen (V. 6453–55).⁶ Vor diesem Hintergrund soll die Inszenierung der ›bedrohlichen Schreie‹, die in unterschiedlichen Kontexten arthurischen Erzählens erscheinen, analysiert werden und in einer dekonstruierenden Lektüre für die Konzeption des Stricker'schen Artus-Helden vor dem Hintergrund seiner akustischen Kompetenz diskutiert werden.

1 Wissensbereich Klang

Das Wissen um Klänge findet schon durch das Quadrivium der *artes liberales* im Bereich der Musik früh Eingang in die Enzyklopädien. Bei Isidor wird die Musik als Wissen vom Takt, der in Ton und Gesang unterteilt wird, geschildert. Über den Ton heißt es:

Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae. [...] Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt. (III, XV, 2)⁷

Weil der Ton der Musik eine fühlbare Sache ist, entschwindet er auch mit der vorübergehenden Zeit und wird nur in der Erinnerung [*memoria*] eingepreßt. [...] Wenn die Töne nämlich nicht von einem Menschen in Erinnerung gehalten werden, vergehen sie, weil sie nicht aufgeschrieben werden können.

Damit liegt *in nuce* schon die Definition des Tones als mediales Phänomen vor, das zum einen sinnlich erfahrbar ist und zum anderen nur akustisch oder oral memorierbar durch den Menschen ist, nicht aber, wie seit der Moderne, mit technischen Mitteln aufgezeichnet werden kann.⁸ Der Ton ist – mit Isidors *Etymologiae* – trilateral

⁶ Siehe dazu auch den Beitrag von Gesine Mierke und Christoph Schanze im vorliegenden Band.

⁷ Benutzte Ausgabe: Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*, hrsg. von W. M. Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911. Die Übersetzung entstammt hier und im Folgenden: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, 133.

⁸ Der Klang in historischen Texten begegnet uns in einer Form des »Erzählen[s] und Weitergeben[s] von Klangerfahrung«; Holger Schulze, ›Bewegung, Berührung, Übertragung. Einführung in die historische Anthropologie des Klangs«, in: ders. (Hrsg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008 (*Sound Studies* 1), 143–65, hier: 157. Da Klänge historisch

zu definieren (harmonisch, organisch und rhythmisch): Harmonie, die für die hier zu behandelnde Thematik in erster Linie interessiert,

ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur Musica, quae in homine vox appellatur. Vox est aer spiritu verberatus, unde et verba sunt nuncupata. Proprie autem vox hominum est, seu inrationabilium animantium. Nam in aliis abusive non proprie sonitum vocem vocari, ut ›vox tubae infremuit‹ (III, XX, 1f.).

bringt aus dem Geist und dem Körper eine Bewegung hervor, und die Bewegung einen Ton, aus welchem Musik zusammengestellt wird, die beim Menschen Stimme genannt wird. Die Stimme ist durch Hauchen geschlagene [*verberatus*] Luft, woher auch die Wörter [*verba*] genannt sind. Eigentlich ist aber die Stimme ein Kennzeichen des Menschen oder der unvernünftigen Tiere. Denn in anderen Fällen wird ein Ton nur missbräuchlich und nicht in der eigentlichen [Bedeutung] Stimme genannt, wie z. B. bei: Die Stimme der Trompete brummt.

Das ist ein interessanter Aspekt, denn nur Mensch und Tier kommt in diesem vor-modernen wissenschaftlichen Ansatz eine ›Stimme‹ zu, womit sowohl bewusste als auch unbewusste Lautäußerungen von Lebewesen erfasst werden. Der Ton, der künstlich erzeugt wird, gilt in diesem wissenschaftlichen Kontext nicht mehr als Stimme. Stimme und Ton werden allerdings in einem alltagsprachlichen Usus als Synonyme gesehen, wie auch Isidor konstatiert. Das Wissen um Töne und generell die Kenntnis der Musik hat allerdings noch einen Mehrwert. Isidor behandelt deshalb auch die musikalische Wirkung der Klänge: Kriegshörner würden die Kämpfenden ermutigen, Musik könne aber auch besänftigend wirken, wie Davids Saitenspiel vor Saul zeige. Schließlich können auch Tiere durch Musik beruhigt werden.⁹ Die psychische Wirkung der Musik ist also ein Wissen, das auch eine praktische Funktion hat, auch wenn sich das bei Isidor nur indirekt andeutet. Die bei Isidor formulierte Definition des Tons findet sich leicht variiert das ganze Mittelalter hindurch in musikwissenschaftlichen Schriften.

Für eine Klanganalyse der Aventüre-Welt ist noch ein anderes Phänomen relevant: Der Ton ist in den mittelalterlichen Musiklehren nämlich immer auch ein Produkt von Gewalt, da Luft geschlagen wird und der Ton die Luft durchbricht oder,

kodiert sind und Klangerfahrungen differieren, können im Endeffekt nur textinterne Hinweise auf die historische Wahrnehmung von Klang verweisen. In der (außerliterarischen) Gegenwart stellt sich zwar nicht die Frage nach dem Konservieren des konkreten Klangs oder des Geräusches, jedoch erneut nach der Notierung von (musikalischen) Tönen, was besonders akusmatische Kompositionen betrifft, für die das Kodifizierungssystem ›Notation‹ nur defizitär ist, vgl. dazu die Diskussion bei Marianne Kubaczek, ›Ein Wissen und seine Medien – Musik zwischen Schrift, Oralität und Aufzeichnung‹, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*, Münster 2004 (Konturen politisch-philosophischen Denkens 2), 209–18.

⁹ Vgl. Isidor (wie Anm. 7), III, XVII, 3.

wie es Alison Cornish u. a. in Rückgriff auf die mittelalterlichen Aristoteles-Kommentare feststellt: »the conditions of soundmaking essentially require violence«,¹⁰ und Gewalt wiederum ist das Metier des Helden, der diese aktiv einsetzt oder auch Gewalt durch Dritte unterbindet.

2 Klang als Medium

Es ist festzuhalten, dass Klang im Mittelalter flüchtig ist, da er nicht aufgezeichnet werden kann, und damit gehen einige Probleme einher. Natürlich gibt es Notationssysteme seit der Antike, auch Texte können auf die Modulation der Stimme verweisen, sie selbst haben sogar eine Klangqualität, wenn sie vorgetragen werden. So thematisieren sie auf einer Metaebene Klänge. Über Akustisches zu schreiben und zu erzählen, deckt auch den intrikaten Charakter des Geflechts zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen ephemeren Phänomen und Erinnerung an den Klang auf, wenn das, was eigentlich nur gehört werden kann, kodifiziert gelesen werden kann und somit ein medialer Übergang stattfindet. Klang als medial vermitteltes Phänomen lässt die Frage danach, ob man über den ephemeren Ton überhaupt schreiben kann, besser erklärbar machen.

Sehr gut lässt sich Klang als mediales Phänomen schon an einer kurzen Stelle des frühesten deutschsprachigen Artusromans, Hartmanns von Aue *Erec*, darstellen. Hier führen Hilferufe im Wald den Ritter zu seiner Aventüre. Als Erec auf seinem zweiten Aventüre-Weg die Frau von Cadoc von Tafriol um Hilfe rufen hört, weiß er, dass er nun die gesuchte ritterliche Herausforderung gefunden hat:

dô hörte er eine stimme
 jæmerlichen grimme
 von dem wege wüefen,
 nâch helfe rüefen
 erbarmeclichen ein wîp,
 der was bekumbert ir lîp.
 als er daz rüefen vernam,
 michel wunder in des nam
 waz diu rede möhte sîn. [...]
 des endes huop sich Êrec
 durch rûhen walt âne wec
 unerbûwen strâze,

¹⁰ Alison Cornish, »Words and Blood: Suicide and the Sound in the Soul in *Inferno* 13«, *Speculum* 91 (2016), 1015–26, hier: 1018.

wan er die mâze
 bî des wîbes stimme nam,
 unz daz er rehte dar kam
 dâ si von klage michel leit
 in dem wilden walde erleit. (V. 5296–319)¹¹

Da hörte er eine fürchterlich klägliche Stimme fernab vom Weg klagen, mitleiderweckend nach Hilfe rufen, [es war] eine Frau, die war in Not. Als er die Schreie vernahm, wunderte er sich sehr darüber, warum sie klagte. [...] Schließlich ritt Erec durch den dornigen Wald ohne Weg, ohne befestigte Straße, die Orientierung erhielt er durch die Stimme der Frau, bis er wirklich dorthin kam, wo sie durch Klage großes Leid in dem wilden Wald erlitt.

Vom ersten Hören bis zum Zusammentreffen mit der Dame entwickelt sich ein Spannungsbogen – das Publikum wird wie Erec in das akustische Abenteuer hineingezogen. Abseits der Straße lässt sich ein schreckliches Jammern vernehmen: Eine weibliche Figur in Not alarmiert den Ritter, der nun seinem literarischen Hauptgeschäft, dem Schutz Hilfesuchender, nachgehen kann. Erec lässt Enite daraufhin am Weg zurück und folgt der Spur der Stimme. Eindrücklich wird der Wald als weglass, ohne feste Straße und mit viel Gestrüpp, geschildert, was dem Topos des Aventure-Waldes entspricht.¹² Als Wegweiser fungiert in diesem unzivilisierten wilden Areal lediglich die Stimme der Frau. Sie ist Orientierung (V. 5315: »mâze«) in dem, was visuell nicht vermessen werden kann. Schließlich reitet Erec so tief in den wilden Wald, bis er die Stelle erreicht, an der er großes Leid klagen hört.

Hier führt kein Weg zum Ort der klagenden Dame, sondern die Stimme. Einem Ariadnefaden für das Ohr gleich, kann der Ritter, der kompetent ist, die Rufe zu deuten, der Quelle des Tons folgen.

Das Klagen im Text kann nur erzählt werden. Genauso wie der Held in der Fiktion das Schreien nur hören kann, so können wir als textexterne Rezipierende nur davon lesen oder von ihm reden hören. Das, was abwesend ist, ist innerhalb der Diegese die Dame, die nur zu hören ist, der Text selbst, als Medium, überliefert das laute Klagen, allerdings macht er es nicht hörbar. In diesem intrikatsten Spiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit bietet sich der Begriff der Spur an. Sybille Krämer hat den Spurenbegriff besonders für die Medientheorie eindrücklich eingeführt. Der Terminus erweist sich als brauchbar, die Problematik des Schreis im mittelalterlichen Artusromans fassbar zu machen.

¹¹ Benutzte Ausgabe: Hartmann von Aue, *Erec*. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zettler Fragmente, hrsg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 7. Aufl. von Kurt Gärtner, Tübingen 2006 (ATB 39). Hier und im Folgenden eigene Übersetzung.

¹² Vgl. zum Topos des Aventure-Waldes Anna-Lena Liebermann, »Wald, Lichtung, Rodung, Baum«, in: Tilo Renz u. a. (Hrsg.), *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*. Ein Handbuch, Berlin 2018, 547–61, v. a. 554–56.

Krämer definiert die Spur wie folgt:

Einerseits gilt die Spur als empirisches Indiz; dazu geeignet, was abwesend, verborgen, unsichtbar oder auch nur weit entfernt ist zu bestimmen, zu rekonstruieren oder sogar zu erreichen, wird sie zur Grundlage einer Identifikations- und Orientierungsleistung. Das Spurenlesen führt also zur praktischen oder theoretischen Handhabung.¹³

Erec wird in dem eben angeführten Beispiel zum Spurenleser. Da allerdings gemäß dem Topos *wilder walt* ein Weg fehlt, wird das Klagen, d. h. der Klang, zur Spur. Dieser Klang überbrückt die Distanz und wird zum Medium. Krämer hält zur Spurmetapher allerdings ganz richtig fest:

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 – anderenfalls handelte es sich nicht um eine Spur, sondern um ein bewußt als Spur inszeniertes Zeichen.¹⁴

Die Spur ist rein zufällig, doch sie wird wiederum mit Bedeutungen aufgeladen. Die Lautspur in der diskutierten *Erec*-Szene ist eigentlich unsichtbar, doch wenn über sie geschrieben wird, so wird sie, zumindest in Metaphern, wahrnehmbar. Der Text memoriert den Klang, das Klagen, und wird somit zur Spur auf einer Metaebene. Diese Spur wird erzählerisch sichtbar gemacht, indem sie den Ritter durch unwegsames Gelände zum Ziel führt. Schreibt man über diese Spur, so kann sie derart medial kodiert wiederum eine Bedeutung erhalten. Da Literatur konzipiert ist, wird hier auch mit der (fiktional konstruierten) zufälligen Spur und ihrer Ausdeutung, die diese Spur erneut konkretisiert, gespielt. Der Aventüre-Weg ist in diesem Fall durch die Lautspur konzipiert. Dies korreliert mit dem Medienbegriff, den Ursula Kocher für das Mittelalter annimmt: dass auch

nicht der erkannte Gegenstand selbst präsent sein [kann], sondern lediglich eine Vorstellung davon, ein Platzhalter [...]. Beschäftigt man sich mit medialen Prozessen in einer erkenntnistheoretisch derartig gestalteten Welt, müssen Arten der Repräsentation zentraler Gegenstand der Betrachtung sein.¹⁵

¹³ Sybille Krämer, ›Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur‹, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M. 2007, 155–81, hier: 156.

¹⁴ Sybille 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.

¹⁵ Ursula Kocher, ›Medientheorien im Mittelalter‹, in: Arne Scheuermann und Francesca Vidal (Hrsg.), *Handbuch Medienrhetorik*, Berlin 2017 (Handbücher Rhetorik 6), 31–44, hier: 33.

Der Klang und seine Spur, die er hinterlässt, seine mediale Repräsentation und Vermittlung, werden im geschriebenen Text metaphorisch wahrnehmbar als ›weglose‹ Spur, als Indikator für Gefahr, und als Schreien und Klagen verweisen sie auf erfolgte, durch Figuren erlebte Gewalt, die sich nun in dem gewaltsamen Schlagen der Luft, dem Schrei, entlädt.

Bis hierhin lässt sich aufgrund dieser Ausführungen zum Klang als Medium Folgendes festhalten und voraussetzen, das für die weitere Diskussion des Stricker'schen *Daniels* Relevanz besitzt:

1. Es gibt einen Nexus zwischen Klang und Gewalt; bei der Produktion des Tons wird Gewalt ausgeübt, die sich im Schall fortsetzt, wie es in mittelalterlichen Abhandlungen zur Musik postuliert wird. Erfolgte Gewalt wird aber auch thematisiert, wenn der Schrei ein Hilferuf ist, der den Ritter auf die Aventure aufmerksam macht.

2. Das Medium, das den Klang überträgt, ist unsichtbar. Der Schall verbreitet sich ›ohne Wege‹ und ist ephemer, was erzähltechnisch thematisiert werden kann. Damit kann in der Weglosigkeit trotzdem eine (akustische) Spur geschaffen werden. Diese zufällige Spur wiederum, das eigentliche Medium, kann *ex post* eine Bedeutung erlangen, wenn über sie erzählt wird und die Tonspur dann den Aventure-Weg ersetzt. Das Medium ist zwar nicht die Botschaft selbst, wie es McLuhan postulierte,¹⁶ es könnte aber in diesem literarischen Kontext eine Bedeutung erhalten, denn durch die akustische Spur entsteht ein (Klang-)Raum, den der Protagonist durchschreiten kann; dieser Klangraum leistet in Analogie zum Medium Tonspur, das einfach nur die Botschaft übermittelt, dass der Held den Raum passiert, um zur intendierten Aventure zu gelangen.

3. Die Exzeptionalität des Helden, sein Ausnahmecharakter, wird deutlich, indem er in der *wilde* trotzdem einer Spur folgen kann. So kann auch ›ohne Weg und Steg‹ erzählt werden, dieser weglosen Spur kann der Held wie im *Erec* folgen.

4. Klang hat nicht nur eine psychische Auswirkung, indem er alarmiert, ängstigt, motiviert, er kann auch eine somatische Auswirkung haben, wie im Folgenden in Bezug auf den *Daniel* zu diskutieren sein wird. Offensichtlich kann man hier auch annehmen, dass der Ton, der aus dem gewaltsamen Schlagen der Luft hervorgeht, diese Gewalt überträgt und andere Körper tangiert.¹⁷ Somit erhält der Ton

¹⁶ Zu denken ist hier an das erste Kapitel ›Medium Is the Message‹ in Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London u. a. ²2001, 7–21.

¹⁷ Mittlerweile liegen in der Mediävistik schon einige Arbeiten zum Thema ›Klang als Waffe‹ bzw. ›Klang im militärischen Kontext‹ vor, vgl. z. B. Tina Terrahe und Daniela Wagner, ›Souveränes Schweigen, zorniger Schall. Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild‹, *Das Mittelalter* 27/1 (2022), 12–50, v. a. 22–43. Zu erinnern ist auch an die Livius-Episode, in der Gänse die Römer auf einen drohenden Angriff der Gallier mit lautem Schnattern hinwiesen; vgl. Clauss u. a. (wie Anm. 1), 7 mit Anm. 2.

offensichtlich auch in der Vormoderne eine Körperlichkeit, wenngleich sie ihm von modernen *sound studies*-Theoretikern wie Holger Schulze abgesprochen wird.¹⁸

Diese Postulate zu Klang im Artusroman sollen im Folgenden als Leitfragen bei der Interpretation des Automaten im Stricker'schen *Daniel* dienen. Es stellen sich die Fragen, wie vom Laut, dem bedrohlichen Schreien des goldenen Tieres, erzählt wird, wie die Medialität und Körperlichkeit des Tons die Handlung beeinflusst und wie Ton als Wissensinhalt durch den Helden genutzt wird.

3 *Daniel von dem blühenden Tal*

Spätestens seit Walter Haug wird der *Daniel* als ›nachklassischer‹ Artusroman diskutiert mit allen Vor- und Nachteilen, die eine solche Einordnung mit sich bringt.¹⁹ Ob es sich nun um ein primär komisches Werk handelt oder, was wahrscheinlicher ist, die Intention des Stricker'schen Artusromans komplexer ist, einhellig lässt sich für den gegenwärtigen Forschungsstand festhalten, dass mit dem *Daniel von dem blühenden Tal* ein äußerst vielschichtiger Text vorliegt, der literarisch elaboriert ist.²⁰ Meyer attestiert dem *Daniel* ein ›enzyklopädisches Vorgehen‹, das in der Transformation einzelner Szenen das ganze Potential arthurischen Erzählens vor Augen

¹⁸ Vgl. Schulze (wie Anm. 8), 145.

¹⁹ Vgl. Walter Haug, ›Über die Schwierigkeiten des Erzählens in »nachklassischer« Zeit«, in: ders. und Burghart Wachinger (Hrsg.), *Positionen des Romans im späten Mittelalter*, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), 338–65, der die Möglichkeiten dieser Texte in der Übergangszeit vom sogenannten ›klassischen‹ höfischen Roman hin zum spätmittelalterlichen Erzählen immer noch sehr gut einordnet, wobei auch noch einmal zu betonen ist, dass Haug ›nachklassisch‹ in Anführungszeichen setzt, er diesen Terminus somit nicht mit (negativer) Epigonalität in Verbindung bringt. Dass Haug sich dennoch nicht ganz von der ›klassischen‹ Vorstellung lösen kann, problematisiert sehr einleuchtend Florian Remele, ›Konventionalisierung und Alternativbildung. Transformationen des deutschsprachigen Artusromans im 13. Jahrhundert am Beispiel der *Crône* Heinrichs von dem Türilin und des *Daniel von dem Blühenden Tal* des Strickers«, in: Cora Dietl u. a. (Hrsg.), *Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertung im Artusroman und in der Artusforschung*, Berlin, Boston (SIA 15), 245–70, hier: 247.

²⁰ Vgl. die vielen Interpretationen, die kurz nach Haug die eigenständige literarische Leistung würdigen. Annemarie Wambach, ›Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal*. Ein »klassischer« Artusroman?, *Arthuriana* 6 (1996), 53–76, hier: 54, spricht etwa von einem »eigenständige[n], durch individuelle Aspekte geprägte[n] Werk«; Haiko Wandhoff, ›Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal*: ein komischer Artusroman im frühen 13. Jahrhundert?, in: Werner Röcke und Helga Neumann (Hrsg.), *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn u. a. 1999, 47–62, hier: 59, kommt zu dem Schluss, dass der *Daniel* »mehrfach codiert« ist und »Anlaß zu verschiedenen Lesarten [gibt]«.

führt,²¹ Scheuer führt mehr als plausibel aus, dass sich im Geflecht von Imagination und *memoria* ein gelehrtes Spiel ausmachen lässt, das die *list* »der Strickerschen Erzählkunst«²² *coram publico* ausstelle. Schließlich ist auch die vielfach angeführte Dynamik der Gattung ›Artusroman‹ im 13. Jh. entscheidend für das Verständnis von Strickers *Daniel*.²³

Kurz sollen, um die Bedeutsamkeit des goldenen Tieres für den *Daniel* aufzuzeigen, die Haupthandlungslinien des Artusromans in Erinnerung gerufen werden: Daniel wird am Anfang der Handlung am Artushof aufgenommen, da er sich mit einigen Artusrittern erfolgreich messen konnte. Matur von Cluse lässt kurz darauf durch einen Riesenboten König Artus ausrichten, er möge sich unterwerfen. Zum Schein geht der Artushof darauf ein, um einen Angriff auf den Provokateur Matur vorzubereiten. Daniel bricht allerdings, wie der Hartmann'sche Iwein, vor allen anderen auf. Er besteht eine Reihe Aventüren und gelangt zum Land Cluse, wo er einen Wächterriesen besiegt. Mit den eintreffenden Artusrittern besteht Daniel mehrere Schlachten gegen Matur's Heere, zwischendurch gibt es Aventüre-Handlung, bis schließlich Daniel durch eine List, nämlich das Betätigen eines goldenen Klangautomaten in Tierform, das Heer Matur's endgültig besiegt. Vor dem *happy end* gilt es allerdings noch, den Vater der Riesen aus Cluse, die getötet wurden, zu besänftigen.

Schon am Anfang der Handlung, als der Botenriese Matur's König Artus die Ungeheuerlichkeit, er möge sich Matur unterwerfen, vorträgt, geht es um den seltsamen Klangapparat,²⁴ das goldene Tier am Eingang des Landes Cluse, das im Laufe der Handlung an Bedeutung gewinnt:

Mîn herre hât grôze herschaft,
sîn tugent und sîn lîbes kraft
ist allen künigen tiure.
die noch nâch âventiure

²¹ Vgl. Matthias Meyer, Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1994 (Beihefte zur GRM 12), 57.

²² Vgl. Hans Jürgen Scheuer, ›Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans *Daniel von dem Blühenden Tal*‹, *ZfdPh* 124 (2005), 23–46, hier: 46.

²³ Vgl. z. B. Cora Dietl, ›Strickers *Daniel* zwischen Herrscherroman und Heiligenlegende‹, in: dies. u. a. (Hrsg.), Gattungsinterferenzen. Der Artusroman im Dialog, Berlin, Boston 2016 (SIA 11), 95–115, hier: 97.

²⁴ Zur Genese dieses Motivs vgl. Martin Zimmermann, Technische Meisterkonstruktionen – dämonisches Zauberwerk: der Automat in der mittelhochdeutschen Literatur. Eine Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Automaten-schilderungen in Erzähltexten des 12. bis 14. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes, Berlin 2011 (Studium Literaturum 20), 294, Anm. 826, wo arabisch-byzantinische und biblische Quellen diskutiert werden.

in daz lant ie geriten
 und mînes herren gebiten,
 den was ir tôt dô beschert.
 dâ ist bevangen ein wert
 mit einer linden ziere.
 gelîch eime grimmen tiere
 stât ein golt dar under,
 daz hât durch ein wunder
 in sînem munt ein banier.
 ein wazzer fluzet durch daz tier
 daz ein list darzuo betwinget
 daz ez ein wint dar in bringet.
 dâ lît an grôz meisterschaft.
 ez hât von listen soliche kraft,
 swer sich selber sô betrüge
 daz er die banier ûz züge,
 dem wære ez an den lîp gewant:
 sô hüebe daz tier al zehant
 und schriuwe mit grimme
 ein alsô grôze stimme
 daz er von dem orse viele zetal.
 darzuo betwinget in der schal.
 darnâch komet mîn herre.
 wære er danne merre
 denne ein berc, er wære verlorn,
 sô grimme ist mînes herren zorn.
 Der meister der daz tier gôz,
 der hât mich gemachet sus grôz
 und einen bruoder den ich hân.
 darumbe hât erz getân,
 wir sint beidiu sîniu kint. (V. 731–65)

Mein Herr hat große Macht, seine Vortrefflichkeit und seine körperlichen Fähigkeiten schätzen alle Könige. Diejenigen, welche jemals nach Aventüre in das Land geritten sind und meinen Herren herausgefordert haben, haben den Tod gefunden. Dort ist eine Halbinsel, die eine herrliche Linde überschattet. Wie ein furchterregendes Tier steht ein goldener [Automat] darunter, der hat durch eine wunderbare Fügung in seinem Maul ein Banner. Ein Bach fließt durch das Tier, das mit Kunstfertigkeit so gemacht ist, dass es darin einen Luftstoß erzeugt. Das ist ein Werk von großer Meisterschaft. Durch Kunstfertigkeit hat es solche Kraft, dass es dem, der so unvorsichtig wäre, das Banner herauszuziehen, an das Leben gehen würde: So würde das Tier [nämlich] unverzüglich anfangen, zornig zu schreien [mit] einer derart starken Stimme, dass jener vom Streitross fiele. Dazu lähmt ihn der Schall. Daraufhin erscheint mein Herr; auch wenn er größer als ein Berg wäre, er wäre verloren, so furchterregend ist der Zorn meines Herren. Der Meister, der das Tier gegossen hat, der hat mich und meinen Bruder derart mächtig gemacht, das tat er aus diesem Grunde, weil wir beide seine Kinder sind.

Das Tier ist aus Gold, Wasser fließt durch das Tier; auch Wind bläst – aufgrund der kunstfertigen Herstellung – durch das Tier; ein Banner im Maul verhindert, dass der Tierapparat in Gang gesetzt wird. Sollte jemand den Knebel, das Banner, aus dem Maul entfernen, schreit das Tier inbrünstig, so dass der Schall den Herausforderer trifft und ihn vom Pferd wirft. So bizarr der Automat auch anmutet, so gut ist er doch mit der mittelalterlichen Theorie vom Klang zu fassen. Offensichtlich schlägt das Wasser gegen die Luft im Inneren des Tieres, das produziert den Laut, der durch das geöffnete Maul herausgelangt. Der Schall hat direkt eine somatische Auswirkung, selbst unsichtbar, trifft er den Ritter, den er vom Pferd wirft.

Nach der Provokation durch den Botenriesen fasst Daniel sogleich den Plan, den Automaten schreien zu lassen, um Matur zum Zweikampf herauszufordern. Vor der ersten Schlacht gegen Matur setzen die Artusritter den Automaten ein, um Matur herbeizurufen, allerdings verhindert dies die weitere Kommunikation unter den Rittern:

sâ huop ez und begunde
 ein stimme schrîen sô grôz
 und machete einen solichen dôz
 daz nieman den andren vernam. (V. 2900–03)

Da fing es an, mit sehr lauter Stimme zu schreien, und machte einen solchen Lärm, dass niemand mehr den anderen hören konnte.

Schließlich, vor dem letzten Kampf, ist es Daniel, der »einen list erdâht« (V. 5722):

wir suln diu ôren alle
 verschieben morne ê tage.
 sô man den fride wider sage,
 daz wir danne stille haben
 und lân die vîende her traben;
 sô sie danne ûf uns seigen,
 daz wir daz tier erschreigen.
 daz enschadet uns niht eins hâres grôz,
 sô vert aber in der dôz
 sô starke durch daz houbet
 daz sie werdent beroubet
 der krefte und der sinne.
 daz kumt uns zuo gewinne,
 sie vallent zuo der erden
 und müezen sigelôs werden:
 sô wirt uns liut unde lant. (V. 5738–53)

Wir sollen morgen vor Tagesanbruch alle die Ohren verschließen, wenn man den Frieden aufkündigt, damit wir es still haben und den Feind auf uns zureiten lassen. Wenn sie sich uns dann annähern, lassen wir das Tier schreien. Das schadet uns überhaupt nichts, ihnen aber

geht der Lärm so stark durch den Kopf, dass sie alle Kräfte und den Verstand verlieren. Das ist zu unserem Vorteil, sie stürzen zu Boden und müssen verlieren: So gewinnen wir Land und Leute.

Wie Odysseus' Begleiter vor den Sirenen, so rät Daniel den Artusrittern, ihre Ohren (wohl mit Wachs) zu verschließen. Der ohrenbetäubende Lärm geht offensichtlich direkt in den Kopf und lässt die Antagonisten Sinne und Kraft verlieren. Am nächsten Morgen wird der Automat eingesetzt und führt unverzüglich zum Sieg über Matur's Leute. Schließlich wird das Tier wieder zum Schweigen gebracht.

Das Motiv des Schreis zieht sich durch die Handlung wie ein rotes Band. Der Automat und seine Fähigkeit werden präsent gehalten. Das goldene Tier ist die sichtbare Repräsentation dessen, was unsichtbar erscheint. Der Schrei wird entweder direkt mit ›Schreien‹ bezeichnet oder mit der Stimme, die schreit, oder mit dem ›Tosen‹, was z.B. an einen Wasserfall erinnern lässt, angesprochen. Verstärkende Attribuierungen (*grôz, freissam, mit ingrimm*) kehren das Bedrohliche des Klangs hervor. Thematisiert wird die Qualität des Schreis, die es hier auf ihre weitere Intention für die Handlung näher zu befragen gilt, die aber auch auf die Deutung des Automaten verweist. Die Dichotomie Natur-Kultur wird in diesem Fall raffiniert unterwandert, das, was dem Publikum vor Augen gestellt wird, ist ein Tier, das allerdings nicht eindeutig dem Bereich der Natur zugeordnet werden kann, da es artifiziell ist wie sein Umfeld, der angedeutete *locus amoenus*.²⁵ Der Schrei, den der Held entfesselt, findet so auch keine Vergleichsmomente in der Natur oder Menschenwelt. Lediglich die Intensität des Schreis wird mit einer Reihe von Adjektiven evident gemacht. Der Klang ist ein ›wildes‹ Geräusch, das sich nicht einfach deuten lässt. Dadurch wird ein Moment des Unheimlichen evoziert. Dazu – zum (vorfreudianischen) Unheimlichen im Mittelalter – liegen bisher noch kaum Untersuchungen vor,²⁶ aber es sieht hier so aus, als ob die Unbestimmbarkeit des Tons, seine Unerklärbarkeit und seine Unbändigkeit nur durch eine kompetente Figur dominiert werden können. Das Unheimliche wird folglich vereindeutigt und somit durch den Ritter bezwungen. Es wird zum Bekannten. Die Figur Daniels zeigt sich gerade in der Beherrschung dieses Lärms als listenreich und kompetent, womit die spezielle

25 Die im höfischen Roman vorgenommenen Setzung von ›Kultur vs. Natur‹ wird letztendlich auch in den Söhnen des Erfinders des goldenen Automaten unterwandert. Obwohl von vornherein klar ist, dass beide Geschöpfe des zauberkundigen Mannes sind, wird dies nicht weiter thematisiert; ihre Artifizialität bleibt somit verborgen, und sie wirken wie lebendige Wesen.

26 Mit Rücksicht auf das hier zu behandelnde Thema kann an dieser Stelle keine ausführliche Diskussion der Kategorie des Unheimlichen in der mittelhochdeutschen Literatur des 12. und 13. Jh. erfolgen; ich beabsichtige allerdings, zu einem späteren Zeitpunkt zusammen mit Peter Somogyi (Universität Paderborn) eine umfangreichere Studie zu dieser Thematik zu publizieren.

Konzeption des Stricker'schen Artusritters auch wieder aufleuchtet. Das Wissen um den Automaten und seinen ohrenbetäubenden Lärm wird angewendet, um das Warnsystem, das zugleich defensiv wirkt, in eine offensive Waffe zu verwandeln: Es wird instrumentalisiert. Dies ist nicht nur ein Akt von Beherrschung, sondern auch ein politisch-militärischer Akt; gerade das Banner als politisches, führendes Zeichen in der Schlacht korreliert sehr gut mit Daniel, der hier, wie es einer Heldenfigur zukommt, die dominante Rolle übernimmt.

4 Daniel – ein zweiter Odysseus?

Die aktive Nutzung des Klangs, durch die Daniel den Antagonisten mit seinen eigenen Waffen schlägt, lässt allerdings auch die Art und Weise, wie die Artusritter sich selbst vor dem Automaten schützen, diskutieren. Liegt nun mit Daniel ein zweiter Odysseus vor, der seinen Gefährten die Ohren mit Wachs verstopft, um sie vor dem Sirenen gesang zu bewahren? Diese Frage erscheint ebenso verlockend wie schwierig, denn dann müsste Daniel auch ein zweiter Perseus sein, da er ein Haupt nutzt, das andere – ähnlich dem Medusenhaupt – tötet.²⁷ Allusionen an den Sirenenmythos gibt es mit Sicherheit, und es ist auch anzunehmen, dass der Stricker diesbezügliches Wissen hätte (erinnert sei an die vielen theologischen Anspielungen auf den Sirenenmythos und die Bestiarientradition, die dem offenbar über enzyklopädisches Wissen verfügenden Stricker nicht entgangen sein dürften),²⁸ doch eine poetologische Deutung des Motivs, wie sie z. B. Kraß für Homer und Gottfried von Straßburg vorschlägt, lässt sich hier nicht ansetzen. Kraß sieht etwa die Sirenen in die Nähe der Sänger-Ichs gerückt, da sie ebenfalls von Troja singen.²⁹ Während allerdings der griechische Epiker und auch Gottfried auf den schönen (inhaltlichen) Gesang der Stimme abzielen, ist es beim Stricker der ohrenbetäubende Lärm, der die Menschen terrorisiert.

²⁷ Zum Medusenhaupt in der mittelhochdeutschen Literatur vgl. Manfred Kern, Art. ›Medusa‹, in: ders. und Alfred Ebenbauer (Hrsg.), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin, New York 2003, 384f. Kern vermutet, dass die Episode im *Daniel* von Albrechts von Halberstadt *Metamorphosen* inspiriert sein könnte (vgl. 385).

²⁸ Zu den geistlichen Aneignungen des Sirenenmythos im Mittelalter vgl. die umfangreiche Zusammenstellung bei Hugo Rahner, ›Antenna crucis: I. Odysseus am Mastbaum‹, *Zeitschrift für katholische Theologie* 65 (1941), 123–52.

²⁹ Vgl. Andreas Kraß, ›Poetik der Stimme. Der Gesang der Sirenen in Homers *Odyssee*, im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Buch der Natur* Konrads von Megenberg‹, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (*Imagines Medii Aevii* 31), 31–43, hier: 42.

Dafür zeigt sich ein neuer Zugang zur List. Während der Perseus-Mythos mit dem Medusenhaupt aufgerufen wird, wird Odysseus modifiziert und in Stricker'scher Ausprägung erst recht zu einem listenreichen Helden. Daniel lässt sich nämlich nicht fesseln und widersteht dem Lärm, er verschließt, wie die anderen auch, seine Ohren. Er ignoriert den Lärm nicht, wie die Gefährten des Homer'schen Odysseus,³⁰ er verbleibt in Stille, wie es auch im Text zu lesen ist, und setzt das Schreien des Tieres als entwaffnende Schallwelle ein. Damit wird die List nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar für diejenigen, die unterliegen. List wird in Bezug auf das goldene Tier unter mehreren Gesichtspunkten angesprochen: Es ist kunstvoll gefertigt (*list* ist hier als Lehnübertragung von lateinisch *ars* zu verstehen). Der Schall, selbst auch eine *list*, der eigentlich den Landesherrn warnen soll, wird hier neu motiviert als Waffe gegen die Bewohner Cluses, und letztendlich weist diese Kunstfertigkeit, wie es Scheuer schon konstatiert hat,³¹ auf den Stricker'schen Erzähler zurück.

Der Held erweist sich als derjenige, der die Sinne meistern kann. Dies zeigt sich auch gerade an den in die Kampfhandlung eingeschobenen Aventüren, die auf Daniels Eintritt ins Land der *Grünen Ouwe* folgen: Das unsichtbare Netz Sandinoses, der Tochter des Landesherrn, in dem er sich verfängt, zielt auf Visuelles ab, der rote Kahlkopf, den er für Sandinose besiegen muss, bezieht sich wiederum auf den Aspekt des Akustischen und deutet auf den Einsatz des Tierautomaten voraus. Der Kahlkopf, der an der *Grünen Ouwe* lebt und sich im Blut von Männern badet, um seine Krankheit zu lindern, ist ein Teufelsbote, der offensichtlich auch eine freie Adaptation des antiken Mythos darstellt und unter Umständen eine Allusion auf Polyphem sein mag.³² Durch seine Stimme kann er die Männer, die er später tötet,

30 Vgl. Kraß (wie Anm. 29), 33. Dass es im Mittelalter auch Transformationen des Sirenenmythos in volkssprachlicher Literatur gab, dokumentiert Kraß eindrücklich anhand von Konrads von Megenberg Schilderung im *Buch der Natur*. Hier findet eine Verschiebung vom Inhalt zur äußeren Form statt: »Bei Konrad [...] verführen die Sirenen die Menschen also nicht, wie bei Homer, mit dem Inhalt ihres Gesangs, sondern allein mit dem Wohlklang ihrer Stimme« (40). Einen ähnlichen Transformationsprozess des Mythos kann man beim Stricker beobachten, der akustische Wirkung und Verhinderung derselben (durch Verschließen der Ohren mit Wachs) als Ausgangspunkt nimmt und diese »Bausteine« neu anordnet. Zu dieser Technik der Mythenrezeption vgl. Ronny F. Schulz, »Modifikation und Neuschöpfung des Mythos in der deutschsprachigen Literatur an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert«, in: Ulrich Rehm (Hrsg.), *Mittelalterliche Mythenrezeption. Paradigmen und Paradigmenwechsel*, Wien u. a. 2018 (Sensus 10), 223–40.

31 Vgl. Scheuer (wie Anm. 22).

32 Dietl (wie Anm. 23), 106, führt an, dass der Kranke sowohl hinsichtlich seiner Stimme auf den Sirenenmythos als auch hinsichtlich seiner Erscheinung auf Polyphem anspielen könne; dazu passt, dass der Zyklop in der mittelhochdeutschen Literatur u. a. als »Teufel« betitelt wird und sich nach Albrechts von Halberstadt Metamorphosenbearbeitung von Menschenblut ernährt; vgl. Kern, Art.

gänzlich willenlos machen: »swer gehôrte sîniu wort, / der wart tumber denne ein huon« (V. 4428f.). Dem hypnotischen *klaffen* möchte Daniel entgehen, indem er sich die Ohren mit Wachs verschließt. Doch Sandinose rät ab, da der Kahlkopf die Ankömmlinge befragt, und wenn sie ihm nicht antworten, dann tötet er sie unverzüglich. Die Stimme nicht zu hören, »weit weg zu sein« (V. 4639: »verre von im wesen«) von der Tonspur, scheint eine Möglichkeit, dem Zauber zu entgehen. Doch Daniel nutzt einfach die Verstellung, er gibt sich als einer aus, der schon von der Stimme willenlos gemacht wurde. So gelangt er schließlich in die Nähe des Kahlkopfs. Der visuelle Anschein verhindert den Einsatz des akustischen Mittels durch den Kahlkopf, Daniel spielt hier also geschickt die Medien gegeneinander aus,³³ dabei kommt ihm der Aspekt der Unsichtbarkeit des Mediums zugute. Daniel, der sich äußerlich verstellen kann, nutzt dann seine Kenntnis, die Ohren mit Wachs zu versiegeln, wenn es adäquat ist, als er sich und die anderen Artusritter vor dem Tierautomaten schützt.

Somit geht Daniel einen Schritt weiter als andere Artusritter. Zu denken wäre z. B. an Gawan in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, der sich auf Schastel Marveil – ähnlich dem Stricker'schen Protagonisten – auch mit Automaten auseinandersetzen muss, den Klang der magischen Dinge richtig deutet und angemessen darauf reagiert, nämlich mit physischer Gewalt.³⁴ Damit wird Gawan von Parzival abgegrenzt, der eben nicht akustische Signale deuten kann. Daniel wiederum kann nicht nur akustische Signale einschätzen und deuten wie der Wolfram'sche Gawan, er ist in der Lage, den Klang, das Schreien des Tieres, gegen seine Feinde einzusetzen und den bedrohlichen, somatisch wirkenden Klang auch wieder abzustellen.

Heldische Exorbitanz im *Daniel* zeigt sich letztendlich auch in der Bewältigung dieses unheimlichen Klangs. Den Fokus auf Klang zu legen, zeigt weitere Ebenen des Textes auf, Figurenidentitäten werden vor diesem Hintergrund profiliert und

›Polyphem«, in: ders. und Alfred Ebenbauer (Hrsg.), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin, New York 2003, 520f.

33 Daniel verhält sich hier analog zum Stricker, denn auch er führt vermutlich eine geschickte Permutation der Medien durch: Gesetzt den Fall, der Kahlkopf spielt auf Polyphem an – denn dieser schafft in Ovids *Metamorphosen* aufgrund seiner Optik einen Raum der Bedrohung; vgl. Ronny F. Schulz, ›Zwischen Riese und Ritter – Morold im Tristan-Stoff«, in: ders. und Silke Winst (Hrsg.), *Riesen. Entwürfe und Deutungen des Außer/Menschlichen in mittelalterlicher Literatur*, Wien 2020 (*Studia mediaevalia septentrionalia* 28), 195–216, hier: 207f. –, dann würde mit dem Akzentuieren der Stimme des Kranken noch eine besonders interessante Rezeption des antiken Mythos vorliegen, bei der die visuelle durch die akustische Bedrohung substituiert wird.

34 Vgl. John Greenfield, ›waz han ich vernomn? Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach«, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (*Imagines Medii Aevii* 31), 163–74, hier: 168.

darüber hinaus werden auch Fragen nach dem Verhältnis zwischen Held und Ding aufgeworfen: Erst durch Daniels Instrumentalisierung nämlich erhält das Tier einen Dingstatus. Dass Daniel der Einzige ist, der sonische Elemente zu seinem Vorteil nutzen kann und auch mit dieser Medienbeherrschung spielt, kehrt noch einmal die besondere Konzeption der Stricker'schen Artusritter hervor.

Carolin Pape

Verheerendes Getöse und rettender Gesang

Zu *sounds* des Wunderbaren in Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet*

Abstract: Ulrich von Zatzikhoven's Arthurian romance *Lanzelet* introduces a variety of acoustic phenomena tied to the marvelous. The present paper focuses on such ›sounds of the marvelous‹, highlighting their enigmatic origins and intricate dynamics. These sounds, distinct from mere representations of real phenomena, create unique auditory experiences intertwined with various elements of knowledge in the text. An examination of two separate acoustic phenomena, the *Scríende Mos* (a screaming swamp, an arrangement of various natural phenomena that emits deadly screams) and the *galster* (magical singing voice) of the sorcerer Malduc, reveals specific criteria and unique dynamics of these marvelous sounds. This focus on the acoustic dimension not only deepens our understanding of narrative complexity but also confirms the importance of sound for the broader understanding of the marvelous in medieval literature.

Die Untersuchung von akustischen Phänomenen liefert gerade für die Erforschung der Kultur des Mittelalters gewinnbringende Erkenntnisse.¹ Dies gilt einerseits für die Dynamik und Präsenz historischer Klangkulissen, wie z.B. Glocken oder Kriegsgesetz, andererseits erweist sich der Zugriff aber auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als anschlussfähig und ermöglicht sowohl eine Untersuchung des Klangs von Texten als auch dessen Beschreibung und Erzeugung auf der Handlungsebene in Texten.²

1 Vgl. dazu die grundlegende Untersuchung von Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995; vgl. auch die jeweiligen Skizzierungen des umfassenden Forschungsfelds bei Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31); Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Wien u. a. 2019 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89); Martin Clauss und Gesine Mierke, ›Einleitung. Akustische Dimensionen des Mittelalters‹, in: dies. (Hrsg.), *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, Heidelberg 2022 (Das Mittelalter 27), 1–11.

2 Vgl. William Layher, ›Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick‹, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 9–29; vgl. dazu auch Martin

Im Folgenden soll es um Letzteres gehen. Mit Ulrichs von Zatzikhoven Artusroman *Lanzelet* liegt ein Text vor, der eine ganze Reihe besonderer akustischer Phänomene entfaltet. Neben einer Glocke, die dreimal geschlagen werden muss, damit der Gegner Iweret zum Kampf erscheint (V. 3904–07), wird auch von einem Prunkzelt berichtet, an dessen Kuppel sich ein Adlerautomat befindet, der bei der Betätigung eines bestimmten Mechanismus eine schöne Melodie von sich gibt (V. 4780–87). Noch dazu sind in den Stoff der Seitenteile des Zeltes Goldleisten eingearbeitet, die Tiergeräusche imitieren, sobald der Wind hineinfährt (V. 4883–95).³ Die Aufzählung ließe sich noch um zahlreiche weitere Episoden ergänzen, in denen der Text mit akustischen Phänomenen aufwartet. Aus diesen möchte ich nun zwei herausgreifen, die mir ein besonderes Untersuchungspotential zu bieten scheinen: In der einen geht es um das *Scriende Mos*, ein schreiendes Moor, in der anderen um den *galster*, den Zaubergesang des Magiers Malduc. Beide Episoden stehen im Zusammenhang mit der Entführung Ginovers durch den Aggressor Valerin.

Die Besonderheit der genannten Episoden liegt darin begründet, dass die darin entfalteten akustischen Phänomene, das ›Schreien‹ des Moores einerseits und der Zaubergesang des Magiers andererseits, mit der Kategorie des Wunderbaren in Verbindung stehen. Zum Wunderbaren zählen sie insofern, als sie sich hinsichtlich ihrer erzählten Klangerzeugung von einer wie auch immer gearteten Grundlage des Bekannten abheben, dabei unabhängig von vertrauten Kausalitäten funktionieren oder ihre Antriebsmechanismen ganz offen lassen und infolgedessen auch Staunen oder Verwunderung provozieren können.⁴ Daher lohnt es sich, die beiden Episoden aus dieser Perspektive gesondert und unabhängig von den übrigen akustischen Phänomenen im *Lanzelet* zu untersuchen.

Clauss und Gesine Mierke (Hrsg.), *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, Heidelberg 2022 (Das Mittelalter 27); 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.

³ Benutzte Ausgabe: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, Bd. 1: Text und Übersetzung, hrsg. von Florian Kragl, Berlin, New York 2006. Die Übersetzungen entstammen im Folgenden dieser Ausgabe (teilweise modifiziert).

⁴ Vgl. zum Wunderbaren Jutta Eming, Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*, Trier 1999 (LIR 19), 33; dies. u. a., ›Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie‹, Working Paper des SFB 980 »Episteme in Bewegung« 12 (2018), 1–46.

1 Wunderbares und *sounds*

Die mediävistisch-literaturwissenschaftliche Forschung hat sich in der jüngsten Vergangenheit eingehend damit befasst, auf welche Weise Laute auf der Textebene entfaltet und funktionalisiert werden, womit sich neue Perspektiven auf die mittelalterlichen Texte eröffnet haben.⁵ Im Rahmen der Auseinandersetzung mit verschiedenen Begrifflichkeiten zur Beschreibung akustischer Phänomene wurde u. a. auf das Konzept der *soundscape*s zurückgegriffen:

In einer *Soundscape* können sich sowohl geographische und physikalische Gegebenheiten auditiv manifestieren als auch Flora und Fauna, Sprache, gesellschaftliche Wertvorstellungen, Kommunikationsverhalten, alltägliche Verrichtungen sowie die vielfältigen lebenspraktischen Aspekte des Zusammenwirkens von Mensch, Natur und Technik.⁶

Daran angelehnt haben Gesine Mierke und Martin Claus für Zugriffe aus mediävistischer Perspektive den Begriff der ›Lautsphären‹ entwickelt:

Lautsphären zielen auf die Vielfältigkeit und Komplexität von Lauten, deren Zusammenspiel und Mannigfaltigkeit eine Sphäre entstehen lässt. Der zweite Teil des Kompositums schließt die Ebene der Wahrnehmung ein, die ein wesentlicher Bestandteil der Laute ist und auf den Aspekt der Wirkung abzielt.⁷

Der Begriff erweist sich auch für die Untersuchung der akustischen Phänomene, die mit dem Wunderbaren in Verbindung stehen, als hilfreich, da er sowohl die Komponente der Wahrnehmung als bedeutsam hervorhebt, als auch den Aspekt der Erzeugung von Lauten mitreflektiert,⁸ denn das Wunderbare entfaltet sich gerade im Zuge von Wahrnehmungsprozessen.⁹

5 Vgl. dazu v. a. Bennewitz und Layher (wie Anm. 1); Claus u. a. (wie Anm. 1); Claus und Mierke (wie Anm. 2).

6 Sabine Breitsameter, ›Soundscape‹, in: Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hrsg.), Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze, Stuttgart 2018, 89–95, hier: 93.

7 Claus u. a. (wie Anm. 2), 9.

8 Vgl. zum Wunderbaren Jutta Eming u. a. (wie Anm. 4), 1–46; dies., ›Evokation und Episteme. Zu Wissensmodi des Wunderbaren im späthöfischen Roman‹, in: dies. und Volkhart Wels (Hrsg.), Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit, Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 21), 25–47; Jutta Eming, ›Nuancen des Geheimnisvollen: Negative Wissenstransfers im höfischen Roman‹, in: Şirin Dadaş und Christian Vogel (Hrsg.), Dynamiken der Negation. (Nicht)Wissen und negativer Transfer in vormodernen Kulturen, Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 20), 167–85.

9 Vgl. Eming u. a. (wie Anm. 4), 2–7.

Für das Verständnis von akustischen Phänomenen war im Mittelalter insbesondere das zweite Buch aus Aristoteles' *De Anima* richtungsweisend.¹⁰ In seiner wahrnehmungstheoretischen Schrift hat Aristoteles ausgeführt, dass die Erzeugung von *sounds* sowohl von den Eigenschaften des Materials der verwendeten Festkörper abhängig ist als auch davon, auf welche Art und Weise der Gegenstand zum Klingen gebracht werden soll. Aristoteles zufolge eignen sich Gegenstände mit glatter Oberfläche besonders gut, Wolle oder Moos hingegen weniger (vgl. II, 8).¹¹ Auch wenn der jeweiligen Materialität der Gegenstände dabei ein besonderer Stellenwert zukommt, ist der Klang jedoch nicht bereits im Material präsent. Aristoteles formuliert dazu: »Aber weder die Luft noch das Wasser sind ausschlaggebend für den Schall, sondern es muss ein Schlag von Festkörpern gegeneinander und auch gegen die Luft stattfinden« (II, 8). *Sound* ist damit grundsätzlich das Resultat einer Intervention von außen. Das ist für die außerliterarische Klangerzeugung und ebenso für daran angelehnte fiktionale und erzählte *sounds* zutreffend. Für die akustischen Phänomene, die mit dem Wunderbaren in Verbindung stehen, gilt das jedoch nicht immer, denn wie bereits an den eingangs genannten Beispielen deutlich wird, muss zwischen dem erzeugten *sound* und dem Antriebsmechanismus keine Kausalität bestehen oder der jeweilige Antrieb wird oftmals nicht unmittelbar preisgegeben: So wird die Klangerzeugung der in das Prunkzelt eingenähten Goldleisten zwar auf den hineinfahenden Wind zurückgeführt, es ergibt sich doch jedoch keine Kausalkette zu den imitierten Tiergeräuschen (vgl. V. 4883–95).

Auch generell sind für die Erzeugung von Lauten im Zusammenhang mit dem Wunderbaren andere Voraussetzungen gegeben, was zur Folge hat, dass hier eine andere Untersuchungsmethodik erforderlich wird. Akustische Phänomene, die im Zusammenhang mit dem Wunderbaren wahrnehmbar werden und Wirkung entfalten, sind nämlich nicht nur darüber vermittelt, dass sie tatsächliche akustische Phänomene abbilden, wie etwa Vogelgesang, Glockenschlag, Klang von Instrumenten oder Geräusche von Kriegsgerät; vielmehr unterliegen sie, wie die meisten Phänomene, die mit dem Wunderbaren in Verbindung stehen, eigenen Regeln und können intrikate Dynamiken entwickeln.¹²

¹⁰ Vgl. Layher (wie Anm. 2), 16.

¹¹ Benutzte Ausgabe: Aristoteles, *Über die Seele. De Anima*, Gr./Dt., übers., mit einer Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Klaus Corcilius, Hamburg 2017 (Philosophische Bibliothek 681).

¹² Vgl. Eming u. a. (wie Anm. 4). Von Robert Schöller wurde für die Wunderketten in Heinrichs von dem Türlin *Crône* bereits gezeigt, welche besondere Dynamik von den Schallphänomenen ausgeht, die der Protagonist wahrnimmt und aus denen er ab einem gewissen Punkt gerade keine

Mir geht es im Folgenden darum, die *sounds* des Wunderbaren als eine eigene Kategorie zu fassen, denn als solche entbehren sie zumeist einer konkreten mimetischen Grundlage und können Klänge nicht nur abbilden, sondern ganz eigene akustische Phänomene und ganze *soundscape*s erzeugen. Ich verstehe unter ›*sounds* des Wunderbaren‹ sämtliche akustischen Phänomene, die ihre Ursache nicht unmittelbar preisgeben und dadurch Verwunderung provozieren. In diesem Zusammenhang sind sie in ein komplexes Gefüge eingebunden und hängen auf verschiedenen Ebenen mit der Kategorie des Wissens zusammen. Wie im Folgenden deutlich werden wird, integrieren solche Darstellungen nicht nur (außerliterarisches) Wissen in einen Text, sondern dynamisieren es auch und machen es in verschiedener Weise verfügbar.¹³ Der Begriff ›*sound*‹ bietet mir, im Unterschied zum Begriff ›Laut‹, den Vorzug, dass die Gemachtheit der akustischen Phänomene und ihr schöpferisches wie transformatives Potential herausgestellt werden können, ohne direkt ›Klang‹ zu sein und somit mit einem ästhetischen Klingen in Verbindung zu stehen.¹⁴

Für die Untersuchung der *sounds* des Wunderbaren werde ich zunächst danach fragen, auf welche Art und Weise diese sich jeweils entfalten. Dabei geht es mir um die konkreten Funktionsmechanismen, an welche die Erzeugung von *sounds* gekoppelt wird, insbesondere um die Frage danach, welche verschiedenen Elemente in die Lautsphäre einbezogen sind und welche Wissens Elemente dabei zueinander in Beziehung gesetzt werden. Schließlich geht es mir auch um Fragen der Funktionalisierung solcher *sounds* für den Verlauf der Handlung.

2 Verheerendes Getöse *ze dem Scríenden Mose*

Auf dem Weg zum Zauberer Malduc müssen Artus und seine Ritter das sogenannte ›Schreiende Moor‹ durchschreiten, das als Erzählkomplex einen Ort dynamischer *sound*-Entfaltung darstellt:

Schlüsse mehr ziehen kann; vgl. Robert Schöller, ›Schall und Raum. Zur Kennzeichnung von Anderwelten durch Schallphänomene in der *Krone* Heinrichs von dem Türilin‹, in: Martin Huber u. a. (Hrsg.), *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*, Berlin 2012, 209–16.

