

Zweitveröffentlichung



Dietl, Cora; Mierke, Gesine; Schanze, Christoph; Zudrell, Lena

Artusroman und Klanglichkeit : Eine Skizze zur Einführung

Datum der Zweitveröffentlichung: 13.04.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-114705x

Erstveröffentlichung

Dietl, Cora; Mierke, Gesine; Schanze, Christoph; u. a. (2025): Artusroman und Klanglichkeit: Eine Skizze zur Einführung, in: Cora Dietl, Christoph Schanze, Friedrich Wolfzettel, u. a. (Hrsg.), Artusroman und Klanglichkeit, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 9–23, doi: 10.1515/9783111369907-204

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>

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 Parzifal*, 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* entfalteten 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 Schöller 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.