¹³ Vgl. zu diesem Aspekt des Wunderbaren Eming, ›Evokation und Episteme‹ (wie Anm. 8).

¹⁴ Vgl. dazu Holger Schulze, ›Sound Studies‹, in: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, Berlin, Boston 2020 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 10), 155–73, und v. a. auch Christoph Haffter, ›Vorwort: Das Andere der Musik. Weißes Rauschen, Ur-Geräusch‹, in: Camille Hongler u. a. (Hrsg.), *Geräusch – das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*, Bielefeld 2015 (Musik und Klangkultur 8), 7–17, hier: 10.

dar über moht dehein ros
 borwol oder nimer komen.
 Wir hân von manigem man vernomen
 für wâr, der nuo niht lebet,
 daz dâ ein michel sê swebet.
 dar ûz rinnet ein ahe klâr,
 der nie dehein tier für wâr,
 swi sêre ez durste, getranc.
 di vische wâren eben lanc
 und eben kurz, di drinne gânt.
 di Engellender ir vil hânt,
 si sint lanc als ein arm.
 diu ahe ist wîlent als warm,
 ich enweiz von waz natûre,
 daz al di nâchgebûre
 und di trünne der tiere,
 di vliehen harte schiere
 ein tageweide und mêre;
 und schrît daz mos sô sêre,
 daz al diu tier sterbent,
 diu sô tôrlîch werbent,
 daz si der stunde hânt erbiten. (V. 7044–65)

Darüber [über das Moor] konnte ein Pferd nur schwer oder gar nicht kommen. Wir haben von vielen Männern gehört, die nun nicht mehr leben, dass sich dort ein großer See befindet. Daraus fließt ein klarer Fluss, aus dem niemals ein Tier trank, egal wie durstig es auch war. Die Fische, die darin lebten, hatten alle die gleiche Größe. Die Engländer haben viele von diesen, sie sind so lang wie ein Arm. Der Fluss ist bisweilen so warm, ich weiß nicht weswegen, dass all die angrenzenden Bewohner und die laufende Schar der Tiere sehr schnell einen Tagesmarsch weit und mehr fliehen; und das Moor schreit so sehr, dass alle die Tiere sterben, die sich so töricht verhalten, dass sie auf diesen Moment gewartet haben.

Nachdem die Artusritter sich auf dem Weg zum Zauberer Malduc im Wald verirrt haben, ist das Schreiende Moor der erste Ort, der – zumindest von Artus – wiedererkannt wird und ihm damit auch eine grobe Orientierung zu bieten scheint. Wie das Moor beschaffen ist, wird nicht aus der Figurenperspektive des Königs oder eines seiner Ritter vermittelt, sondern als Erzählerkommentar. Räumlich konstituiert sich das Moor wie folgt: Es beherbergt einen See, aus dem ein Fluss herausfließt. Darin leben einige außergewöhnliche Fische, und edle Vögel schwimmen auf seiner Oberfläche. Rein visuell erweckt die Szenerie zunächst den Eindruck eines *locus amoenus*. Zieht man weitere sensuelle Ebenen hinzu, insbesondere die akustische, schlägt dieses Urteil jedoch rasch ins Gegenteil um. Der Text lässt die vom Moor ausgehende Gefahr dabei nur sukzessive erkennen und vermittelt ein eingeschränktes Wissen über die Szenerie. Dass der Fluss zwar klares Wasser führt, die Tiere jedoch nicht daraus trinken können, lässt bereits eine potentielle Gefahr

für Lebewesen vermuten. Auf welche Weise das Moor die Schreie hervorbringt, wird im Text zwar zunächst nicht ersichtlich, jedoch scheint die Erzeugung des akustischen Phänomens mit dem Anstieg der Temperatur des Wassers im Fluss zusammenzuhängen. Die Erzählinstanz erklärt jedoch auch, dass es für eine Flucht bereits zu spät ist, wenn dieser Temperaturanstieg wahrgenommen wird. Das Geschrei des Moores breitet sich im Raum so stark aus, dass einige Lebewesen sich auf die Distanz eines ganzen Tagesmarschs davon entfernen, um sich in Sicherheit zu bringen. Auch sprachlich lenkt der Text die Aufmerksamkeit auf das Ungewöhnliche des Ereignisses:

idoch von disen vremen siten
 sô wirt daz wazzer alsô heiz,
 daz dâ von tiergelich wol weiz,
 daz in der lîp niht mêr frumet,
 swenne daz geschrei kumet. (V. 7066–70)

Jedoch wird das Wasser wegen dieser merkwürdigen Eigenschaften so heiß, dass jedes Tier genau weiß, dass ihm (dem Tier) der Körper nichts mehr nützt, sobald das Geschrei beginnt.

Durch die Bezeichnung als *vremde[] site[]* werden Besonderheit und Fremdheit des Vorgangs gleichermaßen betont. Dabei ist bemerkenswert, wie hier die Ebenen der sensuellen Wahrnehmung mit der des Wissens um den Vorgang verbunden werden. Es wird eine Szenerie entfaltet, in der verschiedene Elemente, insbesondere solche aus der Natur, ineinander wirken und über verschiedene Eigenschaften, etwa akustische oder thermische, miteinander verbunden werden. Der Zeitpunkt des Schreiens des Moores wird zudem an das Naturphänomen der Sonnenwende gekoppelt:

nuo lânt mich iuch berihten:
 drî tage vor sunegihten
 sô schrît daz mos und selten mêr. (V. 7071–73)

Nun lasst mich euch berichten: Drei Tage vor Sonnwend, da schreit das Moor und nicht länger.

Damit wird das Ereignis des Schreis temporal eingegrenzt. Zudem ergibt sich eine Regelmäßigkeit, die, zumindest für Menschen, kalkulierbar wird.¹⁵ Auch anhand der Artusfigur wird ein kognitiv geleiteter Wahrnehmungsprozess entfaltet:

¹⁵ Auffällig ist, dass auch die Tiere ein Wissen über die Umstände des Moores haben (V. 7068: »daz dâ von tiergelich wol weiz«). Dieses scheint sich jedoch von dem kalkulierbaren Wissen, das den Menschen zur Verfügung steht, zu unterscheiden.

Dô Artûs ze der ahe kam
 Und er rehte vernam,
 wâ er was in den walden,
 dô muos er ûf halden
 und ein wîle stille haben. (V. 7079–83)

Als Artus zu dem Fluss kam und er richtig verstand, wo er in den Wäldern war, da musste er anhalten und eine Weile schweigend verharren.

Wie zu Beginn der Episode scheint Artus genau eruieren zu können, wo er sich befindet. Auch die Beschaffenheit und die Wirkweise des Moores machen nicht den Eindruck, ihm unbekannt zu sein. Der Zeitraum, in dem Artus still verharrt, wird vom Text nicht weiter ausgefüllt. Ob Artus das Gesehene reflektiert, wird nicht erzählt und bleibt für uns somit im Bereich des Hypothetischen. Da mit Blick auf die Erzeugung und Entfaltung eines akustischen Phänomens auch dessen Gegenteil – Stille – relevant wird, ist die Gegenüberstellung der Beschreibung eines schreienden Moores durch die Erzählinstanz mit der anschließenden Stille der betrachtenden Figur in besonderer Weise markant.¹⁶

Diese unbestimmte Stille wird dann jedoch umgehend dadurch unterbrochen, dass ein Ritter auftaucht, der – und das ist das Besondere – über das Moor trabt. Im Vorfeld war geschildert worden, dass dies nicht möglich sei (V. 7044f.). Es handelt sich, wie Artus rasch bemerkt, nicht um einen Feind, sondern um Dodines, einen Freund des Artushofes, der, so erfahren wir im Text, den Winter am Artushof verbringt. Er wird zur Helferfigur und bringt die Artusritter im weiteren Verlauf nicht nur sicher über das Moor, sondern führt sie auch zu ihrem Ziel, dem Zauberer Malduc.

Die Forschung hat sich mit dieser Episode bislang v. a. in motiv- und stoffgeschichtlicher Perspektive befasst und dabei Parallelen zu ähnlichen Passagen in verschiedenen Artusromanen hergestellt, wie etwa zum Moor der Roaz-Episode in Wirnts von Grafenberg *Wigalois* (V. 6714–26) oder auch zur Schilderung eines Auto-

¹⁶ In ähnlicher Weise, erzähltechnisch jedoch anders ausgerichtet, entfalten dieses Abwechseln von Lärm und Stille an Kulminationspunkten der Handlung auch Wirnts von Grafenberg *Wigalois* in der Roaz-Episode sowie die sogenannten ›Wunderketten‹ in Heinrichs von dem Türlin *Diu Crône*. Zum *Wigalois* vgl. Almut Schneider, ›Teufelsklang und höllische Stille. Erzählen von Dissonanz im *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg‹, in: Jörn Brockmann 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, passim. Zur *Crône* vgl. Schöller (wie Anm. 12), 213 und passim.

maten im *Daniel von dem Blühenden Tal* des Strickers (V. 740–55).¹⁷ Es sind darüber hinaus auch Bezüge zu Gervasius' von Tilbury *Otia Imperialia* oder auch antiken enzyklopädischen Texten wie Plinius' des Älteren *Naturalis historia* hergestellt worden, in denen jeweils ähnlich bedrohlich wirkende Orte beschrieben werden, die mit der Erzeugung von überbordenden akustischen Phänomenen zusammenhängen.¹⁸

Es scheint folglich plausibel zu sein, dass der Text hier auf außerliterarisches Wissen und auch auf Wissen anderer Genera rekurriert und dieses in den Kontext der höfischen Literatur transferiert. Dieses Verfahren lässt sich für das Wunderbare, verstanden als eine spezifische ›Konfiguration des Wissens‹ in der mittelalterlichen Literatur, häufig nachvollziehen.¹⁹ Dazu gehört etwa auch, dass der Text

17 Benutzte Ausgaben: 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; Der Stricker, *Daniel von dem Blühenden Tal*, hrsg. von Michael Resler, 3., überarb. Aufl., Berlin, Boston 2015 (ATB 92). Vgl. dazu auch den ausführlichen Überblick im Stellenkommentar der Edition von Florian Kragl: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, Bd. 2: Forschungsbericht und Kommentar, hrsg. von Florian Kragl, Berlin, New York 2006, 1240–43.

18 Vgl. ebd. Die Parallele zu Schilderungen bei Plinius' *Naturalis historia* 2, 80, in denen Geräusche bei der Verschiebung von Erdplatten entstehen und von denen im Zusammenhang mit heißen Quellen berichtet wird, in denen sich tote Fische befinden, zieht Werner Richter, *Der Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven, Frankfurt a. M. 1934 (Deutsche Forschungen 27), 75f. Von Richter stammt überdies auch der Hinweis, dass das Schreiende Moor kein Pendant in der gelehrten Literatur aufweise, mit dem es komplett übereinstimmt, vgl. ebd., 76. Günther Haasch, *Das Wunderbare im höfischen Artusroman. Ein Beitrag zur Motivgeschichte mittelalterlicher Epik und zur Klärung des Verhältnisses von Artusroman und Märchen*, Diss. masch., Berlin 1954, 174, stellt in diesem Zusammenhang den Bezug zu Gervasius' von Tilbury *Otia imperialia* (3,17) her, worin von einem ausgetrockneten See berichtet wird, in dessen Bereich alle Tiere sterben, sobald sie die dort ausgestoßenen Dämpfe einatmen. Auch möglich sei, dass es sich hier um die Schilderung eines Vulkans handelt; vgl. Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet. A Romance of Lancelot*, transl. from the Middle High German by Kenneth G.T. Webster, Revised and Provided with Additional Notes and an Introduction by Roger Sherman Loomis, New York 1951 (Records of Civilization, Sources and Studies 47), 220. Auch möglich wäre, dass ein Geysir gemeint ist, vgl. Kai Tino Lorenz, *Raumstrukturen einer epischen Welt. Zur Konstruktion des epischen Raumes in Ulrichs von Zatzikhoven Lanzelet*, Göttingen 2009 (GAG 752), 110f.

19 An dieser Stelle verweise ich auf ausgewählte Arbeiten des Teilprojekts B02 »Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters« des SFB 980 »Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der alten Welt bis in die Frühe Neuzeit« (geleitet von Jutta Eming): Eming u. a. (wie Anm. 4); Jutta Eming, ›Magie und Wunderbares. Aspekte ihrer ästhetischen und epistemischen Konvergenz‹, in: dies. und Volkhard Wels (Hrsg.), *Der Begriff der Magie in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2020 (Episteme in Bewegung 17), 81–111; Falk Quenstedt, *Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im transkulturellen Kontext arabischer*

das Wissen nicht nur integriert, sondern es dabei sowohl modifiziert als auch neues Wissen hervorbringt.²⁰ Auch im Hinblick auf die Erzählweise des Textes spielt der Aspekt des Wissens insofern eine Rolle, als auf den verschiedenen Ebenen mit der prozesshaften Entfaltung von Wissen einerseits und der Profilierung von Nichtwissen andererseits geradezu gespielt wird.²¹ Wie bereits erwähnt, offenbart der Text nicht, auf welche Art und Weise das Schreien des Moores erzeugt wird, und da wir es hier mit dem Wunderbaren zu tun haben, ist es möglich, dass der Schall nicht notwendigerweise kausal motiviert ist. Er muss folglich nicht etwa durch die Verbindung mindestens zweier Materialien mit bestimmten Eigenschaften erzeugt werden, wie es laut der Definition des Aristoteles der Fall ist.²²

Das Wunderbare folgt ganz genuin eigenen Gesetzmäßigkeiten und kann in diesem Rahmen eigene Szenarien von *sound* erschaffen, die sich von einer wie auch immer gearteten Folie des Bekannten und Vertrauten abheben.²³ Dabei kann das Wunderbare jedoch gewohnte Formen der Erzeugung von *sound* imitieren. Auch im *Lanzelet* tritt das Schreien nicht gänzlich zusammenhangslos auf und ist dem Komplex der Abläufe natürlicher Prozesse nicht völlig enthoben. Das zeigt sich daran, dass es an das zyklische Naturphänomen der Sonnenwende gebunden ist, woran sich ebenfalls, wie bereits erwähnt, eine temporale Bindung festmachen lässt. Für die Entwicklung eines *sounds*, der mit dem Wunderbaren zusammenhängt, wird hier folglich auf verschiedene Wissensbereiche zurückgegriffen, die in den Erzählzusammenhang eingebunden werden und gleichermaßen eine eigene Dynamik entfalten. Auch im Hinblick auf die Erzählweise werden hier poetologische und rhetorische Elemente in den höfischen Roman integriert, die sonst aus enzyklopädischen Texten oder etwa solchen wie den *Otia imperialia* bekannt sind. Die Verfahren der Erklärung und Einbindung von Wissen gestalten sich in Texten wie diesen sehr ähnlich, denn auch hier wird versucht, das jeweilige Mirabile an einem konkreten geografischen Ort zu lokalisieren oder es zumindest zu einem sol-

Literatur. *Straßburger Alexander, Herzog Ernst*, Reise-Fassung des *Brandan*, Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 22); Tilo Renz, ›Die Gemeinschaft der Crisaner – Wissensformen des Utopischen‹, in: Daniela Fuhrmann und Pia Selmayr (Hrsg.), *Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, Berlin, Boston 2021 (TMP 40), 104–32; Eming, ›Evokation und Episteme‹ (wie Anm. 8); dies., ›Nuancen des Geheimnisvollen‹ (wie Anm. 8).

20 Vgl. dazu v. a. Eming, ›Evokation und Episteme‹ (wie Anm. 8), 30–35.

21 Vgl. dazu ebd., 30.

22 Vgl. dazu Layher (wie Anm. 2), 16f.

23 Vgl. zur grundlegenden Definition des Wunderbaren Eming (wie Anm. 4), 33.

chen in Beziehung zu setzen.²⁴ Im hier vorliegenden Beispiel zeigt sich das etwa an dem Kommentar des Erzählers, dass die im See befindliche Art von Fischen in England häufig vorkommt (V. 7054). Damit wird ein Lokalbezug hergestellt, der das Vorkommen von Fischen, die alle die gleiche Größe aufweisen, noch einmal besonders beglaubigt.²⁵ Mit Blick auf den Umgang mit Wissen zeigt sich jedoch, dass hier nicht nur ein bloßes Motiv aus einem naturkundlichen Diskurs in den Artusroman transferiert, sondern auch die Art und Weise, Geltungsansprüche zu formulieren und zu stellen, für den Erzähltext funktionalisiert wird.²⁶ Das Wissen um den anderweltlichen Ort, hier konkret im Hinblick auf die Konstitution eines akustischen Phänomens, gibt sich innerhalb der Gattung des Artusromans als eine Form naturkundlichen Wissens aus, womit es seinen Geltungsanspruch untermauert.

Von besonderer Bedeutung für die Vermittlung der Gefahr, die von dem Moor ausgeht, ist, dass der Text gezielt mit einer der Haupteigenschaften von akustischen Phänomenen generell zu arbeiten scheint: ihrer Unsichtbarkeit.²⁷ Aufgrund dieser Eigenschaft kann sich der *sound* in einer Form auf den Raum ausweiten, die in keiner Weise einschätzbar ist. Die Angabe, dass sich sowohl Tiere als auch Menschen auf die Distanz von bis zu einem Tagesmarsch von dem Moor entfernen, gibt bloß eine ungefähre Idee davon, wie weit sich das zerstörerische und gefährliche Schreien in den Raum ausbreitet. Damit liefert der Text zwar eine Angabe, welche die Gefahr in etwa kalkulierbar macht, tatsächlich geht daraus jedoch vielmehr hervor, wie stark das Ausmaß der Verheerung durch die unsichtbare Gefahr des Schreies eigentlich ist. Gleiches gilt für die thermische Eigenschaft des Flusses. Hier wird nicht nur eine weitere kalkulierte Interdependenz der verschiedenen Naturelemente aufgerufen, sondern ebenfalls aus einer vermeintlichen Möglichkeit der Berechenbarkeit der Grad der Gefahr angezeigt, denn sobald sich das

24 Gervasius koppelt die mirabilen Ereignisse häufig an einen bestimmten Ort und versieht den Geltungsanspruch der Vorkommnisse zusätzlich mit verschiedenen Verfahren, wie der Erneuerung, der Autorität oder auch der Augenzeugenschaft. Den Magnetstein verortet er etwa in ›Indien‹, aber verschiedene Ereignisse sind auch an Rom oder die Gegend um Arles gebunden. Lorraine Daston und Katharine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur. 1150–1750*, Frankfurt a. M. 2002, 28, bezeichnen die Phänomene in Gervasius' Wunderkatalog als »partikular, lokal und konkret«. Vgl. zu diesen Verfahren auch Falk Quenstedt und Tilo Renz, ›Kritik und Konstruktion des Wunderbaren in den *Otia Imperialia* (1214) des Gervasius von Tilbury‹, in: Stefanie Kreuzer und Uwe Durst (Hrsg.), *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*, Paderborn 2018 (Traum – Wissen – Erzählen 3), 251–62.

25 Vgl. dazu auch Shelagh E. Banks und James W. Binns, ›Introduction‹, in: Gervase of Tilbury, *Otia Imperialia. Recreation for an Emperor*, hrsg. von dens., Oxford 2002, xxv–xcv.

26 Für diesen Hinweis danke ich Falk Quenstedt. Vgl. dazu auch Quenstedt (wie Anm. 19).

27 Vgl. Layher (wie Anm. 2), 22f.

Wasser zu erhitzen beginnt, reicht die Zeit nicht mehr aus, um sich rechtzeitig vor dem sich ausbreitenden Geschrei in Sicherheit zu bringen.

Es zeichnet sich in dieser Episode als Erzählstrategie ab, dass die Gefahr mit dem Anstieg des Wissens um die Zusammenhänge des Schreienden Moores immer unkalkulierbarer und diffuser wird. Je ausführlicher die *sounds* des Wunderbaren an naturkundliches Wissen angebunden und erklärt werden, desto unklarer lässt sich die Gefahr bestimmen. Das Wunderbare wird durch die Erklärungs- und Konkretisierungsversuche folglich gerade nicht restlos aufgeklärt, sondern es gestaltet sich immer komplexer und undurchdringbarer.²⁸ Zur Erzählweise der Episode gehört auch, dass sich Wissen und Nichtwissen um die Umstände des Moores immer wieder überschneiden. Daher lässt sich vermuten, dass die Episode darauf ausgelegt ist, die Rezipierenden in einen sich stetig erneuernden Prozess der Verwunderung zu überführen.

Wie bereits angeführt, ist das Wissen um die Zusammenhänge des Moores auf den verschiedenen Ebenen der Erzählung in unterschiedlicher Ausprägung verfügbar. So sind z. B. sämtliche Aspekte dessen, wie das Schreien funktioniert, welche Art von Fischen sich im Wasser befindet oder auch die thermischen und akustischen Eigenschaften lediglich innerhalb des Erzählerkommentars vermittelt. Das bedeutet, dass die zuvor so intensiv entwickelten synästhetischen Dimensionen des Moores auf der Figurenebene nur visuell wahrgenommen werden können. Artus und seine Ritter werden also keine unmittelbaren Zeugen vom Schreien des Moores. Damit können die Ritter, abgesehen von Artus, auch von der potentiellen Gefahr, die von dem Moor ausgehen kann, nichts wissen.

Durch den Erzählerkommentar vermittelt der Text an dieser Stelle also nicht, was passiert, sondern stellt dar, was geschehen könnte, und entfaltet die Lautsphäre fast ausschließlich für die Ebene der Rezeption. Innerhalb der Diegese wird folglich gar kein *sound* evoziert, sondern dieser wird lediglich insofern ›hörbar‹, als der Text mit der unwägbareren Gefahr spielt: Das Moor könnte jeden Moment zu schreien beginnen, womit Artus und die Seinen in Gefahr wären.

Eine Ausnahme hinsichtlich des Wissens um den *sound* bildet jedoch Artus, der als einziger von der Beschaffenheit des Moores zu wissen scheint (V. 7079–83). Damit lässt sich auch sein Innehalten, als er Dodines über das Moor traben sieht (V. 7084f.), erklären, denn mit dessen Auftritt lässt sich – für die Rezipierenden und für Artus – die Jahreszeit ermitteln, zu der sich die Artusritter am Moor befinden. Dem Erzählerkommentar ist nämlich zu entnehmen, dass Dodines immer den Winter am Artushof verbringt, sie ihn nun aber zufällig treffen. Anhand dieses

28 Vgl. zu diesem Aspekt des Wunderbaren Eming, ›Evokation und Episteme‹ (wie Anm. 8).

Wissens um die Stille und das Innehalten des Königs und um den Zeitpunkt der Begegnung mit Dodines scheint es nicht unwahrscheinlich, dass jeden Moment das Schreien des Moores über die Artusritter hereinbricht.

Es zeigt sich, dass in dem hier entfalteten *sound* des Moores verschiedene Wissens Elemente integriert werden. Gleichzeitig wird aber gerade auch deutlich, dass Rationalisierungs- und Erklärungstendenzen ins Leere laufen, sie nicht sinnfälliger werden und sogar dazu beitragen, Ungewissheit zu forcieren. Dabei dient die Erzählweise durch die Integration und Zurückhaltung von Wissen zwar der Erzeugung von Spannung und Verwunderung, und das in besonderer Weise auf der Ebene der Rezeption. Es wird aber auch deutlich, dass wir es hier mit einer Erzählweise zu tun haben, die Formen enzyklopädischen und naturkundlichen Wissens in den Text integriert und diese funktionalisiert.

3 Malduc's Zaubergesang

Der Zauberer Malduc vom *genibelten See* ist eine problematische Helferfigur, die in der Forschung entsprechend ambivalent betrachtet wird.²⁹ Malduc wird in den Text eingeführt, als die Artusritter darüber beratschlagen, wie sie die von Valerin geraubte Ginover zurückgewinnen können, und es ist Tristan, der vorschlägt, den Zauberer Malduc um Hilfe zu bitten (V. 6988–91). Als die Artusritter die Problematik, bei Malduc Hilfe zu suchen, diskutieren, weisen sie bereits auf die Art und Weise seines Zaubers hin. Erec wendet ein, dass es schwierig werden könnte, Malduc zu überzeugen, da er selbst dessen Vater ermordet und Walwein seinen Bruder erschlagen habe. Auch Artus habe ihn aus dem Reich verbannt, in dem er »mit *sîm galster* manigen *tac*« (V. 7011) verbracht habe. Mit *galster* wird im Mittelhochdeut-

²⁹ Die Problematik resultiert hier aus dem Umstand, dass Malduc sowohl als helfende als auch als feindliche Figur gezeichnet wird. Vgl. Stephan Maksymiuk, *The Court Magician in Medieval German Romance*, Frankfurt a. M. 1996 (Mikrokosmos 44), 87–98; Cora Dietl verweist auch auf den Beitrag von Klaus M. Schmidt, ›Der verschmähte Merlin. Mögliche Gründe für die mangelnde Merlin-Rezeption in Deutschland‹, in: Rolf Bräuer (Hrsg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext. Tagung Greifswald 11.–15. September 1995*, Göttingen 1998 (GAG 651), 61–83, hier: 72, der in Malduc sogar eine positive Zaubererfigur sehe. Aufgrund der parteiischen Haltung des Erzählers gegenüber dem Zauberer hält Dietl keine positive Deutung des Zauberers für möglich; vgl. Cora Dietl, ›Ein Hof ohne Magier – Makel oder Auszeichnung? Zur (beinahe) fehlenden Merlingestalt in der deutschen Artusliteratur‹, in: Matthias Däumer u. a. (Hrsg.), *Artushof und Artusliteratur*, Berlin, New York 2010 (SIA 7), 93–117, hier: 94–96. Vgl. dazu auch den Stellenkommentar Kragls (wie Anm. 17), 1238f.

schen eine Art von Zauber beschrieben, der in vielen Fällen melodisch ist und in die Nähe von Formen des Gesangs gerückt wird.³⁰ Damit wird Malduc's Stimme zum Medium seiner magischen Betätigung. Mit der Einwirkung von Stimme auf den Raum wird hier aber deutlich, wie aus einem akustischen Phänomen ein klar performatives Potential hervorgeht. Stimme, das ist in der modernen Performativitätstheorie eingehend gezeigt worden, ist »das performative Phänomen *par excellence*«. ³¹

Ich möchte im Folgenden auch anhand dieser Textstelle zeigen, auf welche Art und Weise das Wunderbare hier eine akustische Dimension entwirft, welche Elemente in diesen Prozess miteinbezogen werden und schließlich auch, welche Wissens-elemente aufgerufen und transformiert werden.

Stimme, so hat Dieter Mersch für die moderne Performativitätstheorie gezeigt, hängt nicht nur an dem Körper, der sie erzeugt, sondern ist komplex vernetzt:

In jeder Stimme wird so der Bogen zwischen der Leiblichkeit des Sprechenden und der Beziehung zum Anderen gespannt. In ihr trifft die Sprache ebenso auf den Körper und damit auf eine Anwesenheit wie auf den Anderen, den sie attackiert. Dabei trägt sich die Stimme als Körper aus, gibt sich preis, wie sie gleichermaßen sich an den Anderen wendet und ihn um Antwort ersucht.³²

Auch Malduc's Stimme hängt an seinem Körper und nimmt konkret Einfluss auf den Raum. Über die Wirkmacht performativer Sprechakte hinausgehend, kann aufgrund der magischen Dimension hier davon gesprochen werden, dass sich »die Stimme als Körper [austrägt]«, ³³ denn Malduc's *galster* wirkt transformativ auf die erzählte Welt.³⁴

So diffus und unkalkulierbar die Entfaltung des *sounds* in der Episode um das Schreiende Moor war, so klar ist sie hier: Malduc's Gesang, seine Stimme, ist zunächst an seinen Körper gebunden. Dabei ist die Kraft des Zaubers jedoch nicht allein damit begründet, dass wir es hier mit einem Magier zu tun haben, sondern Malduc bezieht sich hier ganz konkret auch auf die *swarzen buoch* und damit auf eine Form von gelehrter Magie:

³⁰ Vgl. Lexer, Bd. 1, Sp. 730, und BMZ, Bd. 1, 458.

³¹ Doris Kolesch und Sybille Krämer, »Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band«, in: dies. (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M. 2006, 7–15, hier: 11.

³² Dieter Mersch, »Präsenz und Ethizität der Stimme«, in: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M. 2006, 211–36, hier: 213.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. zum performativen Potential magischen Sprechens insbesondere Jutta Eming, »Sprechmagie und Sprechakttheorie. Ein Versuch über Parzivals zweiten Aufenthalt auf der Gralburg«, in: Monika Unzeitig u. a. (Hrsg.), *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin, Boston 2017 (*Historische Dialogforschung* 3), 449–67.

Er begunde an den swarzen buochen
 sîne liste versuochen
 und schuof, daz di wûrme
 liezen ir gestürme,
 di in der vorburc lâgen
 und des hages pflâgen
 in dem Verworren Tan.
 Malduc, der wîse man,
 der verzouberte gar,
 swaz dâ solte nemen war
 beidiu ûf der burc und der nider –
 dâ en ist niht wider –,
 allez, daz dâ lebete.
 daz her dâ hin ûf strebete
 und viel über di mûre.
 si brâhten im ze sûre,
 daz der künic trûric was gewesen.
 si enliezen nieman genesen,
 swen si ûf der burc funden,
 weder siechen noch gesunden:
 si muosen gar verlorn sîn.
 Dô wart der künic Valerîn
 mit den sînen erslagen. (V. 7357–77, Hervorhebungen C.P.)

Er begann, seine Kunst an den schwarzen Büchern zu erproben und bewirkte, dass die Schlangen/Drachen ihren Angriff unterließen, die in der Vorburg lagen und den Hag in dem Verworrenen Tann hüteten. Malduc, der weise Mann, der verzauberte, was immer dort, sowohl auf der Burg als auch darunter wachen sollte, alles, das dort lebte. Das Heer eilte hinauf und erklimmte die Mauern. Sie ließen ihn [Valerin] das Leid des Königs büßen. Sie ließen niemand entkommen, den sie auf der Burg fanden, weder Kranke noch Gesunde: Sie mussten alle sterben. Da wurden der König Valerin und die Seinen erschlagen.

Malduc sorgt mit seinem Zaubergesang dafür, dass die *wûrme* im Graben von Valerins Burg unschädlich gemacht werden, und verzaubert darüber hinaus das gesamte Burgpersonal. Schließlich wird Valerin erschlagen und Ginover kann gerettet werden.

Der Gebrauch des Lexems »schuof« (V. 7359) weist darauf hin, dass hier mithilfe der Stimme eine schöpferische Kraft oder zumindest eine Transformation von Materie einhergeht. Diese ist jedoch nicht nur in der melodischen Artikulation begründet, sondern erfolgt in Rückgriff auf textbasiertes Wissen, das hier durch die »swarzen buoch[...]« (V. 7357) markiert wird.³⁵ Dieses Wissen wird in den literarischen

35 Vgl. zur Notwendigkeit von *swarzen buochen* im Kontext magischer Praktiken Frank Fürbeth, ›Propheten, Beschwörer, Nigromanten, Märchenzauberer, Illusionisten, Automatenbauer. Phäno-

Text integriert, dabei aber so transformiert, dass der konkrete Zauber nicht mehr nachvollziehbar ist.

Wie Malducs Zaubergesang genau funktioniert, wird erst im Zusammenhang mit den folgenden Versen ersichtlich, wenn es darum geht, welche Auswirkungen der Zauber auf Ginover und ihre Hofdamen hat:

Dô Valerîn durch sîn übermuot
 alsus verlôs lîp und guot,
 als ir wol hânt vernomen,
 innân des was komen
 der êrengernde Artûs
 ûf der burc in ein hûs.
 dâ vant er ligende inne
 drîzic megede und di kûniginne. [...]
 di sliefen alsô harte,
 daz ir dehein warte
 des schalles ûf der veste.
 dô die vremen geste
 di burc gar veruosten,
 durch nô si dô muosten
 und ir undankes wachen.
 daz kom von den sachen,
 daz zouber was sô grimme,
 enwære Malduckes stimme,
 sô wæren si verdorben gar:
 der half in, daz in niht gewar. (V. 7395–416, Hervorhebungen C. P.)

Als Valerin wegen seines Hochmuts auf diese Weise Leben und Besitz verloren hatte, wie ihr vernommen habt, war der nach Ehren strebende Artus mittlerweile in ein Gebäude auf der Burg gekommen. Darin fand er 30 junge Frauen und die Königin liegen. [...] Die schliefen so fest, dass keine von ihnen den Lärm auf der Festung wahrnahm. Als die fremden Gäste die Burg völlig verwüsteten, mussten sie notgedrungen und gegen ihren Willen aufwachen. Das kam daher, dass der Zauber so schrecklich war, dass sie völlig verloren gewesen wären, wenn nicht Malducs Stimme gewesen wäre: Der half ihnen, dass ihnen nichts zustieß.

Es scheint, als habe Malduc die Frauen in Schlaf versetzt, damit sie von dem Erstürmen der Burg nichts mitbekommen. Zu genau diesen Umständen schweigt sich der Text jedoch aus. Wir erfahren lediglich, dass Malduc die Frauen wieder aufwecken muss und dass der Zauber *grimme* ist. Ob es sich um einen Zauber handelt

typen des Zauberers in der deutschen Literatur des Mittelalters unter diskursgeschichtlichem Aspekt, in: Jutta Eming und Volkhard Wels (Hrsg.), *Der Begriff der Magie in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2020 (Episteme in Bewegung 17), 47–80.

oder ob die Frauen auf der Burg einfach so schlafen, lässt der Text offen.³⁶ Bei genauerer Betrachtung von V. 7414–16 lässt sich jedoch auch beobachten, dass es Malduc's Stimme ist, die den Frauen hilft, dass ihnen etwas nicht *gewart* wird, sie also von dem Erstürmen der Burg nicht gestört werden.

Blickt man an dieser Stelle vergleichend in die Handschrift P des *Lanzelet*, wird bei der Entfaltung von Malduc's Zauber auch formuliert:

Der enswebete gar – do enist nicht wider –
Beide vff der burg vnd dar nider
Alles, das do lebte. (V. 7365–67, Handschrift P)

Der ließ alles, was dort lebte, sowohl auf der Burg als auch an ihrem Fuß, erstarren – dagegen hilft nichts.

Mit dem Lexem *enswebete* wird hier eine Form von Erstarren oder auch von Schlaf oder Entrückung aufgerufen.³⁷ Damit könnte sich das Bild der Eroberung der Burg insofern verändern, als Malduc's Zauber die gesamte Burg in den Schlaf versetzt. Das würde auch erklären, weshalb er Ginover und ihre Hofdamen im Anschluss, ebenfalls durch die Kraft seiner Stimme, wieder aufwecken muss. Gleichzeitig würde dies aber auch bedeuten, dass die Artusritter ihre Gegner erschlagen, während diese schlafen, was hinsichtlich des ritterlichen Ehrkonzepts problematisch sein könnte.³⁸

Malduc's *galster* stellt einen *sound* des Wunderbaren dar, der zwar mit einem konkreten Ausgangsmedium – dem Körper des Zauberers – verbunden ist, sich jedoch nicht weniger komplex entfaltet als das zuvor besprochene Schreiende Moor. Der Zauberer ist zudem auf ein bestimmtes Wissen angewiesen. Es ist magisches Wissen, das er aus den »swarzen buochen« bezieht (V. 7357). Auch wenn dieses Wissen nicht näher spezifiziert wird, nimmt der Text diese Wissens Elemente auf und integriert sie in die Handlung.³⁹ Auch die Art und Weise, wie der Zauber entfaltet wird, bleibt relativ unspezifisch. Was anhand des Lexems *galster* deutlich wird, ist, dass es sich um eine Art melodischen Sprechens handelt. Die Transformation

³⁶ Kragl identifiziert es als charakteristisch für den Erzähler des *Lanzelet*, dass er seine Rezipierenden hinsichtlich der Deutung dieses Umstandes im Ungewissen lässt. Vgl. dazu auch seinen Stellenkommentar (wie Anm. 17), 1247.

³⁷ Mit *entsweben* kann eine Art von »Einschläfern« gemeint sein, vgl. Lexer, Bd. 1, Sp. 591. Daneben liegt hier auch der Bezug zu *swēben*, »sich fließend, schiffend, schwimmend, fliegend hin u. her bewegen [...]«, in Verbindung mit dem Verneinungspartikel *ne* folglich einer Art von Erstarren oder Entrücken nahe; vgl. BMZ, Bd. 2, 1347.

³⁸ Tatsächlich rechtfertigt der Erzähler das Verhalten der Artusritter (V. 7380–95). Vgl. dazu auch Kragl's Stellenkommentar (wie Anm. 17), 1246.

³⁹ Vgl. Eming, »Evokation und Episteme« (wie Anm. 8), 30.

der erzählten Welt – die Rettung Ginovers – erfolgt demnach nicht bloß mithilfe der Stimme des Zauberers, sondern aufgrund einer melodischen Sprechweise. Dieses melodische oder rhythmische Sprechen, das in Form von Gesang transformativen Einfluss auf die (erzählte) Welt nimmt, ist als literarisches Motiv bekannt (man denke hier etwa an die Sirenen aus Homers *Odyssee*), aus Zaubersprüchen wie auch aus liturgischen Praktiken. Der Text integriert auch hier sowohl Inhalte als auch Formen verschiedener anderer Wissensbestände und -praktiken. Im *Lanzelet* breitet sich Malducs Gesang als betont *grimmer* Zauber aus, der zwar konkret als Schwarzkunst etikettiert, nicht aber weiter problematisiert wird. Bei der Entfaltung von Malducs Gesang werden die grundlegenden Eigenschaften von *sounds* genutzt: Er breitet sich unsichtbar im Raum aus und setzt damit die gesamte Burggesellschaft Valerins außer Gefecht. Die Lautsphäre wird damit zur unausweichlichen Waffe, die auch nicht antizipiert werden kann.

4 Fazit

Anhand der beiden in jeder Hinsicht sehr unterschiedlichen akustischen Phänomene hat sich gezeigt, dass die *sounds* des Wunderbaren anderen Kriterien unterliegen als ›gewöhnliche‹ *sounds*. Ihnen liegt eine eigene Dynamik zugrunde, die dabei auf verschiedene Komponenten zurückgreifen kann und diese auf besondere Art und Weise zu verwenden vermag.

Eine besondere Rolle kommt dabei dem ganz unterschiedlichen Einbezug von Wissens-elementen zu. So wird einerseits das Wissen um verschiedene Eigenschaften von materiellen oder natürlichen Elementen sowie auch von *sounds* genutzt, um spezifische Settings zu konstruieren. Dabei wird Wissen jedoch nicht nur integriert, sondern auch transformiert.

Im Hinblick auf die Episode um das Schreiende Moor hat sich gezeigt, dass zur Konstruktion von *sounds* des Wunderbaren Elemente aus anderen Erzähltraditionen aufgegriffen werden, wodurch Geltung für das Erzählte beansprucht wird. An der Episode um den Zaubergesang von Malduc ist deutlich geworden, dass auch hier eine komplexe Lautsphäre entwickelt wird, die verschiedene Aspekte unterschiedlicher Kategorien miteinander vereint. Im Spezifischen waren dies hier: eine besondere Form melodischen Sprechens, eine spezifische körperliche Disposition und schließlich materialisiertes, textbasiertes Wissen von Magie.

Auch wenn sich das Wunderbare auf den ersten Blick oftmals an visuellen Darstellungen entzündet und auf Ekphrasen und Verfahren der *evidentia* zurückgreift, sind die Textelemente doch häufig in mehrfacher Hinsicht synästhetisch verschaltet. Für die Erzeugung von solchen ›Settings‹ des Wunderbaren arbeiten die

verschiedenen Texte gerade auch mit dem, was eben nicht sichtbar ist, sondern über andere Sinne vermittelt wird. Daraus lässt sich schließen, dass sich die Komplexität der betreffenden Episoden und Erzählwelten nur dann angemessen untersuchen und verstehen lässt, wenn auch die akustische Dimension in ausführlicher Weise mit einbezogen und mitreflektiert wird.

Katharina Gedigk
Klagende Klänge

Leid- und Traueräußerungen im *Erec* und *Lanzelet*

Abstract: Grief is a narrated emotion that frequently recurs in Arthurian romances. It tends to take on literary form in connection with lamentation. From the wealth of such passages, the article selects for analysis the second count's aventure from Hartmann von Aue's *Erec* and the episode surrounding Genover's abduction in Ulrich von Zatzikhoven's *Lanzelet*, in both of which the lamentations are elaborated at length – do these episodes have a specific soundscape, what are the constituents of the acoustic space of mourning? It emerges that the sounds of lamentation have the power to capture listeners, both within and outside the narration.

Im Gegensatz zur modernen Auffassung einer eher stillen, innerlichen und persönlichen Trauer im Sinne Freuds ist Trauern im Mittelalter zumindest innerhalb des Adels ein gemeinschaftlicher und gemeinschaftsstiftender Akt, der auf die Wahrnehmung durch andere ausgerichtet ist.¹ Elke Koch hat dies in einer ausführlichen Studie genauer beleuchtet und die »Sozialität von Trauer in Werken des Hochmittelalters« herausgearbeitet, wie sie etwa »in Kollektivklagen, Inszenierungen von Gefühlsansteckung, Appellen zur Solidarisierung und zum Mit-Leiden greifbar wird.«² So

1 Vgl. zu Freud in Abgrenzung zum mittelalterlichen Trauerprozess Werner Röcke, »Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters«, in: Claudia Benthien u. a. (Hrsg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln 2000 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe 16), 100–18; Jutta Eming, »Trauern Helfen. Subjektivität und historische Emotionalität in der Episode um Gahmurets Zelt«, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters*, Königstein i. T. 2005, 107–21, hier: 109; zur Emotionsforschung vgl. grundlegend Gerd Althoff, »Empörung, Tränen, Zerknirschung. Emotionen in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters«, *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), 60–79; ders., *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt 1997; Rüdiger Schnell, »Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung«, *Frühmittelalterliche Studien* 38 (2004), 173–276. Kritisch dazu Jutta Eming, »Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literaturwissenschaft«, *Journal of Literary Theory* 1 (2007), 251–73, hier: 269; ausführlicher dies., *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts*, Berlin 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39), 3f. und 32–53.

2 Beide Zitate Elke Koch, *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin, New York 2006 (TMP 8), 3.

bleibt eine trauernde Figur in hochmittelalterlichen Erzähltexten selten in ihrem Leid allein; vielmehr erfährt sie Unterstützung, ein Mitleiden, das als *trûren* oder *klagen helfen* in den Texten beschrieben wird.³

Wer in einem mittelalterlichen Text ›Trauern hilft‹, akzeptiert, unterstützt und teilt die Trauer eines anderen. ›Trauern Helfen‹ ist von der Zuversicht getragen, dass Emotionen kommunizierbar, objektivierbar und ›teilbar‹ sind. Trauer gilt deshalb als ein intersubjektiver Zustand. Die Kehrseite davon ist die Vorstellung, dass subjektive Trauer auf die Gemeinschaft zersetzend wirkt.⁴

Ob eine eigentliche Übernahme der Trauer, ein Zu-Eigen-Machen, dafür notwendig ist, scheint mir im Gegensatz zu Koch fraglich, da es in erster Linie ein höfisches ›Inszenieren‹ von Trauer ist, dessen emotionale Tiefe kaum erfasst werden kann. Die Solidarisierung im Leid wird ausgelöst durch eine Affizierung anderer Figuren, sofern diese vom Verlust (weniger auf persönlicher als vielmehr auf sozialer und funktionaler Ebene) einer Figur und dessen Konsequenzen betroffen sind. Dies setzt voraus, dass alle Beteiligten die Codes der Emotion ›lesen‹ können, was ein gemeinsames Referenzsystem erfordert, das sie als eine gemeinsame *cultural community* ausweist. Die Involvierung kann direkt durch visuelle und/oder akustische Reize sowie indirekt, etwa durch einen Boten oder Brief, ausgelöst werden.⁵

In den Forschungsarbeiten zur Trauer in hoch- und spätmittelalterlichen Texten⁶ wurden vorrangig topische Ausdrucksformen als Teil des Emotionscodes, der »historische[n] und kulturspezifische[n] Signatur« bzw. »Stile des Umgangs mit Emo-

3 Zum Trauern Helfen vgl. Elke Koch, ›Die Vergemeinschaftung von Affekten in der Klage. Mit Untersuchungen zur Semantik von *Verklagen* und *Klagen helfen*, in: Johannes Keller und Florian Kragl (Hrsg.), *Mittelalterliche Heldenepik. Literatur der Leidenschaften*. 11. Pöchlarn Heldenliedgespräch, Wien 2012 (*Philologica Germanica* 33), 61–82, und Eming, *Trauern Helfen* (wie Anm. 1).

4 Ebd., 119.

5 Zur Macht des Gehörten vgl. William Layher, ›Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick‹, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn*. Klang und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (*Imagines Medii Aevi* 31), 9–30, hier: 23. Zum Partizipieren durch Hören vgl. Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, 58.

6 Vgl. u. a. Urban Küsters, ›Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer‹, in: Gert Kaiser (Hrsg.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung*, München 1991 (*Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur* 12), 9–75; Gabriela Signori (Hrsg.), *Trauer, Verzweiflung und Anfechtung. Selbstmord und Selbstmordversuche in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften*, Tübingen 1994 (*Forum Psychohistorie* 3); Althoff, *Empörung* (wie Anm. 1); Christian Kiening, ›Aspekte einer Geschichte der Trauer in Mittelalter und früher Neuzeit‹, in: Peter Segl (Hrsg.), *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*. Kongressakten des 6. Symposiums des Me-

tionen«,⁷ ihre Rhetorik, Logik und Performanz herausgearbeitet.⁸ Zu den visuellen Codes gehören Tränenvergießen, Haareraufen, Kleiderzerreißen, Zerkratzen des eigenen Körpers, Sich-Niederwerfen, Zusammensinken usw. Die akustischen Codes sind nicht minder wirksam: Klagen, Jammern, Schreien, Heulen, Flehen, Fluchen usw. gelten als Ausdruck von Trauer und gleichzeitig als Bewältigungsstrategie.⁹

Was die hörbare Komponente von Traueräußerungen angeht, wurde v. a. dem Klagen intensivere Beachtung geschenkt.¹⁰ Außen vor blieb dagegen bislang die Klangkulisse, der akustische Raum,¹¹ der erzählerisch durch die Traueräußerungen kreierte wird und in dem sich diese ereignen. Zum einen sorgt der Klang für eine Wahrnehmbarkeit von Emotionen über eine gewisse Distanz, zum anderen zeichnet er für ein Überspringen bzw. eher eine bewusste Übernahme der Emotionszeichen auf Hörende verantwortlich, so dass sich durch die Partizipation am Klang eine Gemeinschaft bildet, die sich einen akustischen Raum schafft und sich gleichzeitig als Teil davon präsentiert.

Eben diesen Aspekt nehmen die folgenden Ausführungen in den Blick, die allerdings aufgrund der innerhalb der mittelalterlichen Literatur selbst mit einer Zuspitzung auf die Artusromane nicht eben raren Trauerpassagen nur als Probe-

diävistenverbandes in Bayreuth 1995, Sigmaringen 1997, 31–53; Röcke (wie Anm. 1); Wolfram Mauser und Joachim Pfeiffer (Hrsg.), *Trauer*, Würzburg 2003 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 22); Eming, *Trauern Helfen* (wie Anm. 1); Koch (wie Anm. 2); Christoph Stotmeister, *Weinen si began*. Das Motiv der Tränen im *Nibelungenlied*, Darmstadt 2011; Nadine Hufnagel, ›Die Darstellung der Trauer König Etzels. Geschlecht und Emotion in der mittelhochdeutschen *Nibelungenklage*‹, in: Toni Tholen und Jennifer Clare (Hrsg.), *Literarische Männlichkeiten und Emotionen*, Heidelberg 2013 (Beihefte zur GRM 52), 57–87; Jutta Eming, ›Die Tränen der Cunneware. Zu codierten Emotionen in Erzählsituationen gestörter Ordnung‹, in: Cora Dietl u. a. (Hrsg.), *Emotion und Handlung im Artusroman*, Berlin, Boston 2017 (SIA 13), 155–71.

7 Eming, *Emotionen* (wie Anm. 1), 252 und 256.

8 Überblicke zur literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung bei Schnell (wie Anm. 1); Jan-Dirk Müller, ›Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik‹, *ZfdPh* 133 (2003), 118–32; Eming, *Emotionen* (wie Anm. 1); Florian Weber, ›Von den klassischen Affektenlehren zur Neurowissenschaft und zurück. Wege der Emotionsforschung in den Geistes- und Sozialwissenschaften‹, *Neue Politische Literatur* 53 (2008), 21–42.

9 Zur Bandbreite an Trauergesten und -äußerungen vgl. Röcke (wie Anm. 1), 110; Jutta Eming, ›Affektüberwältigung als Körperstil im höfischen Roman‹, in: Katharina Philipowski und Anne Prior (Hrsg.), *Anima und sêle*. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 197), 249–64, hier: 254; Koch (wie Anm. 3), 73.

10 Vgl. u. a. Wilhelm Frenzen, *Klagebilder und Klagegebärden in der deutschen Dichtung des Mittelalters*, Würzburg 1936 (Bonner Beiträge zur deutschen Philologie 1); Koch (wie Anm. 3); Küsters (wie Anm. 6).

11 Zur Notwendigkeit, den Klang stärker in den Fokus mediävistischer Forschung zu stellen, vgl. Layher (wie Anm. 5).

bohrung zu verstehen sind. Die Fülle an Trauerdarstellungen hat Werner Röcke für die Literatur des Spätmittelalters gar von einer »ausgeprägten literarischen Kultur der Trauer und Klage«¹² sprechen lassen, wobei sich dieser Befund schon in Werken wie dem *Nibelungenlied* oder dem *Willehalm* ankündigt und in Artusromanen ebenfalls von Beginn an teils ausgestaltet zu finden ist – wie etwa im *Erec*, *Tristan* oder *Parzival*. Keine der Trauerinszenierungen kommt in diesen Texten ohne die Klage aus. Ihrer häufigen Einbindung in das Erzählen ist es wohl auch geschuldet, dass sie in zahlreichen Belegstellen ›leer‹ bleibt und nur konstatiert wird, dass geklagt wird. Der Begriff *klage* scheint daher aussagekräftig genug zu sein, dass im Rezeptionsprozess die Leerstelle durch entsprechende Evokationen gefüllt werden kann und eine individuelle Besetzung durch eine ausdifferenzierte Figurenrede nur in seltenen Fällen notwendig ist.¹³ Um dem semantischen Feld rund um den Begriff allerdings auf den Grund zu gehen und v. a. seine akustische Dimension zu erfassen, sind gerade solche Passagen interessant, in denen die Klage ausgeführt und auserzählt wird, denn sie verheißen eine reiche narrative und sprachliche Ausgestaltung der Klangkulisse für diese Klagen. Aus solchen Stellen kann dann ein spezifischer ›Klageklang‹ herausgearbeitet werden.

Entsprechend fokussiere ich mich auf eine kleine, aber repräsentative Auswahl an Textstellen aus zwei Artusromanen – dem *Erec* Hartmanns von Aue und dem *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven –, die Trauer bzw. Leid besonders durchdringend hörbar machen. An sie sind die Fragen zu stellen, wie literarisch inszenierte Trauer auf der *histoire*-Ebene klingt, wie sie auf der *discours*-Ebene hörbar gemacht wird, also mit welchen narrativen und sprachlichen Mitteln eine emotionale (aus einer Emotion erfolgende) sowie emotive (Emotionen enthaltende und Emotionen erregende) Klangkulisse in der Erzählwelt und bei den Rezipienten erzeugt wird und welche Wirkung dies auf die Figuren und die Rezeption hat. Diese Perspektivierung bietet neue Möglichkeiten, sich den mittelalterlichen Artusromanen und ihrer Akustik, ihrem spezifischen Sound in einem literarischen Moment zu nähern und dessen Wirkung auf die innertextliche und außertextliche Zuhörerschaft zu berücksichtigen, um so die Multisensorik mittelalterlicher Texte aus Sicht des Hörsinns weiter zu unterstreichen.¹⁴

12 Röcke (wie Anm. 1), 102.

13 Vgl. z. B. Enites Klage im *Erec* oder Sigunes Klagen im *Parzival*.

14 Vgl. Layher (wie Anm. 5), 24.

1 Auf der Suche nach Klagehelfern: Echos im Wald

Eine wichtige Textstelle für die Frage nach dem akustischen Raum und der Klangkulisse von Trauer ist Enites Klage um den vom Pferd gestürzten und für tot geglaubten Erec (V. 5737–6616).¹⁵ Sie gilt als »stilbildend[]«¹⁶ für die weibliche Klage, da in ihr sämtliche Trauergesten enthalten sind, die sich auch in anderen Romanen finden. Aufschlussreich macht diese Passage aus Hartmanns von Aue *Erec* allerdings die Ausführlichkeit der Beschreibung nicht nur der Klage, sondern eben auch des mit ihr einhergehenden Klangs.

Erechs Sturz vom Pferd nach dem triumphalen Kampf gegen die Riesen bringt »bitter nô / und alles leides galle« (V. 5739f.) über seine *vrouwe*, denn sie hält ihn für tot. Ein toter Ehemann mitten im Wald bedeutet für die zurückbleibende Frau einen Verlust von Schutz. Im Fall von Enite meint es nach dem gemeinsamen Aventureweg aber auch einen Verlust von Liebe bzw. Freude (V. 5875–85), wie die Klage verrät, zu der Enite als Reaktion anhebt. Diese ist besonders gestaltet, wie bereits verschiedentlich herausgearbeitet wurde:¹⁷ Einerseits verschränken sich hier Toten- und Minneklage,¹⁸ andererseits ist der erste Teil als eine Art Gerichtsrede bezeichnet worden, bei der Gott und der Tod als »Prozeßgegner«¹⁹ imaginiert werden. Der zweite Teil hingegen wurde als eine Verkehrung der heroischen Totenklage beschrieben, da sich der Lebensrückblick nicht auf den Verstorbenen, sondern die Klagende selbst richtet. Die klangliche Gestaltung der Passage blieb dagegen bisher weitestgehend unbeachtet.

Gleich zu Beginn wird Enites Klage als »vil barmeclîche, / herzeriuweclîche« (V. 5744f.) charakterisiert, was die intendierte Wirkung des Folgenden auf die Hörenden – wohl nicht nur auf der Figuren-, sondern auch auf der Rezeptionsebene – preisgibt. Enites Traueräußerung ist darauf ausgerichtet, Mitleid zu erregen, geht das Herz an, in dem die Emotionen sitzen, soll also affizieren. Die Rezipierenden hier gar als die exklusiv Angesprochenen anzunehmen, lässt sich damit begründen,

¹⁵ Benutzte Ausgabe: 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).

¹⁶ Küsters (wie Anm. 6), 46.

¹⁷ Zu Enites Klage vgl. z. B. Koch (wie Anm. 2), 159–204; Küsters (wie Anm. 6), 53–59; Eming, Trauern Helfen (wie Anm. 1), 115; Eming, Emotionen (wie Anm. 1), 261; Eming (wie Anm. 9); Irmgard Rüsenberg, Liebe und Leid, Kampf und Grimm. Gefühlswelten in der deutschen Literatur des Mittelalters, Köln u. a. 2016, 32–42.

¹⁸ Vgl. Küsters (wie Anm. 6), 53.

¹⁹ Ebd., 55. Küsters wertet diese argumentative Klage als Zeichen von Enites Intelligenz, obwohl in ihr eher das Können und das Geschick Hartmanns aufscheinen, der die Stelle gegenüber seiner Vorlage, Chrétien de Troyes *Erec et Enide*, stark erweitert hat. Vgl. dazu ebd., 54–56.

dass die Figur in dem Moment, in welchem die Klage geäußert wird, völlig allein ist. Es fehlt eine soziale Umgebung, in die hinein die Trauer kommuniziert werden kann, und damit fehlen auf der Figurenebene auch potentielle Klagehelfer, wie der Erzähler feststellt (V. 5744f. und 5753), welche »die Trauer oder allgemeiner das Leid des anderen nicht nur zu verstehen, durch Empathie nachzuvollziehen oder – dies wäre eine Variante des ›Trosts‹ – zu lindern [vermögen], sondern sie tatsächlich qua Identifikation zu übernehmen und zu teilen [bereit sind].«²⁰ Für die Rezipierenden ist Enites Klage somit als Aufforderung zu verstehen, in die Leerstelle einzutreten und als Klagehelfer einzuspringen.

Innerhalb der Erzählwelt hat die Abwesenheit anderer Figuren Auswirkungen auf den *discours* und damit darauf, wie die Klage geäußert wird. Um die Leerstelle zu füllen, wird die Traueräußerung als extrem laut charakterisiert, was die Lücke akustisch schließt, indem zunächst der Wald klanglich involviert wird. Damit dient er handlungslogisch dazu, den Mangel auszugleichen, da der Klang durch ihn schließlich bis zu den Ohren einer weiteren Figur als potenzieller Klagehelferin dringt.

Bevor der Erzähler Enites Worte wiedergibt, lässt er sie einen »wuof« (V. 5744) anheben, der im Lexen nicht nur einfach als »klage« übersetzt wird, sondern durch die Differenzierung als »geschrei bes. jammergeschrei«²¹ deutlich macht, dass es sich um eine auf Hörbarkeit zielende Klage handelt. Ihr *wuof*, der hauptsächlich aus »wê, ouwê« besteht (V. 5759),

[...] gap alsolhen schal
 daz ir der walt widerhal.
 nû enhalf ir nieman mêre
 klagen ir herzesêre
 niuwan der widergelt,
 den ir der walt ûz an daz velt
 mit gelîchem galme bôt.
 der half ir klagen ir nôt,
 wan ir was niemen mêre bî. (V. 5744–52)

[...] verursachte so einen Lärm, dass der Wald davon widerhallte. Nun half ihr niemand, ihre tiefe Trauer zu klagen, außer das Echo, das ihr der Wald bis zu den Feldern mit gleichem Schalle gab. Der half ihr, ihre Not zu klagen, denn es war sonst niemand bei ihr.

Hier wird der Lautstärkepegel von Enites *wuof* expliziert: Das Klagegeschrei der Figur bricht sich im Wald, so dass dieser den Schall zu ihr zurückwirft. Das Wort *schal* bezeichnet ganz allgemein einen lauten Ton, etwas spezifischer für Stimmen

²⁰ Eming, Trauern Helfen (wie Anm. 1), 109.

²¹ Beide Zitate Lexen, Bd. 3, Sp. 1003.

meint das Wort sowohl »gesang, gelächter, jubel« als auch »klage, geschrei«,²² deckt also beide Pole der Gefühlsskala ab, die sich gegenüberstehen: Freude und Leid. Als nächstes wird die Fehlstelle aufgezeigt, die nicht vorhandene Öffentlichkeit, in der sich Enites Leid und Trauer ereignen. Niemand ist anwesend und so kann auch niemand außer dem Wald in das Klagen einstimmen. Nur das Echo (*der widergelt*) teilt vermeintlich die *herzesêre* und hilft ihr klagen. Das Echo aber, d. h. die akustische Vermehrung einer einzelnen Stimme, ist reines Produkt von Enite selbst und kann diese Rolle daher nur unzureichend erfüllen. Es drückt vielmehr hörbar ihre Einsamkeit aus und öffnet akustisch einen (noch) leeren Raum. Der Wald fungiert wie ein Verstärker, der alle von der Figur produzierten akustischen Signale verdoppelt und den Raum ihrer Trauer bis an die Grenzen der Aventürewelt ausdehnt.

Enites Klagen ist dabei nicht unproblematisch, denn sie bricht mit ihrem extrem lauten und unablässigen Klagen die Regeln der höfischen Gesellschaft, was sich nicht zuletzt in der Reaktion des einzigen menschlichen Zuhörers innerhalb der Erzählwelt manifestiert,²³ worauf ich gleich noch genauer zu sprechen komme. Die weibliche Figur bricht nämlich die Konvention, ihre Affektkontrolle durch gemäßigte Lautstärke auszudrücken. Erwartet wird von den Damen

die Kontrolle der Sinnesregungen und damit die Unterwerfung des Körpers unter die Ansprüche einer Ordnung, die zunächst vom Mann repräsentiert wird, aber letztendlich in der symbolischen Weltordnung verankert ist. [...] Der Frau ist es grundsätzlich nicht gestattet, mit ihrer Rede aktiv den Raum zu erobern; sie soll sich nicht selbständig äußern, bis sie durch die direkte Zuwendung des Mannes seine besondere Aufmerksamkeit erfährt.²⁴

Genau das tut die Figur hier allerdings, sie erobert den Raum mit ihrer Stimme und erschafft sogar einen eigenen Raum für ihre Trauer mittels des erzeugten Schalls, der dazu bestimmt ist, andere Figuren zu inkludieren und dadurch in die Trauer zu involvieren.

Obwohl zunächst (noch) keine anderen Figuren am Leid Enites partizipieren, wird ihr weiteres Trauern so inszeniert, als wäre eine Öffentlichkeit vorhanden. Wie Gerd Althoff herausgearbeitet hat, gibt es einen eklatanten Unterschied zwischen einer öffentlichen Kommunikation und einer privaten, vertrauten, heimlichen.²⁵ Für die Literatur – genauer: für mittelalterliche Erzähltexte – stellt sich allerdings

²² Lexer, Bd. 2, Sp. 637.

²³ Vgl. dazu Koch (wie Anm. 2), 193.

²⁴ Wenzel (wie Anm. 5), 146.

²⁵ Vgl. Gerd Althoff, »Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters«, in: Claudia Benthien u. a. (Hrsg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln 2000 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe 16), 82–99, hier: 82.

die Frage, ob diese jemals etwas völlig Privates darstellen (können). Immerhin ist eine Figur nie wirklich allein, vielmehr sind stets der Erzähler und die Rezeptionsgemeinschaft als Beobachter der Szene ›anwesend‹, wie heimlich diese auch immer gestaltet sein mag. Das Figurenhandeln ist immer inszeniert, muss von den Rezipierenden zugeordnet werden können und daher entsprechend wiedererkennbaren Codes folgen. Enites Handeln läuft somit nach klaren Trauerregeln ab, die der Erzähler als »wîplich[] site« (V. 5762) charakterisiert: Sie bricht über Erec zusammen, küsst ihn, schlägt sich auf die Brust, reißt sich das Haar aus, weint und schreit – allesamt Elemente der rituellen Totenklage, die eher topisch anmuten.²⁶ Sie finden sich bereits in Chrétiens *Erec et Enide* (V. 4570–631),²⁷ der Vorlage Hartmanns von Aue für seinen *Erec*.

Neben den erzählten Trauergesten sind auch die auf der *discours*-Ebene verwendeten Begrifflichkeiten, mit deren Hilfe Enites Trauer vermittelt wird, dafür verantwortlich, dass die Szene für die Rezipierenden als Traueräußerung verständlich wird. Schon in der einführenden Passage (V. 5737–73) fallen die entscheidenden Schlüsselbegriffe, die das Geschehen entsprechend markieren: *nôt* (2), *leid* (2), *galle* (1), *herzesêre* (1) als Auslöser und *jâmer* (1), *ruof* (1), *klage*, *klagen* (2), *slagen* (2), *kiesen* (2), *schriên* (1), *ûzbrechen* (1) und *valn* (1) als Reaktionen.

Neben dem »trûrige[n] gebâre[n]« (V. 5862), durch das die Figur die Emotion Trauer mit ihrem Körper aufführt, sie in einem rituellen Zurschaustellen, das die *herzesêre* nach außen kommuniziert, performt, abbildet und auffängt,²⁸ erzeugt sie – und das ist sicher der besondere akustische Teil dieser Stelle – einen dichten Klangteppich für die Szene, auf dem ihre ausdifferenzierte Klage wiedergegeben wird. Mehr noch, sein Widerhall (*schal*, *widergelt*, *galme*, *widerhallen*, *widergeben*) dient als akustischer Rahmen für die Szene und für die Verbalisierung von Enites Schmerz, aus dem heraus sie zuerst Gott und dann den Tod um Erbarmen anfleht:

der walt gap hin widere
vorhteclîch, swaz si geschrê.
dô lûte dicke: ›ouwê, ouwê!‹
vil lûte schriende sie sprach, [...]
mit klegelîchem munde (V. 6081–87).

²⁶ Vgl. Küsters (wie Anm. 6), 9 und 15; Koch (wie Anm. 3), 73; Röcke (wie Anm. 1), 110.

²⁷ Benutzte Ausgabe: Chrétien de Troyes, *Erec et Enide/Erec und Enide*, Afrz./Dt., übers. und hrsg. von Albert Gier, Stuttgart 1987. Obwohl auch Enide ihrem Schmerz durch dieses Verhalten Ausdruck verleiht und ihre Klage ausführlich erzählt wird, ist diese anders gestaltet. Zwar wird ebenfalls die Lautstärke betont, doch hat diese anders als Enites Stimme, die ein Echo erzeugt, keine akustische Wirkung.

²⁸ Vgl. Eming (wie Anm. 9), 256.

Der Wald gab schaurig wieder, was sie schrie. Laut und oft: ›O weh, o weh!‹ Ganz laut schreiend sprach sie [...] in kläglicher Weise.

Auch in dieser zweiten Stelle, die den Widerhall im Wald thematisiert, wird die Lautstärke von Enites Emotionsausdruck betont. Die Kernwörter *widergeben* und *schrîen* werden mit Adjektiven genauer charakterisiert, die der Szene so einen schauerlichen Klang verleihen. Der Sound, der um die trauernde Enite herum herrscht und der gleichzeitig von ihr ausgeht, wird vom Erzähler explizit wiedergegeben und hat dadurch Anteil an der Wirkung, die der Text auf der Rezipientenebene entfaltet: Die generierte vermeintliche Unmittelbarkeit dient dazu, die Rezeptionsgemeinschaft zu affizieren und so die Leerstelle auf der Figurenebene mit den Rezipierenden zu füllen.

Narratologisch gesehen, unterbricht die Klagedarstellung zwar zunächst das Geschehen, doch bietet sie letztendlich auch Anlass für eine notwendige Figurenbegegnung für den Fortgang der Handlung, die es zudem erlaubt, die *stæte* der weiblichen Hauptfigur in Szene zu setzen und sie damit den Rezipierenden anschaulich zu präsentieren. Eben diese Eigenschaft Enites stand durch ihre laut geäußerten Gedanken im ehelichen Bett über das *verligen* in Frage.²⁹ Allerdings reagiert die fremde Figur nicht auf Enites Stimme als Aufforderung zur Trauerhilfe, sondern auf ihre Diskussion mit Erecs Schwert, in das sie sich als Treuebeweis stürzen will (V. 6139–48). Der fremde Graf namens Oringles, der nun die Szenerie betritt, hält sie vom Selbstmord aus Liebe ab, weil ihn Neugier oder Verwunderung (V. 6143 und 6145: »wunder«) – möglicherweise über ihr ungewöhnliches Verhalten – und nicht *erbærmde* antreiben.

Zwar bietet er Enite Trost, als er den Grund für ihr Klagen erkennt, den der Erzähler sogar als »vlîzeclîche unde wol, / sô man den vriunt nâch leide sol« (V. 6214f.) bezeichnet, doch offenbaren seine Worte das Unverständnis gegenüber Enites Trauer, von der er sich gerade nicht affizieren lässt. Er ist von ihrem Verhalten befremdet und fordert sie mehrfach zur Mäßigung auf. Diese Mahnung ist durchaus Teil der topischen Trauersemantik, die durch seine Vehemenz und die dreimalige Wiederholung jedoch besonders betont wird (V. 6219–29; 6389–411; 6451–506). Eine solche Aufforderung zur *mâze* intendiert laut Koch mehr eine Selbstbeschränkung in der Trauer denn ihre Beendigung oder gar die Verarbeitung des Verlustes.³⁰ Trost soll v. a. aus der Perspektive auf das Jenseits und der Hoffnung auf die

²⁹ Vgl. dazu ausführlich Silvia Ranawake, ›Erec's *verligen* and the Sin of Sloth‹, in: Timothy McFarland und Silvia Ranawake (Hrsg.), *Hartmann von Aue. Changing Perspectives*, Göppingen 1988 (GAG 486), 93–115, und Irmgard Gephart, *Das Unbehagen des Helden. Schuld und Scham in Hartmanns von Aue Erec*, Frankfurt a. M. u. a. 2005 (Beiträge zur Mittelalterforschung 8), 19–27.

³⁰ Vgl. Koch (wie Anm. 3), 68f.

Gnade Gottes gezogen werden. An diese Stelle setzt der Erzähler aber mit Oringles' Worten eine weltliche Perspektive, die ihr Ziel entsprechend verfehlt, denn es geht dem Grafen darum, die ausnehmend schöne Frau davon zu überzeugen, dass sich für sie nun alles zum Besseren wenden werde (V. 6216–81, 6405–10 und 6447–506). Ihr klagen zu helfen, ist für ihn keine Option, wie der Erzähler wiedergibt, da er Enites Verlust weder allzu groß (V. 6402) noch ihre Trauer dem Verstorbenen angemessen einstuft, den er als leicht zu ersetzen ansieht (V. 6228–50 und 6390–404). Er kennt den von Enite Betrauten nicht, besitzt aufgrund mangelnder Informationen – herbeigerufen hat ihn eben gerade keine Memorialklage! – keine Kenntnis über dessen Wert und kann damit nicht absehen, inwieweit der (augenscheinlich) verstorbene Erec, der sich als Ritter noch keinen Namen gemacht hat und auch nicht mit ihm verwandt ist, Trauer verdient. Der Tod betrifft ihn somit nicht, da er selbst keinen Verlust zu verschmerzen hat, daher verweigert er eine Involvierung. Die eigentliche Intention, mit dem als Echo vervielfältigten und unterstützten Jammern und Schreien Hörer zu affizieren und einzubeziehen, schlägt fehl, weil der Herbeieilende vom ›falschen‹ Klang gerufen wird, nämlich der Äußerung zur Bereitschaft zum Selbstmord und nicht durch eine heroische Totenklage.³¹

Ihr anhaltendes Klagen führt im höfischen Raum zunehmend zu Enites Vereinzelung,³² denn Oringles dringt weiter darauf, ihre Trauer zu unterbinden; er verspricht sich durch eine Hochzeit mit der schönen *vrouwe* die Stabilisierung seiner Herrschaft. Jedoch gefährdet ihre anhaltende Trauer seine Freude (V. 6308: »der vrouwen was er vil vrô«) und die seines Hofes (V. 6447–50). Zwar spricht Enite zwischenzeitlich nur noch »kûme« (V. 6167; vgl. 6281–85), doch bringt sie der Graf nie ganz zum Verstummen. Mit der zwischenzeitlichen Reduzierung des Klagens und des Klangs geht die Verkleinerung des akustisch eroberten Raums einher,

31 Koch (wie Anm. 2), 191, diskutiert in diesem Zusammenhang die Spaltung von Enites Stimme (V. 6077–80) in eine hohe und eine tiefe, damit also in eine weibliche und eine männliche, denn mit dem Griff nach dem Schwert überschreite Enite die Grenzen des weiblichen Handlungsspielraums, was sich in der Aufspaltung ihrer Stimme manifestiere. Koch verweist dazu auf eine bislang leider noch immer unveröffentlichte Arbeit von Ingrid Kasten, Kerstin Helmkamp und Kerstin Schmitt zu Enite, in der aus gendertheoretischer Perspektive darauf eingegangen wird, dass in der zweistimmigen Klage Enite zugleich als Echo Erecs und mit ihrer eigenen Stimme spreche. Demzufolge sei es die männliche Hälfte ihrer Stimme, die den Grafen herbeiruft, was zusätzlich auf die weitere Problematik vorausdeute, dass sich der Mann mit seinem Heiratswunsch und die Frau mit ihrem Todeswunsch nicht einig werden. Eine solche Aufspaltung der Stimme scheint mir wenig plausibel und durch den Text auch nicht angezeigt. Wie weiter oben bereits angedeutet, resultieren meines Erachtens die Problematik und Streitpunkte zwischen Enite und dem Grafen eher aus der akustischen Vereinnahmung des Raumes durch die Frau und der fehlenden Information über den vermeintlich Verstorbenen.

32 Vgl. Eming, Trauern Helfen (wie Anm. 1), 115.

was Enites (beinahe gänzliche) Machtaufgabe an Oringles' Hof reflektiert. Gerade ihre Vereinzelung in der *histoire* sowie die zunehmende Todessehnsucht der weiblichen Figur leiten nun aber ein abschließendes Crescendo ein, das den Raum wieder ausdehnt. Hierfür nimmt Enites Klagen einen »vil ungevüege[n]« (V. 6567) Klang an, was – nun vom Erzähler ganz explizit vor höfischem Hintergrund problematisiert – »wider dem site« (V. 6568) bezeichnet wird. Das neuerliche Anschwellen der Lautstärke ihrer Klage (V. 6587 und 6604), die als »galme« (V. 6595: »schall, ton«, »lärm, geräusch«³³) beschrieben wird, bringt ihr schlussendlich doch noch einen textinternen Helfer ein: Der Klang ihrer Stimme weckt den ohnmächtigen Erec auf (V. 6567–616) und holt ihn akustisch in ihren Raum.³⁴

Das Wort *galme*, das bereits am Anfang ihrer Klage steht, schließt hier gleichsam die mit dem Schall geöffnete Klammer in doppelter semantischer Weise. Durch das Wiederaufgreifen dieses Begriffs, der im Zusammenhang mit dem Echo steht, wird hier nun Erecs ›Auferstehung‹ noch stärker als ohnehin auf den lauten Klang von Enites Stimme bezogen. Obwohl der Klangteppich, den das Echo auf der Figurenebene zwischenzeitlich gebildet hat, mit dem Hinzutreten der Grafenfigur und ihrer Ritter stark zurücktritt, schwillt er abschließend wieder an und leitet den Umbruch der Handlung ein. Ganz verschwindet der Klangteppich dabei nie, vielmehr lässt sich für die gesamte Passage ein durch die Wortwahl beständig präsenter Grundtenor konstatieren, der für die Rezipierenden der Episode die Traueremotion wachhält.³⁵

³³ Beide Zitate Lexer, Bd. 1, Sp. 729.

³⁴ Zur Bedeutung von Enites Stimme vgl. Susanne Knaeble, ›Politisches Hören und Sprechen. Die zweigeteilte Stimme der *vrouwe* Enite in Hartmanns *Erec*‹, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiure dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 81–101, und Britta Bußmann, ›Dô sprach diu edel künegîn ... Sprache, Identität und Rang in Hartmanns *Erec*‹, *ZfdA* 134 (2005), 1–29.

³⁵ Systematisch erfasst (immer mit Bezug auf Enite) ergibt dies folgende Aufstellung: Bezeichnung als (*vil*) *arme(s wîp)* (7). Beschreibung der Situation als *leid*, *leidig* (8); *nôt* (6); *missetât* (2); *arbeit* (2); *schaden* (2); *unheil* (1); *übel* (1); *ungeval* (1). Genannte Emotionen: *barmunge*, *erbarmen*, (*er*)*bärmde* (8); *grimmeclîch*, *grimme* (4); *kumber* (3); *swære* (3); *herzesêre* (2); *riuwe* (1); *gedinge* (1); *trüebe* (1). Äußerungen: *wê*, *ouwê* (12); *jâmer* (6), *klage* (5); *trehene* (2); *trôst* (1); *sûft* (1). Eigenschaften, die den Äußerungen/der Situation zugewiesen werden: (*er*)*barmeclîch*, *barmherzic* (3); *bitter*, *bitterlîch* (2); *galle* (1); *herzeriuweclîche* (1); *trûric* (2); *ellende* (2); *bekumbert* (1). Verben: *klagen* (10); *schriên* (5); *weinen* (3); *trôsten* (3); *quellen* (2); *erleiden* (1); *ruofen* (1). Weitere, explizit dem Hören zuordenbare Begriffe: *vernemen* (4); *lûte* (3); *ruof* (2); *galme* (2); *stimme* (2); *schal* (1); *widerhal* (1), *widergeln* (1), *hœrn* (1). Bei Chrétien ist der Inhalt der Klage viel stärker darauf konzentriert, Enides Schuld zu diskutieren. So bedauert und bereut sie, dass sie die *recreantise* überhaupt beklagt hatte, weil dies zum Auslöser der Ausfahrt wurde, die ihren geliebten Ehemann nun scheinbar das Leben gekostet hat. Insgesamt ist die Stelle von Hartmann sehr viel differenzierter gestaltet und nimmt deutlich mehr Raum ein. Dennoch fällt auf, dass die Betonung der lautstark

Erec, den Enites Stimme dazu motiviert, sich »mit grimme« (V. 6615) ihrer »swære« (V. 6611) anzunehmen, repetiert damit auf der Handlungsebene eine Verhaltensweise, die er bereits zuvor erprobt hatte: Am Beginn der Riesenaventüre war es die Stimme der namelosen *vrouwe* Cadocs, die seine *erbærmde* weckte (V. 5288–377). Einiges, was in der Grafenepisode detailliert auserzählt wird, ist hier bereits angedeutet, wobei die Perspektive in dieser früheren Passage auf dem Hören, dem Empfangen der Klage liegt, nicht auf ihrer Äußerung, da Erec als wahrnehmende Figur im Fokus steht. In der Retrospektive macht die Episode deutlich, dass eine Frauenklage durchaus den Hörer affizieren kann, denn Erec hört die Frau mit »jæmerliche[m] grimme« auf »erbarmeclîche[]« Weise »wüefen« (»rufen, schreien, brüllen, jammern, klagen, weinen«)³⁶ und »nâch helfe rüefen« (V. 5297–5299), und reagiert auf den akustischen Reiz, wenngleich dieser anders als bei Enite auf ein unspezifisches Wehschreien beschränkt bleibt:

als er daz rüefen vernam,
 michel wunder in des nam,
 waz diu rede möhte sîn. (V. 5302–04)

Als er das Rufen hörte, wurde er neugierig zu erfahren, was die Worte zu bedeuten hatten.

Wie später Enites Klage öffnet die Stimme der Fremden einen Klangraum, den Erec und Enite zufällig betreten. Hier gibt es nun allerdings keine Leerstelle, die die Rezipierenden unmittelbar involvieren würde. Vielmehr verdeutlicht Erec, wie eine adäquate Reaktion auf das Gehörte aussehen sollte. Er lässt sich vom Rufen, Jammern und Klagen affizieren und folgt der Stimme bis zur Quelle (V. 5315–19). Der Anblick der Dame bestätigt, was der akustische Reiz verheißen hat, denn der Kopfputz ist in Unordnung und es sind Spuren von Autoaggressionen sichtbar (V. 5320–28 und 5336). So wird die akustische mit der visuellen Dimension verbunden.

Anders als Oringles zeigt Erec deutlich, dass ihn das Leid der anderen Figur angeht, er bereit ist, ihr die *erbærmde*, die ihre stimmliche Trauerperformance intendiert, zuteilwerden zu lassen. Der Erzähler berichtet nämlich, dass Erec beinahe selbst zu weinen beginnt (V. 5337). Die Dame reagiert, wie später auch Enite, mit einem

geäußerten Trauer in beiden Texten vorhanden ist – wenngleich das Echo und damit die Betonung der Leerstelle nur von Hartmann genutzt wird. Ebenso fällt bei Chrétien der Trost des Grafen nur wenig hilfreich für die weibliche Figur aus (V. 4632–76), und auch bei ihm ist es Enites Stimme, die Erec aus seiner Ohnmacht weckt und in ihm »grant duel« und »grant enui« (V. 4820) hervorruft. Das semantische Feld allerdings, das Hartmann für die Klage und die Trauer aufzubieten hat, ist weiter als bei Chrétien und demonstriert auch auf dieser Ebene das Gewicht, das er der Stelle beimisst.

36 Lexer, Bd. 3, Sp. 981.

Abebben der Lautstärke im Moment der Annahme des akustischen Solidarierungsangebots; für den Bericht über das Geschehene schlägt ihre Stimme in ein Schluchzen um (V. 5345–49). Erec unterbindet ihre Trauer nun nicht, stimmt aber auch nicht in ihr Klagen ein, sondern stellt ihr eine Auflösung der aussichtslosen Situation für sie und ihren Ritter in Aussicht. Laut geäußerte Trauer kann an dieser Stelle durch Hoffnung reguliert werden, nicht nur hinsichtlich des Lautstärkepegels, sondern auch die Art der Äußerungen betreffend. Statt ihr Jammern fortzusetzen, wechselt der erzählte Klang von einer unspezifischen Klage in ein – ebenfalls nicht ausgeführtes – langes Gebet sowie einen Segenswunsch für den Helfer (V. 5372–77).

Auf der *discours*-Ebene werden so in den Frauenklagen zwar durchaus unterschiedliche Klänge produziert, doch überschneidet sich in den beiden Szenen das Wortfeld, das bis auf den Widerhall fast gänzlich übereinstimmt. Auch wenn der Fortgang der Handlung in der Riesenepisode ein ganz anderer ist als in der zuvor beschriebenen Szene, bildet die Klage der namenlosen Dame dennoch eine Vorwegnahme von Enites Situation und auch erzählerisch eine Vorbereitung auf die Traueräußerungen, die narratologisch als Echo auf die Klage der namenlosen Dame, als Wiederaufnahme dieses Klangs, verstanden werden kann.³⁷

2 Hörbare Klagegemeinschaften: Lautstarke Trauer und verstummende Freude am Hof

Auch im etwas später entstandenen *Lanzelet*, dessen Verfasser Ulrich von Zatzikhoven die »stilbildende«³⁸ Klage Enites aus Hartmanns *Erec* bekannt gewesen sein dürfte, ist die seltene Wendung der widerhallenden Klage zu finden, wenngleich

³⁷ Das semantische Feld gestaltet sich in dieser Passage wie folgt: Bezeichnung als *arme* (1). Beschreibung der Situation/Äußerungen als *leit* (2); *swære* (1); *smerze* (1); *nôt* (1). Genannte Emotionen: *grimme* (2); *erbarmen* (1). Äußerungen: *sûft* (1); *klage* (1); *jâmer* (1). Eigenschaften, die den Äußerungen/der Situation zugewiesen werden: *erbarmeclîch* (1); *jaemerlîch* (1); *bekumbert* (1); *riuwec* (1); *bitter* (1). Verwendete Verben: *weinen* (3); *wüefen* (1); *rüefen* (1); *erleiden* (1). Explizit dem Hören zuordenbare Begriffe: *vernemen* (1); *stimme* (3); *ouwê* (1). Ein weiteres Aufgreifen der Klangkulisse, allerdings unter anderen Vorzeichen, findet sich in der Erzählung, wie Guivreiz an das Wunderpferd gelangt ist, das Enite in Pennefrec geschenkt bekommt. Guivreiz findet das Pferd auf einer seiner Aventüren an einen Baum festgebunden vor und nimmt es mit. Der eigentliche Besitzer, ein Zwerg, äußert das entstandene »ungemach« (V. 7408) mit vielfältigem »schrîn« und »weinen« (V. 7411–16). Wie Enites *nôt* und *herzesêre* ist die Äußerung seines Jammers von so lautem »schal, / daz im der berc engegen hal« (V. 7424f.). Doch sie ist nicht *erbarmeclîch* und dadurch auch nicht auf Mitleid gerichtet.

³⁸ Küsters (wie Anm. 6), 46.

sie dort nicht auf das weibliche Geschlecht, wie es die präsentierten Frauenklagen aus dem *Erec* vermuten lassen, beschränkt ist. Vielmehr geht das Echo von durchweg männlichen Klagen aus. Zudem erzählt der *Lanzelet* im Gegensatz zum *Erec* eine ›geglückte‹ Reaktion auf die lautstark geäußerte Klage, da sie nicht mehr in einem außerhökischen Raum wie dem Wald erklingt, sondern am Hof geäußert wird. Zudem entfällt die Problematik, die sich bei Enite und Oringles ergab, dass die ›falschen‹ Klänge gehört wurden, denn statt der Klage selbst sind es der geäußerte Todeswunsch sowie die Aneignung des Schwertes durch die Frau, die den Grafen herbeiholen, sowie die unablässige akustische Beanspruchung von Raum durch die Frau, was das eigentliche Ziel der Klageklänge, die Involvierung von Klagehelfern, verhindert.

Die betreffende Episode von der Entführung Königin Genovers (V. 6706–7790)³⁹ enthält eine ganze Salve an mit hoher Lautstärke vorgebrachten Jammerklagen mit unterschiedlichem Anlass: der Entführung der Königin, der Verletzung König Artus' und dem Verlust der beiden Geiseln an den Zauberer Malduc.

Zu solch einer Häufung von erzählter Trauer und Leid kommt es an dieser Stelle, da Artus in Begleitung seiner Frau und einiger Ritter auf der Jagd nach dem weißen Hirsch von König Valerin angegriffen wird. Von diesem Ereignis berichtet ein Knappe am Artushof, der Augenzeuge des Geschehens gewesen sein will, mit »weinenden ougen« (V. 6717).

Auf beiden Ebenen zeigen die Tränen des Knappen an, dass er nichts Gutes zu berichten hat: Für die Rezipierenden ebenso wie für die Figuren lenkt der Erzähler bzw. Bote noch vor dem eigentlichen Bericht die Erwartungshaltung, dass statt froher Kunde traurige Nachrichten folgen. Der visuelle Reiz wird entsprechend durch den akustischen bestätigt: Durch das Hören von einem Übel, einem Verlust, der die Artusgemeinschaft unmittelbar betrifft, werden die in Reichweite des emotionalen und damit Emotionen enthaltenden sowie erregenden Klangs befindlichen fünf Figuren ebenso wie die Rezipierenden affiziert. Die Botschaft von Genovers Entführung durch König Valerin ebenso wie von Artus' – wenn auch nur dem »wân« nach (V. 6744) – schwerer Verletzung und vom Tod einiger Ritter löst in der Weise bei den Figuren Trauer und Schmerz aus, wie es die unmittelbare Augenzugenschaft getan hätte (V. 6752–75). An die Stelle des sehenden Wahrnehmens tritt hier somit das Hören, das nicht minder in der Lage ist, Emotionen auszulösen.⁴⁰ Die Figuren hören die Botschaft parallel zu den Rezipierenden, und so ist anzunehmen, dass auch die im Weiteren erzählte Wirkung bzw. die Reaktion der

³⁹ Benutzte Ausgabe: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, Text – Übersetzung – Kommentar, Studienausgabe, hrsg. von Florian Kragl, 2., rev. Aufl., Berlin, Boston 2013.

⁴⁰ Vgl. generell dazu Wenzel (wie Anm. 5).

Figuren dazu intendiert ist, dass sie von der tatsächlichen Hörerschaft mitvollzogen wird. Der Knappe bereitet die ›richtige‹ Reaktion weiter vor, denn er kündigt an, »daz alsus zerstœret / unser vröude solte werden« (V. 6750f.). Eben dies erfüllt die erzählte Reaktion der anwesenden Figuren, denen die Nachricht »michel herzesêr« (V. 6766) beschert und denen die »ungehabe alsô grôze« (V. 6754) ihre Freude raubt, die deutlich in Kontrast zum Leid gesetzt wird (V. 6762–6764).⁴¹ Wie Jutta Eming festhält, bezeichnet *vröude* zum einen die Hochstimmung während eines Festes, zum anderen auch einen »komplexen Zustand gesellschaftlichen Ausgleichs, der entsprechend störanfällig ist und dessen Umschlag [...] in Trauer eine soziale und politische Krise indizieren kann, der die ganze Gemeinschaft involviert.«⁴² Damit ist auch gemeint, dass die Freudlosigkeit, die die Krise des Verlustes emotional aufgreift und hörbar macht, auf die Zuhörerschaft, die als Hörgemeinschaft am Schicksal der Artusgesellschaft partizipiert, übergreifen kann. Gleichwohl gibt es für ein solches Ausgreifen erzählten Leids nur Indizien, wie etwa einen Kommentar von Petrus von Blois in seinem *Liber de Confessione Sacramentali*, der in zeitlicher Nähe zu Hartmanns *Erec* verfasst worden ist:

Sæpe in tragoediis et aliis carminibus poetarum, in jocularum cantilenis describitur aliquis vir prudens, decorus, fortis, amibilis et per omnia gratiosus. Recitantur etiam pressuræ vel injuriæ eidem crudeliter irrogatæ, sicut de Arturo et Gangano et Tristanno, fabulosa quædam referunt histriones, quorum auditu concutiuntur ad compassionem audientium corda, et usque ad lacrymas compunguntur.⁴³

Oft wird in traurigen Liedern der Spielleute ein Held geschildert, der klug, schön, tapfer, liebenswert und in jeder Hinsicht vorbildlich ist. Es wird aber auch von den schrecklichen Bedrängnissen und Kränkungen erzählt, die diesem Helden zugefügt werden. So berichten die Spielleute von Artus und Gawan [?] und Tristan manches Wunderbare, wodurch die Herzen der Zuhörer, wenn sie es vernehmen, von Mitleid erschüttert und bis zu Tränen betrübt werden.⁴⁴

Dieses Miterleben und Mitleiden gründet nach den Erkenntnissen der Kognitions- und Neurowissenschaft auf den sogenannten Spiegelneuronen, einem Resonanzsystem des Gehirns, das den Menschen befähigt, an anderen Wahrgenommenes –

⁴¹ Es fallen weitere Schlüsselbegriffe in dieser Stelle: *leid* (1); *ungemach* (1).

⁴² Eming, Expression (wie Anm. 1), 65f.

⁴³ Benutzte Ausgabe: Petrus von Blois, *De confessione sacramentali*, in: PL 207, Sp. 1077–92, hier: Sp. 1088.

⁴⁴ Übersetzung: Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München¹²2008, 711. Vgl. Katharina Mertens Fleury, *Leiden lesen. Bedeutungen von compassio um 1200 und die Poetik des Mit-Leidens im Parzival Wolframs von Eschenbach*, Berlin, New York 2006 (Scriinium Friburgense 21), 7; Linus Möllenbrink, *Person und Artefakt. Zur Figurenkonzeption im Tristan Gottfrieds von Straßburg*, Tübingen 2020 (Bibliotheca Germanica 72), 9–12.

und zwar sowohl visuell als auch akustisch – auf sich zu übertragen.⁴⁵ So kann nicht nur mit einem realen menschlichen Gegenüber miterlebt werden, sondern es können auch zwischen dem Selbst und einem aufgrund eines Berichts oder durch Literatur mental vorgestellten Menschen – sprich: einer Figur – Analogien hergestellt werden.⁴⁶ Literaturrezeption kann dadurch zur »empathischen Medienrezeption«⁴⁷ werden.

Auf der Figurenebene hat der Bericht des Knappen zur Folge, dass sofort gehandelt wird; man bricht zu einer Rettungsmission auf, während der die Ritter hören, dass Artus doch nur leicht verletzt wurde, seine Genesung aber durch das »ungerihte« (V. 6785), die Entführung Genovers, in Gefahr ist. Es geht dabei weniger um den persönlichen Verlust seiner geliebten Ehefrau als vielmehr um die dadurch erfahrene Schande (V. 6844), die es nun zu beseitigen gilt.⁴⁸ Aus diesem Grund darf er sich gemäß des höfisch-ritterlichen Ehrverständnisses keine Ruhe gönnen. Das Unrecht und die Schmach werden außerdem als Grund für eine emotionale Reaktion angeführt: Sie bedingen Artus' Freudlosigkeit, die er in einer nicht weiter ausgeführten Klage (V. 6844: »er klaget«) zum Ausdruck bringt. Seine Männer stimmen in das Jammern ein und machen damit auch die fehlende Freude zu ihrem Problem, die sich sonst aus der Anwesenheit edler Damen am Hof speist. Die Leerstelle, die durch das nun fehlende freudige Treiben am Hof entsteht, wird emotional durch die gemeinsame *swære* ausgefüllt (V. 6868–73), während sie akustisch von den Klageklängen besetzt wird.

Dies geschieht durch das hörbare Einstimmen in die Klage, mit dem sich die Gemeinschaft ihrer gegenseitigen Solidarität und Loyalität versichert. Mit ihrer Reaktion – ihren Tränen und bitterlichem Weinen (V. 6841–54) als eindeutigen Zeichen für eine Absenz von Freude – nehmen die Ritter den Ehrverlust zudem als ihren eigenen an und schaffen ein Trauerkollektiv. Anders als Oringles im *Erec* stehen sie der direkt betroffenen Figur nahe und wissen um die Bedeutung der

45 Vgl. Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Berlin ³2013, 36–43; Giacomo Rizzolatti und Laila Craighero, »The Mirror-Neuron System«, *Annual Review of Neuroscience* 27 (2004), 169–92; kritisch zur psychologisch-kognitionswissenschaftlichen Bedeutung von Spiegelneuronen Cecilia Heyes und Caroline Catmur, »What Happened to Mirror Neurons«, *Perspectives on Psychological Science* 17 (2022), 153–68.

46 Vgl. dazu auch Katharina P. Gedigk, *Sehen und Erkennen. Exemplarische Spiegel in höfischen Romanen des 12. bis 14. Jahrhunderts*, Basel 2023 (*Significatio* 1), v. a. 106–09.

47 Martin Andree, *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*, München 2006, 22.

48 Vgl. zur Notwendigkeit der Wiederherstellung der *êre* Peter Dinzelbacher, »*strîtes êre*. Über die Verflechtung von Ehre, Schande, Scham und Aggressivität in der mittelalterlichen Mentalität«, *Mediaevistik* 28 (2015), 99–140.

verlorenen Figur für den Einzelnen und die Gemeinschaft, so dass sie ihre Rolle als Klagehelfer erfüllen.

Die Gemeinschaft der Stimmen erzeugt eine große Lautstärke, die sich allerdings nicht durch eine einzelne erhobene Stimme auf der Suche nach Mitklagenden ergibt, sondern aus der Vielzahl der Trauerhelfer und ihrer Stimmen resultiert, die die Klage teilen.⁴⁹ Der Schall bricht sich an den Wänden des Hofes, wirft die Klage als Echo auf die Kläger zurück und hüllt sie akustisch vollständig ein.⁵⁰

Dô wart von jâmer ein schal
 daz ez harte verre hal,
 dô die recken weinden.
 mit triuwen si bescheiden,
 daz in daz leit ze herzen wac. [...]
 mit manigem widergelte
 was dâ schal und wuof. (V. 6855–67)

Da erhob sich durch den Jammer ein Geschrei/Getöse, dass es weithin hallte, als die Krieger weinten. Voll Treue bewiesen sie, dass ihnen das Leid zu Herzen ging. [...] Mit vielfachem Echo erklang dort Klage- und Jammergeschrei.

Die verwendeten Begriffe *schal*, *hal* und *widergelt* erscheinen hier als akustischer Ausdruck einer Vergemeinschaftungsstrategie⁵¹ im Leid, als Mittel, die Identifikation hörbar zu machen, indem von jedem Einzelnen ein akustischer Raum geschaffen wird, der sich mit denen der anderen überlagert und so alle Anwesenden inkludiert. Damit ist die Lautstärke hier keine eigentliche Notwendigkeit, sondern ein Nebenprodukt der Treuebekundung und Solidarisierung. Jeder der Klagenden ist als Teil der Artusrunde betroffen, hilft das Unrecht, den Verlust von *êre* und die leidvolle Schmähung (V. 6832f. und 6863), hörbar in der Öffentlichkeit als momentanen

⁴⁹ Vgl. Koch (wie Anm. 3), 73.

⁵⁰ Aus Romanen wie dem *Wigalois*, *Garel*, *Parzival* oder der *Crône* lässt sich ableiten, dass Klänge von Posaunen, Trommeln (*Wigalois*, V. 8878–82 und 9449–52) und anderen Instrumenten wie »seitspil« (*Wigalois*, V. 9579) und »fleute« (*Crône*, V. 22228), von »bûhurt« oder »tanz« (*Parzival*, 242,5) sowie »chuerczweil« und »ritterspil« (*Garel*, V. 10416f.) gemeint sind. Benutzte Ausgaben: 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, Berlin, New York 2005; *Garel von dem blüenden Tal* von dem Pleier, hrsg. von Wolfgang Herles, Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 17); Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns, rev. und komm. von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8/Bibliothek deutscher Klassiker 110); Heinrich von dem Türlin, *Diu Crône*. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen, hrsg. von Gudrun Felder, Berlin, Boston 2012.

⁵¹ Vgl. Koch (wie Anm. 3), 63.

Status anzunehmen, demonstriert Artus und den anderen Anwesenden dadurch Loyalität und verleiht der *swære* Bedeutung für das Kollektiv.

Das verwendete Wortfeld in diesem ersten Teil der Episode (V. 6706–873) ist ganz ähnlich zu dem, das der *Erec* in seinen Frauenklagen eröffnet, obwohl der Grund für die Trauer ein ganz anderer ist, denn auch im *Lanzelet* sind es Begriffe wie *leit* (3), *swære* (1), *jâmer* (1), *herzesêr* (1), die im Verbund mit *schal* (2), *wuof* (1), *hal* (1) und *widergelt* (1) auftreten. Hinzu kommen allerdings weitere Begriffe wie *laster* (2), *ungerichte* (1), *schade* (1), *schanden* (1) oder *schamen* (1), die deutlich machen, dass es kein Todesfall ist, der hier zu beklagen ist, sondern der Verlust von Ansehen.⁵² Neben dem Leid ist es die verlorene Freude, die eine große Rolle spielt und der Trauer unvereinbar gegenübersteht, so dass neben dem lautstarken Klagen als Klang der kollektiven Leidbekundung zusätzlich und *ex negativo* die Abwesenheit von Freudenklängen mitschwingt.

Auch im weiteren Verlauf der Episode bleibt das semantische Feld rund um die Trauer präsent, ebenso wie durch entsprechende Begriffe die Problematik der *histoire* für die Rezipierenden präsent gehalten wird. Dies gilt nicht nur für die Klage Louts, der sein »leit« (V. 6894) und seine »riuwe« (V. 6922 und 6932) besonders laut ausdrückt, indem er zunächst »inneclîche schrê« (V. 6899) und ausführlich die verlorene Freude beklagt (V. 6924–51), womit er gewissermaßen die Stellung des *primus inter pares* im Leid übernimmt. Auch die erneute, »mit klagelichem wuofe, / mit weinen und mit ruofe« (V. 7449f.) vorgetragene Kollektivklage wegen des Verlusts von Erec und Walwein, die als Geiseln für ein Bündnis gegen Valerin an den Zauberer Malduc übergeben wurden, bedient dasselbe Wortfeld (V. 7451–53).⁵³

52 Vgl. die Erfassung der gesamten Stelle: Beschreibung der Situation als *leit* (3); *laster* (2); *ungemach* (2); *nôt* (1); *swære* (1); *ungehabe* (1); *ungerichte* (1); *schade* (1); *schanden* (1). Äußerungen: *jâmer* (1); *zeher* (1). Beschreibungen des Geäußerten/der Situation als *trûric* (2); *bitterliche* (1); *geschant* (1). Genannte Emotionen: (verlorene) *vröude* (2); *herzesêr* (1); *riuwe* (1); *unmuote* (1). Verben: *weinen* (3); *trûren* (1); *klagen* (1); *schamen* (1). Begriffe des Hörens: *vernemen* (3); *schal* (2); *wuof* (1); *hal* (1); *widergelt* (1).

53 Erfasst wurden folgende Passagen innerhalb der Episode: V. 6874–951 (Louts Klage); V. 6952–71 (Lanzelets Intervention); V. 7424–657 (Genovers Befreiung, Abschied und Befreiung von Erec und Walwein). Beschreibung der Situation als *leit*, *leitlich* (6); *nôt* (4); *ungemach* (2); *laster* (2); *ungehabe* (2); *unbilde* (1); *swære* (1). Äußerungen: *klage* (2); *jâmer* (1). Eigenschaften der Situation/Äußerungen: *klagelich* (2); *unvrô* (2); *trûric* (2); *inneclîch* (1); *swær* (1); *angestlich* (1); *wê* (1); *seneclîch* (1). Genannte Emotionen: *riuwe* (4); *vröude* (3); *schame* (1); *herzesêr* (1); *herzeleit* (1); *erbarmen* (1). Verben: *klagen* (4); *leiden* (1); *quellen* (1); *weinen* (1). Weitere Begriffe des Hörens: *wuof*, *wuofen* (2); *schrîen* (1); *ruof* (1); *vernemen* (1). Vgl. zur Retention im Rezeptionsprozess Irene Lanz-Hubmann, *Nein unde jâ*. Mehrdeutigkeit im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. Ein Rezipientenproblem, Frankfurt a. M. u. a. 1989 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 5), 52.

Während davon ausgegangen werden darf, dass durch die Beibehaltung bzw. das Wiederaufgreifen desselben semantischen Klangteppichs eine Affizierung der Rezipierenden durch das Schicksal der Artusritter intendiert ist, misslingt dies auf der Ebene der *histoire* hinsichtlich einer entscheidenden Figur: des Zauberers Malduc. Obwohl das »herzesêr« (V. 7454) öffentlich sowohl visuell als auch akustisch wahrnehmbar von den Artusrittern ausgedrückt wird, erbringt es nicht die gewünschte Reaktion beim Zauberer, denn er zeigt gerade kein Erbarmen, lindert damit ihre »angestlichiu nôt« nicht, sondern vermehrt sie stattdessen noch (V. 7491).

Ein letztes Mal wird das semantische Feld von *klage* und Trauer reaktiviert, um den Zustand der Freudlosigkeit aufzuheben. Lanzelet, der imaginiert, wie sehr Erec und Walwein in der Gefangenschaft leiden müssen, empfindet deswegen selbst Leid, was er offen zur Schau stellt (V. 7483) und hörbar mitteilt (V. 7502–07). Da er es vor anderen Rittern vorbringt, vor Hörern also, die die Beklagten kennen, die die Werte und Normen des Klägers teilen, gelingt es Lanzelet, auf ganze 100 seiner Hörer so einzuwirken, dass sie eine Rachegemeinschaft mit ihm bilden. Hier zeigt sich die Macht des öffentlichen Jammers, der jene, die sich mit dem Kläger oder dem/der Beklagten identifizieren können, beinahe zur Solidarisierung zwingt.⁵⁴

Während bis hierhin von der *vröude* nur als abwesender Emotion die Rede war, kann sie nach erfolgreicher Befreiung Erecs und Walweins sowie der Überwindung des Zauberers die Trauerklänge vertreiben (V. 7656f.) und am Artushof vollständig reinstalled werden, indem sie den Raum akustisch wiederbesetzt: Die »sælicheit« (V. 7691) und »grôze mende« (V. 7699) finden hörbaren Ausdruck in einer »hôchgezît« (V. 7771) voll ungezwungenem Scherzen (V. 7740f.), Musik und sportlichem Buhurdieren (V. 7775). So wie Genover an den Hof Valerins transferiert wurde, wechselt zwischenzeitlich auch die Freude den Ort (V. 6802f.), um schließlich nach erfolgreichem Kampf mit Genover an den Artushof zurückzukehren. Es zeigt sich, dass der Klang der Trauer am Artushof als einer Welt, in der die Freude das Ideal darstellt, nur ein vorübergehender sein kann. Entsprechend steht deren Klang als freudiger Lärm eines Festes am Ende der Episode und markiert ein vorläufiges Happy End.

⁵⁴ Vgl. den Erzählerkommentar V. 7712–16: »wan ez kumet dicke alsô, / dâ ein manne leide geschicht, / dar umbe gæbe ein anderr niht, / wan ez ist ouch ein leit / niht al der liut, ist uns geseit.« Gezielt setzt auch Malduc's Tochter, die sich gegen ihren Vater gewendet hat, ihr »wuofen« und »klagen« (V. 7638) ein, damit die Rettungsmission der Artusritter glückt. Diese unbestimmt bleibenden Klänge werden von den Rittern als hörbare Zeichen ihrer Güte interpretiert (V. 7635 und 7640–44).

3 Klageklänge – klingende Klagen

Wenngleich in den ausgewählten Szenen aus dem *Erec* und *Lanzelet* das Motiv der Klage sehr unterschiedlich ausgestaltet ist, zeigt sich auf der Ebene des Klangs, dass dieser jedes Mal mit den dargestellten Emotionen korrespondiert, diese mitträgt oder gar vordergründig vermittelt, so dass sich von einer je spezifischen Klangkulisse sprechen lässt. So wird in den Frauenklagen im *Erec* der erfolgte oder bevorstehende Tod einer geliebten Person, der Verlust von Liebe, von Gesellschaft vertreten durch den Ehemann sowie von Schutz nicht nur verbal geäußert. Vielmehr formen die Klagen zusammen mit Trauergesten wie dem Reißen an Haaren und Kleidung ein differenziertes Klanggebilde, das – wie gezeigt – raumgreifend genannt werden darf.

Aus der Einsamkeit der weiblichen Figuren in ihrem Leid resultiert des Weiteren, dass die Klage mit besonderer Lautstärke geäußert wird. Ohne schützendes und unterstützendes soziales Kollektiv richtet sich die Klage an alle Hörer, mit der Absicht, diese als Trauergemeinschaft zu gewinnen und so die Leerstelle zu besetzen. In der Riesenepisode gelingt dies, indem Erec die akustischen und visuellen Reize richtig ›liest‹, während in der zweiten Grafenaventure dargestellt wird, dass ›Verstehen‹ vom Empfangen der richtigen Informationen abhängt. Während die Rezipierenden durch das zuvor Erzählte über Erecs Wert unterrichtet sind, fehlen dem Grafen solche Hinweise. Hier zeigt sich die ungewöhnliche Zentrierung von Enites Klage auf sie selbst, da eine eigentliche Memorialklage um Erec gerade nicht angestimmt wird.⁵⁵ Die fehlenden Informationen zu Erec bedingen im Weiteren, dass es keinen Konsens zwischen dem Grafen und Enite gibt, diese quasi aneinander vorbeireden.

Die Klangkulisse des *Erec* beinhaltet im Zusammenhang mit weiblicher Trauer auch die akustische Raumnahme durch die weibliche Stimme, die im Wald als Ort der Aventure außerhalb der höfischen Zivilisation noch möglich war, am Grafenhof jedoch zum Problem wird, wenn sie zum hörbaren Ausdruck davon wird, dass sich Enite der Macht des Grafen widersetzt. Durch die Doppelung des Motivs der Frauenklage sowie die Wiederholung des Echos im Wald wird die weibliche Stimme auch auf der *discours*-Ebene betont inszeniert.

Im *Lanzelet* ist der Raub Genovers vordergründig der Auslöser des Leids, wenngleich mehrere Anlässe zusammentreffen. Der Ehrverlust äußert sich klanglich nur bedingt anders als der Verlust eines Geliebten, wobei weniger das eigene

⁵⁵ Enite nennt Erec einen »ritter also guot« (V. 5776), »einen tugentrichen« (V. 5933) und »sô gewanten man / den diu werlt niht überwinden kan« (V. 5927f.). Wie Koch (wie Anm. 2), 192, feststellt, geht es in der Klage aber weder explizit noch implizit um Erecs, sondern um Enites Identität.

Schicksal beklagt wird als vielmehr die erlittene Schande. Ein Stimmengewirr, das durch die kollektive Trauerklage erzeugt wird, formt die Klangkulisse, die alle Mitglieder der Artusgemeinschaft akustisch einhüllt, ein Vielklang bestehend aus geteiltem Leid und gegenseitiger *triuwe*-Bekundung. Anders als in den Frauenklagen im *Erec* ergibt sich das Echo nicht aus der Lautstärke der Klageäußerung in einem quasi leeren Raum, sondern durch die Vielzahl der Stimmen, die von den Wänden des Hofes widerhallen. Auch die weiteren Klagen im *Lanzelet* dienen einerseits dazu, ein Kollektiv zu schaffen, das anschließend gemeinsam handelt und aktiv gegen die Trauer vorgeht. Andererseits füllt ihr Klang aber auch die mit dem Verlust von *êre* und *vröude* einhergehende akustische Leerstelle am Artushof.

In beiden Artusromanen offenbart sich, wenn auch auf unterschiedliche Weise, die Sozialität von Trauer, die keine private, stille ist, sondern eine auf Öffentlichkeit ausgerichtete und auf Gemeinschaft zielende. Trauern und Klagen ist somit als sozialer Akt zu bezeichnen, der immer darauf dringt, gehört (und gesehen) zu werden. Die Gestik, Mimik und ebenso die akustischen Reize dienen dazu, den Wert des Verlorenen zu bestätigen und ein sicht- und hörbares Trauerkollektiv zu bilden, welches das Leid, das der Verlust für alle bedeutet, eint. Auffällig ist, dass sowohl der *Erec* als auch der *Lanzelet* darauf setzen, die initiale Klage der jeweiligen Episode mit besonderer Lautstärke verbunden darzustellen. In beiden Texten wird dies durch Begriffe wie *schal*, (*wider-*)*hal*, *galme*, *wuof*, *ruof* angezeigt. Während das Schreien, Rufen oder Jammern diachron erzählt wird, kulminiert es in seiner Wirkung zu einer synchronen, involvierenden Klangkulisse, die sowohl andere Figuren als auch die Rezipierenden erfasst.

Robert Schöller

Glocken, Glöckchenritter und ›Sprachglöckchen‹ in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters

Abstract: This article provides an overview of the presence of bells in medieval German-language narrative texts. In addition, it pays attention to the courtly human body adorned with bells. A final section focuses on the sound of the texts themselves, insofar as they develop bell-like contours through the use of interjections and onomatopoeia.

In seiner für die Entwicklung der Mentalitätsgeschichte höchst einflussreichen Studie *Herbst des Mittelalters* hielt der niederländische Historiker Johan Huizinga Sinneseindrücke fest, die ihm als charakteristisch für das ausgehende Mittelalter erschienen. Unter der Vielzahl synästhetischer Reize, die auf den spätmittelalterlichen Menschen einwirkten, bestimmte Huizinga das Glockenläuten als das dominante akustische Signum dieser Epoche:

Einen Laut gab es, der den Lärm des geschäftigen Lebens immer wieder übertönte, der, wenn auch noch so vielfältig, doch nie verwirrend klang und alles vorübergehend in eine Sphäre der Ordnung emporhob: die Glocken. Die Glocken waren im täglichen Leben wie warnende gute Geister, die mit vertrauter Stimme bald Trauer, bald Freude, bald Ruhe, bald Unruhe verkündeten, bald zusammenriefen, bald ermahnten.¹

Die gewichtige kulturgeschichtliche Bedeutung des Glockenläutens veranschaulichte Huizinga anhand eines Zweikampfs zwischen zwei Bürgern, der 1455 in Valenciennes stattfand und der »die Stadt und den ganzen burgundischen Hof in außergewöhnliche Spannung versetzte«.² Während des Kampfes erschallte ohne Unterlass eine große Glocke, die, wie ein Chronist berichtete, den Zuschauern in den Ohren dröhnte (»laquelle fait hideux à oyr«).³ Das visuelle Spektakel wurde durch eine

1 Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, unter Benutzung der älteren Übersetzung von T. Wolff-Mönckeberg hrsg. von Kurt Köster, Stuttgart 1975, 2.

2 Ebd., 3.

3 Zitiert ebd.

mächtige Klangkulisse ergänzt, die die Dramatik und das Gottgewollte des Kampfes und dessen Verlaufs akustisch unterstrich.⁴

Der französische Historiker Alain Corbin, ein später Vertreter der mentalitätsgeschichtlich ausgerichteten Schule der *Annales*, widmete der *Sprache der Glocken* eine umfassende Studie.⁵ Obgleich sein Erkenntnisinteresse der Klangstruktur des ländlichen Umfelds im Frankreich des 19. Jh. galt, wird man – eine *longue durée* vorausgesetzt – den Ergebnissen auch für das Mittelalter eine gewisse Relevanz zuweisen dürfen. Nach Corbin spiegelten die Glocken ein umfassendes Symbolsystem wider. Sie sorgten für Strukturierung des zeitlichen Alltags, zeigten religiöse Feiertage, private und offizielle Feste und andere Ereignisse an – und sie waren stets auch ein Herrschaftssymbol. Wer die Glocke läutet, verfügt über Macht:⁶ »Klänge im Allgemeinen und Glockenklänge im Besonderen [reflektieren] soziale Ordnungen, Macht und Traditionen.«⁷

Das Glockenläuten war und ist im Bewusstsein des vormodernen wie des modernen Menschen präsent. Jedoch ist mit Walter Benjamin davon auszugehen, dass die Art und Weise der Sinneswahrnehmung historischen Änderungen unterworfen ist.⁸ Als Beispiel hierfür mag die vordergründig anthropologisch konstant anmutende Wahrnehmung von Geräuschen dienen, die durch Pferde verursacht werden. Diese hängt von zahlreichen Faktoren ab, die einem kontinuierlichen historischen Wandel unterworfen sind. Je nach Hufbeschlag, Klangkörper von Reitenden⁹ und

4 Zu spätmittelalterlichen Glocken aus historischer Perspektive vgl. zuletzt Gerald Schwedler, »Untrügliche Zeichen von Veränderung. Glocken, Gemeinschaftsformierung und spätmittelalterliche Stadtaufstände am Beispiel von Chemnitz und Braunsberg«, 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), 271–90 (mit weiterführender Literatur).

5 Vgl. Alain Corbin, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, aus dem Französischen von Holger Fliessbach, Frankfurt a. M. 1995 (Originalausgabe: *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris 1994).

6 Vgl. dazu ebd., 289–300.

7 Johannes Müske, »Maritime Klanglandschaften. Volkskundlich-kulturanthropologische Anmerkungen zur Erforschung und Ausstellung von (Hafen-)Klängen«, *VOKUS. Volkskundlich-Kulturwissenschaftliche Schriften* 19/2 (2009), 19–36, hier: 19.

8 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fassung von 1939, Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2007, 15.

9 Dem hörbaren Körper des gerüsteten Ritters steht ein stummer Körper des modernen Reiters gegenüber. Vgl. dazu auch Margret Scharrer, »Klangliche Inszenierungen. Burgunds Herzöge als Klangkörper«, in: Martin Clauss und Gesine Mierke (Hrsg.), *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, Heidelberg 2022 (*Das Mittelalter* 27/1), 91–109.

Pferden,¹⁰ Beschaffenheit des Bodenbelags¹¹ und Region¹² differieren Geräuschproduktion und -wahrnehmung. Auch Glocken werden im Mittelalter anders wahrgenommen worden sein als in der Gegenwart. Es ist davon auszugehen, dass das Glockengeläute in der Vormoderne über akustische Dominanz verfügte, während es in der Gegenwart – insbesondere im urbanen Umfeld – eine Geräuschquelle unter vielen anderen darstellt: Theodor Lessing beschwerte sich bereits 1908 in seinem Essay ›Der Lärm‹ über eine seine Zeit dominierende »grauenvolle Lautheit«, die mit einer »Psychologie der Betäubung«¹³ einherginge. Abseits des Aspekts von subjektiver Wahrnehmung wären auch technische Details anzuführen, die zu Differenzen in der Klangqualität von mittelalterlichen und modernen Glocken führen: Die Verwendung von mechanischen Läutemaschinen etwa hatte eine klangliche Verarmung und eine gewisse tonale Monotonisierung zur Folge.¹⁴ Im Zuge der Mechanisierung stellte sich zudem die Verfestigung des Tagesablaufs ein: Die Glocken läuten immer exakt zur gleichen Zeit und exakt in der gleichen Tonlage.

Die starke Präsenz von Glocken im Alltag des Hoch- und Spätmittelalters bezeugt zudem deren Eingehen in Sätzen und Redewendungen.¹⁵ In diesen hinterlässt das Klangphänomen der Glocke ein Echo im Medium der Sprache. Allein der *Thesaurus proverbiorum medii aevi* verzeichnet 62 Belege aus dem (west-)europäischen Mittelalter, wobei häufig auf Qualitäten der Rede abgezielt wird: Eine Glocke kann einer Rede ohne bzw. mit betrügerischem Inhalt (ohne bzw. mit Fuchschwanz als Schwengel) gleichen oder schlecht gebaut (zerbrochen) sein.¹⁶ Wer die ›Sauglocke läutet‹, macht anzügliche Witze. Generell ist das Glockengeläut ein

10 Vgl. das Kapitel »Klangvolle Kriege« und klangvolle Abenteuer. Glocken und Glöckchen am Hals von Pferden, Elefanten und Kamelen«, in: Kurt Kramer, Klänge der Unendlichkeit. Eine Reise durch die Kulturgeschichte der Glocke, Kevelaer 2015, 55–63.

11 Die Asphaltierung der Straßen ist ein neuzeitliches Phänomen.

12 Ein Bewohner Salzburgs im 21. Jh. wird den Hufschlag auf Beton anders interpretieren (›Fia-ker‹) als ein Bewohner Londons (›Polizei‹).

13 Beide Zitate Theodor Lessing, *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens*, Wiesbaden 1908, 3.

14 Zu automatischen Glocken vgl. André Lehr u. a., Art. ›Glocken und Glockenspiele‹, in: ²MGG, Bd. 3, 1428–81, v. a. 1468–79.

15 Vgl. dazu auch Claude Lecouteux, ›Cloches et clochettes: lexique, croyances et magie‹, in: Fabienne Pomel (Hrsg.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux. Mesurer et maîtriser le temps*, Rennes 2012, 109–26, hier: 112f.

16 Vgl. E[va] D[elz], Art. ›Glocke‹, in: TPM, Bd. 5, 57–61. Angeführt sind einige Rubrikenüberschriften. Vgl. weiterhin das Deutsche Sprichwörter-Lexicon von Karl Friedrich Wilhelm Wander, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, online unter: <https://www.woerterbuchnetz.de/Wander> (letzter Zugriff: 27. Juni 2024), wo zum Stichwort ›Glocke‹ 142 Belege aufgeführt sind.

zeichengenerierendes Medium, das auf Rezipienten zielt (›Die Glocke läutet für andere, nicht für sich‹). Das Veralten bzw. Aussterben dieser Sprichwörter und Sätzen kann als Indiz für einen gewissen Bedeutungsverlust von Glocken in der Gegenwart gedeutet werden.

Als Musikinstrument zählt die Glocke, ein »kelchförmiges Aufschlaggefäß mit klingendem Rand und stummem Scheitel«, zu den »Schlagidiophonen«. ¹⁷ Es handelt sich demnach um ›selbstklingende‹ Körper, die durch Bewegung und (innerem oder äußerem) Aufschlag Töne produzieren. Im literarischen Text hingegen wird die Glocke ›phono-graphisch‹ zum Klingen gebracht. Unter ›Phono-Graphie‹ ist

der Text zum einen in seiner Eigenart als Aufnahme- und Ausdrucksmedium zu verstehen, das eine ästhetische Übersetzung von Geräusch in Ton und Schrift leistet; zum anderen in seiner Funktion als graphisches Schallarchiv, in dem der Leser im Akt der Lektüre zum ›Tonabnehmer‹ wird. ¹⁸

In diesem Zusammenhang ist zunächst festzuhalten, dass der aus dem Altirischen entlehnte Begriff ›Glocke‹ (ahd. *glocka*, mhd. *glocke*, mlat. *clocca*) zu den Onomatopoeika zählt. ¹⁹ Allein durch die Artikulation des Wortes ›Glocke‹ im Sprech- oder Leseakt wird diese somit sprachlich zum Klingen gebracht. Der Überführung des musikalisch determinierten Kommunikationssystems ›Glocke‹ ²⁰ in die Klanglandschaft (*soundscape*) ²¹ des Textes wurde – im Gegensatz etwa zur Romanistik ²² – in der Germanistischen Mediävistik bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. ²³ Daher soll im Folgenden ein Rundgang durch die mit Glocken versehene Klanglandschaft der deutschsprachigen (epischen) Literatur des Mittelalters geboten werden, wobei exemplarisch an ausgewählten Stationen Halt gemacht wird. Der Weg verläuft von der Glocke über den mit Glöckchen versehenen höfischen Körper hin zur sprachlichen Realisierung des Glockenläutens in den mittelalterlichen Texten.

¹⁷ Beide Zitate Eckhard Meineke u. a., Art. ›Glocke‹, in: RGA, Bd. 12, 206–18, hier: 208.

¹⁸ Marcel Krings, ›Einleitung‹, in: ders. (Hrsg.), *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, Würzburg 2011, 9–18, hier: 13.

¹⁹ Vgl. Meineke u. a. (wie Anm. 17), 206f.

²⁰ Vgl. ebd., 215.

²¹ Zum Begriff der *soundscape* vgl. grundlegend Raymond Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester/Vt 1994.

²² Vgl. v. a. Fabienne Pomel (Hrsg.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux. Mesurer et maîtriser le temps*, Rennes 2012.

²³ Vgl. aber die entsprechenden Abschnitte in der Monographie von Astrid Eitschberger, *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*, Wiesbaden 1999 (*Imagines Medii Aevi* 2).

1 Glocken

Der Zeichenhaftigkeit des Glockenschlags wird in der patristischen Literatur viel Aufmerksamkeit gewidmet. Grundsätzlich ist der Glockenschlag ein *signum datum*, ein willkürlich erzeugtes akustisches Zeichen – im Unterschied etwa zum Rauch, der ein auf Feuer verweisendes *signum naturale* repräsentiert.²⁴ Der Ausdruck *signum* für ein Glockensignal begegnet etwa bei Caesarius und in der benediktinischen Ordensregel. Gregor von Tours bezeichnet das Glockenläuten als ein *signum*, das bewegt wird, um den Beginn der Gottesdienste und die kanonischen Stunden anzuzeigen. Hieronymus spricht von *signum dare* mit der Bedeutung des Rufs zum Gottesdienst.²⁵ Die Läutezeichen sind in der Liturgie mit konkreten Inhalten besetzt: Das Bezeichnete kann durch den jeweiligen Zeitpunkt, durch die Anzahl der Glocken und die damit einhergehende Ein- bzw. Mehrstimmigkeit, Schlagfrequenz und Tonlage angezeigt werden. Generell signalisieren Glocken im geistlichen Kontext die Verbundenheit des Zeitlichen mit dem Ewigen, verkünden die Präsenz des Ewigen in der Gegenwart.

Dieses dem Glockenläuten inhärente semiotische Potential macht sich die geistliche Literatur zunutze. Ein prominentes Beispiel aus dem Bereich der Legende bietet der *Gregorius* Hartmanns von Aue. Der ›gute Sünder‹, der von Gott selbst zum neuen Papst berufen wird, befindet sich im Schlussteil des Textes auf dem Weg nach Rom. Gregorius stellt seine Heiligkeit wiederholt unter Beweis, indem er bereits unterwegs Wunder wirkt, deren letztes das Glockenwunder ist:

Von einen gnâden ich iu sage.
 vor der kunft [Gregorii] drîer tage
 dô wart ze Rôme ein michel schal:
 sich begunden über al
 die glocken selbe liuten
 und kunten den liuten
 daz ir rihtære
 schiere künftic wære.
 dâ kôs wîp unde man
 sîne heilikeit wol an. (V. 3753–62)²⁶

²⁴ Vgl. dazu Rüdiger Schnell, ›Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?‹, IASL 33/2 (2008), 1–51, hier: 17.

²⁵ Alle Angaben nach Meineke u. a. (wie Anm. 17), 212f. (dort auch die entsprechenden Quellenangaben).

²⁶ Benutzte Ausgabe: Hartmann von Aue, *Gregorius*, hrsg. von Hermann Paul, neu bearb. von Burghart Wachinger, Berlin, New York¹⁶2011 (ATB 2). Eigene Übersetzung.

Ich berichte euch von einem Zeichen der Gnade: Drei Tage vor der Ankunft gab es in Rom eine mächtige Klangkulisse. Überall begannen die Glocken von selbst zu läuten. Sie verkündeten dem Volk die baldige Ankunft seines Papstes. Daran erkannten alle sehr deutlich seine Heiligkeit.

Drei Tage vor dem päpstlichen Adventus ertönen die Glocken Roms in großer Lautstärke. Die Heiligkeit wird für alle hörbar angezeigt, da die Glocken von selbst läuten.²⁷ Die Menschen wissen das Zeichen richtig zu deuten. Thomas Mann, der sich in mediävistischen Detailfragen von dem Berner Altgermanisten Samuel Singer beraten ließ,²⁸ eröffnete denn auch seinen Gregorius-Roman *Der Erwählte* mit dem Glockenwunder. Das erste Kapitel des Buches ist mit dem Titel »Wer läutet?« versehen.²⁹ Die Antwort folgt noch in diesem Anfangskapitel, das den Klang der römischen Glocken in üppigen Farben ausmalt: »Wer also läutet die Glocken Roms? Der Geist der Erzählung.«³⁰

Der ›Geist der Erzählung‹ lässt auch – ich gehe zur weltlichen Literatur über – im *Nibelungenlied* die Glocken bedeutungsschwer läuten. Dass die Helden im *Nibelungenlied* »nur in die Kirche gehen, um Händel zu beginnen«, bemerkte bereits Johann Wolfgang von Goethe, der sich für eine – allerdings nie geschriebene – Rezension der Simrock'schen Ausgabe des *Nibelungenlieds* Notizen machte: »Keine Spur einer waltenden Gottheit.« Und: »In Absicht auf Localität große Düsternheit.«³¹ Das Wormser Münster erhebt sich in der 13. Aventure wie ein dunkler Fels. Das – von mehreren Glocken erzeugte – Geläut, über welches das Münster mit den Figuren kommuniziert, macht es zum phonotopischen Zentrum des Geschehens. Bei dem freundschaftlichen Besuch Siegfrieds und Kriemhilds in der alten Heimat verläuft vordergründig alles plangemäß. Man feiert ein höfisches Fest, tanzt, musiziert und turniert in einer Lautstärke, die selbst in der Stadt noch zu vernehmen ist. Das Glockengeläut des Münsters übertönt schließlich die sich akustisch artikulierende höfische Freude und ruft zum Gottesdienst: »Sus vertriben si die wîle, diu dûhte niht lanc / man hörte dâ zem tuome maneger glocken klanc (Str. 808, 1f.).³² Man begibt sich in standesgemäßer Kleidung zum Münster, begleitet von einer

27 Zum Motiv der von selbst läutenden Glocken vgl. Lecouteux (wie Anm. 15), 114.

28 Vgl. Robert Schöller, Art. ›Samuel Singer‹, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Österreichisches Biographisches Lexikon, Wien 2004, 300.

29 Benutzte Ausgabe: Thomas Mann, *Der Erwählte*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Heinrich Detering und Maren Emisch, 2 Bde., Bd. 1: Text, Bd. 2: Kommentar, Frankfurt a.M. 2021 (Frankfurter Ausgabe 11), Bd. 1, 10.

30 Ebd., 8.

31 Benutzte Ausgabe: Goethes Werke, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, München 1998, 348f.

32 Benutzte Ausgabe: Das Nibelungenlied, nach der St. Galler Handschrift hrsg. und erläutert von Hermann Reichert, Berlin, New York 2005. Im Folgenden eigene Übersetzung.

Ankündigung des Erzählers, dass die Eintracht nicht mehr lange währen werde (Str. 809,4). Beim nächsten Treffen vor dem Münster führt der Streit der Königinnen zu unversöhnlichem Hass, mit der Folge, dass kurze Zeit später für Siegfried bereits die Totenglocken geläutet werden müssen. Dessen Leichnam wird zum Münster getragen:

Dô si in zem münster brâhten, vil der glocken klanc.
 dô hôrte man allenthalben vil maneges pfaffen sanc.
 dô kom der künec Gunthêr mit den sînen man
 und ouch der grimme Hagene zuo dem wuofe gegân. (Str. 1037)

Als sie ihn zum Münster brachten, da läuteten viele Glocken, und überall hörte man den Gesang der Geistlichen. Zu dem Klagegeschrei kamen nun auch König Gunther mit seinem Gefolge und der grimmige Hagen.

Die Wiederbegegnung Gunthers und Hagens mit dem von ihnen ermordeten Siegfried erfolgt unter dem Klang der Totenglocken, der sich mit dem Gesang der Geistlichen und dem Wehgeschrei zu einer gewaltigen akustischen Kulisse verbindet. Die Klangqualität wird nicht explizit über hinführende Adjektive näher bestimmt. Angezeigt wird lediglich die große, von vielen Glocken generierte und daher mehrstimmig differenzierte Lautstärke – mehr muss aber auch nicht gesagt werden, da der Handlungskontext die Tragweite des Geschehens anzeigt und die Rezipienten diese akustische ›Leerstelle‹ im Lese- oder Hörakt mit der entsprechenden Klangfarbe füllen. Im Inneren des Münsters macht eine Bahrprobe, die Hagen als Mörder Siegfrieds stigmatisiert, die Wahrheit offenbar. Kriemhild und ihr Gefolge müssen ihren Racheimpuls jedoch zügeln, da sich das Münster aufgrund der zahlenmäßigen Unterlegenheit sonst in eine Mördergrube verwandeln würde. Die Rache wird später in Etzels Halle exzessiv nachgeholt, was in Gestalt der *Klage* einen Appendix erforderlich macht. Der Passauer Bischof Pilgrim trägt in der *Klage* Sorge dafür, dass die Totenglocken nun für alle Nibelungen geläutet werden:

der herre begunde ez schaffen
 nâch cristenlichem orden,
 den die dâ wârn für worden,
 die priester ir messe singen.
 die glocken hört man klingen
 allenthalben in der stat
 ze den münstern, als der bischof bat (V. 3380–86).³³

³³ Benutzte Ausgabe: *Die Nibelungenklage*, mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch, Einführung, neuhochdeutsche Übers. und Komm. von Elisabeth Lienert, Paderborn 2000.

Der Herr ließ die Priester für die Verstorbenen nach christlichem Brauch eine Totenmesse singen. Auf Gebot des Bischofs läuteten die Kirchen die Glocken, die man überall in der Stadt hören konnte.

Während das *Nibelungenlied* eine düstere Klangkulisse aufzieht, lässt der Artusroman zumeist hellere Glockentöne erklingen. In den Artustexten haben die Glocken erzähltechnisch mannigfaltige Funktionen zu erfüllen. Wie im mittelalterlichen Alltag selbst, dienen Glocken auch in der mittelalterlichen Literatur der zeitlichen Strukturierung. So wird etwa Parzival in der belagerten Stadt Belrapeire durch die Glocken früh geweckt. Die Sonnenstrahlen brechen durch die Wolkendecke, worauf die Kirche die geplagten Einwohner der Stadt zum morgendlichen Gottesdienst ruft:

der sunnen was gein hoehe gâch:
ir glesten durch die wolken dranc.
dô hörter [Parzival] maneger glocken klanc:
kirchen, münster suocht diu diet
die Clâmidê von freuden schiet. (196,10–14)³⁴

Die Sonne ging rasch auf. Ihre Strahlen brachen durch die Wolkendecke. Da hörte er das Läuten vieler Glocken. Die Leute, denen Clamide die Freude nahm, suchten Kirchen und Münster auf.

Die Angabe des *glockenhalles*, also der »Fläche, die mit dem Geläut der Glocke durchdrungen wird, [die] akustische Reichweite des Glockenschlags«,³⁵ dient zudem der räumlichen Strukturierung der Texte bzw. der Ausbildung eines akustischen Koordinatensystems. Der *Prosalancelot* verweist immer wieder auf den Glockenhall, um Distanzen auszumessen: »Da det sie ein glocken lúten, die man wol uber dry mile hort« (I, 560, 29).³⁶ Häufig dient der Glockenschlag der räumlichen Orientierung der Figuren, die sich in der Folge nach links oder rechts bewegen: »Sie horten off der lincken syten ein clogken off dem wege« (II, 186, 20).³⁷ Die Figuren

³⁴ Benutzte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der *Parzival*-Interpretation von Bernd Schirok, Berlin, New York 2003. Eigene Übersetzung.

³⁵ Art. ›glockenhal‹, in: Ulrich Goebel u. a. (Hrsg.), Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, Bd. 6, Berlin, New York 2010, online unter: http://www.fwb-online.de/go/glockenhal.s.0m_1619740113 (letzter Zugriff: 3. August 2024).

³⁶ Benutzte Ausgabe: *Lancelot*, nach der Heidelberger Pergamenthandschrift Pal. Germ. 147, hrsg. von Reinhold Kluge, 4 Bde., Berlin 1948, 1963, 1974, 1997 (DTM 42, 47, 63, 80).

³⁷ Zur räumlichen Orientierung im höfischen Roman (›links‹, ›rechts‹, ›oben‹, ›unten‹) vgl. allgemein Uta Störmer-Caysa, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, New York 2007, 3–63.

folgen dem Glockengeläut in einer bestimmten Erwartungshaltung, etwa, weil sie höfische Zivilisation oder eine Aventüre vorzufinden erhoffen. Die Glocke zeigt an, dass in erreichbarer Nähe etwas ist, das es zu entdecken gilt: »Als er unlang geritten hatt, hort er zur rechten hant ein glock luden. Da reyt er hien und fand ein closter mit wißen mönchen« (II, 275, 5–7) Der Glockenschlag reiht sich (im *Prosalancelot* und in anderen Texten) ein in die akustischen, Aventüre-auslösenden Signale wie übernatürliche Geräusche, Stimmen, Waffenlärm etc.³⁸ Die Angaben sind erzähl-technisch funktionalisiert; sie verweisen auf in bestimmten Distanzen erreichbare und zu entdeckende Räume, verzichten aber darauf, den Klang bzw. die Klangqualität näher zu bezeichnen. Ist eine Aventüre bewältigt, werden die Freudenglocken geläutet: »Und als sie sahen das er den trachen gedöt hatte, empfinden sie yn mit großen freuden und huben an mit allen den glocken die inn der burg waren zu luten« (II, 290, 26–28).

Die Glocke als ein – in diesem Fall vom Protagonisten gezielt zu aktivierendes – Aventüre-auslösendes Element spielt im *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven eine wichtige Rolle, die in der Folge etwas ausführlicher beleuchtet werden soll. Dem Glockenschlag wird im *Lanzelet* konkreter Zeichencharakter zugewiesen. Die Aventüre in Behforet, dem »Schönen Walde« (V. 3989),³⁹ beginnt in einem Kloster, das bezeichnenderweise »zer Jæmerlichen Urbor« (V. 3828) heißt. Dem Kloster steht ein Abt vor, der Lanzelet mit den Eigenarten der Gegend vertraut macht. Der *Schæne Walt*, erklärt der Abt, gehöre zum Anwesen eines Burgherrn namens Iweret. Dieser habe eine schöne Tochter, um die jeder, der sie gewinnen will, mit dem Vater kämpfen müsse. Da der Wald aber über Kräuter verfügt, die übernatürliche Stärke verleihen, ist Iweret kaum zu bezwingen. Der Tod dieser Unglücklichen kommt wiederum dem Kloster zugute, das den Zehnten vom Besitz des Bewerbers einnimmt und daher über großen Reichtum verfügt.

Offensichtlich will der Burgherr seine Tochter Iblis mit niemandem teilen; immerhin schläft er jede Nacht neben ihr auf einem übergroßen prachtvollen Bett, das das Zentrum der Burg zu bilden scheint. Iweret ist glücklich, weil seine Tochter ihn, wie der Erzähler vermerkt, stets zum Lachen bringt.⁴⁰ Lanzelet lässt sich – etwas

³⁸ Zur Aventüre-auslösenden Funktion von Glocken vgl. Marylène Possamaï-Pérez, ›Sons de cloches et autres appels surnaturels dans la littérature médiévale‹, in: Fabienne Pomel (Hrsg.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux. Mesurer et maîtriser le temps*, Rennes 2012, 143–58.

³⁹ Benutzte Ausgabe: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, hrsg. von Florian Kragl, 2 Bde., Bd. 1: Text und Übersetzung, Bd. 2: Forschungsbericht und Kommentar, Berlin 2006.

⁴⁰ Zum offenkundig inzestuösen Vater-Tochter-Verhältnis, das wie ein eheliches Bündnis wirkt, vgl. Elisabeth Schmid, ›Mutterrecht und Vaterliebe. Spekulationen über Eltern und Kinder im *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhavon‹, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 229 (1992), 242–54, hier: 253f., und Ulrich Barton, ›Lanzelet und sein Schatten. Ulrichs von

unaufmerksam, wie sich zeigen wird – vom Abt die Modalitäten des Zweikampfs erklären. Für die Herausforderung müsse eine Glocke geschlagen werden, die sich neben einer Linde befindet:

diu linde ist grüene durch daz jâr.
 ein êrin zûber ist gehenket dran,
 daz ein iegelich man
 mit eim hamer dran slât,
 der muot ûf mîne vrouwen hât
 und der manheit wil bejagen.
 Sô zem dritten mâle wirt geslagen
 in daz selbe glockelîn,
 sô kumpt Iweret, der herre mîn,
 gewâfent ritterlîchen wol. (V. 3899–907)

Die Linde ist das ganze Jahr über grün. An ihr ist ein Zuber aus Eisen befestigt, auf den jeder Mann mit einem Hammer schlagen kann, der meine Herrin gewinnen und seine Männlichkeit unter Beweis stellen will. Wenn zum dritten Mal auf das Glöckchen geschlagen wird, erscheint mein Herr Iweret in guter ritterlicher Bewaffnung.

Bei dem *glockelîn* handelt es sich somit um ein klöppelloses Aufschlaggefäß aus Eisen, das von außen mit einem Hammer zum Erklingen gebracht wird. Trotz ihrer vordergründigen Einfachheit ist die Vorrichtung in ihrer Gesamtheit durchaus raffiniert konstruiert, kann doch der Glockenschall in der Burg überall gehört werden:

Ouch hôrt man der glocken schal
 in der burc über al,
 sô man an den zimbel sluoc (V. 4185–87).

Zudem hörte man den Klang der Glocke überall in der Burg, wenn man auf den Zimbel schlug.

Die hermetisch abgeschlossene Burg, in deren Wände Edelsteine eingearbeitet sind, erweist sich als Hallraum, in dem Eindringlinge in Iwerets Reich sogleich wahrgenommen werden können. Lanzelet greift zum Hammer und schlägt mit aller Kraft gegen den *zimbel*, so dass es in Burg und Wald laut schallt (V. 4198–203). Allerdings schlägt er nur einmal und nicht, wie vom Abt erläutert, dreimal. Lanzelet setzt sich hin und wartet. Der Handlungsverlauf verdeutlicht, dass hier eine sorgfältig gebaute Erzählstruktur vorliegt, die um die Glocke herum angesiedelt ist; denn der Erzähler nutzt die Wartezeit, um in einem Rückblick von der Nacht zu erzählen, in der Iblis erstmals von Lanzelet träumt. Im Traum wird sie von Liebe

Zatzikhoven *Lanzelet* als Auseinandersetzung mit der Lancelot-Stofftradition, PBB 139 (2017), 157–90, hier: 171.

zu dem Unbekannten erfasst. Nach dem Aufwachen am Morgen eilt sie sogleich zu der Glocke und kommt dorthin in dem Moment, in dem Lanzelet erstmals die Glocke schlägt. Der Umstand, dass Iblis anstelle des von Lanzelet erwarteten Iweret erscheint, ermöglicht ein Grundsatzgespräch; immerhin will Lanzelet den Vater seiner künftigen Geliebten töten. Iblis versucht vergeblich, ihn vom Kampf abzubringen, da Lanzelet einen Rücktritt vom Kampf als unehrenhaft empfinden würde. Er schlägt, zunehmend aufgebracht, erneut gegen die Glocke: »er sluoc den zimbel sêre. / in verdrôz, daz Iweret niht kam« (V. 4314f.). Iweret lässt aber weiterhin auf sich warten. Iblis ist zwischen der Sorge um ihren Vater und der Liebe zu Lanzelet hin- und hergerissen. Sie beschwört Lanzelet, vom Kampf abzulassen. Der verliert nun endgültig die Geduld:

›daz dinc muoz etswenne sîn‹,
sprach der edel wîgant.
dâ mit ruorter zehant
den zimbel, als er wuote.
dô geswant von unmuote
der vil edelen künigîn. (V. 4360–65)

›Die Sache muss endlich erledigt werden‹, sagte der edle Held. Wie von Sinnen schlug er gegen die Glocke. Durch dieses Unheil verlor die Königin das Bewusstsein.

›Die Glocke ist gegossen‹:⁴¹ Wie von Sinnen und nun zum dritten Mal schlägt Lanzelet auf die Glocke, woraufhin Iblis in Ohnmacht fällt und Iweret erscheint. Es kommt zum Kampf, bei dem die Schilde wie Donnerschläge gegeneinanderprallen (V. 4506: »als ez wære ein duner grôz«). Iweret wird es, von der Kampfkraft des Gegners überrascht, bald mulmig. Er bietet einen Waffenstillstand an, den Lanzelet ablehnt. Der will Iweret aus dem Weg haben und schlägt dem am Boden Liegenden den Kopf ab. Dann wendet er sich mit einem »vrœlich gemüet« (4558) Iblis zu.

Der *Lanzelet* zeigt das Potential auf, das der Integration der Glocke in einen literarischen Text des Mittelalters innewohnt. Die Aventüre muss zunächst vom Protagonisten selbst ›eingeläutet‹ werden. Der Text entfaltet unterschiedliche Facetten der Klangimagination: Es wird nicht nur mehrfach explizit darauf hingewiesen, dass Lanzelet die Glocke mit aller Kraft läutet, woraus eine Lautstärke resultiert, die die Aufmerksamkeit sämtlicher Wald- und Burgbewohner wie auch der Rezipienten des Textes auf sich zieht. Der Glockenschlag löst die Aventüre aus und zeigt zugleich deren Relevanz an – immerhin geht es in dem Kampf darum, den Erzfeind von Lanzelets Ziehmutter, der Meerfee, zu besiegen. Auch im Zweikampf selbst wird die Lautstärke zum Indikator der Dramatik der Ereignisse. Das

⁴¹ Vgl. Delz (wie Anm. 16), 60.

Einläuten des Kampfes und das Donnerrollen der aufeinanderprallenden Schilde lassen das Geschehen wie ein mächtiges Naturereignis – wie Blitz und Donner – erscheinen. Die erzählte Lautstärke unterstreicht nachdrücklich Macht und Repräsentanz des Artusrittertums. Zugleich korrespondiert der Glockenschlag mit der emotionalen Befindlichkeit des Protagonisten. Je angespannter der Gemütszustand Lanzelets als Folge der Wartezeit und des ihn zunehmend entnervenden Gesprächs mit Iblis ist, desto heftiger und somit klangvoller fällt der Schlag gegen die Glocke aus. Das Ende des Kampfes wird durch Stille angezeigt – die Stille des Todes und des todesähnlichen Zustands der Ohnmacht, aus der Iblis gnädigerweise erst nach dem Kampf erwachen darf. Das von Lanzelet nicht verstandene Signal des dreimaligen Glockenschlags generiert eine Situationskomik, in deren Rahmen die inneren Vorgänge der Protagonisten in akustischer Form nach außen gekehrt werden.

2 Glöckchenritter

Die durch die Glockenschlag-Aventüre initiierte Klangevokation wird noch zusätzlich verstärkt durch die Erscheinung Iwerets, dessen Waffenrock mit Schellen verziert ist, wodurch jede Bewegung des Körpers Klang erzeugt:⁴²

des selben einen wâfenroc
fuort er und guldîn schellen dran.
er schein ein engel, niht ein man,
an allem sîm gereite. (V. 4428–31)

Er trug einen Waffenrock aus diesem Stoff, an dem goldene Schellen befestigt waren. Mit all seinem Reitzzeug glich er mehr einem Engel als einem Menschen.

Die Schellen bewirken, dass der heranreitende Iweret mehr einem Engel denn einem Menschen gleicht.⁴³ Obwohl mit ›Glöckchen‹, ›Schellen‹ und ›Zimbeln‹ grundsätzlich verschiedene Instrumente bezeichnet werden,⁴⁴ hat es den Anschein, als ob die mittelhochdeutschen Entsprechungen (*glocke/glockelîn*, *schelle*, *zimbel*) – zumindest in ekphrastischen Kontexten – stets kleinere Glocken mit hellem Ton

⁴² Zu Glöckchenrittern in der deutschsprachigen mittelalterlichen Literatur vgl. Eitschberger (wie Anm. 23), 135–37; zu historischen Quellen vgl. Scharrer (wie Anm. 9).

⁴³ Zum Vergleich von Artusrittern mit Engeln vgl. den Kommentar von Kragl (wie Anm. 39), Bd. 2, 591; Armin Schulz, *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. von Manuel Braun u. a., Berlin, Boston 2012, 31f.

⁴⁴ Vgl. dazu die Ausführungen von Eitschberger (wie Anm. 23), 100–40.

meinen.⁴⁵ Diese akustisch gestützte, spirituelle Erhöhung eines weltlichen Ritters wurzelt in der geistlichen Tradition. Die *tintinnabula*, die v. a. nach Ex 28, 33f. und 39, 22–24 die Säume der Gewänder des Hohepriesters schmückten, wurden in der geistlichen Literatur u. a. als Heilszeichen ausgelegt.⁴⁶

Die geistlich determinierte Klangsemantik von an der Kleidung befestigten Glöckchen geht in der mittelalterlichen Literatur in einem ›Crossover‹⁴⁷ in eine überhöhende Darstellung des höfischen Körpers über, was zu der eben beschriebenen engelsgleichen Erscheinung führen kann. Im *Parzival* wird dem Ritter – aus der Perspektive des Protagonisten – gar eine gottgleiche Präsenz zugeschrieben:

den [Parzival] dûhter als ein got getan:
 ern hete sô liehtes niht erkant.
 ûfem touwe der wâpenroc erwant.
 mit guldîn schellen kleine
 vor iewederm beine
 wârn die stegreife erklenget
 unt ze rechter mâze erlenget.
 sîn zeswer arm von schellen klanc,
 swar ern bôt oder swanc.
 der was durch swertslege sô hel:
 der helt was gein prîse snel. (121, 30–122, 9)

Karnahkarnanz erschien ihm wie ein Gott. Noch nie hatte er eine solch glanzvolle Erscheinung gesehen. Der Waffenrock reichte bis zur Wiese. Die gut bemessenen Steigbügel für beide

45 Vgl. die Einträge zu *glocke*, *glockelîn*, *schelle* – »schelle, glöckchen« – und *zimbel* – »kleinere (mit einem hammer geschlagene) glocke, schelle« – im Lexer, Bd. 1, Sp. 1038, Bd. 2, Sp. 694 und Bd. 3, Sp. 1118. Vgl. weiterführend Eitschberger (wie Anm. 23), 100–15 (*glocke*), 116–25 (*zimbel* – *zûnel*) und 132–40 (*schelle*).

46 Percy Ernst Schramm, ›*Tintinnabula*. Die Glöckchen am geistlichen und am weltlichen Gewande«, in: ders. u. a., Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert, Bd. II, Stuttgart 1955 (MGH, Schriften 13/II), 554–59, hier: 554. Schramm weist darauf hin, dass Glöckchen auch »am Gürtel und den Gewandsäumen von Kaisern« hingen« (555), »jedoch [...] im 11. Jahrhundert [...] schon nicht mehr Vorrecht des Kaisers [sind], und im zwölften gehören sie bereits zum Schmuck der vornehmen Gewandung« (558); zu Schramms Thesen vgl. Jan Keupp, Die Wahl des Gewandes. Mode, Macht und Möglichkeitssinn in Gesellschaft und Politik des Mittelalters, Ostfildern 2010 (Mittelalter-Forschungen 33), 221–25.

47 Vgl. Barbara Newman, *Medieval Crossover. Reading the Secular Against the Sacred*, Notre Dame, Indiana 2013. Der in der mittelalterlichen Literatur geschilderte Klang der Glöckchen partizipiert an der sakralen Aura, in der Regel aber ohne explizite Bezugnahme. Zur Sakralisierung von Klangerscheinungen vgl. auch die differenzierten Ausführungen von Viola Wittmann, ›Zwischen schallen und geuden. Zuordnungsprinzipien literarischer Klangdarstellungen in Mittelalter und Früher Neuzeit«, in: Marcel Krings (Hrsg.), *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, Würzburg 2011, 21–40, hier: 24f.

Beine hallten wider von den kleinen goldenen Schellen, die an ihnen befestigt waren. Sein rechter Arm erklang aufgrund der Schellen, wenn er diesen streckte oder schwang. Bei Schwertstreichen klingelte der Arm in lieblichen Tönen. Der Held eiferte dem Ruhm entgegen.

Karnahkarnanz und seine Begleiter werden von Parzival zunächst nicht gesehen, sondern gehört.⁴⁸ Die schweren Hufschläge lassen ihn, der von seiner Mutter von der Welt des Rittertums abgeschottet wird, die Ankunft des Teufels befürchten. Nachdem die Ritter in das Blickfeld Parzivals getreten sind, verkehrt sich dessen Vermutung in ihr Gegenteil; aufgrund seiner ›leuchtenden‹ Erscheinung hält er Karnahkarnanz für einen Gott. Der Ritter wird von Parzival synästhetisch wahrgenommen: Das Zusammenwirken von visuellen und akustischen Elementen von Reiter und Pferd ergibt ein überwältigendes Bild. Die goldenen Schellen sind an beiden Steigbügeln und am rechten Schlagarm angebracht.⁴⁹ Pferd und Reiter bilden eine Klangeinheit, die sicherstellt, dass der Glanz des Helden jederzeit in hellen Tönen vernehmbar ist. Karnahkarnanz erzeugt sowohl beim Reiten als auch zu Fuß und während des Schwertkampfes liebliche Klänge. In der klingenden Figur des Karnahkarnanz sieht sich Parzival zum ersten Mal mit der ›Lautsphäre des Artushofes‹⁵⁰ konfrontiert.

Mit Kaylet und dem jugendlich ungestümen Segramors hat der *Parzival* noch weitere Ritter aufzubieten, die mit Glöckchen nachgerade übersät sind: Während Kaylet, der als ›bluome an mannes schoene‹ (39,22) beschrieben wird, bei der Belagerung von Zazamanc das Schlachtfeld mit seinen Schellen akustisch dominiert (39,20f.), wird Segramors im Rahmen der ›Blutstropfenszene‹ ein besonders extravaganter Auftritt zugestanden:

ûz fuor Segramors roys,
kalopierende ulter juven poys.
sîn ors übr hôhe stûden spranc.
manc guldin schelle dran erklanc,
ûf der decke und an dem man.
man möht in wol geworfen hân
zem fasân inz dornach.
swems ze suochoen wære gâch,
der fûnde in bî den schellen:
die kunden lûte hellen. (286,25–287,4)

⁴⁸ Zu dieser Szene siehe auch den Beitrag von Almut Schneider im vorliegenden Band (mit Literaturangaben).

⁴⁹ Weitere Beispiele für mit Glöckchen versehenen Steigbügeln bietet Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, zweite, vermehrte und verbesserte Aufl., 2 Bde., Leipzig 1889, Bd. 1, 497f.

⁵⁰ Schneider (wie Anm. 48), 93.

Segramors roys machte sich auf und galoppierte durch den jungen Wald. Sein Pferd sprang über hohe Büsche. Dadurch erklangen auf der Pferddecke und an der Rüstung viele goldene Schellen. Würde man ihn zum Fasan ins Dornengestrüpp werfen und nach ihm suchen, dann könnte man ihn mühelos finden aufgrund der Schellen, die laut zu klingeln vermochten.

Die Glöckchen sind so zahlreich, dass ein ins Gestrüpp geworfener Segramors auch bei der Fasanenjagd gute Dienste leisten könnte, da man die Beute dann leicht finden könnte, scherzt der Erzähler.⁵¹ Doch trotz seiner majestätisch anmutenden Klangerscheinung wird Segramors im Kampf von dem sich in Minnetrance befindlichen Parzival ohne größere Anstrengung aus dem Sattel geworfen.

Dass er die Artusliteratur sehr genau studiert hat, bezeugt Ulrich von Liechtenstein in seinem *Frauendienst*. Ulrich setzt die Geräusche in Szene, die im Kampf durch die Glöckchen erzeugt werden – was im *Parzival* lediglich angedeutet ist. In der Tjost hat der Ich-Erzähler gegen einen Ritter namens Ilsunc von Scheuflich anzutreten, der mit »funf hundert schellen oder mer« (Str. 653, 7)⁵² geschmückt ist. Wenn Ilsunc anreitet, erzeugen die Schellen einen solchen Lärm, dass sonst nichts mehr zu hören ist (Str. 654, 1–3). Es gibt keinen Ort an Ilsungs Rüstung, der nicht mit Schellen besetzt wäre; selbst an der Lanze sind welche angebracht. Diese bemerkenswerte Ausstattung führt zum lautesten Kampf, den der Ich-Erzähler jemals erlebt haben will:

ich gehort da vor noch niender sider
 von tyoste nie so grozen chrach
 als von der tyost alda geschach;
 sin schellen harte nider stuben,
 die schilde von der tyost sich chluben. (Str. 657, 2–6)

Weder davor noch danach hörte ich einen solchen Kampfärm wie jenen, der von dieser Tjost verursacht wurde. Seine Schellen flogen lauthals auf den Boden, die Schilde zerbrachen bei der Tjost.

Das Bemühen, sich *à la mode* auszustatten, wird selten ohne einen vernehmbaren ironischen Unterton geschildert. Dass der Auftritt von Glöckchenrittern das Publikum nicht nur beeindrucken, sondern zugleich stets auch amüsieren sollte, wird an der satirischen Zuspitzung deutlich, die dieses Phänomen im *Helmbrecht* Wernhers des Gartenære erfährt. Helmbrecht ist eifrig darum bemüht, sich alle Attribute anzueignen, die einen echten Ritter auszeichnen. Die Krönung seiner ritterlichen Aus-

⁵¹ Zur Stelle vgl. Wolframs von Eschenbach *Parzival* und *Titirel*, hrsg. und erklärt von Ernst Martin, 2 Bde., Halle a. d. S. 1903, Bd. 2, 251f.

⁵² Benutzte Ausgabe: Ulrich von Liechtenstein, *Frauendienst*, hrsg. von Franz Viktor Spechtler, 2., durchges. und verb. Aufl., Göttingen 2003 (GAG 485). Im Folgenden eigene Übersetzung.

stattung bildet das »houbetdach« (V. 39),⁵³ eine wunderschön verzierte, von einer Nonne angefertigte Kappe. Natürlich achtet Helmbrecht auch darauf, akustisch wahrgenommen zu werden:

ich wil des mit wârheit jehen,
 daz ich bî dem selben knaben
 den wîben hêt unhôhe erhaben.
 dâ der ermel an daz muoder gât
 al umbe und umbe was diu nât
 behangen wol mit schellen:
 die hôt man lûte hellen,
 swenne er an dem reien spranc,
 den wîben ez durch diu ôren klanc.
 her Nîthart, und solde er leben,
 dem hêt got den sin gegeben,
 der kunde ez iu gesingen baz (V. 208–19).

Um ehrlich zu sein: Gegen einen solchen Burschen könnte ich bei den Damen nichts ausrichten. Die Nahtstelle des Ärmels am Wams war zur Gänze mit Schellen bedeckt. Wenn er den Reigen tanzte, erschallten sie laut und dröhnten den Damen in den Ohren. Herr Neidhart, den Gott mit Talent gesegnet hat, könnte euch das besser schildern, wenn er noch am Leben wäre.

Neidhart hätte dieses Schauspiel des Helmbrecht'schen Tanzes, das zugleich ein ›Hörspiel‹ ist, noch viel besser schildern können, meint der Erzähler. Mehr Signale bedarf es nicht, um das Groteske des närrischen Tanzes hervorzuheben. Doch auch in dieser negativdidaktisch determinierten, spöttischen Umkehrung veranschaulicht die Szene ein ebenso einfaches wie geradliniges Prinzip der höfischen Literatur: Wenn sich ein höfischer Körper bewegt, dann hat dies in einem für alle wahrnehmbaren Modus zu geschehen. In diesem Fall ist es ein verführerischer Klang, den die Glöckchen am Wams erzeugen und der den Damen – als integraler Bestandteil des ›Zeichensystems Ritter‹ – laut in den Ohren dröhnt.⁵⁴ Schließlich ergeben, wie ein mittelalterliches Sprichwort verlautet, ›auch kleine Glöckchen einen großen Ton‹.⁵⁵

Der mit Glöckchen geschmückte, höfische Körper des Mittelalters muss nicht menschlicher Natur sein.⁵⁶ Falken, die wie wenige andere Tiere die höfische Kultur

⁵³ Benutzte Ausgabe: Wernher der Gärtner, *Helmbrecht*, Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übers. und erläutert von Fritz Tschirch, Stuttgart 1974.

⁵⁴ Weitere Beispiele für Glöckchenritter in der mittelalterlichen Literatur verzeichnet Schultz (wie Anm. 49), Bd. 1, 317 mit Anm. 4.

⁵⁵ Vgl. Delz (wie Anm. 16), 59.

⁵⁶ Eine Zusammenstellung der Belege findet sich bei Eitschberger (wie Anm. 23), 136f. Beispiele aus historischen Quellen bietet Scharrer (wie Anm. 9). In der Folge werden nur einige wenige Beispiele

des Mittelalters repräsentieren, sind regelmäßig mit Glöckchen ausgestattet,⁵⁷ deren Klang ihrerseits mit den Harnischen von Rittern verglichen werden können: Im *Wilhelm von Österreich* hört »man daz harnasch [...] clingen / als aines valken schelle« (V. 6236f.).⁵⁸ Im *Parzival* lässt Gurnemanz einen mit einer *guldîn schelle* versehenen *múzerspärwære* aufsteigen (163, 7–10). Das mit Glöckchen geschmückte Pferd formiert sich mit seinem Reiter – oder seiner Reiterin⁵⁹ – zu einem vernehmbaren höfischen Klangkörper. Der »süeze schellenclanc« (V. 15875)⁶⁰ wiederum, den das Glöckchen des magischen Hundes Petitcriu im *Tristan* verbreitet, vermag die Trauer zu betäuben. Die Wirkung von Petitcrius Glöckchen lässt sich paradigmatisch übertragen auf die höfische Kultur, wie sie sich in den Artusromanen und in anderen weltlichen Texten des Mittelalters manifestiert: Wo Glöckchen erklingen, da herrscht höfische *fröude*.

3 ›Sprachglöckchen‹

Um einer solchen, magisch erzeugten *fröude* Einhalt zu gebieten, entfernt Isolde das Glöckchen von Petitcriu und zerstört dadurch dessen Zauber. Isolde will, in Übereinstimmung mit den fundamentalen Reflexionen des *Tristan*-Prologs, die »swære [...] getragen« (52). Da sie den Anlass für Tristans Trauer bildet, fühlt sich Isolde nicht berechtigt, *fröude* zu empfinden: »ohî, ohî! und fröuwe ich mich, / wie tuon ich ungetriuwe so?« (V. 16372f.; Hervorhebung R. Sch.). Isoldes Entschluss, das freudespendernde Glöckchen zu entfernen, wird von einem zweifachen Ausruf

für mit Glöckchen versehene Tiere gegeben. Natürlich können auch der höfischen Sphäre angehörende Gegenstände und Textilien mit Glöckchen geschmückt sein; vgl. dazu Schultz (wie Anm. 49), Bd. 1, 77 (Wandteppiche), 471 (Mückennetze), 488 (Schlitten) und 562 (Handtrommeln).

57 Vgl. dazu John Greenfield, ›waz hân ich vernomn? Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, in: ders. (Hrsg.), *Wahrnehmung im Parzival Wolframs von Eschenbach*, Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002, Porto 2004, 163–73, hier: 167. Zu mit Glöckchen versehenen Falken vgl. David Dalby, *Lexicon of the Mediaeval German Hunt. A Lexicon of Middle High German Terms (1050–1500), Associated with the Chase, Hunting with Bows, Falconry, Trapping and Fowling*, Berlin 1965, 188–90.

58 Benutzte Ausgabe: Johanns von Würzburg *Wilhelm von Österreich*, aus der Gothaer Handschrift hrsg. von Ernst Regel, Berlin 1906 (DTM 3).

59 Zum glöckchenbehängten Zaumzeug von Elamie im *Wigalois* vgl. Lecouteux (wie Anm. 15), 116f.

60 Benutzte Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, 2 Bde., Bd. 1: Text, hrsg. von Karl Marold, unveränderter fünfter Abdruck nach dem dritten, mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verbesserten kritischen Apparat besorgt und mit einem Nachwort versehen von Werner Schröder, Bd. 2: Übersetzung von Peter Knecht, Berlin, New York 2004.

ohî eingeleitet, der in seiner tonalen Extravaganz selbst an einen sprachlich realisierten Glockenklang, an ein ›Sprachglöckchen‹ erinnert.⁶¹ Interjektionen kündigen – da emotiv grundiert – in der Regel dramatische Begebenheiten an und fordern die entsprechende Aufmerksamkeit des Publikums ein. Die phänomenologische Nähe initialer linksperipherer Interjektionen zu Musikinstrumenten hält bereits Leo Spitzer fest. Im Medium der Sprache bilden diese das »Absolut-Musikalische der Rede [...] im Gegensatz zu deren ›bedeutenden‹, mitteilenden Partien«. ⁶² Dem entsprechend begreift Spitzer Interjektionen als »Posaunenstöße«. ⁶³ Für die mittelalterlichen Texte näher liegt allerdings die Metapher des Glöckchens – nicht von ungefähr spricht man in der Linguistik von der ›Glockenkontur‹ (*courbe en cloche*) sprachlicher Interjektionen, die sich aus der Abfolge steigender und fallender Tonhöhenbewegungen konstituiert. ⁶⁴ Die – konstante oder variierende – Duplizierung der Interjektion ermöglicht eine regelmäßige Abfolge von höheren und niederen Tönen (oder umgekehrt), wie die späteren Epochen entstammenden onomatopoetischen Realisationen des Glockenläutens wie »bim bam« ⁶⁵ oder das ursprünglich angelsächsische »ding dong« verdeutlichen. ⁶⁶ Die hohe Interjektionsdichte, die der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters eignet, verwandelt die Texte in »Partituren einer klanglichen Realisierung«, ⁶⁷ in sprachliche Glöckchenlandschaften. Interjektionen wie *ahî, eia, fîa fîa fî, heiahei, heylalle, yeia iera, jarajâ, jarajô, ohî, owê* und viele andere prägen – zumal in duplizierter oder gar tripli-

61 Zum Gebrauch von Interjektionen im *Tristan* vgl. Robert Schöller, ›*Ahî*-Effekte. Zur Interjektionalisierung vormoderner Texte‹, in: Georg Hofer u. a. (Hrsg.), *Historische Räume. Erzählte Räume. Gestaltete Räume. Festschrift für Leopold Hellmuth zum 65. Geburtstag*, Wien 2015, 41–61, hier: 42f., sowie ders., *Herzwörtchen. Historische Poetik der Interjektion*, Habil. masch., Bern 2017, 164–72 und 213–21 (Drucklegung in Vorbereitung).

62 Leo Spitzer, *Italienische Umgangssprache*, Bonn, Leipzig 1922 (Veröffentlichungen des Romanischen Auslandsinstituts der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1), 9.

63 Ebd., 2.

64 Zur ›Glockenkontur‹ vgl. Martina Drescher, *Sprachliche Affektivität. Darstellung emotionaler Beteiligung am Beispiel von Gesprächen aus dem Französischen*, Tübingen 2003 (Linguistische Arbeiten 468), 61.

65 Vgl. DWb, Bd. 2, Sp. 30: »nachahmung des glockenläutens durch den in unsrer sprache hergebrachten übergang aus laut in ablaut.«

66 Vgl. Sebastian Kempgen, ›Heiliger Bimbam! Glockengeläut und Lautmalerei sprachwissenschaftlich betrachtet‹, in: Anna Hultsch (Hrsg.), *Musica in Litteris. Musikalische Geburtstagsgabe für Ludger Udolph*, Dresden 2018, 401–08.

67 Matthias Meyer, ›Vom Lachen der Esel. Ein experimenteller Essay auf der Suche nach dem komischen Stil im Artusroman‹, in: Christiane Ackermann u. a. (Hrsg.), *Gestimmte Texte*. Stuttgart, Weimar 2013 (LiLi 43/171), 86–103, hier: 103. Meyer widmet sich in dieser Studie insbesondere den komischen Effekten, die durch Wiederholungen markanter Vokale erzielt werden.

zierter Umsetzung – in entscheidender Weise die *soundscape* der Texte.⁶⁸ Wenn in der mittelalterlichen Literatur eine Erzähler- oder Figurenrede mit einer Interjektion eingeleitet wird, dann kommt dieser in einem übertragenen Sinn die Funktion eines aufmerksamkeitsheischenden und aufschreckenden⁶⁹ Sprachglöckchens zu.

Während Interjektionen glöckchenähnliche Tonfolgen durch Artikulation generieren, vermögen rhetorische Vergleiche Glockenklangimaginationen explizit auszulösen. Im *Eckenlied* etwa ertönt der Helm Eckes wie eine Glocke, wenn dieser gegen einen Ast stößt. Der Glockenschlag hallt in Berg und Wald wider und scheucht das Wild auf.⁷⁰ Walther von Kerlingen führt in *Alpharts Tod* »eyn swert, das in dem storm als eyn glack erdoß« (V. 1490).⁷¹ Die durch den Vergleich hergestellte Klangevokation der glöckchenhellen Schwerthiebe wird häufig durch eine Klangnachbildung in Form von Onomatopoetika ergänzt. Der vermittelt »Klangballungen«⁷² generierte, für die höfische Literatur des Mittelalters charakteristische »Klingklang«⁷³ höfischen Erzählens findet seinen konkreten Ausdruck im Onomatopoetikum *clingâ clinc*:⁷⁴ Auf der Ebene dieser spezifischen Klangnachbildung verschmelzen Glöckchen und Schwerter. Im *Wigamur* wird die Bewegung der mit Glöckchen reich geschmückten Ritter akustisch vergegenwärtigt: »die schellen klungen klingâ klinc, / swâ die ritter kêrten hin« (V. 4862f.).⁷⁵ Generell bietet, wie zuletzt Matthias Däumer demonstrierte, die Schilderung kämpferischer Auseinandersetzungen den mittelalterlichen Dichtern einen willkommenen Anlass für lautästhetische Inszenierungen.⁷⁶ Der *suoze* Klang der Schwerter im Kampf gleicht – aufgrund der ausgeprägten,

68 Die Belege sind nachgewiesen bei Schöller, Herzwörtchen (wie Anm. 61).

69 Nicht von ungefähr weist das Adjektiv *schellec* sowohl die Bedeutungen »laut tönend« als auch »aufspringend, auffahrend« auf, vgl. Lexer, Bd. 2, Sp. 692, und Dalby (wie Anm. 56), 190f. Interjektionen *schellen*, indem sie durch Schall aufschrecken.

70 »den helm man horte ma(e)nicvalt / wider us dem wald erclingen, / reht alsam ain glogge wa(e)r erschalt. / swa in ain aste geru(o)rte, / mit clang er im das galt. / Der don in das gebirge gie, / schellende dort und hie. / was er da wildes [...] erschachte / ietwederthhalb hin in den walt!« (Str. 36, 9–37, 4). Benutzte Ausgabe: *Das Eckenlied*, sämtliche Fassungen, hrsg. von Francis B. Brévar, drei Teile. Teil 1: Einleitung. Die altbezeugten Versionen E1, E2 und Strophe 8–13 von E4. Anhang: Die Ecca-Episode aus der Thidrekssaga, Tübingen 1999.

71 Benutzte Ausgabe: *Alpharts Tod. Dietrich und Wenezlan*, hrsg. von Elisabeth Lienert und Viola Meyer, Tübingen 2007 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 3).

72 Meyer (wie Anm. 67), 91.

73 Ebd., 88.

74 Vgl. dazu Schöller (wie Anm. 63), 126f.

75 Benutzte Ausgabe: *Wigamur*, kritische Edition – Übersetzung – Kommentar, hrsg. von Nathanael Busch, Berlin, New York 2009.

76 Vgl. Matthias Däumer, »Ein akustisches Format der mittelalterlichen Epik: die Schlachtenbeschreibung«, in: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, Berlin, Boston 2020 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 10), 260–73.

durch das enklitische *-â* generierten Glockenkontur des Onomatopoetikums *clingâ clinc* – jenem der Glöckchen: »dô volgt von swerten clingâ clinc« (Ulrich von Etzenbach, *Alexander*, V. 14312);⁷⁷ »nu slahâ slach! nu clingâ clinc! / ir swert so suoze erclungen, / daz disen stolzen jungen / ir manlîch muot wachsen began« (Heinrich von Freiberg, *Tristan*, V. 1804–09).⁷⁸ Im *Parzival* nimmt Gahmuret beim Turnier von Kanvoleis zunächst auf einer Wiese Platz und sieht sich das Treiben in aller Ruhe an. Die Streitrösser »kurren« (69,12), die Lanzen »krachen« (69,17), die Schwerter erzeugen ein permanentes »klingâ klinc« (69,14) und verkünden Ruhm: »wie si nâch prîse rungen, / der klingen also klungen!« (69,15f.). Der liebliche Glöckchenklang der Schwerter fungiert als eine akustische Hörspur, die direkt in das Zentrum höfischen Rittertums führt. Der helle Klingklang der Schwerter verwandelt den Text in einen akustischen Resonanzkörper, man könnte auch sagen: in ein literarisches Glockenspiel. Wo hingegen dieser »freuden schal« (242,2) des ritterlichen Kampfes verstummt, dort ist das Rittertum am Ende.⁷⁹

⁷⁷ Benutzte Ausgabe: Ulrich von Eschenbach, *Alexander*, hrsg. von Wendelin Toischer, Tübingen 1888 (BLV 183), Reprint Hildesheim, New York 1974.

⁷⁸ Benutzte Ausgabe: Heinrich von Freiberg, *Tristan*, hrsg. von Alois Bernt, Halle a. d. S. 1906.

⁷⁹ Zum ausbleibenden *freuden schal* auf der Gralsburg vgl. Greenfield (wie Anm. 57), 166.

Danielle Buschinger

Die Musik in Eilharts und Gottfrieds Tristan-Romanen

Abstract: This essay deals with the role of music in various renditions of the story of Tristan and Isolde. At the centre of attention is the portrayal of Tristan as an artist in the different versions; in particular Gottfried von Strassburg's novel can be classified as a ›Künstlerroman‹ in which music repeatedly becomes a driving force of the plot (for example in the Gandin episode). In addition, it draws on the new polyphony to contribute to the apotheosis of Tristan and Isolde's love.

Der Tristan-Roman wurde oft als Künstlerroman bezeichnet:¹ Während die Helden der übrigen höfischen Romane Kämpfer sind, ist Tristan ein Kämpfer und ein Künstler. Ursprünglich ist Tristan nämlich der Universalkünstler, der auf allen Gebieten außergewöhnliche Fertigkeiten erlangt hat. Er zeichnet sich durch seine Erfindungskraft auf technischem Gebiet und seine Vortrefflichkeit in jeder Kunstform aus. Nach Eilhart ist Tristrant der Erfinder des Angelns und der lautlosen Jagd (*chasse à la muette*); bei Béroul hat er den *arc qui ne faut* erfunden (einen Bogen, mit dem man sein Ziel nie verfehlt); bei Thomas hat er die *salle aux images* geschaffen. Auf dem Gebiet der Musik wird Tristan als ein Künstler im modernen Sinne des Wortes dargestellt, was eine Einführung oder Einweisung voraussetzt, die Kunstfertigkeit des Ausführenden und schließlich das geniale musikalische Erschaffen des Werkes. Im Geißblatt-Lai hält Marie de France fest, dass Tristan talentvoll die Harfe spielt (V. 112–16),² und Gerbert de Montreuil betont in seiner Fortsetzung des *Conte del Graal*, niemand könne die Harfe besser spielen als er (V. 3829f.).³

Die Einstufung als ›Künstlerroman‹ gilt besonders für Thomas' d'Angleterre Tristanroman und dessen deutsche Bearbeitung durch Gottfried von Straßburg. Wenn Thomas' bruchstückhafter Text fehlt, dann greife ich im Folgenden zur norwegischen Prosa-Nachdichtung seines Romans durch Bruder Robert, der *Saga* (um 1225) oder zum mittellenglischen *Sir Tristrem* (Ende des 13. Jh.), der auch auf Thomas

1 Vgl. z.B. Wolfgang Mohr, ›Tristan und Isold als Künstlerroman‹, *Euphorion* 53 (1959), 153–74, wieder in: Alois Wolf (Hrsg.), *Gottfried von Straßburg*, Darmstadt 1973 (WdF 320), 248–79 (zitiert).

2 Benutzte Ausgabe: Marie de France, *Lais*, in: *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e–XIII^e siècle)*, hrsg. von Philippe Walter, Paris 2018 (Bibliothèque de la Pléiade 636), 1–299.

3 Benutzte Ausgabe: Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, hrsg. von Mary Williams, Paris 1975 (CFMA 101).

zurückgeht. Ich untersuche die Funktion der Musik im Komplex Thomas/Gottfried, wo dieselben Strukturen und dieselben Episoden anzutreffen sind, und stelle einige für diese Problematik aussagekräftige Episoden in den Mittelpunkt. Wenn es sich anbietet, gehe ich kurz auf den älteren *Tristrant* des Eilhart von Oberg (um 1170) und die französische Dichtung des Bérout (zwischen 1180 und 1190) ein, die beide – meiner Hypothese nach – auf einen gemeinsamen Text zurückgehen, nämlich denselben wie Thomas' Vorlage.⁴

1 Motor der Handlung: Musik als Gipfel der Bildung Tristans

Bei Eilhart steht der musikalische Unterricht an erster Stelle. Kurneval, dem König Rifalin seinen Sohn zur Erziehung anvertraut hatte,

der kund in wol bringen an,
in hoffelichen dingen.
harpffen und singen
lert er wol das kind.
weder vor noch syd
ward nie kain kind gelert baß. (V. 142–47)⁵

Kurneval verstand sich darauf, dem Kind eine höfische Erziehung zu geben. Er lehrte es, die Harfe zu spielen und zu singen. Weder vorher noch danach wurde ein Kind besser ausgebildet.

Dennoch spielt die Musik in der weiteren Handlung kaum eine Rolle. Sie ist fast immer nur noch ein rein äußerliches Requisit – im Gegensatz zu Thomas und Gottfried, bei denen Tristan sich mit sieben Jahren neben dem Studium der Bücher und der Sprachen mit allen Arten des Saitenspiels beschäftigt. Er lernt jede Art von Saiteninstrument beherrschen und wendet so viel Eifer daran, dass er bald wunderbar zu spielen weiß und sich noch immer weiter vervollkommnet.

Die musikalische Virtuosität, die er sich in seiner Jugend aneignet, wird sein ganzes weiteres Schicksal bestimmen. Sie wird zum Antrieb des Romangeschehens,

⁴ Vgl. Danielle Buschinger, ›La musique dans le *Tristan* de Thomas et le *Tristan* de Gottfried‹, in: dies., *Tristan-Studien. Die Tristan-Rezeption in den europäischen Literaturen des Mittelalters*, Greifswald 1993 (WODAN 19), 39–56.

⁵ Benutzte Ausgabe: Eilhart von Oberg, *Tristrant und Isalde* (nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 346), hrsg. von Danielle Buschinger, Berlin 2004 (Berliner Sprachwissenschaftliche Studien 4).

zum Motor der *mære* werden. Auf dem Schiff der Kaufleute wird seine musikalische Geschicklichkeit zum entscheidenden Verhängnis: Da sich Tristan auf Deck mit all seinem Können in Szene setzt, beschließen die norwegischen Kaufleute, ihn zu entführen. Sobald die räuberischen Kaufleute, eines Sturmes wegen reuig geworden, den entführten Tristan an Land gesetzt haben, werden sein musikalisches Wissen und Können sowie seine Sprachkenntnisse, seine Beherrschung der Weidmannskunst – kurz: seine lückenlose Bildung – den weiteren Verlauf seines Lebensweges bestimmen. Hier folgt Gottfried dem Text seiner Vorlage: »því næst nam hann VII strengleika, svá at engi fannst hánun f(rægri né betr kunnandi)« (*Saga*, XVII: »demnächst lernte er die 7 zweige der musik, so dass sich keiner fand, der darin berühmter oder geübter war«).⁶ Bei seinem Eintritt in die Burg Tintagel bläst er so wunderschön ins Horn, dass er König und Hofgesinde unwiderstehlich anzieht, die ihm die beabsichtigte Aufmerksamkeit spenden. Die Jagdkunst wird jetzt von der Musikkunst abgelöst, dies bei Gottfried wie in der *Saga* (XXII) und in *Sir Tristrem* (XXVIf.),⁷ also vermutlich auch bei Thomas. Tristans Kunstfertigkeit und musikalisches Wissen bestimmen weiter des Helden Lebensweg, und Tristan wird auf der Stelle von König Marke zum Gefährten des Königs und zum Hofmusikanten ernannt. Tagsüber begleitet er Marke auf die Jagd, am Abend spielt er die Harfe für ihn (*Saga*: XXII; *Sir Tristrem*: LII; Gottfried: V. 3727–30, wo er auch die Fiedel spielt und singt).⁸

Durch seine außerordentlichen Fähigkeiten hat der vermeintliche einfache Kaufmannssohn eine hohe Stellung bei Hofe erlangt. Die musikalische Kunstfertigkeit lässt den Künstler, hier den Minnesänger, alle gesellschaftlichen Schranken überwinden und macht ihn dem König gleich. Alle gewinnen ihn lieb, aber sie beneiden ihn auch, was in der Zukunft verheerende Folgen haben wird. Tristans musikalisches Talent, das ihm erlaubt hat, Markes Vertrauter zu werden, öffnet ihm gleichfalls – in einem feindlichen Land, nämlich in Irland, wo er nach dem Morolt-Kampf Genesung zu finden hofft – die Tore zur Königsburg und dadurch den Weg zur Heilung und zu Isolde.

6 Benutzte Ausgabe: Die nordische Version der Tristan-Sage. *Tristrams saga ok Ísondar*, hrsg. von Eugen Kölbing, Heilbronn 1878, Nachdruck Hildesheim 1978 (Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage 1). Die Übersetzungen entstammen dieser Ausgabe.

7 Benutzte Ausgabe: *Sir Tristrem*, mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar, hrsg. von Eugen Kölbing, Heilbronn 1882 (Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage 2). Die Übersetzungen entstammen dieser Ausgabe.

8 Benutzte Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 3 Bde., 3., durchges. Aufl., Stuttgart 1984. Die Übersetzungen entstammen dieser Ausgabe.

2 Wegweiser durch den Tod: Tristans Harfenspiel in Irland

Das Motiv der Musik findet sich schon in Eilharts *Tristrant*, wo der von Morolt zu Tode verwundete Held, den kein Heilmittel wieder gesundmachen kann, beschließt, in ein steuerruderloses Schiff zu steigen, um allein auf hoher See zu sterben. Es handelt sich um eine Fahrt aufs Geratewohl. Bevor Tristrant Kornwall verlässt, bittet er seinen Onkel darum, dass man seine Harfe und sein Schwert in das Boot legt (V. 1136). So werden kurz und bündig Tristrants beide Stände erwähnt, der des Minnesängers und der des Kämpfers. Dennoch spielt in der ganzen Episode die Musik keine Rolle. Der Held, der seine wahre Identität verheimlichen soll, sagt dem irischen König, er sei Spielmann. Nachdem er von Isalde geheilt worden ist, ohne sie je getroffen zu haben, nimmt er wieder sein Schwert und seine Harfe mit (V. 1271). Das Harfenmotiv ist also nur ein blindes Motiv. Es ist wohl das Überbleibsel einer mythischen Erzählung, in der die Harfe eine Rolle spielte. Es handelte sich wohl um das keltische *immram*, d. h. um eine Fahrt, die auf einer fernen Insel enden soll, die gleichbedeutend ist mit der ›anderen Welt‹, dem Jenseits der keltischen Mythologie, oder ganz einfach mit dem Tod (so wie Avalon, das keltische Elysium, wohin Artus, nachdem er eine tödliche Wunde erhalten hat, gebracht wird, und von wo er wiederkommen wird, um seinem Volk und Reich neuen Ruhm und neue Macht zu bringen). In dieser mythischen Erzählung erlaubte es – wie im Orpheus-Mythos – vielleicht die Musik, mit dem Jenseits in Verbindung zu treten, als eine Art *charme* im etymologischen Sinne des Wortes, vom lateinischen *carmen* abgeleitet (religiöse und magische Formel, Lied); genauso könnte das steuerruderlose Schiff das Zeichen dafür sein, dass man sich den Mächten des Jenseits anvertraut, die im Tristanroman durch die Gestalt der Isolde vertreten werden.

In der *Saga* wie in *Sir Tristrem* ist wie bei Eilhart nur von einer Fahrt *nach wâne* die Rede. Obwohl Morolt ihm verraten hatte, nur seine Schwester könne ihn heilen, schiffte sich Tristan ohne den ausdrücklichen Vorsatz ein, nach Irland zu fahren. Allerdings sind die Texte der *Saga* und des *Sir Tristrem* lückenhaft und zusammenhanglos, so dass man daraus nicht schließen kann, dass sich die Fahrt *nach wâne*, die zur ältesten Schicht der Sage gehört, auch bei Thomas fand. Um seinen Text zu rationalisieren, hat Thomas wohl diesen Zug getilgt; dennoch ist es möglich, dass in seinem Werk ein Überbleibsel der alten mythischen Schicht blieb, die Gottfried dann ganz ausgeräumt hat. Bei ihm spielt die Musik ebenfalls eine wesentliche Rolle. Da Tristan in Irland in höchster Gefahr ist, gibt es für ihn nur eine Möglichkeit: Er muss seine Identität geheim halten. Deshalb setzt er seine Ankunft in Irland sorgfältig in Szene, und dabei spielen Tristans musikalische Kennt-

nisse die entscheidende Rolle. Hier wiederholt sich der Aufstieg an Markes Hof. Die gleichen Fähigkeiten verhelfen ihm auch hier zu einem schnellen Erfolg, und es gelingt ihm ebenfalls, seine missliche Lage zu überwinden, mit der feindlichen Welt fertig zu werden und noch dazu dank seiner musikalischen Fähigkeiten eine sichere Position am Hof zu erringen. Tristan erwirkt als Harfenspieler Einlass nach Irland und Zutritt zu Isolde; die Musik führt wiederum zu einer Lebenswende. Unter dem Namen Tantris unterrichtet Tristan des Königs Tochter. Er bildet die junge Isolde u. a. in der Musik aus. Gottfried sagt ausdrücklich, dass die Musik für Tristan das wirksamste Mittel zur Genesung darstellt (V. 7860–63). Tristan, dem Fremden, ist es gelungen, bis in die Kemenate der Königin, seiner Todfeindin, einzudringen und zu Isolde, der Prinzessin, zu gelangen. Gottfried hat damit ein in seiner Vorlage vorgezeichnetes Thema meisterhaft ausgeführt.

3 Mythisches Substrat oder Rechtfertigung der Minne: Musik in der Gandin-Episode

Eine weitere Episode in Gottfrieds *Tristan*, in der die Musik eine entscheidende Rolle für den Gang der Handlung spielt, ist die Gandin-Episode (V. 13097–450), in der der Vergleich des deutschen Texts mit dem der *Saga* und *Sir Tristrem* zeigt, dass Gottfried nah am Text seiner Vorlage geblieben sein muss. Die Gandin-Episode, in der Tristan die von Marke für ein Rottenspiel leichtsinnig vergebene Isolde mit Harfenspiel zurückgewinnt, soll im Zusammenhang mit der Morolt-Episode untersucht werden, denn in beiden versagt Marke, zuerst als Ritter, dann als Liebender, während Tristan beide Male das Ansehen des Königs und des Hofes wiederherstellt. Am Rande sei darauf hingewiesen, dass in Chrétiens *Charette* König Artus ebenfalls unfähig ist, Guenièvre, die eben von Meleagant entführt worden ist, zurückzuerobern, während Lancelot die Befreiung der Königin gelingt. Im Tristanroman – genau wie im *Karrenritter* – ist der Befreier der Geliebte der entführten Königin und der König der betrogene Ehemann. Was im Tristanroman das Thema einer Episode ist, macht im *Karrenritter* das Thema des ganzen Romans aus. Gandin kann – genau wie Meleagant, der Entführer Guenièvres – als ein Abgesandter des Totenreichs, als ein Herr der Anderswelt, aufgefasst werden, der Isolde zunächst auf sein Schiff, das man als Totenschiff deuten kann, dann ins Totenreich zu entführen versucht. Damit hätten wir es bei dieser Episode, die bei Thomas stand, mit dem Überbleibsel einer mythischen Erzählung zu tun, die auf die magische Macht der Musik anspielt, die es in vielen keltischen Märchen ermöglicht, mit der Anderswelt in Verbindung zu treten und sich Zugang zur Anderswelt zu

verschaffen. Die Fahrt, auf die Gandin Isolde mitnehmen wollte, wäre eine Art Jenseitsfahrt, eine Art *immram*. Somit hätte Tristan Isolde vor dem Tod gerettet.

Die Parallelität dieser Episode mit der Morolt-Episode ist offensichtlich: Hier wie dort ist keiner der Ritter am Hofe dazu bereit, sein Leben aufs Spiel zu setzen; zudem wird hier betont, dass Marke sich weigert, um Isolde zu kämpfen, aus Furcht vor dem gewaltigen Gandin, der mit ähnlichen Worten geschildert wird wie Morolt. Die Morolt-Episode gibt Tristan ein moralisches Anrecht auf die Thronfolge; die Gandin-Episode gibt ihm ein ähnliches Anrecht auf Isolde.⁹

Schließlich sei noch erwähnt, dass Tristan in dieser Episode als *spilman* auftritt, als ›professioneller‹ Spielmann, denn er versteckt sein Pferd und hängt sein Schwert an einen Ast (V. 13284f.). Gandin hingegen ist der adelige Dilettant. Tristan ihrzt Gandin ehrfurchtsvoll, während Gandin den vermeintlichen *spilman* duzt (V. 13302 und 13307). Wolfgang Mohr betont:

Hier stehen sich gegenüber: die Gestalt des amtierenden, in der Gesellschaft anerkannten und zugelassenen Hofkünstlers und die des adeligen Dilettanten, der sein neuestes sentimentales Gesellschaftsspiel, den Minnedienst, durch die Liedeskunst des Minnesangs ästhetisiert und damit in die Domäne des Berufskünstlers – des Spielmanns – einbricht [...]. [Gottfried] scheint ganz entschieden etwas gegen die vornehmen Herren zu haben, die diese Kunst als noble Passion betrieben und dadurch zu Konkurrenten der Berufssänger wurden.¹⁰

Auch hier ist Gottfried offensichtlich seiner Vorlage getreu gefolgt (vgl. *Saga*, IL).

Nachdem Tristan und Isolde eine wonnige Nacht verbracht haben, bringt er sie zu seinem Onkel Marke zurück. Eine Liebe außerhalb der Gesellschaft ist nicht denkbar, wie auch die Übergabe der Braut an König Marke zeigt. Aber Tristan rügt seinen Onkel streng. Diese Rüge hat Gottfried, wie es scheint, fast wörtlich aus seiner Vorlage übernommen, begründet sie aber ganz anders als Bruder Robert. Bei Gottfried heißt es:

›herre‹, sprach er ›wizze crist,
sô lieb als iu diu künegîn ist,
sô ist ez ein michel unsin,
daz ir si gebet sô lîhte hin
durch harpfen oder durch rotten.
ez mac diu werlt wol spotten.
wer gesach ie mêre künigîn
durch rottenspiel gemeine sîn?

⁹ Vgl. auch die Truchsess-Episode, in der der überlegene Tristan genau wie hier dem erfolglosen Widersacher gegenübersteht, der zudem Isolde wie hier durch Betrug erringen wollte. Jedes Mal wird dem erfolglosen Betrüger der erfolgreiche Tristan gegenübergestellt.

¹⁰ Mohr (wie Anm. 1), 255.

her nâch sô bewâret daz
und hûetet mîn vrouwen baz!« (V. 13441–50)

›Herr‹, sagte er, ›Gott weiß, so sehr Ihr die Königin liebt, so unklug ist es, daß Ihr sie so leicht weggebt für ein Rotten- oder Harfenspiel. Jetzt kann die Welt gut spotten: Wer hat je eine Königin gesehen, die um Rottenspiel zu haben war? Unterlaßt das in Zukunft, und behütet meine Herrin besser!‹

Während Tristan bei Gottfried vor dem Spott der Welt und dem Ehrverlust des Königs warnt, wenn er seine Königin so leicht verspielt, warnt er in der *Saga* davor, dass eine solche Behandlung einer Frau deren Untreue verursachen könnte:

›Herra! [...] þat veit trú mín, at lítit sómir konu at unna þeim manni, er hana gefr upp fyrir einn hǫrpuslátt. Nú gætít hennar í ǫðru sinni betr, þvíat með mikilli list er hin aptr komin!« (L)

›Bei meiner treu, herr, wenig verpflichtung hat eine frau, den mann zu lieben, der sie für einen harfenschlag aufgibt. Nun behütet sie ein anderes mal besser, denn mit vieler list ist sie wiedergewonnen!« (L)

Die Darstellung in *Sir Tristrem* ist viel knapper. Hier verzichtet der Held in seiner Rüge auf jede Begründung:

›Sir king,‹
Tristrem gan to say,
›Zlif minstrels oper þing!« (CLXXV)

›Herr könig!‹ sprach Tristrem, ›Gieb Minstrels andre dinge!‹

Diese Passage dient bei Thomas offensichtlich wie bei Gottfried dazu, Marke in Verruf zu bringen, da es dem Helden gelingt, dank seiner musikalischen Talente die Königin zurückzuerobern, die Marke, ihr Ehegemahl, für einen Harfen- oder Rottenschlag verloren hat. Dies wird in der *Saga* noch ausdrücklicher formuliert als bei Gottfried. Tristan hat einen Rechtsanspruch auf Isolde gewonnen und das moralische Recht auf die Seite der Liebenden gezogen. Er hat Marke im menschlichen Sinne schuldig werden lassen, der somit jegliches Anrecht auf Isolde verloren hat. Diese Episode, in der die Musik die treibende Kraft ist, spielt eine bedeutende Rolle in der gesamten Handlung des Tristanromans bei Thomas und bei Gottfried.

Kurz erwähnt sei, dass die Musik in der Isolde Weißhand-Episode, in der Gottfried seiner Vorlage genau folgt, gleichfalls die entscheidende Rolle bei der Verführung der Prinzessin durch Tristan spielt. In beiden Werken ist der größte Betrug Tristans von Musik umhüllt. In dem von Gottfried nicht mehr adaptierten Teil von Thomas' Roman löst die Musik einen Prozess aus, der das Unglück von vier Menschen herbeiführen wird.

4 Gottfrieds Parodestück: Vereinigung und Unsterblichkeit der Liebenden in der Musik

In der Minnegrotten-Episode ist die Musik zwar nicht der Motor der Handlung, sie spielt aber eine wesentliche Rolle anderer Art. In der *Tavola Ritonda* heißt es, dass »les oiseaux chantaient dans cette verdure. Et cela les rendait joyeux« (1069).¹¹ Dieses Motiv, das weder in der *Saga* noch in *Sir Tristrem* zu finden ist, steht bei Gottfried, der es wohl von Thomas übernommen hat. Aber Gottfried hat dem Vogelmotiv und aller Wahrscheinlichkeit nach der musikalischen Dimension eine größere Bedeutung beigemessen, und nur bei ihm nimmt Tristan, mit Isolde von Marke vom Hofe verbannt, zusammen mit seinem Schwert, seiner Armbrust und seinem Horn auch seine Harfe mit in den Wald.

Bei ihrer Ankunft im Wald werden die Liebenden von einem wunderschönen Vogelkonzert empfangen. Es ist ein wahrer Wettgesang, eine Symphonie von Vogelstimmen (V. 16887–95). Ein zweites Vogelkonzert wird etwas später beschrieben (V. 17354–73). Gottfried schildert den Gesang der Vögel mit allen Fachausdrücken. Sie organieren vielstimmig mit Modulation (V. 17369: »in maneger anderunge«) und schaffen u. a. zweierlei Tonlagen, die als verschiedene Tonräume einander gegenüberstehen: die tiefere Grundstimme, der Tenor und der darüber schwebende Diskant (V. 17371: *schantoit* und *discantoit*). Gottfried beschreibt den Vogelgesang, indem er auf die ganz neue Technik des Diskantierens eingeht (der erste Traktat dazu stammt vom Ende des 12. Jh.).¹² Es handelt sich hierbei um Polyphonie, die am Ende des 12. Jh. in der historischen Wirklichkeit (man denke an die Notre-Dame-Schule mit der Entwicklung mehrstimmiger Musik) nur bei den wichtigsten Festtagen des Christentums benutzt wurde, vornehmlich in der Weihnachtszeit.

Die Vögel sind exemplarische Sänger, die von Gottfried in der Tradition der Troubadours mit den Minnesängern auf eine Ebene gestellt werden; diese werden im Literatur-Exkurs bekanntlich als Nachtigallen bezeichnet (V. 4751). Die Gleichstellung der Waldvögelein mit den Minnesängern wird vollkommen, da Gottfried ihren Gesang als einen Hofdienst betrachtet, der Tristan und Isolde in einer Welt geleistet wird, die genau wie die Feudalwelt organisiert ist. Die Waldvögelein bieten vollen Ersatz für Markes Hof und Gesinde, und genau wie die Minnesänger singen sie zur Freude der Hörenden. Nicht nur die Vögel musizieren im Wald, die gan-

¹¹ Benutzte Ausgabe: *Tristan et Yseut*. Les premières versions européennes, hrsg. von Christiane Marchello-Nizia, Paris 1995 (Bibliothèque de la Pléiade 422).

¹² Vgl. Jacques Chailley, *Cours d'histoire de la musique*. Préparation aux professorats d'enseignement musical et aux instituts de musicologie, Bd. 1, Paris 1967, 46.

ze Natur schließt sich ihnen an: Die Quelle plätschert (V. 17374–80), die Linden säuseln (V. 17381f.). Die Landschaft ist idyllisch: Es ist ein irdisches Paradies. Die ideale Naturlandschaft, in die die Grotte eingebettet wird, wird in der Tradition des *locus amoenus* beschrieben, wie sie in der lateinischen Schulrhetorik festgelegt ist.

Der deutsche Dichter ist der einzige, der erzählt, dass beide Liebenden im Wald, wenn sie davon genug haben, einander tragische Liebesgeschichten zu erzählen, in der Musik ihre Freude suchen. Liebeslieder singen und spielen sie, immer sich abwechselnd. Einer singt und der andere begleitet auf der Harfe oder umgekehrt (V. 17212–19). Der Unterricht, den Tristan Isolde während seines ersten Aufenthalts in Irland erteilt hat und in dessen Zuge er ihr das Beste seiner Kunst und seiner Kenntnisse vermittelt hat und sie so auf sein eigenes Niveau und zu sich erhoben hat, findet hier seinen Abschluss und Höhepunkt. Es ist ein vollkommen schönes Musizieren und ein wunderbar harmonischer Zusammenklang von Instrument und Stimme. Dieses Miteinandermusizieren ist ein Gleichnis der Liebeseinheit. In der Musik haben sie keine gesonderte Eigenexistenz mehr, ihre Individualität ist aufgehoben, sie sind als vertauschbar gezeigt. Nur als Einheit sind sie vorhanden, sie sind nicht mehr als Individuen fassbar, sondern nur noch als Einheit, wie schon im Prolog die chiasmatische Form »ein man ein wîp, ein wîp ein man« (V. 129) sowie der chiasmatische Bau der Namensnennung und das umarmende Spiel der Anfangsbuchstaben von V. 41/45 und 131/135 auf das künftige Einswerden der Liebenden hindeutet. Hier wird dieses in Musik vollzogen. Weder in der *Tavola Ritonda*, deren mittlerer Teil von Thomas abgeleitet ist, noch in der *Saga* und in *Sir Tristrem* ist die Rede von Musik. Trotz der Kürze des Waldlebens in diesen Texten lädt dieses Schweigen dazu ein, zu vermuten, dass es Gottfried ist, der aus der Musik das perfekte Symbol einer Liebe höherer Essenz gemacht hat.

Diese musikalischen Augenblicke, der Höhepunkt des Lebens der beiden Liebenden, machen aus Tristan und Isolde die idealen Liebhaber, die im zweiten Prolog als Beispiele angeführt wurden. Sie sind schon lange tot. Ihr Leben, ihre Liebe, ihr Leid und Tod sind aber zeitlos gültig zur Erquickung der Lebenden. Sie wirken fort und leben für die weiter, die Gottfrieds Werk gern aufnehmen wollen (V. 211–40). Gottfried schreibt seinen Protagonisten also nicht nur eine vorbildhafte, sondern auch eine wirkende Kraft zu. Diese fasst er in den Begriff des Brotes, indem er das christliche Motiv der Eucharistie verwendet. Die Einswerdung der Liebenden in der Musik wird zum Symbol der Einswerdung aller Liebenden, der toten und der lebenden. Als letzte und erhabene Glieder einer Kette von Liebenden sollen sie selbst den zukünftigen Liebhabern als nachzuahmende Vorbilder dienen. Tristan und Isolde, Konvergenzpunkte der Vergangenheit und der Zukunft, sind in der Liebe unsterblich geworden.

Dieser Exkurs über das Leben der Liebenden am *locus amoenus* ist eine der von Gottfried hinzugefügten Passagen und eines der Paradestücke seiner Erzählkunst. Hier hatte er die gestalterische Freiheit, um die bezaubernden Effekte der Musik mit der Liebe, die die Herzen über die *conditio humana* hinweg erhöht, zu verknüpfen. Da zur Entstehungszeit des Werks die Polyphonie bei den wichtigsten Festtagen des Christentums benutzt wurde, könnte man die Hypothese aufstellen, dass Gottfried somit die herausragende Liebe beider feiern wollte: die Waldvögel zelebrieren mit ihren mehrstimmigen Liedern das Fest der Liebe. Gottfried erhöht sozusagen Tristans und Isoldes Liebe bis zum Sakralen. Durch die Musik, die göttlicher Herkunft ist, verknüpft er das Sichtbare und das Unsichtbare und verbindet in einem einzigen Ganzen das Göttliche und das Menschliche. Beide Liebenden fühlen sich nicht nur eins mit dem ganzen Universum, sie haben ebenfalls Zugang zum Unendlichen, zum Göttlichen, zur Unsterblichkeit.

Matthias Meyer

Engel und Gestrüpp

Ein Versuch über Klangphänomene im *Jüngerer Titurel*

Abstract: Albrecht's *Jüngerer Titurel* is a text (in)famous not only for its length but also for its form. In this paper I discuss some small-scale examples relating to the Arthurian court as well as the Grail world in relation to the soundscape described but also to the sound created by Albrecht's text, showing when, where and wherefore Albrecht is interested in creating a detailed sound effect through his language.

Die akustische Umwelt verändert sich regelmäßig. Meist drängen wir diese Umwelt weit in den Hintergrund unserer alltäglichen Wahrnehmung, so dass wir dagegen abstumpfen. Hupen und Klingeln müssen laut sein, damit sie überhaupt gehört werden, gleichzeitig kann die Wahrnehmung von Stille zu einer psychischen Belastung werden. Die ›normale‹ akustische Umwelt des Mittelalters ist zumindest in ihren Auswirkungen auf ›den‹ mittelalterlichen Menschen nicht rekonstruierbar. Leise wird sie nicht gewesen sein. Aus den Texten heraus können wir nur auf unterschiedliche Semantisierungen schließen, die aber textsortenspezifisch und okkasionell sind. Lärm kann bedrohlich sein (man denke an die Gefangenschaft von Gawein und seinen Gefährten im Berg aus der *Crône* Heinrichs von dem Türlin; V. 26242–337)¹ oder ein integraler Bestandteil höfischer Repräsentation.² So ist dann auch die Darstellung akustischer Phänomene in Texten nie einsträngig zu interpretieren, und die Untersuchung von Klangeffekten wird notwendigerweise zu einem Rätsel-, zumindest aber zu einem Plausibilitätsspiel, sowohl wenn es um andere als die im Text *expressis verbis* beschriebenen Klänge und deren Effekte geht, als auch und insbesondere, wenn es um die durch den Text erzeugten geht. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Auseinandersetzung mit Klangeffekten notwendi-

1 Benutzte Ausgabe: Heinrich von dem Türlin, *Die Krone* (Verse 12282–30042), nach der Handschrift Cod. Pal. germ. 374 der Universitätsbibliothek Heidelberg nach Vorarbeiten von Fritz Peter Knapp und Klaus Zatloukal, hrsg. von Alfred Ebenbauer und Florian Kragl, Tübingen 2005 (ATB 118).

2 Vgl. z.B. Sabine Žak, ›*Luter schal und süeze dæne*. Die Rolle der Musik in der Repräsentation‹, in: Hedda Ragotzky und Horst Wenzel (Hrsg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, 133–48, sowie natürlich den Band von Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Wien u. a. 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89).

gerweise ›rein spekulativ‹ bleiben muss und man, zumal als Literaturwissenschaftler, auf diese verzichten darf.³

Damit ist eine systematische Trennung angesprochen, die ich auch meinen Überlegungen zugrunde lege. Es geht mir um zwei Arten von klanglichen Phänomenen: solchen, die in einem Text beschrieben werden und deren Wirkung einerseits, und solchen, die durch den Text, dessen lautliche Qualität, erschaffen werden, andererseits. Hierbei tritt die mittelalterliche und frühneuzeitliche Überlieferung als Problemfeld hinzu, denn gerade in der Überlieferung können feinere Klangeffekte verlorengehen. Die genaue Sprachbehandlung, die etwa der Hamburger Kaufherr Barthold H(e)inrich Brockes seinen Texten angedeihen lässt, ist dort aufgrund eines Vorspruchs sicher als Autorwille erkennbar – so etwa, wenn es in seinem Gewittergedicht auch guttural-konsonantisch donnergrollend rollt und plosivisch kracht und ballert und nach Gewitterende jegliches *r* fehlt.⁴ In der mittelalterlichen Textüberlieferung kann bei solchen Spielen viel verloren gehen – muss es aber nicht. Das bringt mich zum *Jüngerer Titirel*.⁵

Ich beschäftige mich im Folgenden mit einigen Beispielen, die meisten den Artushof betreffend. Es sind kleine Passagen; auf das *distant reading*, das man angesichts der Textmasse vornehmen müsste, verzichte ich abgesehen von wenigen Anmerkungen am Schluss. Eine weitere Frage lasse ich außen vor: Die der Rezeption

3 So kann man viele Details historisch genau rekonstruieren, etwa die akustische Situation bei Festen, wenn man den Raum, in dem sie stattgefunden haben, kennt. Diese Arbeit wird z. B. von der systematischen Musikwissenschaft regelmäßig unternommen. Dennoch bleibt ein Problem die subjektive Qualität des Wahrgenommenen, wie es Thomas Nagel in seinen grundlegenden Arbeiten formuliert hat; vgl. Thomas Nagel, ›What is it like to be a bat?‹, in: ders., *Mortal Questions*, Cambridge u. a. 1979, 165–80, sowie im selben Band ders., ›Subjective and Objective‹, 196–214.

4 Benutzte Ausgabe: Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung*, ausgewählt und hrsg. von Hans-Georg Kemper, Stuttgart 1999. Der Text 54–61: *Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille. Job. XXXVII, 5–11*, das Zitat 56f. mit dem Umbruchspunkt: »Noch strahlte Blitz auf Blitz, mit fürchterlichem Schein; / Der Donner rollte noch, mit gräßlichem Gebrülle. / Allein, im Augenblick, nahm eine sanfte Stille / Die fast betäubte Welt gemach von neuem ein; / Die Wolcken theilten sich; so Duft, als Nebel, schwand; / Das holde Sonnen-Licht, des weissen Tages Quelle, / Goß eine See von Glantz auf das benetzte Land, / Und macht', im Augenblick, so Welt als Himmel helle.« Es folgen 54 weitere *r*-lose Verse, nur im zusammenfassenden letzten Abschnitt kommt wieder ein *r* vor; vgl. Arno Schmidt, ›Nichts ist mir zu klein‹, in: ders., *Die Ritter vom Geist. Von vergessenen Kollegen*, Frankfurt a. M. 1985, 56–89, hier: 60 (zur Gewitterode).

5 Benutzte Ausgabe: Albrechts von Scharfenberg *Jüngerer Titirel*, nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hrsg. von Werner Wolf und Kurt Nyholm, 4 Bde., Berlin 1955–1995 (DTM 45, 55, 61, 73, 77, 79). Die den Zitaten beigegebenen Übersetzungen sind eigene Näherungsversuche, die zum Teil Ergänzungen erhalten, um das Verständnis zu erleichtern – Ergänzungen, die sich teils aus dem Kontext ergeben oder m. E. notwendig sind. Ich danke Beatrice von Lüpke für die Diskussion der Übersetzungsversuche.

des Textes. Wir haben in der Sayn-Wittgenstein'schen Handschrift Belege eines Schreibers, der mit seinem intendierten Leser korrespondiert,⁶ und ich kann mir eine umfangreichere Rezeption des Textes nur schriftgestützt vorstellen, allerdings – das scheint mir sicher zu sein – durchaus mit akustischem Hintergrund, sei es vorgelesen oder gelesen mit äußerlicher oder innerer Vokalisierung. Damit blende ich auch die Frage der Sangbarkeit des Textes aus, zu dem es ja eine Melodieüberlieferung gibt.⁷ Ich gebe zu, dass ich mir den Text schon gehört nur als extrem unverständlich vorstellen kann, gesungen wird das wohl noch verstärkt. Und schließlich: Das bei Wolframs *Titirel* so zentrale Hundegebell (Str. 137)⁸ ist in den über 6000 Strophen so marginalisiert, dass es mir gänzlich aus dem Fokus geraten ist und von mir ignoriert wird.

1 Der Klang des Artushofs

Ich beginne mit einem Beispiel, in dem die verschiedenen Klangebenen gut verwoben sind. In Str. 1883 wird der Name des Hundes Gardevias erläutert, der das Brackenseil mit der bei Wolfram fatalen und bei Albrecht zusätzlich zu einer Tugendlehre umfunktionierten Inschrift um seinen Hals trägt. Diese Einführung geschieht durch eine Inschrift, die die Zuhörenden/Lesenden im gleichen Moment erfahren wie der gesamte Artushof:

Waz dirre nam beherte, | daz merke werde diete!
 iz sprichet: ›hüte der verte‹. | swer gern im selber selde und ere biete,
 der hūte siner verte zallen stunden,
 so daz er var di richte. | so wirt sin pris vil selten veile vunden. (Str. 1883)

Was dieser Name behauptet, das merkt, liebe Leute! Er bedeutet: ›Achte des Weges‹. Wer auch immer sich selbst Glück und Ansehen verschaffen möchte, der achte immer auf seinen Weg, so dass er den geraden Weg einschlägt. So wird sein Ansehen nie preisgegeben.

⁶ Bad Berleburg, Sayn-Wittgenstein'sche Schlossbibliothek, Ms RT 2/1. Ein Digitalisat der Handschrift ist über den Handschriftencensus verfügbar: <https://handschriftencensus.de/3616> (letzter Zugriff: 15. Februar 2024).

⁷ Diese findet sich auf dem Vorsatzblatt der Wiener Handschrift ÖNB Cod. 2675. Das Singen des Textes wird auch in Str. 6077 selbst angekündigt; vgl. Volker Mertens, *Der Gral. Mythos und Literatur*, Stuttgart 2003, 147, sowie ders., ›Zu Text und Melodie der Titirelstrophe: *Iamer ist mir entsprungen*‹, in: *Wolfram-Studien* 1 (1970), 219–39.

⁸ Benutzte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Titirel*, Text – Übersetzung – Stellenkommentar, hrsg. von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin, Boston 2012.

Die Wolframs *Titurel* und das *Nibelungenlied* durch die gleichmäßig geregelten Binnenreime übertrumpfende Machart der *Jüngeren Titurel*-Strophe ist hinlänglich bekannt. Hier aber wird die Euphonie überdeutlich zur Betonung der *verte* eingesetzt: der *er*-Klang dominiert durch dreimalige Verwendung in der Betonung allein schon im ersten Vers der Strophe, bevor es dann sozusagen zur Enthüllung der zentralen Botschaft im Anvers des zweiten Verses kommt: »hüte der verte« – und es folgt gleich wieder ein gedoppelter *er*-Klang: »swer gern«. Das helle *e* bleibt weiter dominant: »selber« und »selde«⁹ – und das »hüten der verte« folgt – in der eigentlich nicht besetzten Binnenreimstellung im dritten Vers; ab jetzt rückt sozusagen stabend das *v* in den klanglichen Mittelpunkt: »verte«, »var«, »vil veile vunden«.¹⁰ Auch wenn das bei einer ersten auditiven Rezeption wohl im Klanggeklänge von Albrechts *Titurel*-Strophen unterzugehen droht, ist damit doch die Bühne für das kommende zentrale arthurische Klangereignis des Textes eröffnet, nämlich die Lektüre der Brackenseil-Inschrift mit dem Refrain »hüte der verte« ab Str. 1884 – und dies bis Str. 1927, wobei das Wort *verte* in den Strophen 1884, 1886, 1899, 1907 und 1917 zweimal verwendet wird.

Es ist eines der Probleme der Forschung zum *Jüngeren Titurel*, dass die Lehre, die so umfangreich und im formalen Gleichklang vorgeführt wird, inhaltlich wenig überraschend und interessant ist.¹¹ Das war offenkundig auch Albrecht bewusst, der gleich im Anschluss an die Wiedergabe des verlesenen Textes eine Art *disclaimer* anfügt.¹²

⁹ Cora Dietl weist mich richtig darauf hin, dass das zwei unterschiedliche *e* sind – allerdings sind beide hell.

¹⁰ Diese Strophe ist ein weiteres Beispiel für Florian Kragls Fazit: »Wer den *Jüngeren Titurel* mit Genuss lesen will, muss sich hoffnungslos im Detail verlieren und alles Drumherum vergessen können«; Florian Kragl, »Klarifunkel. Oder: Warum beim *Jüngeren Titurel* der Teufel nicht im Detail steckt«, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), *Der Jüngere Titurel* zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), 139–82, hier: 182.

¹¹ Thomas Neukirchen ist einer von wenigen Apologeten der von Albrecht propagierten Lehre; er folgt damit der Rezeption des Werkes im Spätmittelalter als didaktischem Lehrwerk, wie es in der obengenannten Sayn-Wittgenstein'schen Handschrift überdeutlich wird; vgl. etwa Thomas Neukirchen, *Die ganze aventure und ihre lere. Der Jüngere Titurel* Albrechts als Kritik und Vervollkommnung des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, Heidelberg 2006 (Beihefte zum Euphorion 52).

¹² Cora Dietl, »Arthurische »Dinge« wiedererzählt. Gralsschwert, Gold der Sælde und Brackenseil in Albrechts *Titurel*, in: Cora Dietl und Christoph Schanze (Hrsg.), *Formen arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin, Boston 2016 (SIA 12), 156–200, hier: 189–96, hat sich für eine Art Synthese aus den Positionen, die die Lehre als sekundär, die Kraft der Steine als primär in der Wirkung sehen, entschieden und betont den Doppelcharakter des »Dings« Brackenseil als (sprechendes) Subjekt und als Objekt (der Begierde) – eine sehr bedenkenswerte Trennung. In einem Beitrag zum Klang muss natürlich die »Sprache des Seils« berücksichtigt werden, dennoch möchte ich den apologetischen Charakter der folgenden Verse ernst nehmen: Albrecht ist sich der

Nu was do solcher mære | niht vil mit wiser lere.
 güter pfaffheit lære | was diu werlt dannoch einvalt in ere.
 des gie di ler in zeherzen solcher wise,
 sams an den stunden weren | geborn zu vreuden vruht in paradise. [...]

Alle vreude cleine | uber al uf Floritschanze
 was wider der aleine, | swenne man in do las di lere ganze.
 die vreude der schrifte gie von der steine krefte,
 dar uz di bûchstab waren. | di liebtens mere dann von meisterscheffe. (Str. 1928–30)

Nun gab es damals nicht viele solcher Geschichten mit kluger Lehre. Ohne gute Kleriker war die Welt damals noch einfältig in puncto Ansehen. Deswegen ging ihnen die Lehre so zu Herzen, als wären sie sogleich im Paradies geboren worden, um die Freudenfrüchte zu genießen. [...] Alle Freuden auf Floritschanze waren nichts gegen die alleine, die entstand, wann auch immer man ihnen die ganze Lehre vorlas. Die Freude an der Schrift war ein Resultat der Steine, aus denen die Buchstaben geformt waren. Die liebten sie mehr (wegen der Kraft der Steine) als wegen der Lehre.

Dass Albrecht hier anscheinend Zweifel an der inhaltlichen Überzeugungskraft seiner Lehre hegt, hat die Rezeption seines Werks als Hauptlehrbuch des 15. Jh. nicht verhindert. Er versuchte offensichtlich, der seinem Text notwendig fehlenden Kraft der Edelsteine, die das Hauptvergnügen der Lektüre erzeugen, mittels Durchrhetorisierung einen sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Anstelle der Kraft der Steine tritt die Kraft der Wiederholung – was auf jeden Fall bleibt, ist die Botschaft »hûte der verte« – ob der Rest des Inhalts ankommt, scheint mir für die intra- wie die extratextuellen Hörergemeinschaften gleich fraglich zu sein.¹³

Das öffentliche Präsentieren der Brackenseil-Inschrift ist ein Höhepunkt auf dem Artusfest zu Floritschanze und damit Teil des Klangs am Artushof. Wie aber wird dieses Fest genau klanglich inszeniert?

Der erste Befund ist wenig überraschend – und auch wenig interessant. Von der intradiegetischen Klangwelt wird kaum etwas berichtet, es gibt keine Detailtiefe – mit einigen Ausnahmen allerdings. Zunächst ist es das für ein arthurisches Hoffest unvermeidliche Turniergehehen. Hier wird oft summarisch die Kampf- topik eher anzitiert als wirklich ausgeführt:

In kuniclicher wise | wil nu ritter machen
 Artus nach lobes prise, | also daz von dem buhurt müzen krachen

Platituden bewusst, die er seinem Publikum präsentiert, und versucht eine rhetorische Kompensation durch Einhämmern einer banalen Kurzformel.

13 Vgl. Mertens, *Der Gral* (wie Anm. 7), 146f.: »Die Trivialität der moralischen Reden wird in der sprachlichen Verrätselung bedeutungsvoll, denn weniger logische, als klanglich musikalische Dimensionen, sind bestimmend«.

berge, walt mit doz und daz gevilde.
ob ieman het ein truren, | daz wart verjagt und was dem herzen wilde. (Str. 1664).

Artus will nun auf für einen König angemessene Weise ruhmvoll Schwertleite feiern, so dass von dem Buhurt Berge, der Wald und das Gefilde erdröhnen. Wenn jemand Trauer empfand, wurde sie verjagt und dem Herzen fremd.

Dass dies wenig anschaulich wirkt, liegt sicher auch am undramatisch dahinschreitenden Gesamtklang der Strophe, nicht zuletzt an der Permanenz des zweisilbigen Reimes. Jedenfalls geht, wenn ich richtig höre, die markerschütternde Gewalt der akustischen Phänomene unter und wird zum metaphorisch zu verstehenden Freuden spender. An konkreten Elementen finden sich – neben einigen wolframisierenden *waltswende*-Metaphern – hauptsächlich *tambur* und *busine* (Trommel und Posaune; Str. 1712,1, 1715,1 u. ö.; auch getrennt, z. B. Str. 1754,4). Mindestens so wichtig ist Albrecht ein auf dem Fest ausbleibendes akustisches Ereignis: Man hört kein Klagen der *varenden* über zu kleinen Lohn: »smehar gabe cleine | hort man da die varenden wenic schrien« (Str. 1717,4).

Es gibt jedoch auf einem längeren Hoffest nicht nur Turniere, es gibt auch die Abende und Nächte dazwischen. Diese werden in Zeltstädten verbracht, in die die versammelte arthurische Prominenz nach einem *brutlouf*, einem Hochzeitsfest, geführt werden muss:

Mit schönheit wart verendet | der tak so vreudenriche.
darnach wart gesendet | zen herbergen schon und lobeliche
ie die brut mit einer schar gesellet.
vil süzer videlære | und ander dône wurden do erschellet. (Str. 1832)

Der so freudenreiche Tag wurde dort in Schönheit beendet. Jede Braut wurde danach auf schöne und lobenswerte Weise mit ihrem Gefolge in die Herberge geschickt. Viele süßklingende Fiedler und andere Melodien erklangen dort.

Am Schluss der nächsten Strophe folgt gleich ein weiterer Hinweis auf die »süezen dône«, die man »vor in rürte« (Str. 1833,4). Hier nun wird Albrecht – jedenfalls für seine Verhältnisse – recht anzüglich: Ob die Damen und Ritter des Nachts Freude aneinander hatten? »[W]arzû sol man das melden?« (Str. 1836,1b). Bedauert werden Tschinotulander und Anfortas, die keine Minne hatten, sondern Trauer und Leid. Albrecht weicht dann ins Kosmologische aus und schildert den regelmäßigen Lauf von Tag und Nacht, von Osten nach Westen, der Sonnenaufgang wird zu einem kosmischen Ereignis, vor dem die irdische Musik zurückweichen muss:

darnach kan sich di sunne | wol an ir zirkel riden,
aller sûz ein uberwunne. | ich wen, die sûze nieman moht erliden
mit done, do die sunne ir zirkel rûret.
seiten clank und vogel sank | da gen ist sam der golt zu kupfer füret. (Str. 1839)

Danach kann sich die Sonne, die alle süßen Klänge an Wonne übertrifft, auf ihrer Laufbahn weiterbewegen. Ich glaube, keiner konnte die Süßigkeit im Klang erfahren, wenn die Sonne ihre Sphäre spielt [wenn die Sonne ihre Sphärenmusik ertönen lässt]. Saitentöne und Vogelgesang sind dagegen, wie Kupfer sich zu Gold verhält.

Es folgt der nach einem *brutlouf* obligate Messegang, auch hier wieder mit Gesang, auch hier wieder höfische Musik, wie ausdrücklich betont wird:

Do hûp sich michel joie | von manger hande gaudine,
von tantze grozer tschoie. | weder mit tambur noch mit busine
wolten sich die vrowen lan betören.
videlen, harpfen, rotten | und ander sûze dône si wolden hören. (Str. 1844)

Da entstand große Freude aus vielerlei Freudengelage, aus dem Tanz große Freude. Weder mit Tamburin noch mit Posaune wollten sich die Damen betören lassen. Fiedeln, Harfen, Rotten und andere angenehme Klänge wollten sie hören.

Der genderspezifische Gegensatz ist deutlich – und doch setzen sich schließlich die kampfbereiten Ritter durch, und das Turnier geht weiter. Überraschend ist das alles in seinem Informationsgehalt nicht, auch die Geschlechteropposition ist es nicht; allenfalls die kosmologische Präteritio einer allgemeinen Liebesnacht und das implizite Zusammendenken von Sphärenklang und dem Morgenchor der Vögel könnte man herausheben, aber verglichen z. B. mit der im gleichen Erzählsammenhang präsentierten Geschichte vom Tigrisgold ist das wenig exotisch.

Allerdings gibt es auch hier eine zweite Ebene, denn – wie gesagt – der erste angesteuerte Höhepunkt ist ja nicht das Turnier selbst, nicht die Ankunft der Boten des Baruch Akerin mit den exotischen Stoffen inklusive Duftwunder und Tigrisgold, sondern die Verlesung der Inschrift, die Sigune bekanntlich schon vorher mehrmals lesen konnte. Das – so jedenfalls meine Interpretation – wird von Albrecht bereits mehrfach durch eine auch klanglich besonders markierte Figur vorbereitet, die aber in gleich zweifacher Weise gebrochen, nämlich unter- und abgebrochen, wird, denn es findet sich im Vorfeld dieser Szene, im Vorfeld von Floritschanze und auch in der Turnierbeschreibung etwas, das ich als unterbrochene und abgebrochene Listen bezeichnen möchte.¹⁴ Das sind zuerst die Auflistungen der Könige, die sich auf Floritschanze versammeln, mit ihrer Herkunft und

¹⁴ Zur Ästhetik der Liste vgl. grundlegend Eva von Contzen, ›Theorising Lists in Literature: Towards a Listology‹, in: Rebecca Laemmle u. a. (Hrsg.), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond. Towards a Poetics of Enumeration*, Berlin, Boston 2021 (Trends in Classics. Supplementary Volumes 107), 35–54, sowie zahlreiche weitere Veröffentlichungen der Autorin. Ein weiteres Untersuchungsfeld wäre die mögliche Parallele in japanischen Erzählungen des ›Mittelalters‹ (der Heian-Zeit), wie den *Heike Monogatari*.

der geographischen Herkunft der ihnen folgenden Ritter. Dann aber wird die Liste nach sieben Königen abgebrochen und in die Präteritio überführt: Wenn ich nun alle 30 nennen würde, was soll das? Damals kannten sich alle, heute sind sie uns fremd (Str. 1757, 1f.).

Eine weitere Liste nennt die ranghöchsten Damen, und hier fällt auf, dass Albrecht permanent in Rekurs kommt: Zuerst wird Ginover genannt, dann folgt Sigune, dann Urrepanse, dann spricht Albrecht wieder über Sigune, nennt Urrepanse, kehrt noch einmal zu den beiden zurück und nennt erst dann die Vierte, Clauditte. Wieder wird im Rekurs die Heiligkeit des Grals betont, die die Vorrangstellung von Nummer zwei bis vier erklärt (Ginover ist verschwunden), bevor als fünfte Orgeluse genannt wird. Es folgen namenlose Töchter (nach denen Albrecht durchzählt: jetzt habe ich zehn), bevor weitere arthurische Prominenz genannt wird, diesmal einfach gereiht, aber in unterschiedlicher Länge präsentiert. Beide Arten von Listen haben eines gemeinsam: Sie brechen das Klangphänomen der Liste, wie es etwa auch aus dem *Erec* Hartmanns von Aue bekannt ist, auf: Es entsteht eben nicht der Sog der Gleichförmigkeit, die akustische Erwartung an Listen wird gebrochen. Genau diese Gleichförmigkeit aber wird *in extenso* in der Brackenseil-Inschrift vorgeführt. Es trifft also durch die ästhetische Inszenierung bei der Rezeption der Brackenseil-Inschrift zweierlei zusammen: der Sogeffekt der Liste, das Absehen vom konkreten Inhalt (was ja auch das intradiegetische Publikum tut), schließlich aber auch der Überraschungseffekt, dass – nachdem Albrecht sich einer einfachen repetitiven Ästhetik der Liste im Vorfeld der Verlesung des Seils verweigert hat – er nun genau dieses repetitive Element einsetzt; die gerade anerzogene Erwartung wird gebrochen.

Die problematische Erzählhaltung der folgenden Szene habe ich ausführlicher an anderer Stelle besprochen.¹⁵ Es geht um die Ankunft des Heeres Königs Clarisidun von Marokko. In unserem Zusammenhang fällt auf: Natürlich gehört auch zum Turnier, das nach der Verlesung folgt, die übliche rhetorische Begleitmusik, v. a. das wieder eher ›unrhythmische‹ Namensgeklingel, das ja schon vor Albrecht zum akustischen Konstituens des Artushofes gehörte. Dies ist besonders auffällig in der Turnierschilderung – auch das übrigens eine Art erweiterter Liste, weil sehr vielen Namen eine die Versgrenze überschreitende, manchmal auch eine Strophe fül-

15 Vgl. Matthias Meyer, ›Wie man vom Wege abkommt und trotzdem ankommt. Ein Versuch zum *Jüngeren Titurel*, in: Désirée Mangard und Miriam Strieder (Hrsg.), *Jenseits der ausgetretenen Pfade. Normüberschreitungen in der höfischen Epik vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Innsbruck 2021 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 94), 29–46, v. a. 32–40.

lende Kurzcharakteristik beigegeben wird. Schon Heinrich von dem Türlin hatte ja im *dorfspel*-Exkurs seiner *Crône* festgehalten, dass sich die arthurische Welt über Namen konstituiert (V. 17425–553).¹⁶ Dies gilt besonders für die arthurische Männerwelt, nicht für die Frauen: Als der Turniersieger Tschinotulander von 80 *meiden* geküsst werden soll, bittet der Erzähler Frau Aventüre nach drei genannten Namen (Sigune, Urrepanse, Kondwiramurs) darum, keine weiteren Namen zu nennen, da er sonst vor Liebe zu einer der Genannten sterben könne – und doch wird zumindest noch ein weiterer Name, Liaze, genannt. Ansonsten handelt es sich wieder um eine abgebrochene Liste.

Der übliche Turnierlärm wird dabei nur selten erwähnt, und wenn ja, dann eher wieder summarisch, z. B. »[v]on trumben groz gesnurre, | businen, heidenisch pffifen / da doz« (Str. 2001, 1f.) – wobei die »heidenisch pffifen« seltsamerweise nur in diesem Turnier und nicht in den zahlreichen Heidenkämpfen vorkommen. Die »trumben« sind hier vielleicht keine Trompeten oder Posaunen, sondern Trommeln, weil sie »gesnurre«, Rauschen, Sausen, erzeugen und die Verbindung von *trummel* und *snurre* häufiger zu belegen ist.¹⁷ Besonders die *businen* sind bei Albrecht stereotyp für Kampflärm, kommen aber im ganzen Text auch nur 26-mal vor, die *tambure* 16-mal, was angesichts der zahlreichen Schlachten zumindest darauf verweist, dass sich Albrecht für die akustische Vergegenwärtigung des Schlachtlärms andere Mittel als die musikalischen Elemente sucht.

Am Ende dieses Turniers kommt nun die eigentliche Aventüre, und sie beginnt mit einem akustischen Nicht-Ereignis. Über Nacht ist auf der Ebene von Floritschanze ein Heerlager erschienen, riesig, ja geradezu ein Spiegelbild der versammelten Artuswelt, auf der anderen Seite des Flusses Sibra, der ebenfalls wirkt, als sei er über Nacht erschienen, da er bislang keinerlei Rolle gespielt hatte. Diese Erscheinung ist völlig überraschend, zumal die Ankunft eben ohne jedes Geräusch erfolgt (was aber nicht explizit betont wird), so dass sich der Artushof fragt: »weder kumtz von himel oder ist iz uz der erde gezucket?« (Str. 2300, 4). Es ist klar, dass ein solch wundersamer Aufmarsch nur lautlos erfolgt sein kann, erzählen tut es Albrecht nicht.

Übrigens – und das finde ich eigentlich bemerkenswert – geht es in gedämpftem Ton weiter. Natürlich erzeugt diese Erscheinung übermäßige Neugier, jedoch:

Nu lak, als ob er sliefe, | kunic Artus gesellet.
ob man im lute riefe? | nein, iz wart mit zuhten niht entwellet.

¹⁶ Zu diesem Exkurs vgl. Matthias Meyer, Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1994 (Beihefte zur GRM 12), 139f.

¹⁷ Vgl. die Einträge zu *trumbe* und *snurre* in den einschlägigen Wörterbüchern.

ein kamerer, bescheiden und ouch klüge,
 der sprach: ›herre, niht erschrecket, | hie lit ein vremdez her gar ungefüge!‹ (Str. 2301)

Nun lag König Artus da, als ob er [noch] schlief. Ob man ihn laut rief? Nein, man zögerte nicht und verhielt sich [doch] formvollendet. Ein mit Urteilkraft versehener und kluger Kämmerer sagte: ›Herr, erschreckt nicht, hier lagert ein riesiges fremdes Heer!‹

Das Decorum wird gewahrt, der König, der immerhin schon wach ist, wird eben leise und nicht durch ungebührlichen Lärm auf das unerhörte Ereignis aufmerksam gemacht. Bekanntlich hat es mit diesem Heer eine weitere Bewandnis. Als Keye, der als erster diese Erscheinung erforschen will, den Fluss überschreitet, verändert sich seine Wahrnehmung: Sieht man von der arthurischen Seite sozusagen das eigene Spiegelbild, ein belebtes Lager mit Zelten, Menschen, Tanz und Turnier, so nimmt Keye auf der anderen Seite nur die Zelte wahr – nichts sonst. Er fürchtet Schande bei der Rückkehr (warum eigentlich?), und sie tritt auch ein, bis andere – sogar tausende, wie es im Text heißt – ebenfalls auf die andere Seite fahren, denen es genauso ergeht. Die paradoxe Situation wird festgehalten, und auch wenn sie rätselhaft bleibt (da, anders als im *Partonopier* Konrads von Würzburg, nicht im Detail psychologisiert wird), wird deutlich, dass hier etwas eigentlich Unheimliches passiert. Bis auf Keyes Angst vor Schande, die sich aber als Versagensangst darstellt (er kann nichts Positives berichten, nur eine Nicht-Auskunft geben, und er glaubt, dass das ein persönliches Manko ist), wird nämlich keine psychische Reaktion geschildert:

Swenn tuserent jensit waren, | die nieman sehen kunden
 sprechen und gebaren, | die dishalp dester minner niht empfunden
 und sahen ouch nicht minner mit den ougen
 buhurdieren, tanzen | und ander schal was jensit gar untougen. (Str. 2327)

Auch wenn tausend auf der anderen Flussseite waren, die niemand reden und sich bewegen sehen konnten, so bemerkten und sahen auf dieser Seite die Menschen doch um nichts weniger Buhurte, Tanzen und anderer Lärm war [von] jenseits zu hören.

Die Ankunft dieses Heeres wird mit der Attraktion arthurischer Tugend erklärt: Der König von Marokko will Artus kennenlernen und sehen, wie es um dessen Tugend bestellt ist. Mittels einer Tugendprobe, einer der wenigen ›ernsten‹ Tugendproben in der Artusliteratur,¹⁸ wird die individuelle Tugend getestet, denn es

18 Zu den Tugendproben vgl. Christine Kasper, Von miesen Rittern und sündhaften Frauen und solchen, die besser waren. Tugend- und Keuschheitsproben in der mittelalterlichen Literatur vornehmlich des deutschen Sprachraums, Göppingen 1995 (GAG 547); vgl. auch Bart Besamusca, ›Characters and Narrators as Interpreters of Fidelity Tests in Medieval Arthurian Fiction‹, *Neophilologus* 94/2 (2010), 289–99.

wird eine Brücke erbaut, die man nur überqueren kann, wenn man die Probe besteht: Männer fallen bei Nichtbestehen vom Pferd und in den Fluss, Frauen werden nicht nass, sie purzeln nach vorn auf die Brücke. Natürlich besteht nicht nur Artus diese Probe, sondern insgesamt 30 Ritter und – nur – drei Damen. Während die Fehler der Ritter, die selbst im Falle Keyes nicht sehr gravierend sind, öffentlich benannt werden, weil sie eine ebenfalls magische Tafel verkündet, verbietet Artus die Veröffentlichung der Fehler der Damen. Hier liegt dann doch wieder das Phänomen einer abgebrochenen Liste vor. Gleichzeitig hat dies eine klare Funktion, denn Tschinotulander, der unter den 30 herausragenden Tugendbolden unterzugehen droht, wird durch Sigune herausgehoben, die natürlich eine der drei Damen ist, die die Probe bestehen. Außerdem legitimiert dieses Ergebnis auch Sigunes Entscheidung, Tschinotulander zu erhören – auch wenn dieser natürlich ablehnt, da ja der im *Parzival* vorprogrammierte Ausgang erreicht werden muss. Der ›ernste‹ Charakter der Probe wird v. a. durch Fehlen des Gelächters, das sonst in Tugendproben vorkommt, inszeniert. Ansonsten ist diese Episode, wie auch die folgende Entführungsszene, akustisch unauffällig, wenn man von den zahlreichen wörtlichen Reden absieht, wobei die Albrecht'sche Strophik den wörtlichen Reden auch einen Teil ihrer Wirkung nimmt. Die einzige Strophe, die mich ratlos zurückgelassen hat, ist die folgende:

Tanzen, buhurdieren, | vremder ding ein wunder,
 behendicheit, parlieren | mit listen und mit zouber ouch dar under,
 swaz man in des zu vreuden moht erzeigen,
 daz was des kuniges wille, | wan er hiez den fliz da zû wol neigen. (Str. 2439)

Tanzen, Buhurt veranstalten, sehr viele seltsame Dinge, Geschicklichkeit, kluge und in den Bann ziehende [?] [Zauber wirkende?] Gespräche, was auch immer man zum Vergnügen zeigen konnte, war der Wille des Königs, denn er befahl allen, sich darum zu bemühen.

Ich wüsste gern, was »parlieren mit listen und mit zouber« genau bedeuten soll – ein *vremdez ding* ist es allemal.

2 Der Klang des Grals

Ich habe viel Zeit auf den Artushof verwandt, ohne dass ich eine charakteristische *soundscape* ermitteln konnte. Für Albrecht ist also, dies mein Zwischenfazit, der Klang des Textes wichtiger als der intradiegetische Klang, der Klang im Text – jedenfalls, wenn es um den Artushof geht, der aber sowieso eine Art Fremdkörper ist.

Wenn ich nun noch kurz auf den Gral zu sprechen komme, so kann ich mir die Kürze auch deswegen leisten, weil im vorliegenden Band in anderen Beiträgen detaillierter auf den Klang im Zusammenhang mit dem Gral und besonders dem Gralstempel eingegangen wird.¹⁹

Der Gral scheint für eine akustische Analyse zunächst wenig geeignet. Dieser ist ein Gefäß, kein Lautsprecher. Bei Wolfram ist er als Stein mit der Schrift als Medium verbunden, bei Albrecht wird er allerdings schon zu einer Schale umgearbeitet, wie zumindest am Schluss des Textes deutlich wird.

Dennoch gibt es natürlich akustische Phänomene, die mit der Gralswelt verbunden werden. Dass sich dabei – zumindest was die Textästhetik betrifft – ähnliche Prinzipien wie bei der Darstellung des Artushofs finden, verwundert nicht. Dabei ist natürlich zuerst wieder an die oft langen Aufzählungen und Listen zu denken, die auch hier eine rein rhetorische Funktion haben können. Ich möchte zunächst auf eine kurze Passage eingehen, die sich bereits vor der Errichtung des Gralstempels findet:

Der berc was so behalten, | den kund ot nieman vinden,
wan des di engel walten | wolten, daz er sich da solt gesinden.
sus fürten sie nu Titurel den werden
aldar mit sanges done, | den er vernomen selten het uf erden.

Aller pfat voreinet | was dirre walt so wilde,
verhulzet und versteinet | uber al. des lag da groz unbilde
mit farme, scholopamder, kalamarbe,
artumesie, agrimonie, | mit verbene verwahsen und erbarbe,

Cipresse, kasse, mandel, | mirre, zeder, larke,
prisilia, triasandel | und aspinde, dar uz Noe di arke
worcht. ir hundert einz ich nimmer funde
mit namen weder krut noch holz, | des got dem selben walde zu fruchte gunde,

Noch al der voglin singen, | noch kraft der edelen steine.
die engel schiere bringen | kunden dar vil lüte, so daz niht eine
Titurel belibet in ellende. (Str. 299–302, 3)

Der Berg war so verborgen, dass ihn niemand finden konnte, außer wenn es die Engel zulassen wollten, dass er sich dorthin begeben durfte. So führten sie nun den würdigen Titurel mit Gesang dorthin, wie er ihn noch nie auf Erden gehört hatte. Völlig weglos war der wilde Wald, voller Unterholz und überaus steinig. In einem unbegreiflichen Chaos lagen da Farne, Scholopamder [ungeklärt], Kalamarben [ungeklärt], Beifuß, Agrimonie [Zitrusbaum? Odermennig?], mit Verbene und Rhabarber verwachsen, Zypressen, Kassien, Mandeln, Myrrhe, Zeder, Lärchen, Brasilholz [so die Wörterbücher, obwohl Brasilien noch nicht entdeckt ist],

19 Siehe die Beiträge von Cora Dietl und Philip Reich im vorliegenden Band.

Sandelbaum und Aspinde [nicht brennbar und nicht faulend; ungeklärt], woraus Noah die Arche gemacht hatte. Zu einhundertundeins von ihnen konnte ich keinen Namen finden, weder Kraut noch Holz, die Gott diesem Wald als Bewuchs gönnte, noch für den Gesang aller Vöglein oder die Kraft der [dortigen] Edelsteine. Die Engel konnten schnell dorthin viele Menschen bringen, so dass Titurel nicht lange allein in der Fremde blieb.

Dies ist sicher eines der exotischsten Klangereignisse des *Jüngeren Titurel*: der Engelgesang, der Titurel zum Ort des Gralstempels bringt. Der Text hält fest, dass Titurel einen solchen Klang noch nie gehört hat, mehr aber auch nicht. Ob dahinter die Auffassung steckt, Engelgesang sei nicht beschreibbar, oder ob Albrecht schlicht mehr an der Konstruktionsarbeit des Gralstempels und am Waldgestrüpp interessiert ist, wage ich nicht endgültig zu entscheiden. Zwar ist Titurel die ganze Zeit im Auftrag Gottes und unter Leitung der Engel unterwegs, doch erst im »[f]oreist Salvasch« (Str. 298,1), in einem 360 Quadratmeilen großen Wald, wird er dann vom Engelgesang auf einen Berg geleitet, den er zu planieren und als Bauplatz vorzubereiten beginnt. Bevor er ankommt, muss er das Gestrüpp durchbrechen, und dieses Gestrüpp wird nun auch sprachlich in ein Klangereignis umgesetzt. Die Aufzählung beginnt mit etlichen unidentifizierbaren oder erfundenen Pflanzennamen wie *scholopamber*, die Aufzählung geht über die Strophengrenze, sie wuchert sozusagen ungehörig und versperrt den Weg der Versfüße – auch hier also wieder ein Versuch mittels einer (wiederum abgebrochenen) Liste. Deren Ziel ist eindeutig festzumachen: Hier wird ein Bild in Klang übersetzt. Die Weglosigkeit eines dichten Gestrüpps in einer urwaldartigen Natur wird in die Verwirrung über die unbekanntenen Namen verwandelt; Ziel dieser kurzen Liste ist also eine Gestrüppversprachlichung.

Der Gralstempel ist primär ein architektonisches Konstrukt, kein Klangraum.²⁰ Zwar wird der berühmt-berüchtigte Taube-Engel-Mechanismus des *Jüngeren Titurel*²¹ mit dem Singen einer Messe in Verbindung gebracht, das Zentrum dieses Ereignisses aber ist die optische Vergegenwärtigung von Engelsbotschaft und Heiligem Geist.

²⁰ Das wird, auch wenn der Einfluss des *Jüngeren Titurel* deutlich zu spüren ist, dann in Richard Wagners *Parsifal* anders werden. Dort ist bereits der Weg zum Gralstempel ein Klangereignis (dessen Länge auch durch die Bayreuther Bühnentechnik aufgeblasen wurde; bekanntlich hat Engelbert Humperdinck die Verwandlungsmusik für die Uraufführung verlängert), der Gralstempel selbst mit seiner schwindelerregenden Höhe wird in der Höhenstaffelung der Stimmen direkt in Musik umgesetzt.

²¹ Vgl. z. B. Elisabeth Schmid, ›Die Überbietung der Natur durch die Kunst. Ein Spaziergang durch den Gralstempel‹, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), *Der Jüngere Titurel* zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), 257–72, v. a. 269–72 (auch mit Hinweisen zum Klang).

Ähnlich funktioniert ein weiteres mechanisches Kunstwerk, eine Orgel mit Bäumen und Vögeln.²² Die Windlade versorgt nicht nur die Orgel, sondern auch mechanische Vögel und vier Engel mit je einem goldenen Horn, die hier eine genau benannte Melodie spielen:

Vier engel uf den esten | uzen an dem ende.
die stunden ane gebresten. | von golde ein horn ieclicher in der hende
het und bliesen di mit grozem schalle,
und wincten mit der andern | hant in der wise: ›wol uf, ir toten alle!‹ (Str. 394)

Vier Engel waren auf dem äußersten Ende der Äste. Die standen ohne jeden Mangel da. Jeder von ihnen hatte ein Horn aus Gold in der Hand und blies es mit lautem Ton und winkte mit der anderen Hand im Takt zur Melodie: ›Wohl auf, ihr Toten alle.‹

Dies ist der erste Beleg des (vermutlichen) Kirchenliedes, der zweite findet sich bei Peter Suchenwirt im Gedicht über das Jüngste Gericht (so schon Hofmann von Fallersleben).²³ Wichtig ist mir auch hier die multimediale Überwältigungsstrategie; die nächste Strophe betont noch einmal, dass das Jüngste Gericht gegossen, nicht »gemalet« (Str. 395,1) ist, dies wird durch die Lieblichkeit der Vögel konterkariert und den (wohl nicht anders als brausend zu imaginierenden) Orgelklang unterstützt. In der Folge gibt es noch weitere solcher Klangeffekte, erzeugt dadurch, »daz wint dar in verholne | mit listen groz von balgen wart geleitet« (Str. 405,4).

Mir geht es hier zum einen um die Konstruktion: Es handelt sich immer und eindeutig um Gemachtes, das aber dennoch nicht den Charakter des Unechten hat, sondern zu einer realen Erbauung führen soll. Die mechanischen, wiederholbaren, ortsgebundenen Ereignisse erzeugen diese Erbauung und evozieren damit erneut die Engelstimmen, die Titurel leiteten.²⁴

Albrechts Gral verlässt bekanntlich nicht diese Welt, er zieht nach Indien, bleibt bei einer Reihe von Priesterkönigen Johannes erhalten und wird somit auch zu einer präsentischen Hoffnung für Albrechts Publikum.²⁵ Wenn hier noch Klang-

²² Siehe dazu den Beitrag von Cora Dietl im vorliegenden Band.

²³ Vgl. August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*, Hannover ³1861, 71.

²⁴ Angemerkt sei, dass zumindest eine Wirkung dieser Klangereignisse im Text festgehalten wird: Wenn auf Erden schon eine solche Ehre verliehen wird, wie viel größer muss sie dann im Himmel sein (vgl. 407,3f.). Dies ist noch eine sehr exklusive, nicht der ganzen Menschheit mögliche, sondern nur der erlauchten Gralsgesellschaft vorbehaltene Aussicht – aber: es klingt dann doch für meine protestantischen Ohren schon Paul Gerhards Sommerlied durch.

²⁵ Vgl. Matthias Meyer, ›Genealogische Aporien. Väter und Söhne im *Jüngeren Titurel*‹, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), *Der Jüngere Titurel zwischen Didaxe und Verwilderung*. Neue Beiträge zu einem

ereignisse erwähnt werden (die Stellen sind recht spärlich), dann handelt es sich sehr selten – wie generell im Text – um ›natürlichen‹ Lärm, wie es ihn etwa in der *Crône* gibt. So wird in der Beschreibung Indiens durch Feirefiz mehrfach tosendes Meer erwähnt, der Priester Johannes wird von Musik begleitet, und zwar »rotten, hærfpen, zimbeln und ziterje, / vil sūzer dōne klenge | fūrt man vor im und allem sinem herje« (Str. 6194, 3f.). Aber gleich muss Albrecht festhalten, dass dies nicht aus Hoffart geschieht, sondern um die Herzen zur Andacht Gottes zu bringen. Musik hat jetzt eine klare religiöse, nicht mehr höfische Funktion.

3 Aus der Distanz betrachtet

Einige weitere, nun eher einem weiträumigen Blick auf den Text geschuldete Hinweise²⁶ mögen das Panorama abrunden. Es fällt auf, dass manche Begriffe sehr klar über den Text verteilt sind. Dass das Wort *aventiure* hauptsächlich in Episoden verwendet wird, die mit dem Artushof zu tun haben, kann nicht überraschen, es ist aber doch auffällig, wenn es zu markanten Häufungen gerade da kommt, wo eigentlich keine Aventüre stattfindet; ein Verfahren, das auch andere spätere Artusromane verwenden. Mir fällt allerdings auf, dass das Wort ›Gral‹ den ganzen Text über sehr oft vorkommt, v. a., dass es nicht nur als Bezeichnung des Grals verwendet wird, sondern oft eine reine Herkunftsbezeichnung ist. Anfortas, der hier ja noch recht aktiv ist, ist der auch im Artusbereich agierende Herr des Grals, Sigune die ›Frucht des Grals‹ etc. Ich frage mich, ob das nicht einer zumindest für die Textmitte geltenden Desemantisierung des Grals den Weg bereitet, die am Schluss dann wieder durch die Betonung der *heilikeit* des Grals (mit genau diesem Wort) aufgefangen wird – ein Wort, das nur am Textbeginn und am Textende vorkommt.²⁷

Ich habe mit den hier vorgestellten kursorischen Überlegungen – mehr sind es angesichts der Textmasse des *Jüngerer Titirel* nicht – nur wenige Aspekte der akustischen Landschaft im Text und des Textes gestreift. Auffällig jedoch scheint mir, dass – wenn ich der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank (MHDBDB) trauen kann – das Wortfeld der akustischen Phänomene 334 Belege für den Text bringt; hier habe ich die 221 Belege für *hæren* bereits herausgenommen, weil sie sich oft,

schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), 201–19, v. a. 206–09 zur Kontinuitätsfigur des Priester Johannes.

²⁶ Die folgenden Hinweise resultieren aus Suchanfragen in der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank (MHDBDB) und eigenem Suchen im Text.

²⁷ Die MHDBDB verzeichnet bei insgesamt 46 Belegen für *heilekeit* und ähnliches zwischen Str. 2992 und Str. 6039 gerade einmal fünf Belege, 22 Belege entfallen auf die letzte Passage ab Str. 6039.

aber natürlich nicht immer, auf wörtliche Rede beziehen. Unter gleichen Bedingungen hat nur ein einziger Artusroman eine höhere Frequenz solcher Akusmata, nämlich Strickers *Daniel vom blühenden Tal*, was wohl, obwohl ich ›hören‹ herausgerechnet habe, zum einen an der Dialoglastigkeit des *Daniel* liegt,²⁸ zum andern aber auch an der recht ›lauten‹ und umfangreichen Schlachtschilderung.

4 Der Klang der Sprache

Mein Fazit ist kurz: Dargestellter Klang spielt eine Rolle, aber wohl keine Hauptrolle für Albrecht. Allerdings klingt der Artushof, mit *tambur* und *busine*, aber auch mit höfischen Saiteninstrumenten, anders als die Gralswelt und der Priester Johannes, deren Klang, wenn er denn dargestellt wird, eher der religiösen Erbauung gilt.

Albrecht ist, das zeigt seine systematische Veränderung der Titurel-Strophe, die mich als modernen Leser mit ihrem Zwang zur Syntaxzertrümmerung oft in den Wahnsinn treibt, ein vom Klang der Sprache Besessener. Dies verführt ihn immer wieder zu lautmalerischen Kabinettstücken, die den Text im Detail zumindest für diesen (virtuellen) Hörer immer wieder hochinteressant machen; dazu gehört auch seine Vorliebe für Listen. Schließlich aber gelingt es ihm in der Szene der Verlesung der Brackenseil-Inschrift, dem didaktischen Kern des Textes, Rhetorik so einzusetzen, dass der Klang die im Text selbst eingestandene relative Dürftigkeit der Lehre so übermalt, dass sie vielleicht gänzlich verschwindet. Der Klang aber bleibt übrig.

²⁸ Vgl. dazu Volker Honemann, ›Daniel monologisiert, der Riese berichtet, drei Damen erzählen. Aspekte der Figurenrede im *Daniel von dem Blühenden Tal* des Strickers‹, in: Harald Haferland und Michael Mecklenburg (Hrsg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), 221–32.

Cora Dietl

Klang als Wegweiser zum Göttlichen in Albrechts *Jüngerem Titurel*

Abstract: The paper discusses the relationship between vision and sound in the context of the holy Grail in Albrecht's *Titurel*. While Albrecht promises his audience to clarify the narrative in comparison to Wolfram's *Parzival*, he seems to decide to lead his audience via the sound of his text, reflecting scholastic convictions that audition is the sense leading to faith. In the foundation story of the Grail temple, the text clearly prioritises sound effects to visual elements: angels and birds direct Titurel to the future site of the Grail temple by music, passing through a landscape, which withdraws from sight. Within the Grail temple, music installations reflect the song of the angels and birds guiding the visitors' souls to faith. Only in direct proximity to the paradise in India, the senses seem to be equally apt to direct a firm believer's soul to God.

»Beati qui non viderunt et crediderunt« (Joh 20,29).¹ Der Vorrang des Sehens bei Fragen des Wissens ist in der Bibel ebenso wie in der antiken und mittelalterlichen Philosophie weitgehend unumstritten.² In Fragen des Glaubens aber favorisiert Paulus das Gehör (Rm 10,17: »ergo fides ex auditu«).³ So muss auch im allegorischen *Anticlaudianus* des Zisterziensers Alanus ab Insulis der von allen fünf Sinnen gezogene Wagen der Erkenntnis am obersten Himmel stehenbleiben, und Prudentia kann auf dem letzten Teil des Weges nur noch das Pferd *auditus* (Gehörsinn) mitnehmen (V, v),⁴ mit dem sie bis zur unmittelbaren Gotteserfahrung gelangt und nach einem Ohnmachtsanfall mit der Hilfe des Glaubens in Sophia verwandelt wird (VI, II).

1 Benutzte Vulgata-Ausgabe: Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, hrsg. von Roger Gryson und Robert Weber, Stuttgart 1994. Im Folgenden eigene Übersetzungen.

2 Vgl. Horst Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, 334; Gudrun Schleusener-Eichholz, Das Auge im Mittelalter, 2 Bde., München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften 35), Bd. 1, 201–37. Vgl. auch Cora Dietl, »Der Griff zum Optischen. Zur Entwicklung des deutschen geistlichen Spiels im 13. Jahrhundert«, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), Geistesleben im 13. Jahrhundert, Berlin, New York 2000 (Miscellanea Mediaevalia 27), 467–82, hier: 467–69.

3 Vgl. Hans Waldenfels, »Der Glaube kommt vom Hören«, Theologisch-praktische Quartalschrift 159 (2011), 1–7, hier: 1f.

4 Benutzte Ausgabe: Alanus ab Insulis, Der Anticlaudian oder die Bücher von der himmlischen Erschaffung des Neuen Menschen. Ein Epos des lateinischen Mittelalters, übers. und eingeleitet von Wilhelm Rath, Stuttgart ²1983 (Aus der Schule von Chartres 2).

Alanus kann sich bei dieser Darstellung auf Bernhard von Clairvaux, einen der bedeutendsten Denker des Zisterzienserordens im 12. Jh., stützen. Dieser diskutiert das Verhältnis von Gesichts- und Gehörsinn ausführlich in seiner Predigt zum achten Vers von Psalm 90, *Qui habitat in adiutorio Altissimi*.⁵ Er identifiziert das Leben im Schutze Gottes (Ps 90,1) mit der Erlösung in der Hoffnung nach Rm 8,24 (»spe enim salvi facti sumus«), wobei er Hoffnung und Glaube an dieser Stelle gleichsetzt. Das Versprechen des Sehens der göttlichen Gerechtigkeit mit eigenen Augen, »verumtamen oculis tuis considerabis« (Ps 90,8), dient Bernhard als Beleg dafür, dass ein sehendes Erkennen Gottes erst im Jenseits möglich ist. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass der Glaube das Unvermögen, Gott mit eigenen Augen zu erkennen, voraussetzt: »spes autem quae videtur non est spes« (Rm 8,24: »Hoffnung aber auf etwas, was bereits gesehen wird, ist keine Hoffnung«). Daraus schließt Bernhard in den Worten des Paulus, dass der Glaube nicht aus dem Sehen, sondern aus dem Hören erwache: »Sane fides ex auditu, non ex visu« (VIII,3; 211A). Diese Schlussfolgerung untermauert er mit einem weiteren Pauluszitat: »est autem fides sperandorum substantia | rerum argumentum non parentum« (Hebr 11,1: »Der Glaube ist aber der Kern des zu Erhoffenden, das Beweismittel für Dinge, die nicht offensichtlich sind«). Daher gelte, dass in Fragen des Glaubens und der Hoffnung der Gesichtssinn versage und allein der Gehörsinn helfen könne: »Et in fide ergo, sicut et in spe, deficit oculis, auris proficit sola« (VIII,3).⁶

Die von Bernhard im performativen Genre Predigt präsentierte, bei Alanus poetisch gefasste Diskussion der unterschiedlichen Erkenntniswege und der Hierarchisierung der Sinne in Bezug auf zu wissende oder nur glaubend zu erfassende Wahrheiten dient nicht nur als Verteidigung der Predigt als einer oralen Vermittlung von Glaubenswahrheiten, sie inspiriert auch die lateinische wie die vernakuläre Literatur. Dass der *Anticlaudianus* auf die höfische mittelhochdeutsche Literatur eingewirkt hat, ist hinlänglich bekannt.⁷ Auch die Bedeutung der Schriften Bernhards für die deutsche geistliche und weltliche Literatur gilt schon lange als »unumstritten«.⁸ So lassen sich selbst in der Artusliteratur, ganz unabhängig von ihrem

5 Benutzte Ausgabe: Bernhard von Clairvaux, In psalmum *Qui habitat*, sermo VIII, in: PL 183, 210–16. Bernhard zitiert die Psalmen nach der Septuaginta.

6 Vgl. Schleusener-Eichholz (wie Anm. 2), Bd. 1, 233.

7 Vgl. Christoph Huber, Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklære, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl, München, Zürich 1988 (MTU 89).

8 Werner Höfer, Art. »Bernhard von Clairvaux«, in: ²VL, Bd. 1, 754–62, hier: 759.

häufig diskutierten fiktionalen Charakter,⁹ Spuren der genannten Diskussion erkennen.

Mit der Integration des Grals in die Artusliteratur kennt diese die Konfrontation zweier unterschiedlicher Welten – einer höfischen und einer religiösen – in einem Erzählraum. Dass in diesen beiden Welten nicht nur verschiedene Handlungsnormen gelten, sondern auch unterschiedliche Erkenntniswege zu priorisieren sind, demonstriert Wolframs von Eschenbach *Parzival* noch deutlicher als Chrétiens *Perceval*. Wolframs Protagonist, der mühsam gelernt hat, sich mittels seiner Sinne in der höfischen Welt zu orientieren,¹⁰ scheitert kläglich vor dem Gral, der als Konkretisierung des Komplexes von Sünde, Erlösungsbedürfnis und Erlösung zwar für ihn sichtbar ist, mit dem Gesichtssinn aber nicht verstanden werden kann.¹¹ Indem der Erzähler im sogenannten ›Bogengleichnis‹ (241, 1–30) seinen Hörern ein Aufdecken der Zusammenhänge verweigert, solange sie sich dem Protagonisten nicht erschließen, macht er Parzivals schmerzliche Erfahrung des gestrauchelten ›Wagens der Sinne‹ (um im Bilde des *Anticlaudianus* zu bleiben) nachvollziehbar.

Dass dies Frustrationen beim Hörer auslösen kann, erkennt der Wolfram-Nachfolger Albrecht und will alternativ erzählen. Wie er im *Jüngerem Titurel* dennoch an der Gegenüberstellung von sehender Erkenntnis der Welt und hörender Erkenntnis des Göttlichen festhält und sie noch weiter ausgestaltet, wird im Folgenden untersucht.

9 Verwiesen sei hier nur auf zwei ›Klassiker‹: Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985; Volker Mertens und Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Fiktionalität im Artusroman*, Tübingen 1993 [SIA 3].

10 Vgl. die Lehre des Gurnemanz in *Parzival*, 171, 22–24: »ir kunnet hœren unde sehen, / entseben unde dræhen: / daz solt iuch witzen næhen.« Benutzte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin, New York 1998.

11 Vgl. Cora Dietl, ›Die Frage nach der Frage. Das zweite Sigune-Gespräch bei Wolfram und Albrecht‹, in: Nine Miedema und Franz Hundsnurscher (Hrsg.), *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), 281–95, hier: 282–85.

1 Nicht für jedermanns Augen: der Gral

Albrechts *Jüngerer Titurel*¹² ist von der Forschung insbesondere aufgrund der architektonischen Beschreibung des Gralstempels in ein Näheverhältnis zum Zisterzienserorden gerückt worden.¹³ Da Albrecht allerdings, wie Dietrich Huschenbett feststellt, über »ein enormes Wissen«¹⁴ verfügt haben dürfte, braucht es nicht zwangsläufig eine zisterziensische Verbindung, um zu plausibilisieren, dass der Dichter die im 12./13. Jh. virulente scholastische Diskussion um den Vorrang des Gesichts- oder des Gehörsinns in Glaubensfragen zur Kenntnis genommen haben könnte. Einen Hinweis auf sein Interesse an dieser Frage liefert der Prolog des *Jüngerer Titurel*. In der Wolfram-Rolle erklärt Albrecht hier mit Blick auf Wolframs ›Elsterngleichnis‹ im *Parzival*-Prolog (1,1–14):

den zwivel han ich vor ein teil verbôret.
wie er nach helle verwet, | an Parzifal man daz von erste hôret.

Di trægen (man da merket) | und witze di tunkel sehende
mich zihent, ich hab verterket | ein pfat, vil wit daz lig der diet unspehende (Str. 18,3–19,1f.)

Den Zweifel habe ich in einer früheren Schrift besonders hervorgehoben: Wie er die Farbe der Hölle verleiht, hört man ganz am Anfang des *Parzival*. Die Begriffsstutzigen (man merkt es ihnen an!) und die mit umnebeltem Verstand werfen mir vor, ich hätte einen Pfad verfinstert, der für die Leute jetzt zu weiten Strecken unsichtbar sei.

In der Referenz auf die Vorwürfe, die man gegen ›seine‹ Dichtung vorbringe, kontrastiert Albrecht auffällig das Hören und das Sehen: Man h ö r t, dass Zweifel (also der mangelnde Glaube) die Seele ins Verderben stürzt. Das unverständige Publikum aber hat einen umnebelten Verstand, mit dem es *tunkel sehende* ist, also im Finstern stochert. Es beklagt sich über den unsichtbaren Weg. Der Verstand, hier im Bilde des Gesichtssinns beschrieben, sieht dabei nicht, dass es der Seele an Glauben mangelt. Hier will der Erzähler in der Wolfram-Rolle korrigierend ans Werk gehen. In der nun folgenden Paraphrase des *Parzival*-Prologs¹⁵ erläutert er in klaren

¹² Benutzte Ausgabe: Albrechts von Scharfenberg *Jüngerer Titurel*, nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hrsg. von Werner Wolf und Kurt Nyholm, 4 Bde., Berlin 1955–1995 (DTM 45, 55, 61, 73, 77, 79). Im Folgenden eigene Übersetzungen.

¹³ Vgl. Steffen Brockmann, Die Beschreibung des Gralstempels in Albrechts *Jüngerem Titurel*, Diss. masch. Bochum 1999, 139 und 163.

¹⁴ Dietrich Huschenbett, Art. ›Albrecht, Dichter des *Jüngerer Titurel*‹, in: ²VL, Bd. 1, Sp. 158–73, hier: 159.

¹⁵ Zu Albrechts Ankündigung einer ›Korrektur‹ des *Parzival* durch ein ›Glätten‹ des Wegs vgl. Britta Bußmann, ›ûzen unde innen. Zur Funktion allegorischer Beschreibungen in Albrechts *Jüngerem Titurel* und Gottfrieds *Tristan*‹, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), *Der Jüngere Titurel* zwischen

Schwarz-Weiß-Bildern den Gegensatz zwischen Himmel und Hölle: Der Weg zum Heil führe nämlich über die christlichen Grundtugenden Glaube, Liebe und Hoffnung (Str. 22, 3f.), v. a. aber über die Beständigkeit im Glauben; *unstæte* und *zwîvel* färben die Seele so schwarz, dass sie »ewiclich gehellet« (Str. 25, 4b) ist, während *stæte* die Seele hell wie die Sonne einfärbt und so »clarificieret« (Str. 26, 3), dass sie »der engel schar gelich sich kondiwieret« (Str. 26, 4b). Die helle Farbe führt er auf den »ursprinc aller brunne« (Str. 16, 2b) zurück – auf das Eine im neuplatonischen Sinne, aus dem alles emaniert (also Gott). Die strahlende Klarheit dieses Quells löst die Hell-Dunkel-Metaphorik auf. Gott, der Ursprung allen Seins, ist nur als Klang zu beschreiben: »Ein brunn, der so die lenge | gewalticlich entspringet / mit stæt an aneenge, | des vluz mit wisheit voller sælden clinget« (Str. 27, 1f.). Wo aufgrund strahlender Helligkeit das Auge versagen muss, bleibt das Klingen des Heils. So gelingt es auch Albrecht nicht wirklich (sofern er es jemals beabsichtigt hat), jenseits einfacher Tugendregeln einen sichtbaren Weg an die Stelle des dunklen Erzählstils Wolframs zu stellen. Er ersetzt ihn vielmehr durch ein Klingen seiner Strophen, die seine Forderung nach beständigem Glauben statt eines klar sehenden Verstehens unterstreichen.¹⁶

Wenn der Gesichtssinn unfähig ist, im Diesseits Gott zu erfassen, so ist es nur konsequent, dass Albrecht, wie ich anderenorts gezeigt habe,¹⁷ den Gral dem imaginierten Auge seiner Rezipienten in mehreren Stufen entzieht:

Iz saget die aventiure | nicht, ob noch si verborgen
 der berc also gehiure. | der gral hat im ein ander wesen erworben
 in India vil verre und uber verre:
 da sint die besten kristen, | die lebent, und priester Johan ist ir herre (Str. 325).

Die Quelle sagt nicht, ob dieser edle Berg immer noch verborgen ist. Der Gral hat sich eine andere Stätte zugelegt – in Indien, sehr, sehr weit weg. Dort sind die besten Christen, die heute leben. Der Priester Johannes ist ihr Herrscher.

Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), 33–65, hier: 41f.; Thomas Neukirchen, Die ganze *aventiure* und ihre *lere*. Der *Jüngere Titurel* Albrechts als Kritik und Vervollkommnung des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, Heidelberg 2006 (Beihefte zum Euphorion 52), v. a. 56–77.

¹⁶ Vgl. Volker Mertens, »Kontingenz und Sprache im *Jüngerem Titurel*: Der Text, der nicht verstanden werden will«, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), *Der Jüngere Titurel* zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), 183–99, hier 198: »Das im weitesten Sinn »Musikalische«, das Unbestimmte, nicht De-kodierbare scheint mir der Kern von Albrechts Werk«.

¹⁷ Vgl. Cora Dietl, »Albrechts Vorbehalte gegenüber Bildern. Zum Verhältnis von Narration und Ekphrasis im *Jüngerem Titurel*«, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Artusroman und Bildlichkeit*, Berlin 2023 (SIA 17), 43–69.

Mont Salvasch, der Berg, auf dem sich das Gralkloster befindet, ist nur für Ausgewählte sichtbar, zumindest solange sich der Gral dort befindet. Schon zu Beginn der Handlung wird darauf verwiesen, dass der Gral sich später auch räumlich dem Blick der Betrachtenden entziehen wird, wenn er aus Europa nach Indien entschwindet. Mit diesem Wechsel geht auch eine Änderung in der Strategie des Erzählers einher, die Unsagbarkeit des Grals zu präsentieren. Bei der Beschreibung des Tempels betont Albrecht die enorme Bilderfülle, die sich letztlich einer nachvollziehbaren Darstellung verweigert, sein Scheitern als Erzähler inszeniert und primär auf die Defizite der Kunst angesichts des Heiligen verweist.¹⁸ Wenn er sodann im *Marienlob* den Gralstempel als ein rein verbales Bauwerk offenbart,¹⁹ folgt er damit auch der Argumentation Bernhards, indem er das imaginierte Sehen zurückstellt und dem Hören den Vorzug einräumt. Mit dem Transfer des Grals in den Orient schließlich entrückt der Erzähler diesen gänzlich dem bildlichen Sehen seines Publikums. Der von visuellen Eindrücken gereinigte Gralstempel im Orient verdeutlicht im zentralen Bild des reinen Kristalls und des Taufwassers die Unzulänglichkeit von Bildern, ja, die Unfähigkeit des Gesichtssinns, das Heilige zu fassen.²⁰

2 Nicht für jedermanns Ohren: die Berufung Titurels

Die Berufung Titurels zum Gral gestaltet Albrecht als ein außerordentliches Klangerlebnis. Zunächst resümiert der Erzähler knapp: »Do Titurel der liecht gemal | sus lebte her von jugende, / ein engel im von got den gral | nu gebnde was durch sine mange tugende« (Str. 271, 1f.). Albrecht verweigert seinen Rezipienten geradezu eine Erzählung von der Berufung Titurels. Weder wird die Situation als Bild oder Handlung beschrieben, noch werden die Worte des Engels referiert. Stattdessen greift der Erzähler auf die Schwarz-Weiß-Thematik aus dem Elsternleichnis zurück. Noch vor dem Erscheinen des Engels und geradezu als Grund dafür wird Titurel als »liecht gemal« (Str. 271, 1a) bezeichnet. Er hat bereits erreicht, was im Prolog gefordert wird: sich »der engel schar gelich« (Str. 26, 4b) zu verhalten. Er ist bereits dem klingenden Quell des Heils so weit angenähert, dass ihm gleichsam von Engel zu Engel der Gral überantwortet werden kann. Ob eine sichtbare Szene, ob hörbare Worte im Spiel sind, bleibt den Rezipienten Albrechts verborgen. Sie ver-

¹⁸ Vgl. Dietl (wie Anm. 17), 52, 65 und öfter.

¹⁹ Vgl. ebd., 54.

²⁰ Vgl. ebd., 66.

nehmen nur, was Titurel seinen Eltern mitteilt, und müssen wie diese seinen Worten Glauben schenken, ohne dass sie sehend bestätigen könnten, dass er die Wahrheit spricht. Wir hören die Klagen der Eltern (Str. 282), die Trostworte und Gebete Titurels, Ausdruck seines Glaubens (Str. 283–92), schließlich den Reisesegen der Eltern, der demonstriert, dass sich der Glaube Titurels durch das Wort auf die Eltern übertragen hat (Str. 295f.).

Nach langer wörtlicher Rede setzt die Handlung wieder ein, zunächst ohne weitere Figurenreden. Titurel folgt einem wie auch immer gearteten Zeigegestus der Engel: »Hie mit was er varnde | al nach der engel zeige« (Str. 297,1). So wie der Prologsprecher seinem Publikum den Weg nicht mehr verfinstern will, der aus der Elsternfarbe des *zwîvel* in den Klang der Gotteserkenntnis führt, und so, wie der Wagen der Prudentia im *Anticlaudianus* an der Schwelle zum höchsten Himmel ins Stocken gerät und nur noch *auditus* den letzten steilen Weg bewältigen kann, während die anderen Sinne versagen, so gelangt hier auch Titurel an einen Punkt, an dem der Weg nur noch klanglich nachvollziehbar ist: »Foreist Salvasch vil irre | was aller menschen sinne« (Str. 298,1). Alle menschlichen Sinne müssen an dem Wald scheitern, dessen Name die Begriffe *sauvage* (»wild«) und *sauveur* (»rettend«) miteinander verbindet: »Aller pfat voreinet | was dirre walt so wilde« (Str. 300,1). Das Wilde und Dunkle, im Prolog noch für die »schlecht Sehenden«, die Armen im Geiste, als riskant markiert, birgt für die Lichtgestalt Titurels keine Gefahr. Er droht nicht, bei fehlendem Einblick in die Wegstruktur dem für das Seelenheil gefährlichen *zwîvel* anheimzufallen. Er nämlich lässt sich durch den Klang leiten: »sus fürten si nu Titurel den werden / aldar mit sanges done, | den er vernomen selten het uf erden« (Str. 299,2f.). Auf der Erde nie gehört und daher nicht weiter zu beschreiben ist der Leitgesang der Engel. Er ist für die Rezipienten nicht zugänglich, da er allein für ein auserwähltes Ohr bestimmt und durch menschliche Worte nicht wiederzugeben ist, ein Abglanz des Klanges des ewigen Quells (Str. 16,2b), des sich in die Welt ergießenden Wortes Gottes.

Unbeschreiblich ist auch die Paradieslandschaft, zu der die Engel Titurel führen. Der Erzähler macht erst gar nicht den Versuch, ihre sichtbare Gestalt zu beschreiben. Der Gesichtssinn ist in Foreist Salvasch bereits gescheitert. Allein akustisch kann er versuchen, die Landschaft zu vermitteln, er stößt aber auch hier an seine Grenzen:

[...] ir hundert einz ich nimmer funde
mit namen weder krut noch holz, | des got dem selben walde zu fruchte gunde,

Noch al der voglin singen, | noch kraft der edeln steine. (Str. 301,3–302,1)

Ich könnte nicht von einem Prozent der Kräuter und Hölzer den Namen nennen, die Gott in diesem Wald aus Gnade wachsen ließ; ebenso wenig kann ich den Gesang all der Vöglein beschreiben oder die Kraft der Edelsteine.

Gott wird deutlich als der Urheber dieses Waldes genannt. Hier, an einem Ort der Gnade, scheinen die vielen Kräuter und Pflanzen allein durch den Klang ihres Namens Existenz zu haben.²¹ Das Reich der irdischen Welt, die mit der *ratio* und dem Gesichtssinn erschlossen werden kann, ist lange verlassen. Der Klang der Namen und der Vogelsang bilden hier eine Einheit, die sich lediglich dem Auserlesenen wirklich öffnet; während nur eine Auswahl aus der Fülle an andere weitergegeben werden kann, ist doch das Glaubensereignis, das der Gehörsinn Titurel vermittelt, eine ihm zukommende Gnade, da er bereits *liecht gemal* ist.

Während Titurel, begleitet von den Paradiestönen, den Berg, auf den die Engel ihn durch ihren Gesang weisen, ersteigt, erklärt uns der Erzähler, warum ihm und der Gralsgesellschaft diese Gnade zuteilwird: weil er bzw. sie nie »diu gebot da störet, / di da von gotes Munde | Moyses uf Mont Synay hat gehöret« (Str. 304,3f.). In Ex 20 nennt Jahwe Moses zuerst die zehn Gebote, bevor er sie selbst auf die Steintafeln schreibt. Für den Erzähler des *Jüngerer Titurel* ist hier das gesprochene und gehörte Wort noch wichtiger als das geschriebene und gelesene. Der Berg, auf dem Gott zum Auserwählten spricht, wird hier deutlich mit dem Berg der Handlung parallelisiert; die nächste Strophe nach der hier zitierten Erwähnung des »Mont Synay« beginnt mit den Worten: »Dirre berk« (Str. 305,1a), bezieht sich aber jetzt nicht auf den Sinai, sondern auf den im zweiten Vers benannten »Munt Salväsch« (Str. 305,2b). Moses und Titurel werden so in ein typologisches Verhältnis zueinander gestellt – und der Klang auf dem Mont Salväsch mit dem Klang der Stimme Gottes auf dem Sinai.

3 Material gewordener Klang: der Gralstempel

So wie das Wort Gottes auf dem Sinai in Stein geprägt wird, so stellt Gott auch Edelsteine und weitere kostbare Materialien samt Bauanleitung zur Verfügung, damit auf Mont Salväsch sein Wort in ein Bauwerk verwandelt werden kann: in den Gralstempel. Die Altarsteine bestehen aus Saphir (Str. 351); wenn er sie nennt, erinnert der Erzähler noch einmal an seinen Vergleich zwischen Titurel und Moses. Hier nämlich erklärt er, dass die Gesetzestafeln, die Gott beschrieb, ebenfalls aus Saphir geschnitten waren (Str. 350). Damit wird deutlich, dass bei der Artikulation Gottes das von ihm geschaffene kostbare Material und der Klang seiner Worte eine Einheit bilden, so wie auch zuvor die Melodien der Vögel und die Edelsteine

²¹ Zum Klang-Dickicht des Gestrüpps auf Mont Salväsch siehe auch den Beitrag von Matthias Meyer im vorliegenden Band.

zusammen mit der Fülle der Pflanzen(namen) eine Paradiesgarten-Einheit gebildet haben.

Eine ganz ähnliche Verschmelzung von Klang und Material ist am Westportal des Gralstempels zu beobachten:²²

Vil hoch ob einer porte | gen occidente schone,
daz man vil gerne horte, | was ein werk in hellem süezem done,
ein orgelsank, da man ze hochgeziten
daz ambet mit florieret, | als man noch pfligt in kristenheit der witen. (Str. 391)

Sehr hoch über einem Portal in Richtung Westen stand prächtig und sehr angenehm zu hören ein Orgelwerk von hellem und lieblichem Klang, ein Orgelklang, mit dem man bei Hochfesten das Hochamt ausschmückt, wie es heute noch weithin in der Christenheit üblich ist.

Orgeln sind zwar ab dem 9. Jh. in Deutschland bezeugt, sie setzen sich aber erst im 13. Jh. durch,²³ die aktuelle Mode also nennt unser Erzähler als etwas, was es heute noch gebe. Damit betont er die Exzeptionalität des Baus, der, in tiefer Vergangenheit erbaut, schon die Errungenschaften der Gegenwart vorwegnimmt – und doch wird hier keine normale Orgel beschrieben. Das Orgelwerk ist, obgleich der Begriff für ein physisches Instrument verwendet wird, eines, das man nicht sieht, sondern hört, es besteht »in hellem done« (Str. 391,2b), ist »ein orgelsank« (Str. 391,3). In der nächsten Strophe nimmt der Ton wiederum Gestalt an, allerdings nicht die erwartete:

Ein boum uz rotem golde, | mit loube, zwi und esten
besetzt, als man wolde. | vogel vol uber al der aller besten,
di man an süzer stimme lobt zu prise.
uz balgen gie dar in ein wint, | daz ieglich vogel sanc in siner wise,

Einer hoch, der ander nidere, | ie nach des sluzzels leite.
der don zu berge widere | was in den boum gewiset mit arbeite.
swelcherleie vogel er wolde stungen,
der meister wol bekante | den sluzzel, ie dar nach die vogel sungem. (Str. 392f.)

Ein Baum aus rotem Gold, mit Laub, Zweigen und Ästen trefflich versehen, überall voll mit den allerbesten Vögeln, denen man für ihre liebliche Stimme Lob und Preis zuspricht. Aus Blasebälgen führte ein Luftstrom in sie hinein, so dass jeder Vogel in seiner Melodie sang, einer hoch, der nächste tief, ja nach Anleitung des musikalischen Schlüssels. Der aufsteigende Ton wurde kunstvoll wieder in den Baum geleitet. Welche Art von Vogel der Meister auch

²² Zur Orgelkonstruktion im *Jüngerem Titirel* siehe auch den Beitrag von Matthias Meyer im vorliegenden Band.

²³ Vgl. Konstantin Restle, Art. »Musikinstrumente, 4. Tasteninstrumente«, in: LexMA, Bd. 6, 965–69, hier: 966f.

ertönen lassen wollte, so kannte er stets den passenden Schlüssel, nach dem die einzelnen Vögel sangen.

Der Orgelbaum ist keine ›normale‹ Orgel, vielmehr ahmt er auf vortreffliche Weise die Natur nach.²⁴ Die Orgel bildet geradezu einen Widerhall des Vogelsangs auf dem Berg, der erklingt, als Titirel von den Engeln dort hinauf geleitet wird. Damit wird der akustisch geführte Weg zum Heiligen im Kunstwerk nachgeahmt. Der ›Meister‹ des Gralstempels, der über die Schlüssel aller Vögel verfügt,²⁵ während der Erzähler noch nicht einmal ihre Namen nennen kann, ist am Ende Gott selbst, der klare Bauanleitungen für den Tempel erteilt und damit den Klang seiner unerschöpflichen Güte, die sich als klangreiche Quelle in die Welt ergießt, nicht nur in Edelstein (die Gesetzestafeln des Moses und den Gralstempel) prägt, sondern auch in ein gleichsam aus Klang bestehendes Kunstwerk, das den Klang seiner Schöpfung reflektiert. So wie zuvor der Ton der Vögel auf dem Berg als von dem wegweisenden Gesang der Engel flankiert beschrieben worden ist, so sind auch die in Material gegossenen Vögel des Orgelbaums mit Engeln verbunden, die einen wegweisenden Gesang anstimmen:

Vier engel uf den esten | uzen an dem ende.
die stunden ane gebresten. | von golde ein horn ieclicher in der hende
het und bliesen die mit grozem schalle,
und wincten mit der andern | hant in der wise: ›wol uf, ir toten alle!‹ (Str. 394)

Vier Engel standen makellos am äußeren Ende der Äste. Jeder hielt ein goldenes Horn in der Hand und sie alle bliesen dieses mit lautem Ton. Sie wiesen mit der jeweils anderen Hand den Weg, zur Melodie ›Wohl auf, ihr Toten alle!‹

Anders als im Falle des unbeschreiblichen, da nicht von dieser Welt stammenden Gesangs der Engel auf dem Berg ist die Melodie der in Material gegossenen Engel klar zu erkennen. Sie entspricht dem Hymnus »*vox de caelis: mortui qui jacetis in sepulcris surgite et occurrite*«,²⁶ gebraucht für Requien und in deutscher Übertra-

²⁴ Zum Faszinosum der gelungenen Nachahmung der Natur in diesem und anderen Kunstwerken im Gralstempel vgl. Elisabeth Schmid, ›Die Überbietung der Natur durch die Kunst. Ein Spaziergang durch den Gralstempel‹, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.), *Der Jüngere Titirel zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk*, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), 257–72.

²⁵ Auf die Bedeutung der Polyphonie, die in den verschiedenen Schlüsseln der Vögel zum Ausdruck kommt, weisen die Beiträge von Brigitte Burrichter und Danielle Buschinger im vorliegenden Band anhand anderer Beispiele hin.

²⁶ Vgl. Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies, CAO7091b, Bd. 4, 274, online unter: <https://cantusindex.org/id/007091ba> (letzter Zugriff: 3. Juni 2024).

gung auch für Weltgerichtsspiele.²⁷ Tatsächlich lenkt die Musik der Engel den Blick auf eine Darstellung des Jüngsten Gerichts im Gralstempel (Str. 395). Der Aufruf, sich dem Gericht des Schöpfers zu stellen, ist nicht nur ein *memento mori*, sondern auch ein Zeichen der Hoffnung für jene, die wie Tituel stets auf dem Pfad der Tugend gewandelt sind. Sie werden hier wiederum durch den Ton der Engel zum Heil geführt. Während also der Gesang der Vögel im wahrsten Sinne des Wortes das Paradies auf der Innenseite des Westportals errichtet, inszeniert der Ton der Engel den Weg durch das Westportal, an dem die Darstellung des Jüngsten Gerichts angebracht ist, aus dem irdischen Leben auf Gott zu bzw. in die Kirche hinein.

Auch den höchsten Chor im Osten des Gralstempels ziert Musik, die wieder mit Blasebälgen betrieben wird:

Der hōhste kor der vrone | wart ie wol uz gesundert
mit aller zierde schone. | diese zierde ist tiurer dann jener hundert.
reb und engel was da zū bereitet,
daz wint dar in verholne | mit listen groz von balgen wart geleitet.

Per music und per use, | und doch zu mazen lise,
als ie von dem winthuse | der meister dar geleite gap der wise.
mit der pfafheit gabens sūz gedōne,
der engel schar geliche | don sunder wort, ja was iz dannoch schōne. (Str. 405f.)

Der höchste Chor, der Herrenchor, stach durch seine besonders prächtige Zierde heraus. Diese Zierde ist kostbarer als die von 100 der anderen Chöre. Dort waren Ranken und Engel angebracht und heimlich wurde mit großer Kunst ein Luftstrom mit Blasebälgen dort eingeführt, zur Erzeugung von Musik und Takt, aber angemessen leise, je nachdem wie der Meister es von der Windkammer her lenkte. Die Schar der Engel begleitete den Klerus mit lieblichen Tönen, in der gleichen Melodie, aber ohne Worte und dennoch sehr schön.

Die Engel im Chor singen nicht selbstständig Hymnen wie die am Westportal, vielmehr begleiten sie jeweils den im Chor singenden Klerus, indem sie, gespielt durch den Organisten, den Gesang durch eine entsprechende Melodie unterstützen. Durch diese Untermalung erhält der Gesang des Klerus eine gleichsam himmlische Tönung. Von der Reaktion der Singenden berichtet der Erzähler in der nächsten Strophe: Sie loben Gott, der ihnen bereits im Diesseits solche Ehre (die Engel-Begleitung) zukommen lässt und damit einen Ausblick auf 100.000-fach Größeres im Himmel eröffnet: »waz hastu dann zu himele, | da iz sich hundert tusedt valtut mere!« (Str. 407, 4). Musik ist also auch hier ein Sich-Mitteilen Gottes und ein Wegweiser ins Himmelreich, dem der östliche Chor deutlich nähersteht als das Westportal.

27 Vgl. Paul Edward Kretzmann, *The liturgical element in the earliest forms of the medieval drama, with special reference to the English and German plays*, Minneapolis 1916, 14.

Zwischen Jüngstem Gericht und Himmel spannt sich so der akustische Raum des Gralstempels auf. In seiner Mitte steht schließlich die Lenkung sämtlicher menschlicher Stimmen:

Swelcher leie stimme | im tempel wart erklenget
 von edelkeit der gimme, | von wit und ouch von höße wart gelenget
 der wider galm in hellem done sūze
 gelicher wis dem walde, | der wider git im meien voglin grūze (Str. 413).

Welcherlei Stimme auch immer im Tempel erklang, wurde durch die Wirkung der Edelsteine, durch die Weite und Höhe des Tempels gelängt und hallte in hellem, lieblichem Ton wider, so wie der Wald im Mai das Zwitschern der Vögel wiedergibt.

Wie ein Wald im Mai wirkt der Tempel durch die Raumakustik und die Edelsteine, die schon bei der Beschreibung des Berges eine Einheit mit dem Klang bilden. Der Tempel ist ein *locus amoenus*, der die Stimmen aller schön und in das Zwitschern von Vögeln verändert. Alle werden virtuell in jenen unbeschreiblichen Paradieswald geführt, den sich der Gral als Sitz ausgewählt hat. Die Landschaft wird damit akustisch von außen nach innen gespiegelt und immer wieder an den Schöpfer zurückgebunden, der sich auf dem Sinai und im Paradies den Menschen mitteilt.

Natürlich dürfen bei einer akustischen Kirchenbeschreibung die Glocken nicht fehlen: Ihr süßer und heller Klang schließt die Beschreibung des Gralstempels ab (Str. 434f.): Goldene Klöppel sorgen für den weichen Ton der beiden Glocken: eine ruft zum Gottesdienst, die andere zur Mahlzeit im Konvent. Das freilich ist alles nur ein akustisches Gebäude: »Niht wan mit dem munde | der palas wart gemachet« (*Marienlob*, Str. 2,1), erfahren wir gleich zu Beginn des in der zweiten Handschriftenredaktion eingeschobenen Marienlobs. Der Tempel ist aus Worten des Verfassers errichtet, zum Lob Marias. Er sollte im Herzen jedes frommen Christen immer wieder neu errichtet und mit höchster Pracht geziert werden:

Vil grozer zierde gebende | wær ich da zehen kôren,
 einer ob dem andern swebende, | und dar inn wunder sehen unde hõren
 und lob der magt mit lesen und mit singen,
 daz ez diu hertz ermande, | wie himelkôr von engeln mûst erklingen.

Organo, cimbale | psalterje und citorje
 darunder zallem male | vil sūz erklingen mûst zu richer glorje
 der reinen magt Marien und ir kinde,
 ob ez geviel in beiden | und darzû ecclesien hofgesinde. (*Marienlob*, Str. 22f.)

Viel prächtiger verzieren würde ich da zehn Chöre, wobei einer den anderen überragen würde, und darin wären Wunder zu sehen und zu hören und das Lob Marias in Lesung und Gesang, so dass es die Herzen ermahnte, dass sie erklingen wie Himmelschöre von Engeln. Orgel, Zimbel, Psalterium und Kithara sollten darunter lieblich erklingen zur prächtigen Glorie

der reinen Jungfrau Maria und ihres Kindes, wenn es den beiden gefiele, und dazu dem Hofgesinde der Ecclesia.

Das Gebäude und die Musik sind im Herzen errichtet, Ausdruck des Gottes- und Marienlobs bzw. Artikulationen tiefer Frömmigkeit. Als Annäherungen an Gott sind der durch die klingenden Kadenz klanglich ausgefeilte Wort-Bau und die Musik, die im Bau ihre Perfektion erhält, ein Echo des göttlichen Worts und der Wegweisung durch die Engel, das den Menschen zum Schöpfer zurückführt. Das in der Schöpfung materialisierte Wort Gottes, die Edelsteine und das Vogelgezwitscher, das in den Saphir-Tafeln Stein gewordene gesprochene Gesetz Gottes, lässt sich ebenso wenig auflösen wie die aus Worten geschaffene Architektur, die Töne korrigiert, oder wie imaginierte und beschriebene Automaten, die himmlische Töne erzeugen und ihre Realität letztlich im Klang finden, dem das Gehör, Organ des Glaubens, zugeordnet ist.

4 Zusammenfall und Auflösung der Sinne am Ende des Weges

Das Bild des Luftstroms, der im Blasebalg gepresst wird und sich dann durch die Orgelpfeifen in den Raum erweitert, erscheint in gewandelter Form fast 6.000 Verse später wieder, wenn nun der Gral aus der Enge in die Weite drängt, weil er in der Weite (in die, so möchte man ergänzen, sein Klang sich verbreitet) die Möglichkeit erkennt, das Christentum zu vermehren:

gen orient er kerte.
hie von der enge wolt er an die witen,
da sich die cristen merten (Str. 6052, 2b–4a).

Er wandte sich gen Orient. Er wollte von der Enge hier in die Weite, in der sich die Christen mehrten.

Die Gralsgesellschaft reist in den Orient und wird von Feirefiz empfangen, der sich über die Ankunft des Grals und der Verwandten freut: »ouch freute sich des grales diet der wite / iedoch sie waren clagende | den bou, den tempel grales, zaller zite« (Str. 6137, 3f.). Feirefiz versucht, die Gralsgesellschaft zu trösten, indem er vom Palast des Priesterkönigs Johannes erzählt. Ausführlich beschreibt er den Palast, den Gott als ein Meisterwerk aus Stein und Gold in einer Nacht errichtet hat (Str. 6258). Dabei entsteht wieder Wort-Architektur, jetzt aber nicht aus dem Munde des Erzählers, sondern durch einen intradiegetischen Erzähler. Anders als es der

Erzähler in der Titurel-Geschichte getan hat, referiert Feirefiz in seiner Erzählung nun in direkter Rede die Worte der göttlichen Stimme (Str. 6262, 3a), welche den ersten Priesterkönig Johannes aufgefordert hatte, den Palast zu errichten, der dann vier Tage später dastand (Str. 6266). Die wundersame Erbauung reflektiert den göttlichen Schöpfungsprozess durch das Wort. In der Kostbarkeit seiner Materialien und der Entstehungsgeschichte ist der Palast, das macht Feirefiz deutlich, vergleichbar mit dem Gralstempel, wenngleich er »Aller dinge lære« (Str. 6270, 1), ohne Bilder, gleichsam ein Bauwerk aus Licht ist, welches den Taufbrunnen und das klare Wasser ins Zentrum stellt. Dieses zunächst in Feirefiz' Worten beschriebene Wunderwerk sieht die Gralsgesellschaft bald, der Erzähler lässt es in seinen Worten noch einmal entstehen, und doch kommt es insbesondere auch in seiner Klanglichkeit nicht an den Gralstempel heran. Nirgends wird von Tönen, von Musik, Orgelklang, Vogelsang im Palast des Johannes erzählt; Edelsteine, Licht, Wasser und Stille prägen das Bild. Vielleicht deshalb wünscht sich die Gralsgesellschaft nichts sehnlicher, als dass der Gralstempel danebenstehen sollte – und da wird auf Bitten der Gralsgesellschaft der Gralstempel samt dem Berg nach Indien versetzt:

Des morgens, do diu sunne | den tak was vor ir jagende,
manger ougen wunne | wer da von zu singen und zu sagende,
und wie der tempel wart al da beschowet.
die edel diet des grales | wart do alrerst geherret und gefrowet.

Die burk man da mit alle | Munsalvasch was habende. (Str. 6283,1–6284,1)

Morgens, als die Sonne den Tag hervortrieb, da wäre von der Augenwonne vieler zu singen und zu erzählen und davon, wie der Tempel ausführlich betrachtet wurde. Jetzt erst ehrte man die edle Gralsgesellschaft als Herren und Herrinnen. Man hatte da die Burg mitsamt dem Berg Mont Salvasch.

Man könnte zwar davon »singen und sagen« (Str. 6283,2b), welche Augenweide der Tempel für alle bedeutet, beschrieben wird aber er allein als ein Kunstwerk, das »beschowet« (Str. 6283,3) wird. Man hat da den Berg und die Burg (Str. 6284,1), aber wir hören kein Zwitschern der Vögel, keine Orgelmusik. Aus dem Klangkunstwerk ist ein Schaustück geworden. Dieses aber gibt einen Redeanlass, und Titurel erläutert jetzt in langer Ansprache das Wesen und die Geschichte des Grals. Schließlich erläutert er, wo er den Schöpfer findet:

Ich sůche den gehiuren | schaffer aller dinge,
aller creatůren, | und vind in an in allen sunderlinge;
ich vind in an dem sůßen vogel sange,
an aller blůmen varwe, | wurtze smak und an der seiten clange. (Str. 6302)

Ich suche den gütigen Schöpfer aller Dinge und finde ihn in allem je einzeln: Ich finde ihn im lieblichen Gesang der Vögel, in der Farbe aller Blumen, im Geruch der Gewürze und im Saitenklang.

Ton, Farbe und Geruch aller Geschöpfe verweisen auf Gott, den Titurel jetzt, wenn er endlich sterben darf, jenseits der Sinne wahrnehmen will. Mit dem Tod Titurels und der Übertragung der Herrschaft des Priesterkönigs Johannes auf Parzival endet der Text. Die zentrale Aussage ist gemacht: Gott kann am Ende mit allen Sinnen wahrgenommen werden. Das Sehen und das Hören stehen gerade nicht in Konkurrenz, Licht und Klang gehören vielmehr zusammen – allerdings erst in unmittelbarer Nähe Gottes. Durch das der Gralstempelbeschreibung nachgestellte *Marienlob* bzw. durch die doppelte Vergegenwärtigung des Palastes des Priesterkönigs Johannes in der Figurenrede und der Erzählerrede wird Architektur als Klangarchitektur verdeutlicht. Klang dient im *Jüngerem Titurel* ganz im Sinne des Alanus oder Bernhardus als Wegweiser zu Gott; er ist das Medium des Glaubens. Das Land des Priesterkönigs Johannes grenzt allerdings direkt ans Paradies. Der Gral hat hier sein Ziel erreicht. In der Weite des Landes breitet sich der Klang Gottes gleichsam von allein aus; hier leben die besten Christen. Ein Wegweiser zu Gott ist nicht mehr vonnöten. Daher fehlt der Klang (ebenso wie die Bilder) innerhalb des Palastes des Priesterkönigs Johannes. Rückblickend, in der unmittelbaren Nähe Gottes, kann Titurel die Spuren des bereits erkannten Schöpfers in allem sinnlich Wahrnehmbaren finden; dass aber der Klang für alle Suchenden, die noch nicht den Status des sterbenden Titurel erreicht haben, von besonderer Bedeutung ist, wird aus der doppelten Erwähnung von Sang und Klang deutlich. Als Wegweiser bleibt er bis zum Ende im Text erhalten – auf der Ebene der metrischen Form von Albrechts Klangkunstwerk.

Philip Reich

Der Klang des Grals

Akustische Effekte und religiöse Affekte
im mittelalterlichen Gralsroman

Abstract: What does the Grail sound like? When describing it, visual, olfactory, and gustatory features seem to predominate over acoustic qualities. My paper, however, considers the extent to which a soundscape is created around the Grail, and whether the Grail itself does have a voice. It explores the extent to which sound contributes to motivating the plot or structuring the narrative, or interferes with implications of salvation history. The readings range from a monastic silence that already carries within it the hero's failure to ask the decisive question (in *Parzival* and *Perceval*), to the thunderclap as a defining soundmark (*Lancelot en prose*), to an excess of sound (*Diu Crône*), and finally, to the Grail's transformation into a musical instrument (*Perlesvaus*).

1 »Arthur, Arthur, King of the Britons. Don't grovel!« – Vorüberlegungen zum *sound* des Grals

Wie klingt der Heilige Gral? Welche Geräusche kann ein Gegenstand (ohne Zutun eines menschlichen oder göttlichen Akteurs) von sich geben, sei er nun ein Stein, eine Schale oder ein Kelch? Mit welchen *sounds* wird er assoziiert und welche Affekte können diese hervorrufen? Eine recht eindeutige Antwort auf diese Fragen gibt die wohlbekannteste Artus-Parodie *Monty Python and the Holy Grail* (1975), die jede Begegnung mit dem sakralen Objekt mit »strange heavenly choir music«¹ hinterlegt. So wird das Thema, das die Epiphanie Gottes und seinen Aufruf zur Gralssuche begleitet, in späteren Szenen wiederholt, ist dann aber im Modus der Selbstparodie gebrochen:² Es ertönt, wenn der Gral als artifizielle Leuchtreklame für den keuschen

1 *Monty Python and the Holy Grail*, UK 1975 (Regie: Terry Gilliam und Terry Jones), zitiert nach der DVD, erschienen bei Sony Pictures Home Entertainment 2006, 23:36–23:45; Soundtrack: Andre Jacquemin u. a. (Prod.), *The Album of the Soundtrack of the Trailer of the Film of Monty Python and the Holy Grail*, Label: Charisma (UK)/Arista (US) 1975, Track 9: »Arthur and God«. Das Zitat entstammt dem Drehbuch; vgl. Graham Chapman u. a., *Monty Python's Second Film. A First Draft*, London 1977, 23.

2 In gewisser Weise trägt das Thema freilich bereits an der ersten Stelle parodistische Züge, sollte die Musik doch laut Interviewaussagen weniger einer mittelalterlichen ›Realität‹ entsprechen,

Gralssitter Galahad über Anthrax, die Burg der promiskuitiven ›Jung‹-Frauen, projiziert wird, und abermals vor Erreichen der vermeintlichen Gralsburg »Aaargh«.³ Die Klangfolge dient mithin als leitmotivische Markierung, die das Objekt mit liturgischem Pathos und (pseudo-)mittelalterlicher Authentizität auflädt, zugleich aber mittels Parodie und Übertreibung entwertet, wodurch bei den Rezipierenden Lachen provoziert wird.

Die Möglichkeit des Soundtracks ist natürlich dem Bild-Ton-Medium Film vorbehalten⁴ und auf die mittelalterliche Literatur nur bedingt übertragbar, selbst wenn man von einem dominant auditiven Rezeptionsmodus ausgeht. Dennoch ist das angeführte Beispiel plakativ dafür, wie man die Begegnung mit einem exceptionellen Gegenstand der Erzählung, hier dem Gral als Dingobjekt, akzentuieren kann, und zwar durch die Wiederholung eines eindeutig interpretierbaren Klangs, der eine wiedererkennbare Lautsphäre erzeugt und durch paradigmatische Strukturierungen spezifische Sinneffekte zeitigt, wobei neben offensichtlichen Gemeinsamkeiten gerade auch Unterschiede signifikant sein können. Für die Analyse der ›Poetophonie‹ mittelalterlicher Texte ergeben sich zwei Ansatzpunkte: 1. der Klang des Textes, also die Repräsentation von Lauten auf der Ebene des *discours*, die metrisch oder melodisch durch wiederholbare und wiedererkennbare Themen und Motive gestaltet sein können und erst durch den Vortrag hörbar werden, und 2. der Klang im Text, also die Beschreibung der Klänge als Phänomene auf der Ebene der *histoire*.⁵

sondern durch Übertreibung, die »more mock-heroic« wirken sollte, komische Effekte zeitigen; Zitat von Terry Jones in der Interviewsammlung David Morgan (Hrsg.), *Monty Python Speaks! The Complete Oral History of Monty Python, as Told by the Founding Members and a Few of Their Many Friends and Collaborators*, London 1999, 136. Selbst der von Neil Innes komponierte Soundtrack wurde später durch billige *library* oder *stock music* (v. a. von De-Wolfe-Music-Archives) ersetzt; so auch der ursprüngliche »realistic ›semi-religious chant««, der laut Produzenten John Goldstone (ebd., 134) »in fact [...] kind of too real« schien. Vgl. dazu auch James Leggott, ›The Royal Philharmonics Goes to the Bathroom. The Music of Monty Python‹, in: Kate Egan und Jeffrey Andrew Weinstock (Hrsg.), *And Now for Something Completely Different. Critical Approaches to Monty Python*, Edinburgh 2020, 75–90, hier: 82f.

3 *Monty Python and the Holy Grail* (wie Anm. 1), 35:08–35:14 und 1:19:09–1:19:54.

4 Ähnlich, wenngleich subtiler, verfährt auch die Oper, wie Richard Wagners ›Bühnenweihfestspiel‹ *Parsifal* zeigt, das die Grals-Epiphanie mit einem Leitmotiv hinterlegt, das über Zwischenstufen (vermittelt über das sog. *Dresdner Amen* Johann Gottlieb Naumanns aus dem 18. Jh.) konkret an die Messliturgie rückgebunden ist. Vgl. mit weiterer Literatur Liliana-Emilia Dumitriu, *Der Gral bei Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner. Metamorphosen eines Motivs*, Norderstedt 2014 (Edition Erneuerung geistiger Werte 36/GGR-Beiträge zur Germanistik 29), 179f.

5 Vgl. die Unterteilung im programmatischen Aufsatz von Frieder von Ammon, ›Poetophonie. Für eine Klangforschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive‹, *Jahrbuch der Deutschen Schilergesellschaft* 64 (2020), 241–59, hier: 243–45.

Einen metrischen/prosodischen Anhaltspunkt für den Klang des Grals liefert die Erstnennung des Wortes im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, das im Vers 235,23 (und ebenso in den Versen 235,26f.) durch einsilbige Taktfüllung in einer beschwer-ten Hebung mit Hebungsprall hervorgehoben wird (hier am Bsp. von 235,26):

die | sich der | grâl | tragen | liez.
 x | ẋ x | — | ẋ x | ẋ ^ ||

Das ist insofern auffallend, als das Wort später metrisch regulär gebraucht wird – durch Ergänzung eines einsilbigen Wortes oder durch auslautendes *-e* (z. B. in 236,1 oder 236,14).⁶ Bei der Erstnennung wird das Wort mithin besonders herausgestellt und betont. Man könnte sich aber auch Transferfragen stellen: Klingt im klaffenden Hia-tus bereits lautlich an, dass das *dinc* über den längsten Teil des Romans in prekärer Distanz zum Protagonisten steht und sich seinem Zugriff widersetzt? Wird bereits hier klanglich verdeutlicht, dass er sich am Ende programmatisch dem Erzählen entzieht?

Diesen und ähnlichen Fragen werde ich im Folgenden jedoch nicht nachgehen. Meine Ausführungen konzentrieren sich weniger auf die konkrete Klanglichkeit der Verse als auf die zweite genannte Zugangsweise: die Textdeskription, also die me-dial durch den Erzähler vermittelte Klanglichkeit.⁷ Eine vergleichende Durchschau mittelhochdeutscher und altfranzösischer Gralsromane soll Möglichkeiten aufzei-gen, wie die Begegnung mit dem Gral umgesetzt und für den jeweiligen Text funk-tionalisiert werden kann. Da in dieses Korpus auch einige Prosa-Romane fallen, ist die Konzentration auf die deskriptive Ebene umso mehr gerechtfertigt.⁸

Folgende Fragen werden die Analysen leiten: Welche Affekte oder Stimmun-gen ruft die ›Stimme‹ des Grals in Ergänzung zu seinen anderen (optischen, olfak-torischen oder kulinarischen) Eigenschaften hervor? In welchem Bezug stehen die

⁶ Während die erste metrische Bemerkung auf alle überlieferten Handschriften, Fragmente und den Inkunabeldruck zutrifft, weichen von der zweiten wenige Textzeugen, vornehmlich aus der Fassung *G, ab: Dresden, SLUB, Mscr.Dresd.M.55, fol. 165^v (Hs. o); München, BSB, Cgm 61, fol. 32^v (Hs. I), Schwerin, LB, ohne Sign., fol. 107^r (Hs. M), München, BSB, Cgm 18, fol. 47^r (Hs. O); Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 364, fol. 31^v (Hs. Z).

⁷ Auch wenn die Ebene der konkreten Klanggestalt des Textes wichtige Erkenntnisse liefern kann, wird die Textdeskription für die Interpretation als ergiebiger eingeschätzt von Jean-Marie Fritz, ›Paysages sonores et littérature médiévale: fécondité et fragilité d'une rencontre‹, in: Laurent Hablot und Laurent Vissière (Hrsg.), *Les Paysages Sonores. Du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes 2015, 289–305. Dagegen für einen Fokus auf die konkrete Klanglichkeit Matthias Däumer, ›Ein akustisches Format der mittelalterlichen Epik: die Schlachtenbeschreibung‹, in: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, Berlin, Boston 2020 (Handbücher zur kultur-wissenschaftlichen Philologie 10), 260–73, hier: 265.

⁸ Das betont auch Fritz (wie Anm. 7), 292f.

sounds des Grals zu dessen religiösen oder heilsgeschichtlichen Qualitäten und zu ästhetischen oder aisthetischen Klängen?⁹ Was tragen sie zur Handlungsmotivierung oder narrativen Strukturierung bei? In welchem Verhältnis stehen akustische Effekte und religiöse Affekte? Dabei ist auch die heuristische Ausgangshypothese zu prüfen, ob in den arthurischen Gralsromanen zwei distinkte Lautsphären (*soundscape*s)¹⁰ verschränkt werden: auf der einen Seite der Lärm des kämpfenden Ritters, auf der anderen Seite die spirituelle oder monastische Ruhe der Gralsgesellschaft. Der Klang würde dann eine axiologische Grenze verstärken. Bedingung oder methodisches Implikat dieser These wäre jedoch, dass man eine strenge Differenz zwischen Artus- und Gralssphäre aufrechterhielte, was im Folgenden kritisch zu hinterfragen sein wird.

Bevor ich mich den Textanalysen zuwende, bedarf es noch zweier methodischer Prolegomena zu den beiden Begriffen ›Affekt‹ und ›Effekt‹: Ich gehe von einem historischen Affektbegriff aus, der – unter Erweiterung des neurowissenschaftlichen Sprachgebrauchs – eine unmittelbare emotionale Berührtheit bezeichnet, die aber nicht bloß körperlich und vorkognitiv (so in der Neurowissenschaft), sondern allenfalls vorreflexiv ist.¹¹ Gleichwohl ist der Affekt (mit Massumi und Deleuze/Guattari) gegenüber der Emotion a- oder präsubjektiv.¹² Dies beansprucht umso mehr Geltung bei Affekten, die auf religiösen Voreinstellungen beruhen.¹³

⁹ Vgl. Wolfgang Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, 25f. und 135–56.

¹⁰ Zu einer historischen Einordnung des Begriffs vgl. Jörg Dünne, ›Von *spaces* zu *scapes*. Alternative Konzeptionen von Räumlichkeit in den Literatur- und Kulturwissenschaften‹, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 256 (2019), 371–84, hier: 376f.

¹¹ Mit einem historischen Affektbegriff argumentiert Corinna Herr, ›Musik ›ergreift das Herz und dringt bis ins Innerste der Seele‹: Leidenschaft und Affektübertragung in der Frühen Neuzeit‹, in: Carola Bebermeier u. a. (Hrsg.), *Passions. Musik des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Leid und Leidenschaft*, Würzburg 2017 (Musik – Kultur – Geschichte 7), 35–67; dagegen mit neurowissenschaftlicher Perspektive Steve Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, London 2009, 97, der von ›sonic affect‹ spricht. Vgl. auch Will Schrimshaw, ›Non-cochlear Sound. On Affect and Exteriority‹, in: Marie Thompson und Ian Biddle (Hrsg.), *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*, London u. a. 2013, 27–43, hier: 30f. Vgl. zusammenfassend auch Marie Louise Herzfeld-Schild, ›Emotionalität‹, in: Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018, 14–19.

¹² Vgl. Brian Massumi, ›Fear (The Spectrum Said)‹, *positions* 13 (2005), 31–48; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris 1991, 154–88, deutsche Übersetzung: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000, 191–237. Bei Deleuze/Guattari steht (ausgehend von Spinoza) der vor- oder übersubjektive Affekt, wie er in der Kunst materialisiert ist, den subjektiven Affektionen oder Gefühlen gegenüber. Affekte seien ›êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu‹ (›*W e s e n*, die durch sich selbst gelten und über alles Erlebte hinausreichen‹; frz. 155, dt. 192).

¹³ Vgl. Christian von Scheve u. a. (Hrsg.), *Affect and Emotion in Multi-Religious Secular Societies*, New York 2020.

Bei der Beschreibung von Klangeffekten in vormodernen Texten sind die Schwierigkeiten und Eigenheiten zu beachten, die der Dijoner Mediävist Jean-Marie Fritz formulierte. Er diagnostiziert drei Probleme: erstens die lexikalischen Limitationen akustischer Phänomene (im Gegensatz zum Visuellen), zweitens die oftmals schwierige Unterscheidbarkeit von konkretem Tonereignis und bloßer Assoziation (z. B. ist die Beschreibung einer Schmiede keine hinreichende Bedingung für das Geräusch metallischen Hämmerns) und drittens den daraus folgenden Mangel an konkreten Beschreibungen in den mittelalterlichen Primärtexten.¹⁴ Meist seien wir auf Konnotationen und (mehr oder weniger tragfähige) Interpretationen angewiesen. Dennoch versprechen die Analysen der Klangphänomene wichtige neue Erkenntnisse; Fritz verweist dabei auch konkret auf das hier vorliegende Untersuchungsobjekt: »L'objet Graal est intéressant à analyser dans cette perspective sensorielle.«¹⁵ Seine eigene Interpretation ist aber – als Teil einer größeren Monographie – eher oberflächlich und wird im Folgenden mit einem Fokus auf die mittelhochdeutschen Gralsromane ergänzt.

2 *Silentium* – Gralesstille im *Parzival*

Den Anfang markiert eine Evaluation der Sinneseindrücke bei der ersten Gralszeremonie im *Parzival* Wolframs von Eschenbach.¹⁶ Es werden das Licht vieler Kerzen (229, 25–27; 232, 19; 233, 15; 234, 27) und der strahlende Glanz des Steines »grânât jâchant« (233, 20) erwähnt; auch die Prozession wird von hellen Leuchtern angeführt: »Vorem grâle kômen lieht« (236, 1).¹⁷ Diese Helligkeit spiegelt sich auch im konventionellen Schönheitsattribut Parzivals als »lieht gevar« (230, 23) und noch viel deut-

¹⁴ Vgl. Fritz (wie Anm. 7), 292f.

¹⁵ Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre. Pour une poésie médiévale du paysage sonore*, Genf 2011 (Publications romanes et françaises 254), 281.

¹⁶ Vgl. dazu bereits John Greenfield, »*waz hân ich vernomn?* Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach«, in: Ingrid Bennewitz und William Layher (Hrsg.), *der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), 163–74. Greenfields Analysen sind gewissermaßen eine Pionierleistung hinsichtlich der zugrundeliegenden Fragestellung, doch er hat einen abweichenden Fokus, der sich auf die Bewertung von Klangphänomenen im Einzeltext richtet, zudem ist ihm nicht in allen Punkten zu folgen; siehe dazu unten.

¹⁷ Benutzte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, übers. von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der *Parzival*-Interpretation von Bernd Schirok, Berlin, New York 2003. Hier und im Folgenden eigene Übersetzung.

licher im hellen Strahlen der Gralsträgerin: »ir anlütze gap den schîn, / si wänden alle ez wolde tagen« (235,16f.). Dazu kommt die Pracht des Gedecks (236,23–238,24), des Essens (238,25–239,7; 244,13–17) und v. a. immer wieder der Kleidung (231,2–14; 232,16–30; 233,11; 234,3–1; 235,10–14 und 18f.). Auch der Geruch wird zumindest implizit im »lign alôê« (230,11) auf der Feuerstelle und dem »balsem« (236,4) in den Gralslaternen erwähnt – freilich weit expliziter bei der Rückkehr Parzivals im XVI. Buch, wenn neben dem bereits erwähnten Aloe-Holz als »des fiwers smac« (808,13) auch verschiedene teure Heilmittel erwähnt werden: »sô wart der luft gesüezet, / der wunden smac gebüezet« (789,23f.).

Offensichtlich dominieren in der Darstellung von Gralsburg und -prozession optische, haptische, olfaktorische und gustatorische Beschreibungselemente. Akustische Phänomene und Assoziationen hingegen werden nur an drei Stellen relevant: Der omnipräsente »jâmer« (227,16; 231,16) der »jâmerbæren liute[]« (242,2) und ihres Königs, des »wirt[es] jâmer rîch« (230,30), wird nur an einer Stelle akustisch als laute Wehklage ausgedrückt:¹⁸ Erst als man die blutende Lanze an der Tischgemeinschaft vorbeiträgt, kommt es zu einer »unerhörten Steigerung des Trauermotivs«¹⁹ und es wird »geweinet unt geschrît / ûf dem palase wît« (231,23f.). Doch diese Kulisse der lauten Trauer verliert sich gleich wieder und nimmt den Charakter eines ritualisierten Skripts an:

Gestillet was des volkes nôt,
als in der jâmer ê gebôt,
des si diu glævîn het ermant
die der knappe brâhte in sîner hant. (232,1–4)

Zum Schweigen gebracht wurde die laute Klage der Menge, zu dem die Empfindung des Leids zuvor Anstoß gegeben hatte; daran hatte sie die Lanze erinnert, die der Knappe in seiner Hand getragen hatte.

Das Zeigen der unheilvollen Lanze macht die Wehklage notwendig – aber nur kurzzeitig.²⁰ Ansonsten herrscht Stille.²¹

¹⁸ Wolframs Anfortas ist zudem auffallend wortkarg im Vergleich zu Chrétien's Fischerkönig. Vgl. Bernd Schirok, »Die Inszenierung von Munsalvæsche: Parzivals erster Besuch auf der Gralburg«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 46 (2005), 39–78, hier: 56; siehe auch den Beitrag von Almut Schneider im vorliegenden Band.

¹⁹ Eberhard Nellmann, Kommentar zu 231,23–26, in: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und komm. von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8/Bibliothek deutscher Klassiker 110), Bd. 2, 577.

²⁰ In der Forschung wurde diese Abweichung erkannt und die Lanzenprozession als »merkwürdig befremdliche Szene« – so Schirok (wie Anm. 18), 56 – oder »kurzes, rätselhaftes Intermezzo« –

Das wird wieder am Ende des Erzählerexkurses, in dem auch das Bogengleichnis steht, deutlich. Hier heißt es: »man sach dâ selten freuden schal« (242,4). Das heitere Lärmen ruft die *soundscape* des freudvollen Hofes auf. Gleichwohl wird der Hörsinn durch die (vergleichsweise topische) synästhetische Verschränkung in seiner Bedeutung gegenüber dem Sehsinn reduziert,²² was auch zu der unmittelbar folgenden Passage passt, in welcher der Erzähler mit aktualisierender Tendenz (und einer gewissen Gegenwartskritik) betont: Wo auch immer man heute auch nur wenige Menschen zusammen sehe, ließen es sich diese gut gehen: »swâ man noch minner volkes siht, / den tuot etswenne vreude wol« (242,8f.). Diese beiden Befunde kann man nun aber nur bedingt zu einer Gegenüberstellung von *freuden schal* und einem *jâmer schal* der Gralsgemeinschaft verallgemeinern, wie John Greenfield annimmt,²³ denn sobald es ein Anzeichen lauten *jâmers* gibt, wird dieser *gestillet*, und es bleibt eine Atmosphäre bedrückenden Schweigens. Nicht umsonst möchte der Erzähler dieses lautstark durchbrechen, als Parzival zu Bett geht, ohne die entscheidende Frage zu stellen: »nu solt ich schrîen wâfen« (242,16). Freilich gelingt dem Erzähler keine metaleptische Überwindung der narratologischen Ebenen – wie etwa Bastian Balthasar Bux in Michael Endes *Unendlicher Geschichte* (1979). Er muss intradiegetisch stumm bleiben.

Die Stille korreliert auch textfunktional mit Parzivals Schweigen und liefert (zu den Argumenten Bumkes, Schiroks, Dietls und anderer)²⁴ eine weitere Begründung für das Frageversäumnis: In eine Atmosphäre eines klösterlichen *Silentiums*

so Christa-Maria Kordt, Parzival in Munsalvaesche. Kommentar zu Buch V/1 von Wolframs *Parzival* (224,1–248,30), Herne 1997, 75 – bezeichnet.

21 Es ist anzumerken, dass eine solche Stille bei einer Tischgemeinschaft von mindestens 400 Personen (229,28–230,3) lebensweltlich durchaus unplausibel ist. Aufgrund der vagen Konfiguration bleibt die Stille bei Wolfram aber auch bis zu einem gewissen Grad eine Leerstelle, die bereits in der mittelalterlichen Rezeption vereindeutigt wurde; so expliziert der eingefügte Prolog des *Rappoltsteiner Parzifal (Elucidation)* die akustische Dimension der Wehklage: »so vil jomers unde pin, / daz keinre so kuene möhte sin, / het er die grosse not gehöret«; benutzte Ausgabe: *Parzifal* von Claus Wisse und Philipp Colin (1331–1336), hrsg. von Karl Schorbach, Straßburg, London 1888, LXV, V. 295–97.

22 Vgl. Greenfield (wie Anm. 16), 171f., und Däumer (wie Anm. 7), 265.

23 Vgl. Greenfield (wie Anm. 16), 171–73.

24 Joachim Bumke, Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, Berlin 2001 (Hermaea N.F. 94), 74–76, sieht das Problem in einem defizienten Zusammenwirken innerer und äußerer Sinneswahrnehmungen; Schirok (wie Anm. 18), 58f. und 59–62, hebt hervor, dass Parzival »durch zuht« (239,10) versuchte, ohne Frage den Status quo der Gralsgemeinschaft zu ermitteln; Cora Dietl, »Die Frage nach der Frage. Das zweite Sigune-Gespräch bei Wolfram und Albrecht«, in: Nine Miedema und Franz Hundsnurscher (Hrsg.), Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), 281–95, sieht die Fehlleistung in der falschen Bewertung von eigener Erkenntnisfähigkeit und Sensibilität gegenüber den diskursiven Zeichen der Dialogpartner (hier auch zu anderen Erklärungen des Frageversäumnisses, 281f. u. ö.); vgl. außerdem Greenfield (wie Anm. 16), 172.

bei Tisch (Benediktsregel, Capitel 38),²⁵ das nur von einzelnen Ansprachen des Herrschers unterbrochen wird, passen keine vermeintlich unnötigen Worte vonseiten des Gastes. Die erwartungsvolle Stille wäre demnach eine perlokutive Fehlleistung der Gralsgemeinschaft; die Demonstration hell leuchtender Pracht und das Kaschieren des lauten Schmerzes orientiert sich an dem Verbot, die ersehnte Frage zu provozieren. Parzival jedoch vermag die versteckten Zeichen nicht zu verstehen.²⁶

Diese explizite Absenz von Klang wird auch an den Rändern des Gralsbezirks deutlich: Die Mauer von Munsalvæsche scheidet das *silentium* vom *strepitus mundi*. Das zeigt sich im Verhalten Parzivals, als er aus der Gralsburg ausgesperrt wird. Er erwacht in der leeren Burg, läuft durch die Gänge und ruft nach seinen Gastgebern:

E Parzivâl der wîgant
 sich des orses underwant,
 mangez er der gadem erlief,
 sô daz er nâch den liuten rief
 nieman er horte noch ensach [...].
 al schrînde lief der junge man
 wider ze sîme orse sân.
 mit pâgenden Worten
 saz er drûf. [...] (247,1–16)

Bevor sich der ›heldenhafte‹ Parzival wieder seines Pferdes annahm, lief er noch durch viele Zimmer, um nach den Leuten zu rufen. Weder hörte er noch sah er irgendjemanden [...]. Laut brüllend lief der junge Mann sofort wieder zu seinem Pferd zurück. Vor sich hin schimpfend schwang er sich in den Sattel.

Er lärmt und schreit, wodurch er sich akustisch als Fremdkörper erweist, der (vor-erst) entfernt werden muss.²⁷ Erst als er das Burgtor durchquert hat und die Zugbrücke hinter (oder besser unter) ihm hochgezogen worden ist, kommt es noch zu

25 Benutzte Ausgabe: *Benedicti Regula*, hrsg. von Rudolf Hanslik, Wien ²1977 (CSEL 75), 107; Vgl. dazu Paul F. Gehl, ›Competens silentium. Varieties of Monastic Silence in the Medieval West‹, *Via-tor* 18 (1987), 125–60.

26 In eine ähnliche Richtung weist bereits die Deutung des *redespæhen mans* bei Schirot (wie Anm. 18), 52–54. Auch dieser versuchte, Parzival durch einen rhetorischen Trick zum Burgherrn zu lotsen, doch der Plan scheitert, da Parzival dessen Aussagen falsch als Angriffe auf seine Person attribuiert und gegen die Ehrverletzung gewaltsam vorgehen will.

27 So auch bei Chrétien: »S'apele et hurte et bouste assez« (V. 3374, auch 3376) und »S'apele et nus ne li respont« (V. 3413). Benutzte Ausgabe: Chrétien de Troyes, *Perceval*, Afz./Nhd., hrsg. und übers. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 2003. Die Übersetzungen entstammen hier und im Folgenden dieser Ausgabe.

einem Gespräch. Doch während die Inquit-Formel insinuiert, dass der Torwächter auf der Mauer seine beleidigenden Verwünschungen ruhig vorbringt – es »sprach der knappe« (247,27) – brüllt der vormalige Gast laut: »Nâch dem mæren schrei der gast« (248,1); doch

gegenrede im gar gebrast.
swie vil er nâch geriefe,
reht alser gênde sliefe
warp der knappe und sluoc die porten zuo« (248,2–5).²⁸

eine Erwiderung blieb aus. Auch wenn er dem Knappen noch so oft nachschrie, ging dieser doch wie ein Schlafwandler weiter und schlug das Tor zu.

Eine verbale Entgegnung bleibt aus.²⁹ Innen ist Schweigen.

Sehr ähnliche Akzente setzt bereits die französische Fassung. In Chrétien's Roman fehlt nur die laute Klagegeste angesichts der Lanze, vielmehr steht »das Wunderbare des Vorgangs im Vordergrund«. ³⁰ Hinsichtlich der Sinne aber hat wie (oder noch mehr als) bei Wolfram die strahlende Helligkeit des Sehens ein Primat gegenüber den anderen Sinnen. So leuchten die Kerzen ungewöhnlich hell,³¹ der Gral selbst aber stellt alles in den Schatten wie die Sonne den Mond:

Quant ele fu laiens entree
Atot le graal qu'ele tint,
Une si grans clartez i vint
Qu'ausi perdirent les chandoiles
Lor clarté come les estoiles
Font quant solaus lieve ou la lune. (V. 3224–29)

Als sie [das Fräulein; Ph. R.] mit diesem [dem Gral; Ph. R.] in die Halle getreten war, da verbreitete sich dort eine so strahlende Helligkeit, daß die Kerzen ihren Glanz verloren, ebenso wie die Sterne oder der Mond tun, wenn sich die Sonne erhebt.

²⁸ Greenfield (wie Anm. 16), 169, verweist darauf, dass Parzival als ›akustisches Erbe‹ von seinem Vater seine Affinität zum Lärm erhalten habe; z.B. im proleptischen Verweis auf seine Geburt im sogenannten Gewitter- und Drachentraum Herzeloyses, in dem der neue Protagonist mit einem Donnerschlag eingeführt wird (104,5f.), und wieder im Zweikampf gegen Feirefiz: »diese zwêne wâr n ûz krache erborn« (738,21). Die hohe Lautstärke schließt unmittelbar an Assoziation mit höfischem Treiben (Musik, Tanz, Tjost), Kampf und allgemein höfischen Abenteuern an. Vgl. John Greenfield, ›Akustische Überlegungen zum *Willehalm* Wolframs von Eschenbach‹, *Revista de Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série 21 (2004), 251–68, hier: 256–58.

²⁹ Der Dialog wird erst in der zweiten Sigune-Szene nachgeholt; vgl. Dietl (wie Anm. 24), 286.

³⁰ Nellmann (wie Anm. 19), 577.

³¹ Die »candeliers« (V. 3214) dienen als erstes Zeichen der Prozession; zudem heißt es von ihnen: »Et laiens avoit luminaire / Si grant come on le pooit faire / De chandoiles en un hostel« (V. 3187–89).

Bei Parzivals Rückkehr (und hier sind wir aufgrund des Fragmentstatus bei Chrétien auf Wolfram angewiesen) liegen schließlich ganz andere Ausgangsbedingungen vor. Anfortas' Qualen haben sich so sehr gesteigert, dass er nach mehreren Suizidversuchen³² seinem Leid auf visuelle und akustische Weise Ausdruck verleiht und damit in der Burg den *jâmer (schal)* tatsächlich hör- und sichtbar macht:

daz tet an sîner wunden wê
 Anfortase, der sô qual,
 magede und rîter hôrten schal
 von sîme geschreie dicke,
 unt die jâmerlîchen blicke
 tet er in mit den ougen kunt. (789,10–15)

Da schmerzte Anfortas seine Wunde und er litt solche Qualen, dass die jungen Frauen und die Ritter häufig den Lärm seines Wehgeschreis hörten; er wechselte verzweifelte Blicke mit ihnen.

Durch den Empfang Parzivals endlich mischt sich die Trauer mit erster Freude. So ist man »al weinde und doch mit freude siten« (793,30). Weder in der verkürzt dargestellten zweiten Zeremonie (808,23–809,30) noch bei Feirefiz' Taufe (817,4–818,13) klingt der Gral zwar selbst, dennoch setzt der Text hinsichtlich der Bewertung akustischer Effekte neue Akzente. Beispielhaft dafür ist eine Szene unmittelbar vor der Taufe von Parzivals Halbbruder Feirefiz. Als ›Heide‹ wurde er kurz vorher in die Tafelrunde aufgenommen. Damit er den Gral aber sehen und (v. a.!) damit er um die Gralsträgerin werben darf (816,25–817,3), muss er konvertieren. Weniger sakramentaler Ernst als sexuelle Gier treiben ihn also an und hebeln in einer »Burlleske« zugleich »das rigide Liebesverbot«³³ als Konstante der Gralsgemeinschaft aus. So verharret Feirefiz bei einem somatischen Leistungsgebot, welches er mit Klangattributen versieht, und zwar einem »solhen dôn, / dâ von tjoste sprîzen sprungen / unt dâ swert ûf helmen klungen« (814,28–30). Aufgrund seiner verkehrten Wahrnehmung überträgt er den Lärm des Kampfes auf den religiösen Akt und kontaminiert das Sakrale durch die Klangwelt der Aventüre. Eine weitere Form lauten

³² Den Todeswunsch äußert er 787,4 und 795,10. Die Selbstmordversuche wiederum sind signifikanterweise mit dem Verlust der Sehkraft verbunden: »der kûnec sich dicke des bewac, / daz er blinzender ougen pflac« (788,21f.).

³³ Joachim Bumke, ›Parzival und Feirefiz – Priester Johannes – Loherangrin. Der offene Schluss des *Parzival* von Wolfram von Eschenbach‹, DVJs 65 (1991), 236–64, hier: 242. Zur Szene auch Louise Gnädinger, ›Wasser – Taufe – Tränen (zu Parz. 817,4–30)‹, *Wolfram-Studien* 2 (1974), 53–71, und Michaela Schmitz, *Der Schluss des Parzival Wolframs von Eschenbach. Kommentar zum 16. Buch*, Berlin 2012, 155. Man könnte auch einwenden, dass in Feirefiz' Verhalten die besondere Kraft der Minne offenbar werde. Gleichwohl bliebe eine spezifisch akzentuierte Kontrastierung zweier Klangwelten bestehen.

Klangs ertönt dann auch mit den Reaktionen der Gastgeber, indem der neue und der alte, geheilte Gralskönig den Unwissenden nicht ruhig belehren, sondern kollektiv mit einem weithin hörbaren Affekt reagieren: »Der wirt des lachte sêre / und Anfortas noch mêre« (815, 1f.). Damit scheint nun weniger ein exkludierendes ›Auslachen‹, sondern ein ›Hereinlachen‹³⁴ in eine Gemeinschaft gemeint zu sein, die allenfalls im weiteren Sinne sakral imprägniert und eher höfisch akzentuiert ist – das zeigt endlich auch das Verhalten von Anfortas nach seiner Heilung, als er zwar nicht mehr den Kampf für die Minne sucht, sich aber gleichwohl für den Gral im ritterlichen Zweikampf, der Tjost, verdient machen will (819, 27f.) und damit ein Verhalten an den Tag legt, das an Parzival im Augenblick der größten Gottesferne erinnert (472, 1–11). Heiligkeit und Profanität sind um den Gral mithin komplex verschränkt. Eine vermittelnde Kraft scheint dabei gerade in der Komik der Schlusszenen zu liegen.³⁵ Die Gralsritter – oft als christlicher Geheimorden apostrophiert – unterscheiden sich am Ende doch nicht so eklatant von den ›profanen‹ Rittern der Tafelrunde.³⁶ Diese Verflechtungen und durchbrochenen Grenzlinien aber reichen, wie ich zeigen konnte, bis in die Ebene des Akustischen.

Folgendes ist vorerst festzuhalten. In beiden Romanen ist der Klang des Grals zur Generierung einer spezifischen Kulisse sekundär, was auch mit einer grundsätzlichen Priorisierung des Gesichtssinnes gegenüber den anderen Sinnen zusammenhängt, z. B. bei Isidor von Sevilla, Augustinus oder Bernhard von Clairvaux.³⁷ Dennoch haben auch klangliche Effekte eine wichtige Bedeutung für Strukturierungen, Motivationen und Stimmungen im Text: Gerade dadurch, dass der Gral (vor Parzivals Frage) mit einer Klangsphäre der Stille assoziiert ist, fallen Verstöße dagegen umso mehr

34 Vgl. Rainer Warning, ›Komik und Komödie als Positivierung von Negativität (am Beispiel von Molière und Marivaux)‹, in: Harald Weinrich (Hrsg.), Positionen der Negativität, München 1975 (Poetik und Hermeneutik 6), 341–66.

35 Vgl. Klaus Ridder, ›Narrheit und Heiligkeit. Komik im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, Wolfram-Studien 17 (2002), 136–56, hier: 150.

36 Vgl. Horst Brunner, ›*Artûs der wise höfsche man*. Zur immanenten Historizität der Ritterwelt im *Parzival* Wolframs von Eschenbach‹, in: Dietmar Peschel (Hrsg.), Germanistik in Erlangen. 100 Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars, Erlangen 1983, 61–73. Wieder in: Horst Brunner (Hrsg.), Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), 38–49, hier: 47f.

37 Vgl. dazu allgemein Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris 2000 (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières 5), 19–33. Zu Isidor und Augustinus vgl. außerdem Dietl (wie Anm. 24), 282, zu Bernhard Iva Adámková, ›Die Kategorie der Sinne bei Bernhard von Clairvaux‹, in: Christine Ratkowitsch (Hrsg.), *Medialatinitas. Ausgewählte Beiträge zum 8. Internationalen Mittellateinerkongress*, Wien 2021 (Wiener Studien, Beiheft 40/Arbeiten zur mittel- und neulateinischen Philologie 11), 91–105, hier: 95f.

auf und ins Gewicht und machen Gegensätze oder (mitunter undeutliche) Grenzziehungen erkennbar.

Diese Konstellation soll im Folgenden mit der *Crône* und zwei Prosaromanen, dem *Lancelot* und dem *Perlesvaus*, verglichen werden, drei Texten, die in der ersten Hälfte des 13. Jh. ungefähr zur gleichen Zeit und mit unsicheren Abhängigkeiten entstanden sind.³⁸ Auch wenn es gute Gründe dafür gibt, dass es sich zumindest beim französischen *Lancelot propre* um den chronologisch ältesten der ebengenannten Texte handelt, ist mir doch bewusst, dass ich mich mit einer relativen Datierung auf dünnem Eis bewege.³⁹ Doch im Folgenden sind Abhängigkeitsverhältnisse sekundär und der Prosaroman macht den Anfang, da er mit enzyklopädischer Tendenz und einem Anspruch auf Totalität die Artuswelt und ihre affilierten Räume darstellt.⁴⁰

3 Wie klingt der Gral in Prosa? Zum *Prosalancelot*

Eine Durchsicht der zahlreichen Begegnungen mit dem Gral auf der Burg Corbenic (und z. T. auch außerhalb)⁴¹ macht deutlich, dass sich die Beschreibung an einem konventionellen, immer ähnlichen Set von Einzelelementen orientiert: Der Tischgemeinschaft erscheint eine göttliche Taube mit einem Weihrauchfass und

³⁸ Den *Jüngerer Titirel* blende ich hier explizit aus und verweise auf die Beiträge von Matthias Meyer und Cora Dietl im vorliegenden Band.

³⁹ Zum intrikaten Verhältnis zwischen *Lancelot* und *Perlesvaus* vgl. Fanni Bogdanow, ›Le *Perlesvaus*‹, in: Reinhold R. Grimm (Hrsg.), Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters, Bd. 4, 2: Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle; Partie documentaire, Heidelberg 1984, 43–67 und 177–84, hier: 51f., und Ceridwen Lloyd-Morgan, ›The Relationship Between the *Perlesvaus* and the *Prose Lancelot*‹, *Medium Aevum* 53 (1984), 239–53.

⁴⁰ Differenziert dazu vgl. Nikola von Merveldt, *Translatio und Memoria. Zur Poetik der Memoria des *Prosa Lancelot**, Frankfurt a. M. u. a. 2004 (Mikrokosmos 72), 126f.

⁴¹ Ich gehe hier nicht alle Begegnungen *en detail* durch, sondern konzentriere mich auf die Gemeinsamkeiten und einige Stellen, die maßgeblich davon abweichen. Benutzte Ausgabe: *Prosalancelot* I–V, nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hrsg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris, übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff, 5 Bde., Frankfurt a. M. 1995–2004 (Bibliothek des Mittelalters 14–18/Bibliothek deutscher Klassiker 123, 183, 190), im Folgenden mit der Zitatangabe nach dem Schema: Band, Seite, Zeile. Sofern die französische Überlieferung maßgeblich von der deutschen Fassung abweicht, verzeichne ich dies eigens. Benutzte Ausgabe der französischen Fassung: *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, hrsg. von Alexandre Micha, 9 Bde., Genf, Paris 1978–1983 (Textes Littéraires Français 247, 249, 262, 278, 283, 286, 288, 307 und 315) und *La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle*, hrsg. von Albert Pauphilet, Paris 1967 [1923] (Les Classiques Français du Moyen Âge 33).

verbreitet einen wunderbaren Wohlgeruch, bevor Gralsprozession und Festessen beginnen. Zu diesem (auch gegenüber visuellen Aspekten besonders betonten) olfaktorischen Element eines *odor sanctitatis*⁴² kommt die explizite Betonung einer andächtigen Stille. Bei Bohorts zweitem Besuch auf Corbenic heißt es:

In dem das sie also mit einander retten, da flug ein tube in die kamer, die in yrem schnabel trug das guldin zeichen [frz. explizit als »ancensier d'or«; 98,24], und an stunt wart das pallas erfullet mit allem geschmack von der welt. Da wurden die tysch gedeckt, und yderman saczt sich nyder ungeheissen, und nymands reth ein wort darinn, wann sie alle in irem gebeth waren, die jungen als wol als die alten. (IV, 322, 13–18; ähnlich auch bei Gawan, III, 160, 15–17, und bei Lancelot, III, 542, 16–21)

Während sie so miteinander sprachen, flog die Taube, die das goldene Weihrauchfäßchen in ihrem Schnabel trug, in die Kammer, und sogleich war der Palas von allen Wohlgerüchen der Welt erfüllt. Dann wurden die Tische gedeckt, jedermann setzte sich unaufgefordert nieder, und niemand dort drinnen sprach ein Wort, denn sie waren alle in ihrem Gebet, die Jungen wie die Alten.

Vor dem Gral herrscht also Schweigen – bis auf ein liturgisches »Gebenedyt sy gott!« (IV, 322, 23). Erst als man das »heilig vaß« (IV, 322, 21) wieder hinausträgt, beginnen mit dem Festmahl auch Gespräche (IV, 322, 26f.).⁴³ Dieser im Vergleich zu Chrétien deutlich ausgeprägte Fokus auf das Hören und den Geruch besteht bereits im *Didot-Perceval* von 1200. Nachdem Bron, der Schwager Josephs von Arimathia, die Geschichte des Grals und auch das Objekt selbst an Perceval weitergegeben hat, verbreitet der heilige Kelch einen Duft und eine Melodie, aus der noch paradiesische und engelhaftige Töne nachzuklingen scheinen:

Et li aconta toute le vie que ses buens ancestres avoit menee, et Percevaus l'a oie molt volentiers, et tant tost fu raplenis de le grasse del saint Esperit. Et Bron li viels bailla Perceval le vaissel entre ses mains, et del vaissel issi une melodie et une flairors issi precieuse que il lor sambla que il fussent en paradis o les angles. (Z. 1880–85)⁴⁴

42 So bei der Gralsschau von Gawan (III, 160, 14f.: »da wardt er erfüllet vonn dem bestenn geruch so inn der weldt seinn mocht«), von Lancelot (III, 542, 14–16: »erfült mit gutem geruch als irdischen menschenherczen ye gedacht noch mocht gesagen«) und von Bohort (IV, 338, 9–12: »die tube, die die guldin ketten in yrem schnabel bracht, und flog an das ende da der heilig gral ußkomen waß; und die statt schmactt als wol als were aller der balsam der welt da gewest gespreyt«).

43 Diese Stille wiederholt sich bei der Gralsmesse – einer *missa lecta* –, der Lancelot aus der Ferne der Türschwelle beiwohnen darf (V, 494, 2–31). Auch Fritz (wie Anm. 15), 282, betont, dass im *Lancelot* eine »perspective magique« gegenüber einem »cadre liturgique« zurücktrete und »la chant encadre et rythme une cérémonie«.

44 Benutzte Ausgabe: *The Didot-Perceval*. According to the Manuscripts of Modena and Paris, hrsg. von William Roach, Philadelphia 1941; eigene Übersetzung. Die Betonung der Sinne ist beschränkt

Und er [gemeint ist Bron; Ph. R.] erzählte das ganze Leben, das seine guten Vorfahren geführt hatten, und Perceval hörte ihm gerne zu und wurde bald von der Gnade des Heiligen Geistes erfüllt. Dann gab Bron, der Alte, Perceval das Gefäß in seine Hände und aus dem Gefäß kamen eine Melodie und ein Duft, der so kostbar war, dass es ihnen schien, als wären sie im Paradies bei den Engeln.

Doch dieser Klang des Grals, der im Gegensatz zu visueller Perzeption einen Zugang zum Paradies eröffnet, scheint in der Welt des *Lancelot* verklungen; jenseitige Sphärenharmonien sind spiritueller Stille gewichen.⁴⁵

Ebenfalls musikalisch bedeutsam, aber in starkem Kontrast zu diesen sakralen Tendenzen steht Bohorts erster Besuch auf Corbenic, der weniger an einen Schweigeorden als an einen Jahrmarkt denken lässt. Tänzerinnen und Musikerinnen treten auf:

Und als sie inn dem pallast waren, begunden sich die freuden anzuheben und vil größer zu werden dann zuvor. Sie pfffen und sungen biß zu vesperzytt das die tafel gedeckt waren. (III, 648, 11–14)

Und als sie im Palas [also dem Ort der Gralsprozession; Ph.R.] ankamen, ging das Fest erst richtig an und wurde noch viel größer als vorher. Sie musizierten und sangen bis zur Vesperzeit, da die Tafeln gedeckt waren.

Bei den Musikerinnen handelt es sich um die jungfräulichen Gralsdienerinnen, wie der mittelhochdeutsche Text expliziert: »Und es must auch syn das alle die pfffer, die vor dem heiligen gral pfffen, waren reyn jungfrauwen« (III, 648, 17–19).⁴⁶ Auch der Grund für dieses Spektakel wird genannt; er dient der Kompensation vergangener Versäumnisse, als Bohorts berühmter Cousin zu Gast war. So heißt es, dass »sie alles daten durch Lancelots willen, dem sie nit so groß freud gemacht hatten als sie von recht gethan solten haben« (III, 648, 9–11). Nur zur (kurz angedeuteten) Gralsprozession wird das Reden eingestellt; doch selbst dies ist nur implizit aus dem Hinweis zu erschließen, dass die ›Schweigeminute‹ vorbei ist und die Feier fortgesetzt werden kann: »Und da begunden sie zu reden [...] und ir freud und kurzwil

auf die Handschriftenüberlieferung E (Modena, Bibl. Estense Universitaria α.L.9.30) und fehlt in D (Paris, BN, nouvelles acquisitions françaises, 4166).

45 Vgl. Fritz (wie Anm. 15), 281. Er konstatiert auch, ein »Paradis silencieux constitue une solution extrême« (188). Normalerweise klängen in Paradiesbeschreibungen die Sphärenharmonien, der amöne Gesang von Vögeln oder das Halleluja der Engel. Allgemein zu Klangsphären des Paradieses vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern, München 1962.

46 Dagegen wird im französischen *Lancelot en prose* nur von der Zusammenkunft und vom Dienst am Gral gesprochen (98,11: »couvenoit«, »au servise«, »servoient«), nicht jedoch vom konkreten Auftritt als Musikerinnen.

triben« (III, 648, 29f.). Der Gral wirkt in dieser Szene, die nicht umsonst noch vor der *Queste* liegt, wie ein Requisit in einem höfischen Zeremoniell. Dies bleibt im ganzen Zyklus aber die Ausnahme. Die Faktur der Szene ist jedoch nicht funktionslos, sondern hat eine textstrukturelle Bedeutung, indem sie das Opfer der Tochter von König Pelles besonders nuanciert, denn diese versah das Amt der Gralsträgerin, wurde aber von ihrer Aufgabe entbunden, nachdem sie in einer *pia fraus* ihre Jungfräulichkeit an Lancelot verloren hatte, um Galahad zu empfangen. Als Bohorts Tischnachbarin nimmt sie nun nicht an der »kurczwil« (III, 648, 30) teil, sondern »weynt sere herbermiglichen« (III, 648, 31f.). Je ausgelassener und lauter die Feier folglich dargestellt wird, umso größer wird auch der Kontrast zu Galahads Mutter und ihr persönliches Opfer mithin durch den akustischen Exzess konterkariert.

Ausnahmen von diesem Schema konzentrieren sich auf einen zweiten Teil der Gralsbegegnung, die sich als zweiter Teil des Speisewunders – »des heiligen grales abentur [...], das er alle tag [...] spise gibt« (IV, 324, 12f.) –, in der Nacht ereignet. Als Gawan im »abentürlichen pallast« (so wird später in V, 788, 17 präzisiert) auf Corbenic übernachtet, ertönt nach einigen Widerfahrnissen (Bett der Wunder, Flammenlanze, Traumbilder, trauernde Frauen, Zweikampf) ein schallendes »donnern« (III, 170, 32) und die Gralserscheinung wird von körperlosem, vielstimmigem Himmelsgesang begleitet, sodass Gawan schnell klar wird, »das es nicht irrdische dinngewerenn, die er gehöret hatte, dieweil er es nicht sehenn mochte« (III, 172, 13f.). Ebenso hat Bohorts Gralsschau an demselben Ort ein musikalisches Signum: Zwar wird das Erscheinen des Grals konventionell durch die Taube eingeleitet (IV, 338, 8–12), Bohort aber begegnet zusätzlich einem mysteriösen Sänger, der einen Lai über das Zusammenkommen Orpheus' und Josephs von Arimathia singt. Die beiden komplexen Szenen kann ich hier nicht ausreichend würdigen.⁴⁷ Es ist jedoch festzuhalten, dass die phonotopen Konfigurationen im nächtlichen ›Palas der Abenteurer‹ von der konventionellen Gestaltung der kollektiven Gralsprozession untermittags abweichen, wobei die wiederholten Choreographien von auffallenden, mitunter durchaus extremen Klangereignissen begleitet sind.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gral, sobald er als mobiles Objekt außerhalb der Burg erscheint, denn auch dann ist sein Auftauchen immer mit weiteren, meist drastischen Sinnesreizen verbunden. Am deutlichsten wird dies bei der Epiphanie am Artushof, welche die Suche nach dem Heiligen Gral einläutet:

47 Zu Bohorts Gralsbegegnung vgl. Michael Waltenberger, ›Schlangengift und Sündenschuld. Zur Konkurrenz der Sinnstiftungsmodi in der *Préparation à la Queste*«, in: Klaus Ridder und Christoph Huber (Hrsg.), *Lancelot. Der mittelhochdeutsche Roman im europäischen Kontext*, Tübingen 2007, 147–71, hier 166 und v. a. 170f., Anm. 68. Ein Aufsatz von Michael Waltenberger, der sich den musikalischen Erzählelementen im *Prosalancelot* widmet, ist in Vorbereitung.

Und als bald als sie waren geseßen und stille schwiegen, da horten sie einen dunreschlag als wunderlich groß das sie woneten der pallast wolt fallen. Mit dem so kam ein schöne sunne, die schein also clar das sie sieben stunt schöner scheyn dann sie vor hatt geschienen, und waren alle die von ynbinen als weren sie yczunt vol des heiligen geistes [...]. (V, 36, 9–14)

Sobald sich alle gesetzt hatten und stillschwiegen, hörten sie einen so furchtbaren Donnerschlag, daß sie glaubten, der Palas wolle einstürzen. Darauf brach die helle Sonne herein und strahlte in solchem Glanz, daß sie siebenmal schöner schien, als sie vorher geschienen hatte, und allen dort drinnen kam es vor, als wären sie vom Heiligen Geist erfüllt.

Wieder fällt das andächtige Schweigen der Tischgemeinschaft auf, welches an dieser Stelle kaum der absichtlichen Verehrung des Grals dienen kann, aber dennoch die klangliche Grundlage für den audiovisuellen Paukenschlag bietet, einen erschütternden Donner und blendendes Strahlen. Nach dieser plötzlichen Einführung – die Plötzlichkeit betont später auch eine Einsiedlerin gegenüber Perceval⁴⁸ – schwebt der Gral herein und beschert Wohlgeruch und Speisen.

Wenn der Heilige Kelch also in die – ihm fremde – Welt des arthurischen Hofes einbricht, bedarf es einer ganz anderen Klangregie als in der Kapelle der (mittäglichen) Gralsburg: Das gleißende Licht steht durchgehend als Bild für das Gralsmysterium, das offen, unverhüllt, ›eigentlich‹ (oder *apertement*) geschaut werden soll (V, 38, 13f.).⁴⁹ Versucht ein ›Unwürdiger‹, dieses zu schauen, wird dessen Hybris durch den blendenden Blitz geahndet, denn während etwas Licht wohltuend die Dunkelheit verscheuchen kann,⁵⁰ löscht zu viel Licht die Sehkraft aus und macht den Menschen vom Hörsinn abhängig, wie es Bohort auf der Gralsburg geschieht (IV, 342, 8–13),⁵¹ oder nimmt gar alle Sinne wie bei Lancelot, der »hett verlorn alle die macht von dem libe, so mit hören und mit sehen« (V, 496, 2f.).⁵² Der Donnerschlag

48 Die Einsiedlerin ist zugleich Parcevals Tante und damit – gewissermaßen als ein weiblicher Trevrizent – genealogisch besonders hervorgehoben. Sie spricht: »Der [Gral; Ph.R.] kam also stümpfflich under uch, und was nymand so wise under uch der da wúst wannen er keme« (V, 156, 22–24).

49 Vgl. Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genf 1987 (Publications romanes et françaises 179), 22–26.

50 So scheint es den schwerverwundeten Rittern Parceval und Hector, als ob die Sonne auf sie zukäme: »da sahen sie zu yne eyn groß clarheit komen, als were die sonne off gestigen« (IV, 662, 23f.).

51 »Und als der byderman den samyt vom heiligen gral genomen hett, da spreyt sich darinn so liecht ein clarheit, das Bohort beducht, yne hett ein zwigk der sonnen mitten in syn augen geschlagen. Da erschrack er so sere das er alle die nacht ein stick nit me gesehen mocht. Da hort er eyn stym, die sprach also [...]« (IV, 342, 8–13). Zur göttlichen Stimme in der Gralsqueste, die aufgrund einer diegetischen Verschränkung von Gott oder aus dem Innersten herzurühren scheint, vgl. Christiane Marchello-Nizia, ›Les ›voix‹ dans la *Queste del Saint Graal*: grammaire du surnaturel, ou grammaire de l'interiorite?, in: Denis Hüe und Silvère Menegaldo (Hrsg.), *Les chemins de La Queste. Études sur La Queste del Saint Graal*, Orléans 2004 (Medievalia 52), 259–66.

52 Vgl. dazu mit weiteren Beispielen Fritz (wie Anm. 15), 280f.

hingegen ist das klangliche Pendant zum gleißenden Strahlen. Er demonstriert – nicht zuletzt durch biblische Referenz; vgl. Ps 77 (LXX: 76), 17f.; Ijob 37, 4f.; Offb 4, 5; 8, 5; 11, 19 u. ö. – die Übergröße des Göttlichen und assoziiert zugleich Gefahr, Gewalt und elementare Zerstörung. Damit weckt er aber gemäß der paradoxen Logik des Abenteurers auch die Aufmerksamkeit und das Interesse der Artusritter; denn das Abenteuer zu suchen heißt, sich der Gefahr auszusetzen: je größer die Gefahr, desto größer das Abenteuer und das zu erwartende Prestige.⁵³

Mit Raymond Murray Schafer könnte man zusammenfassen: Das spirituell-monastische Schweigen stellt den Grund-›Ton‹ (*keynote sound*) um den Gral, während alle Abweichungen davon – zuvorderst der Donnerschlag – als Lautmarke (*soundmark*) dienen,⁵⁴ die sowohl Differenzen gegenüber dem konventionellen Muster als auch Wendungen in der Handlung explizit ausweisen und markieren.

4 Voller Schall: Die *Crône* Heinrichs von dem Türlin

Die *Crône* Heinrichs von dem Türlin wurde immer wieder zu den anderen Artus- und Gralsromanen ins Verhältnis gesetzt, als ein »Anti-*Lancelot*«⁵⁵ oder »[A]nti-*Parzival*«⁵⁶ – oder etwas differenzierter als Roman mit »durchgängigen, zwischen

⁵³ Vgl. Philip Reich, ›Abenteuer in Schleifen I. Bewegungsmodi und Raumerschließung im *Prosa-Lancelot*‹, GRM 72 (2022), 271–300, hier: 283 und 290. Zur Verbindung von Abenteuer und (Todes-) Gefahr vgl. auch Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, hrsg. von Laure Barillas u. a., Paris 2017, 22f. Mit dieser Assoziation mit dem Abenteuerlichen ist auch die abweichende Klangregie im nächtlichen ›Palas der Abenteuer‹ zu erklären.

⁵⁴ Vgl. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester/Vt. 1994. Die deutschen Übersetzungen nach Sabine Breitsameter, ›Soundscape‹, in: Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018, 89–95. Es ist für Mediävistinnen und Mediävisten interessant anzumerken, dass eines der ersten Werke des kanadischen Komponisten und Klangforschers eine Vertonung deutscher *Minnelieder* war (1956, Orchesterversion 1987).

⁵⁵ Fritz Peter Knapp, ›Das Ideal des *Chevalier errant* im französischen *Prosa-Lancelot* und in der *Krone* Heinrichs von dem Türlin‹, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie, Vorträge des Symposiums der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft vom 10. bis 13. November 1983 im Schloß Rauischholzhausen, Gießen 1984* (Beiträge zur deutschen Philologie 57/[SIA 1]), 138–45, hier: 141; hier auch Argumente für einen Rezeptionszusammenhang des *Prosalancelots* und der *Crône* (v. a. in der Gasoein-Handlung).

⁵⁶ Ralph R. Read, ›Heinrich von dem Türlin's *Diu Krône* and Wolfram's *Parzival*‹, *Modern Language Quarterly* 35 (1974), 129–39, hier: 130 u. ö. Als erstes formuliert bei Erich Gülzow, *Zur Stilkunde der Krone Heinrichs von dem Türlin*, Leipzig 1914 (Teutonia 18), 4, Anm. 6. Zudem wurde der Roman

Affirmation und Konkurrenz schwankenden Konnotationen des Paradigmas,⁵⁷ wobei »Irritationen [...] die Lektüreerfahrung maßgeblich mitprägen.«⁵⁸ Unbestritten steht Heinrichs Gralsroman in einem engen Verhältnis zu den anderen Texten. Die folgenden Überlegungen gehen von der Vorannahme aus, dass die *Crône* Tendenzen ihrer Prätexte weniger invertiert, sondern vielmehr (oft einseitig und punktuell) aufnimmt und dabei überdehnt, woraus auch der irritierende und oft enigmatische Charakter des Werkes resultiert. Dies sei hier anhand der Klangregie in den Gralsszenen erprobt.

Dass die *Crône* ausgesprochen produktiv und intensiv akustische Tabulaturen bedient und damit eigene Räume als Phonotope generiert, wurde in der Forschung bereits in Detailanalysen hervorgehoben.⁵⁹ So wird auch die Episodenreihe, die Gawein zum ersten Mal zur Gralsburg führt, die sogenannte ›erste Wunderkette‹, dadurch eingeleitet, dass der Held durch Kampfärm aus seinem »gedencken« (V. 13945) gerissen wird: »Da vernam er einen hertten strijt« (V. 13958).⁶⁰ Die Gralsprozession hingegen konzentriert sich der Tradition gemäß auf den Sehsinn, und zwar in einem Oszillieren zwischen blinder Dunkelheit (V. 14655–62), Helligkeit (V. 14663f.) und abermals Dunkelheit (V. 14675f.). Dieses Changieren optischer Extremwerte erinnert an die Darstellungen im *Prosalancelot*, wie auch die Einleitung dieses Wechselspiels durch einen lauten Donnerschlag.⁶¹

auch zu anderen Text(grupp)en in Antithese gesetzt, z. B. zu den Fortunaromanen oder den Gralsromanen. Vgl. zusammenfassend mit Quellen Hartmut Bleumer, *Die Crône Heinrichs von dem Türilin. Form-Erfahrung und Konzeption eines späten Artusromans*, Tübingen 1997 (MTU 112), 17f.

57 Bleumer (wie Anm. 56), 188.

58 Ebd.

59 Vgl. mit einem Schwerpunkt auf den ›Wunderketten‹ Robert Schöller, ›Schall und Raum. Zur Kennzeichnung von Anderwelten durch Schallphänomene in der *Krone* Heinrichs von dem Türilin‹, in: Martin Huber u. a. (Hrsg.), *Literarische Räume. Architekturen, Ordnungen, Medien*, Berlin 2012, 209–16, und kontrastiv zur visuellen Ebene Matthias Däumer, ›*Hje kam von sinen augen / Das wunderlich taugen*. Überlegungen zur Sinnesregie in den Wunderketten- und Gralspassagen der *Krone* Heinrichs von dem Türilin‹, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Artushof und Artusliteratur*, Berlin, New York 2010 (SIA 7), 215–35.

60 Dass dieser erste Besuch seltsam abgetönt ist, betont bereits Christoph Cormeau, *Wigalois und Diu Crône*. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans, Zürich, München 1977 (MTU 57), 159, und nennt sie eine »unkenntliche Variation einer Gralseinkehr«. Benutzte Ausgabe: Heinrich von dem Türilin, *Die Krone* (Verse 12282–30042), nach der Handschrift Cod. Pal. germ. 374 der Universitätsbibliothek Heidelberg, nach Vorarbeiten von Fritz Peter Knapp und Klaus Zatloukal, hrsg. von Alfred Ebenbauer und Florian Kragl, Tübingen 2005 (ATB 118); Versalien am Versanfang sind im Fließtext stillschweigend angepasst. Die Übersetzungen stammen vom Verfasser.

61 Umgekehrt löst sich das magische Bett auf Burg Salie nach den Bewährungsaventiuren Gaweins mit »wol süszem tone« (V. 20954) der »schellen« (V. 20953) auf, bevor allenthalben »wuhsz

Von maure zü maure
 Vil glich herttem schure
 Ein slag dorch die cappell flüg,
 Der die lieht gar zü der erde trüg;
 Vnd erlaschen mit all
 Von disem groszen schall,
 Vnd wart vinster als ee. (V. 14691–97)

Von der einen Mauer zur anderen krachte durch die Kapelle wie bei einem schweren Unwetter ein Donnerschlag, der die Lichter zu Boden schleuderte; alle erloschen durch dieses laute Krachen, und es wurde so dunkel wie zuvor.

Es folgt der dreifache Klageschrei einer körperlosen Stimme, die »so iemerlichen dosz« (V. 14698–710, Zitat V. 14708), dass Gawein ohnmächtig wird, bis das Licht des Tages zurückkehrt. Als er in der Kapelle aufwacht, ist seine Wahrnehmung wieder normalisiert,⁶² ebenso bei der Gralsprozession, während der sich der Ritter zwar als genauer Beobachter zeigt (V. 14773), aber keine Frage stellen will.⁶³

Gaweins zweiter Besuch auf der Gralsburg weicht von dieser Struktur deutlich ab. Von Anfang an wird betont, dass »Gawein vant da freuden gewin« (V. 29181). Es handelt sich bei der Gralsburg um einen »Ort höfischer Lustbarkeit«. ⁶⁴ Dies zeigt sich bereits aus der Ferne, als der Neuankömmling junge Ritter bei Reiterspielen beobachtet (V. 29157–67) und wiederholt sich innen im süßen Rosenduft, der die Hitze erträglicher machen sollte (V. 29423f.), den herrlichen Kleidern (V. 29215–21) und v. a. im Schachspiel zweier Höflinge (V. 29222–37), das mit »freudenrichem schall« (V. 29222) und vielen »wehe[n] zabelwort« (V. 29227) verbunden ist. Olfaktorische und akustische Erzählelemente unterstützen die Immersion in eine höfische Idealwelt.

vil groszer schall« (V. 20963). Vgl. Bleumer (wie Anm. 56), 214. Insgesamt scheint der Szene (u. a.) der ›Palas der Abenteuer‹ Pate gestanden zu haben.

62 Florian Kragl übersetzt: »Nun sah er die Kapelle leer, wie sie zuvor gewesen war, doch hörte er einen Priester Messe lesen – sah ihn aber nicht.« Ich würde den letzten Teilsatz »anders sach er nicht« weniger magisch-enigmatisch interpretieren als vielmehr konkret als »etwas anderes sah er nicht«. Gleichwohl bleibt die (konventionelle) Synästhesie des Messe-Hörens und Sehens bestehen. Benutzte Übersetzung: Heinrich von dem Türlin, *Die Krone*, unter Mitarbeit von Alfred Ebenbauer ins Neuhochdeutsche übers. von Florian Kragl, Berlin, Boston 2012, 216.

63 Zur Bedeutung von (Un-)Sichtbarkeit vgl. Johannes Keller, *Die Crône* Heinrichs von dem Türlin. Wunderketten, Gral und Tod, Bern u. a. 1997 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 25), 413–29.

64 Bleumer (wie Anm. 56), 231.

Zur Gralsprozession selbst werden dann – gemäß der Tradition »topisch«⁶⁵ – »kertzen vnd kerzstal / [...] vil one zal« (V. 29282f.) vorangetragen, die den Saal taghell machen:

Das machte den sale also lieht,
Das man mohte verfahen niht,
Ob es tag ader naht were. (V. 29284–86)

Diese erleuchteten den Saal derart, dass man nicht feststellen konnte, ob es Tag oder Nacht wäre.

Doch die Träger der Lichtquellen bekommen auch eine akustische Qualität, indem sie in einer metonymischen Verschiebung als »ein michel schal« (V. 29281) bezeichnet werden, also als eine ›Menge, von der Getöse ausgeht‹.⁶⁶ Der *schal* wird noch konkretisiert (oder ergänzt): Es erscheint die für die Verhältnisse mittelalterlicher Musikergruppen unrealistische Zahl von »wol driszig videlere[n] / nach disen [...] / vnd andere, die sunge[n] / vil manige süsze wijse« (V. 29287–90).⁶⁷

Eine ›Erlösung‹ scheint angesichts der herrschenden »[f]reude« (V. 29291) nicht mehr nötig.⁶⁸ Die ausgelassene Heiterkeit hindert gleichwohl Gaweins Gefährten Lanzelet und Calocreat nicht daran, am Tisch einzuschlafen,⁶⁹ als die Prozession beginnt. Mit der Gralsträgerin halten endlich andächtige Stille und eine Atmosphäre

⁶⁵ Keller (wie Anm. 63), 385; hier auch der Verweis darauf, dass (im Kontext der Wunderketten) die »Unsicherheit der Tageszeit [...] die unbestimmte Seinsweise der Gralswelt, die weder dem Leben noch dem Tod zugeordnet werden kann«, spiegle.

⁶⁶ Vgl. Gudrun Felder, Kommentar zur *Crône* Heinrichs von dem Türlin, Berlin, New York 2006, 697 und 678f. Eine ähnliche Formulierung liegt bereits in der korrespondierenden Szene vor (V. 28852), als Gawein in der menschenleeren Burg eine Ritterschar hören, aber nicht sehen kann. Keller (wie Anm. 63), S. 367, Anm. 201, betont, dass »die auf Lärmweisende Bedeutung von *schal* so stark [sei], daß diese Komponente in jedem Fall mitschwing[e].«

⁶⁷ Vgl. Astrid Eitschberger, Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters, Wiesbaden 1999 (Imagines Medii Aevi 2), 82. Sie geht davon aus, dass eine Ensemblegröße »von drei bis sechs Fidlern« realistisch wäre.

⁶⁸ Darauf wurde wiederholt hingewiesen. Vgl. Arno Mentzel-Reuters, *Vröude*. Artusbild, Fortuna- und Gralkonzeption in der *Crône* des Heinrich von dem Türlin als Verteidigung des höfischen Lebensideals, Frankfurt a. M. u. a. 1989 (Europäische Hochschulschriften I, 1134), 281; Danielle Buschinger, ›Burg Salie und der Gral. Zwei Erlösungstaten Gaweins in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin‹, in: Peter Krämer (Hrsg.), Die mittelalterliche Literatur in Kärnten, Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 16), 1–32, hier: 17f.; Bleumer (wie Anm. 56), 231f.; Keller (wie Anm. 63), 384.

⁶⁹ Textimmanent begründet ist dies freilich durch die Übertretung des mythisch grundierten Trinkverbots, von welchem Gawein durch Gansguoter unterrichtet worden ist und das er als einziger einhalten kann.

der Trauer Einzug; verdeutlicht in einem still und heimlich weinenden Mädchen, das textimmanent unmotiviert ist, aber intertextuell an Pelles' Tochter im *Prosalancelot* erinnert (siehe oben).⁷⁰

Nach ir ging vil schone
Ein vil wonnecliche magt,
Die heimlichen weinte und clagte.
Die andern vil stille swiegen. (V. 29389–92)

Hinter ihr schritt vornehm ein wunderschönes Mädchen, das heimlich weinte und klagte.
Die anderen waren ganz still.

Diese topische Stille ist dann auch der Rahmen für die Frage, die Gawein dieses Mal nicht »versasz« (V. 29432)⁷¹ – ruft dann aber einen noch weit größeren *schal* hervor:

Nach der frage dise lüte,
Ritter vnd frauwen, alle
Mit michelem schalle
Sprungen von tischen vber al,
Die da saszen vber al,
Vnd hüb sich groszer freuden schal.
DER wirt gebot vnd bat,
Das iglicher an sin stat
Widder sesze alsam e,
Vnd das sie keinen schal me
Vbten, bisz er geseit.
Das geschehen was vil bald bereit.
Dirre schalle das machet,
Das die zwene waren erwachett,
Calocreant vnd Lantzeleth,
Den das trincken das tett,
Das sie slieffent sunder dang. (V. 29438–54, Hervorhebungen Ph. R.)

Nach der Frage sprangen diese Leute, Ritter und Damen, alle mit großem Lärm überall von ihren Tischen auf, wo auch immer sie saßen, und es ertönte der Lärm großer Freude. Der Gastgeber befahl mit Bitten, dass sich ein jeder wieder an seinen Platz setze wie vorher und dass sie keinen Lärm mehr machen sollten, bis er seine Ansprache beendet habe. Dies wurde sogleich umgesetzt. Dieser Lärm hatte dafür gesorgt, dass Calocreant und Lanzelet, die gegen ihren Willen beim Trinken eingeschlafen waren, erwacht waren.

⁷⁰ Keller (wie Anm. 63) stellt fest, dass durch dieses Schweigen »die symbolischen Bezüge« (392) betont werden. Indem auch eine goldene Krone Teil der Prozession ist, sei es in der Szene sogar ein »poetologisches Signal« (397).

⁷¹ Die Parallele zum *verligen* ist offensichtlich; vgl. dazu Bleumer (wie Anm. 56), 227.

Die tautologische Wortwiederholung von *schal* sticht in dieser Passage besonders hervor, sie scheint aber weniger auf das erzählerische Ungeschick des Dichters zurückzuführen zu sein als auf dessen Bedürfnis, akustische Sachverhalte zur Darstellung bringen zu wollen. Warum aber sind die Klangphänomene so zentral? Neben dem Umstand, dass die Kulisse eines höfischen Festes inszeniert⁷² und in seiner Qualität gesteigert wird, unterstützt der zunehmende Lärm auch eine epistemische Tendenz, die das Akustische mit dem Visuellen in Bezug setzt. So vermag der Freudentaumel Gaweins Gefährten aufzuwecken: Die beiden Ritter »ersahen dis gedrang« (V. 29455) und »begudent schauwen / das wonder« (V. 29457f.), doch seine Bedeutung ist nur für den Auserwählten gedacht und – so der »altherre[]« (V. 29268) – »müsz wesen taugen« (V. 29465).⁷³ Abermals bietet ein akustisches Signal die Ausgangsbedingung für die Gralsbegegnung der Artusritter, doch Lanzelet und Calocreat sind im ohnmächtigen Schlaf dem Tod zu nah, als dass sie mehr als einen Bruchteil des Gralsmysteriums sehen könnten.⁷⁴ Der *schal* lässt also aufmerken (oder aufwachen), für das vollständige Schauen des Grals aber sind weitere Faktoren notwendig; am Ende jedoch gelingt dies nicht einmal Gawan und der Text versagt sich »einer Vermittlung der optischen Wahrnehmung durch das Medium der Sprache«.⁷⁵

Vergleicht man nun die *Crône* mit anderen Gralsromanen (v. a. mit Wolfram), dann fällt auf, dass Hinweise auf Klangphänomene rund um den Gral reproduziert, aber auch in ihrer Bedeutung potenziert werden. Der (meist stille) Jammer auf Munsalvæsche wird in der *Crône* bei Gaweins erstem Gralsbesuch durch emphatische Klagerufe ersetzt, die (höfische) Freude nach Parzivals Frage aber wird bei Gaweins zweitem Gralsbesuch – trotz gewisser handlungslogischer Irritationen – auf die Ankunft der Ritter ausgedehnt und hyperbolisch überzeichnet. Ein ehrfürchtiges und monastisch-spirituell konnotiertes Schweigen hingegen geht damit vollends verloren. Trotz aller (für das Mittelalter durchaus untypischer) Präsenz des Akustischen bleibt der Gral selbst aber stumm.⁷⁶

72 Auch Bleumer (wie Anm. 56) betont, dass die Gralsszene ein integraler Teil der arthurisch-höfischen Welt ist: »Gaweins Gralbesuch bleibt eine Geschichte in der Geschichte vom Artusrittertum« (236).

73 Vgl. auch V. 29469: »Es ist der grale, den du siehest«, und V. 29476f.: »Von dem grale würt dir nit me gesagt, / Wann als du hast gesehen«.

74 Vgl. Keller (wie Anm. 63), 383.

75 Frank Ringeler, Zur Konzeption der Protagonistenidentität im deutschen Artusroman um 1200. Aspekte einer Gattungspoetik, Frankfurt a.M. u. a. 2000 (Europäische Hochschulschriften I, 1752), 300 und 257–63. Vgl. auch Keller (wie Anm. 63), 400: »Die visuelle Wahrnehmung des Grals ist eine Gnade Gottes, die aber nur ein oberflächliches Erfassen bedeutet.«

76 Und das, obwohl der Gral in der *Crône* womöglich sogar weniger ein Einzelding darstellt wie in der übrigen Überlieferung, sondern eine Handlung. So Keller (wie Anm. 63), 397, der vorschlägt, den Gral »in allen Elementen der Prozession zu sehen.« Vgl. auch Mentzel-Reuters (wie Anm. 68), 281.

5 Der Gral eine Glocke – *Perlesvaus*

Anders verhält es sich in einem altfranzösischen Prosaroman, dem *Haut livre dou Graal* – nach dem Protagonisten und im Folgenden auch *Perlesvaus* genannt.⁷⁷ Hier erhält der Gral nämlich die Qualität eines Musikinstruments, was an mehreren Stellen deutlich wird. Die Ausgangsbedingung des Prosaromans ist Percevals (hier Perlesvaus') Scheitern vor dem Gral. Im folgenden Handlungsverlauf erreichen hingegen auch drei andere Repräsentanten des Artushofes die Gralsburg und wohnen der Gralsprozession bei: Gauvain, der in Gedenken schweigt, Lancelot, der aufgrund seiner unkeuschen Liebesbeziehung zu Ginover den Gral nicht sehen kann, und Artus selbst.⁷⁸ Die Einzelelemente der Sinneswahrnehmungen orientieren sich an traditionellen Mustern: der himmlische Duft,⁷⁹ der taghelle Glanz⁸⁰ oder das Schweigen.⁸¹ Ein Narrativ jedoch, das im Verlauf des Romans entworfen wird, ist neu: Die Fünfeinigkeit der Gralsformen, von denen einzig zwei Erscheinungen verraten werden: der Kelch und die Glocke.⁸²

Am deutlichsten wird dies in der Gralsbegegnung von Artus: Nachdem der König gemeinsam mit Gauvain vom Burgherrn Perlesvaus auf der Gralsburg aufgenommen wurde, beobachtet er eine Prozession von fünf Einsiedlern, was in einer Teichoskopie wiedergegeben wird (788,16: »as fenestres del chastel«). Besonders aber hört er die Prozession auch, da sie sich mit lautem Gesang ankündigt:

⁷⁷ Benutzte Ausgabe: *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, hrsg. von Armand Strubel, Paris 2007.

⁷⁸ Zu einem hyperbolischen Abenteuerraum, der in der Gralssuche von Gauvain, Lancelot und Artus aufgespannt wird, vgl. Philip Reich, »Abenteuer in Schleifen II. Räumliche Durchmessung und Heterotopien um den Gral im *Parzival* und im *Perlesvaus*«, GRM 72 (2022), 387–418, hier: 403–16.

⁷⁹ Bei Gauvain: »douche odour« (348,18f.) und bei Artus und Gauvain am Grab des Fischerkönigs: »un odors en ist molt tres souef et molt douce« (786,23f.).

⁸⁰ Bei Lancelot: »et avoit si grant clarté en la chambre que ce sambloit que li solaus i raiast de totes pars, et si est nuis obscure ne n'avoit chandoile laiens que Lancelot i peüst choisir alumee« (466,3–6).

⁸¹ Der vornehmste Ritter am Gralshof ermahnt Gauvain wiederholt zum Reden, dieser aber ist – analog zu Wolframs Parzival – wie gebannt von drei Blutstropfen: »Et li maistres des chevaliers le resemont del dire, et li dist, se il atent plus, que ja mais n'i recovers. Mesire Gauvain se taist, qui pas n'entent al chevalier et regarde contremont« (350,26–352,6; erste Ermahnung: 350,12–14).

⁸² Anne Berthelot, »Les cloches dans le *Perlesvaus* ou le graal à l'origine du temps«, in: Fabienne Pomel (Hrsg.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux. Mesurer et maîtriser le temps*, Rennes 2012, 207–17, hier: 214, nennt als Erklärung der beiden expliziten Erscheinungsformen: »En faisant du calice la cinquième ›muance‹ du Graal seulement, pourrait-on dire, le Perlesvaus se rallie de manière pragmatique à la ligne orthodoxe qui fait de l'objet sacré une relique de la Passion, mais en préserve néanmoins les ›secrets‹ mystiques en suggérant que la vraie nature du Graal excède de loin ses ›semblances‹ destinées aux hommes.«

Cil qui devant venoit aportoit une grant croiz et li autre chascun une petite et li plui[-]sor aportoient chandoiles ardans et venoient chantant a molt douces voiz; et en avoit un par deriere qui aportoit une cloche a tot le batel a son col« (788,19–24; Hervorhebung Ph.R.)

Derjenige, der an der Spitze ging, trug ein großes Kreuz, die anderen hatten jeweils ein kleineres, viele trugen brennende Talglichter; sie näherten sich und sangen mit wunderschöner Stimme. Ein Mann mit einer Glocke, deren Klöppel um seinen Hals hing, ging als Letzter in der Prozession.

Der Letzte, Gurgaran d’Aubanie, ein konvertierter König, den Gauvain in einer früheren Episode zur Taufe brachte,⁸³ trägt eine Glocke, die sich als der Heilige Gral selbst erweist. Während der auf die Prozession folgenden Gralsmesse verändert die Glocke viermal ihre Form, bis sie am Ende zum Kelch wird. Artus sieht zwar alle Formen, doch dem Erzähler (und den Lesenden) bleiben sie als Mysterium verborgen.⁸⁴

Die beiden konkretisierten Erscheinungen sind auf zwei Ebenen interessant: Der Text selbst nutzt sie – breit auserzählt, aber einigermaßen gezwungen – als Teil einer liturgischen Aitiologie und Archäologie, der zufolge weder Kelche noch Glocken im Britannien dieser Zeit bekannt gewesen seien.⁸⁵ Folgende Herkunft wird berichtet:

[V]enoient de la Terre de Promission; et me disent que Salemons avoit fondues .iii. cloches por le Sauvor del mont et por sa douce mere et por ses sainz honorer; si avoient cestui amene par son conmandement en ceste ille por ce que nule n’en i avoit [...]. (790,27–792,1)

Sie kamen aus dem Gelobten Land und erzählten mir, dass Salomo drei Glocken zu Ehren des Erlösers der Welt, seiner süßen Mutter und seiner Heiligen habe gießen lassen und dass sie diese Glocke auf sein Geheiß auf diese Insel gebracht hätten, weil es dort noch keine gebe.

⁸³ Es ist Teil einer verschachtelten Aventure: Um das Land des Gralskönigs zu betreten, muss Gauvain das Schwert, mit dem Johannes der Täufer enthauptet wurde, erwerben. Dieses erhält er vom ›Heiden‹ Gurgaran, nachdem er einen Riesen getötet und den (inzwischen ermordeten) Königssohn bergen konnte. In einer irritierenden, kannibalistischen Parallele zur Eucharistie wird der Sohn verspeist, der König lässt sich taufen und zwingt alle seine Untertanen zur Konversion (278,29–316,5, vgl. auch Anm. 1 auf 315–17).

⁸⁴ »Li Graaus s’aparut el secret de la messe en .v. manieres que l’on doit mie dire, kar les secrés choses del sacrement ne doit nus dire en apert, se cil non a qui Dieus en a grace donee. Li rois Artus vi tot les muances: la daerraine si fu en galice« (790,2–6).

⁸⁵ Vgl. auch Berthelot (wie Anm. 82), 207f. Dagegen sieht Helen Adolf, ›Studies in the *Perlesvaus*. The Historical Background‹, *Studies in Philology* 42 (1945), 723–40, hier: 725, weniger eine Aitiologie als einen außerliterarischen Bezug und einen Appell für die Nutzung der Glocken, deren Klang während eines Interdikts verboten war. Schließlich wäre auch an eine zunehmende Missionierung zu denken, die mittels der Glocken durchgeführt wurde.

Von Salomo über den Mönch, der wie die beiden anderen Boten den Namen ›Gregorius‹ trägt, und dann Gurgaran erreicht ein Exemplar dieser alttestamentlichen Glocken also die Gralsburg und König Artus. Dieser aber bildet auf göttlichen Befehl der ersten Form des Grals die Kirchenglocke und der letzten Form den Messkelch nach und verbreitet diese Muster liturgisch bedeutsamer Gegenstände im Königreich.⁸⁶ Dadurch habe das ganze Land einen kulturellen, aber auch ökonomischen Aufschwung erlebt: »Il plot molt a toz çaus de son roiaume, kar la terre en estoit auques amende« (848, 29–850, 2: »Diese Maßnahmen gefielen allen Bewohnern des Königreichs sehr gut, denn sie brachten einen großen Fortschritt«). Zugleich aber sind die Glockenschläge ein wichtiges, weil fremdes und wunderbares Lautsignal, ein Klang der *ex post* mit dem geheimnisvollen Gral in Verbindung gesetzt wird. Als Artus gemeinsam mit Lancelot und Gauvain auf seiner Reise zum Gral durch eine »forest ombrage« (710, 26) reitet, gelangt er zu einer Scheune, die voller Leichen ist, da eine adlige Dame als Bestrafung die allnächtlich im Wald sterbenden Ritter dort aufstapeln muss. Auch die drei Gefährten werden von Teufelsrittern (716, 26f.: »chevalier anemi«)⁸⁷ angegriffen. Die erste Attacke können sie kämpfend abwehren, doch bei der zweiten Schwadron werden die dämonischen Angreifer von einem Glockenschlag vertrieben (720, 5f.: »le glas d'une cloche soner en la forest«). Die Dame betont, dass ihnen der Klang, der jede Nacht ertöne, das Leben gerettet habe, da noch viel mehr schwarze Ritter gekommen wären und sie gegen diese nicht bestehen hätten können (720, 7–11). Nach einem ersten Hinweis darauf, dass Glocken in Großbritannien und der Bretagne damals noch unbekannt gewesen seien (720, 11–15), folgt Artus' Reaktion, die weniger auf Dankbarkeit für die wunderbare Rettung denn auf ästhetisches Wohlgefallen und spirituelle Ergriffenheit abhebt.⁸⁸ Zugleich aber wird der körperlose Ton abermals auf seinen materiellen Ursprung zurückgeführt. Artus fahndet nach einem sichtbaren Klangkörper:

⁸⁶ So prägt sich der König die Form gut ein (790, 13–15: »Li rois Artus estoit molt liez de ço qu'il avoit veü et out en ramenbrance en son coer le non et la forme del saintisme galice«), bekommt aber auch den göttlichen Befehl, die Glocken nach dem Modell nachzubilden (792, 5–8: »por ço l'ai je ci aportee par lor conmandement, que Dieus vielt que ce soit li essamplaires de totes celes que on confera el roiaume de ceste ille ou il n'en out onques nule«). Eine intrinsische Motivation verbindet sich also mit einer extrinsischen.

⁸⁷ Eigentlich handelt es sich um dämonische Automaten aus Asche und Mist, die von Teufelchen in Krähengestalt beseelt sind und in ihre Einzelteile zerfallen, sobald sie besiegt sind: »Et quant il chient a tere et il ne poent plus durer, si devienent fiens et cendre, et lor cors et lor chevaus, et diable tot noir a guise de cor[-]neilles lor issent des cors« (718, 15–18).

⁸⁸ Berthelot (wie Anm. 82), 210, meint hier einen Widerspruch zu erkennen, da in dieser Szene doch schon vor der Translation durch Gurgaran eine Glocke existiert habe. Da der Klang aber auf göttlichen Ursprung zurückgeführt wird, ist dieses Argument nur bedingt valide.

Li rois Artus s'en merveilla molt de cel son, qui si estoit biaux et douz, et si li samble bien que il venist de par Dieu, et molt esteroit bone chose a ve o i r, s'estre peüst. (720,15–18; Hervorhebung Ph. R.)

Der König Artus war sehr erstaunt über den Klang, der so schön und harmonisch war, und es schien ihm, dass er von Gott komme, und dass es eine ausgezeichnete Sache wäre, [seinen Ursprung] z u s e h e n, wenn es möglich wäre.

Das *instrumentum* kann Artus endlich während der späteren Zeremonie im Gral selbst sehen, wobei er sich an die eben zitierte Stelle erinnert: »Li rois Artus fu molt liez de la cloche et tot cil de la dedenz, si li samble bien qu'ele soit samblant de son a celui que il oï soner puis que il mut de Cardoil« (792,10–13: »König Artur war sehr erfreut über die Ankunft der Glocke, ebenso wie alle anderen im Schloss, und er hatte das Gefühl, dass sie genauso klang wie die Glocke, die er gehört hatte, nachdem er Cardueil verlassen hatte«). Als der Gral am Ende schließlich entrückt wird und sich dem Zugriff der Menschen ebenso entzieht wie dem Zugriff der Geschichte, ist dies mit einem ohrenbetäubenden Krachen verbunden: »Quant la voiz se parti de la dedenz, tot li sarqueu qi la dedenz estoient croissent si tres durement que ce sanbla que la mestre sale chaïst« (1048,13–15: »Als die [göttliche; Ph. R.] Stimme verklungen war, begannen alle Särge in der Kapelle so schrecklich zu krachen, dass man das Gefühl hatte, das Gebäude würde einstürzen«). Wenige Zeilen später kündigt der Klang eines metallenen Musikinstruments an,⁸⁹ dass auch der Protagonist, der Gralkönig Perlesvaus, abgeholt und entrückt werde.

Doch wofür steht nun der Glockenklang des Grals?⁹⁰ Anne Berthelot hat 2012 v. a. auf zwei Attribute hingewiesen: Mit der Glocke wird der ›Wildnis‹ Britanniens

⁸⁹ Es bleibt unbestimmt, ob mit *arainne* eine Trompete, Fanfare oder eine Glocke gemeint ist, aber wohl eher ein Blasinstrument: »oï une arainne soner molt halt par dehors le manoir devers la mer« (1048,21f.). Dasselbe Instrument ist ein sich wiederholendes Signal auf der wunderbar-anderweltlichen Insel, auf die Perlesvaus gelangt und von der die abgesandten Männer kommen (1000,1 und 1008,29). Gerhard Gietmann, *Klassische Dichter und Dichtungen*, Bd. III: Ein Gralbuch, Freiburg i. Br. 1889, 364 und 384, übersetzte mit »Glocke«, doch damit werden Assoziationen mit anderen Textstellen geweckt, die im Original so nicht evident sind. Vgl. dazu auch Berthelot (wie Anm. 82), 211.

⁹⁰ In der Kampanologie werden der Glocke v. a. vier Zwecke zugesprochen: 1. Invokation, Exorzismus oder Apotropäum von Geistern und Dämonen, 2. Strukturierung geistlicher und profaner Handlungen, 3. Kommunikations-, Signal- und 4. Musikinstrument. Vgl. Jan-Friedrich Missfelder, ›Glocken‹, in: Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018, 329–31, hier: 329 und André Lehr, ›Glocken und Glockenspiele, I. Einleitung: Bezeichnung, Material, Verwendung, Namen und Inschriften‹, in: MGG Online (1995), online unter: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15431&v=1.0&rs=id-e432e361-60a9-f65c-990c-bdcfba1209f&q=Glocke> (letzter Zugriff: 26.04.2023). Zur Bedeutung der Glocke als Zeichen der Missionierung Europas vgl. Kurt Kramer, *Die Glocke. Eine Kulturgeschichte*, Kevelaer 2007, 37–62, und John H. Arnold und

Zivilisation und ein eigenes Zeitregime, ein »régime temporel«,⁹¹ geschenkt. Während nämlich früher – wie ein Erzählerexkurs verdeutlicht – mit Eisen-/Holztrommeln (720,14: »timbres d’acer et en autres lieux batiaus de fust«) oder Hörnern zur Versammlung gerufen wurde, dient nun der Glockenschlag als Signal. Die Assoziationen von Jagd und Kampf weichen der Messe und dem Stundengebet: Die Glocke dient »in erster Linie [...] kirchlicher Präsenzmarkierung.«⁹² Wie der Kelch nach innen auf die Eucharistie am Altar verweist, weist die Glocke auf dem Campanile nach außen und macht deutlich, dass zum Abgesang eines barbarischen Krieger-tums die Zeit des Glaubens eingeläutet wird: »Les cloches ne sonnent pas les heures de la chevalerie, mais celles de la foi.«⁹³ Damit erzählt der *Perlesvaus* den Ursprung einer eigenen *soundscape*, die eminent mit Kloster und Kirche konnotiert ist. Temporal aber wird die (bis zu einem gewissen Grad) progressive Schleifenstruktur des ritterlich-arthurischen Abenteuers durch die zyklische Struktur der Tagesgebete im Jahreskreis ersetzt:

Le Graal est rentré dans le rang, il se résume désormais à un calice sur l’autel et une cloche dans la tour de l’église, et le temps que rythme cette dernière est celui des messes quotidiennes, et non plus de l’aventure.⁹⁴

Der *Perlesvaus* erzählt mit dem Klang des Grals eine Geschichte der Enkulturation und der geistlichen Hegemonisierung. Auch wenn er den Gral hinsichtlich seiner

Caroline Goodson, »Resounding community. The history and meaning of medieval church bells«, *Viator* 43 (2012), 99–130. Zu Glocken im Artusroman siehe auch den Beitrag Robert Schöller im vorliegenden Band.

⁹¹ Berthelot (wie Anm. 82), 215.

⁹² Missfelder (wie Anm. 90), 330. Zur Bedeutung der Glocke in Vergemeinschaftungsprozessen mittelalterlicher Städte vgl. Alfred Haverkamp, »... an die große Glocke hängen.« Über Öffentlichkeit im Mittelalter«, *Jahrbuch des Historischen Kollegs* (1995), 71–112, und mit abweichendem Ergebnis Gerald Schwedler, »Untrügliche Zeichen von Veränderung. Glocken, Gemeinschaftsforschung und spätmittelalterliche Stadtaufstände am Beispiel von Chemnitz und Braunsberg«, 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), 271–90. Vgl. auch den Überblick mit einer Engführung religiöser und säkularer Semantiken bei Gerhard Dohrn-van Rossum, »Campanile und Minarett. Konflikte in städtischen Lautsphären seit dem Mittelalter«, 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), 235–70. Die immer wieder betonte weltlich-städtischen Bedeutung der Glocke (Versammlung, Kommunikation, Zeiteinteilung) werden im *Perlesvaus* zwar z. B. im ökonomischen Aufschwung angetönt, treten jedoch hinter der religiösen Bedeutung zurück.

⁹³ Berthelot (wie Anm. 82), 215.

⁹⁴ Ebd., 217. Zur vornehmlich räumlich (aber auch prozessual) gedachten Schleifenstruktur des Abenteuers vgl. Reich (wie Anm. 53).

narrativen Potentiale gegenüber der Tradition punktuell vereindeutigt und depotenziert, liefert der Text doch auch ein Interpretationsangebot: Wo eine Glocke ist, ist der Gral. Dieser aber bleibt, und das machte die naive Bewunderung Artus' bei der ersten Konfrontation mit dem Klangereignis deutlich, zuletzt auch ein ästhetisches Ereignis.

6 Effekte und Affekte

Der Klang des Grals ist analytisch zu unterteilen in seine ›Stimme‹ und die von und um ihn generierte ›Stimmung‹. Zuerst zur ›Stimme‹: Wenn insinuiert ist, dass der wunderbare Gegenstand selbst Geräusche erzeugt, dann tendieren diese Effekte ins Extrem: sei es im Donnerschlag als Signalton, der Aufmerksamkeit intrawie extradiegetisch zu bündeln vermag (wie im *Lancelot* oder der *Crône*), sei es im Glockenschlag, der (im *Perlesvaus*) durch eine kulturevolutionäre Ausweitung den Klang des Grals proliferiert, wenn bei jeder Kirchenglocke am Ende auch der Gral nachzuklingen scheint. Meist allerdings bleibt das Objekt stumm, während seine visuellen und olfaktorischen Qualitäten überwiegen.

Ähnlich verhält es sich auch bei der ›Stimmung‹, denn die *soundscales* um den Gral können zwar durch Paradiesharmonien, sakramentale Liturgie, höfisches Zeremoniell oder feierliche Ausgelassenheit grundiert sein, in besonderer Weise aber sind sie von Stille und – konstitutiv schon seit Chrétien und Wolfram – dem (Ver-)Schweigen geprägt. Dies steht in unmittelbarer Nähe zu religiösen Affekten, z. B. einer andächtigen Ergriffenheit, die kulturell mit monastischen Schweigegeboten verknüpft ist. Dabei kann oder eher soll diese Stille in den Gralsromanen – als *sound* an sich oder non-cochleärer *sound*⁹⁵ – auch einen Effekt bewirken: die erlösende Frage. Dass diese (zumindest beim ersten Gralsbesuch) nicht provoziert werden darf, sondern ›aus dem Affekt heraus‹ gestellt werden muss, wird der Gralsgemeinschaft zum Verhängnis und Parzival erst später (bei Wolfram durch Sigune, Cundrie und Trevrizent) erklärt. Beim ersten Versuch stehen ihm kognitive Hindernisse im Weg: Parzival denkt zu viel nach. Würde er aufhorchen (im Sinne von *audire*) und nicht seinen Lehrern gehorchen (im Sinne von *ob-audire*), würde er nicht scheitern. Dass die Frage beim zweiten Besuch (und ähnlich in der *Crône*) durch die Vorbereitung des Fragestellers eher rituellen Charakter bekommt,⁹⁶ ist dadurch natürlich nicht zu erklären.

⁹⁵ Vgl. Schrimshaw (wie Anm. 11), 43. Vgl. auch Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York, London 2009.

⁹⁶ Vgl. Jutta Eming, ›Sprechmagie und Sprechakttheorie. Ein Versuch über Parzivals zweiten Aufenthalt auf der Gralburg‹, in: Monika Unzeitig u. a. (Hrsg.), *Stimme und Performanz in der mittel-*

In jedem Fall ist die gellende Stille wie der betäubende Lärm ein Überschussphänomen, das über sich selbst hinausweist. So können extreme Klangeffekte Affekte erregen, Handlung anstoßen oder selbst ereignishaft sein, als akustische Phänomene eröffnen sie aber auch in besonderer Weise Möglichkeiten für die Imagination und die Darstellung des Transzendenten, das sich einer konkreten Beschreibung entzieht. In dieser Weise bleibt auch der Klang des Grals letztlich so vieldimensional und uneindeutig wie das Objekt selbst.

alterlichen Literatur, Berlin, Boston 2017 (Historische Dialogforschung 3), 449–67, und Jan-Dirk Müller, ›Percevals Fragen – oder ein *Parzival* ohne Mitleidsfrage?‹, *Wolfram-Studien* 23 (2014), 21–49, hier: 40f.

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 37 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2026 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bern
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitätsbibliothek Bochum
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Technische Universität Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Fernuniversität Hagen, Universitätsbibliothek
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg / Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Universität Konstanz, Kommunikations-, Informations-, Medienzentrum (KIM)
Université de Lausanne
Universitätsbibliothek Mainz / Zentralbibliothek
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universität Potsdam
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

