



ANDREAS HAMMER

# Nacktheit an der Grenze

## Narrative Umschreibungen der *rites de passage*

In der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters ist Körperlichkeit ein wesentlicher Darstellungsmodus. Vor allem dem vestimentären Code kommt eine herausragende Rolle zu; körperliche Schönheit spiegelt zugleich die inneren Qualitäten und Eigenschaften eines Menschen. Wo in der höfischen Literatur hingegen Nacktheit thematisiert wird, ist das Motiv zumeist defizitär besetzt: Die laikale Adelskultur, welche auf derartige Körperkonzepte im Rahmen ihrer höfischen Idealbilder geradezu angewiesen ist, problematisiert – mit wenigen Ausnahmen, z. B. im „Armen Heinrich“, wo Nacktheit auch eine magisch-erotische Konnotation hat – Nacktheit als Unvollkommenheit. Sie wird schon deshalb als Defizit empfunden, da Visibilisierungsstrategien, auf die das Mittelalter in hohem Maße angewiesen ist, scheitern. Eine noch grundlegendere Skepsis gegen Nacktheit und vor allem die mit ihr verbundenen erotischen Implikate transportieren die Texte der christlich-klerikalen Kultur des Mittelalters. Zwar spielt auch hier Körperlichkeit eine wichtige Rolle, gemäß den asketischen und auf *imitatio Christi* abzielenden Idealen jedoch vielfach mit umgekehrten Vorzeichen: Der geschundene Körper des Büßers in armseligen Kleidern wird zum Vorbild erhoben, einer Prachtentfaltung an Gewändern, Schmuck etc., wie sie dem höfischen Bild entspricht, wird dagegen von vornherein Misstrauen entgegengebracht. Gänzliche Nacktheit jedoch wird zumindest im hagiographischen Kontext vermieden; wo sie dennoch auftaucht, ist sie entweder mit der Gestalt der sündigen Seelen im Fegefeuer verbunden oder zumindest mit Dämonisch-Sündhaftem, von dem sich der Protagonist gerade nicht beeindruckt lässt.

Die folgenden Überlegungen zur Nacktheit beginnen zunächst beim Gegenteil, bei der Bekleidung. Wer nackt ist, ist unbekleidet. Kleidung aber ist in der mittelalterlichen Kultur wie Literatur das deutlichste äußerlich sichtbare Zeichen für die Personenerkenntnis bzw. Identifikation. Die mittelalterliche Kultur ist geprägt von visueller Wahrnehmung; Wahrnehmung und Deutung einer Person werden bestimmt durch körperbezogene Gnorismata, die Auskunft darüber geben, wer und was diese Person ist. Hierbei spielen weniger individuelle Merkmale wie Stimme oder Gesichtszüge, sondern die äußerlich sichtbaren Kennzeichen eine Rolle: Kleidung und Habitus einer Person erlauben somit konkrete Rückschlüsse auf Rang und Status, geben Auskunft über die Identität einer Person: Wer ritterlich oder

königlich auftritt und vor allem auch so gekleidet ist, wird von seiner Umgebung unhinterfragbar auch als solcher wahrgenommen.<sup>1</sup>

Dies ist nicht allein eine literarische Konvention, sondern dürfte der Alltagspraxis der mittelalterlichen Kultur durchaus nahekommen.<sup>2</sup> Gerade die höfische Literatur des Mittelalters, aber auch die Heldenepik, nimmt derartige Kulturmuster auf, interessiert sich dabei jedoch vor allem für deren Grenzen, für das Versagen solcher Konventionen und die daraus resultierenden Aporien. Denn die Leistung der Literatur ist es, Kulturmuster auf die Probe zu stellen, die Überschreitung ihrer Grenzen zu inszenieren und mögliche Alternativen durchzuspielen, die auf diese Weise narrativ auf die Probe gestellt werden, lange bevor dies diskursiv geschieht.<sup>3</sup>

Dabei kommt dem vestimentären Code in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters eine herausragende Rolle zu; zudem spiegelt die äußerlich visualisierbare, körperliche Schönheit die inneren Qualitäten und Eigenschaften eines Menschen wieder. Wer jedoch nackt ist, ist nicht nur seiner Kleider, sondern vor allen Dingen der semiotischen Qualität beraubt, die seine Persönlichkeit nicht nur nach außen hin erst konstituiert. Derartige epistemische Krisen spielt die höfische Literatur verschiedentlich durch, wie sich besonders eindrücklich im „Iwein“ Hartmanns von Aue zeigen lässt<sup>4</sup>:

1 Vgl. Horst WENZEL, Der unfeste Held, in: Höfische Repräsentation, symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter, hrsg. v. dems., Darmstadt 2005, S. 159–181, besonders S. 169f., sowie Horst WENZEL, Sagen und Zeigen. Zur Poetik der Visualität im „Welschen Gast“ des Thomasin von Zerclaere, in: ZfdPh 125 (2006), S. 1–28. Vgl. außerdem Peter von MOOS, Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel, in: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft, hrsg. v. dems., Köln u. a. 2004, S. 123–146. Eine umfangreiche Studie mit zahlreichen Textbelegen liegt vor von Andreas KRASS, Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel, Tübingen/Basel 2006.

2 Vgl. von MOOS, Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol, S. 130–139.

3 Vgl. Jan-Dirk MÜLLER, Imaginäre Ordnungen und literarische Imaginationen um 1200, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2003, München 2004, S. 41–68, hier bes. S. 61. Müller beschreibt das Ausloten von Grenzen und Aporien herrschender Kulturmuster anhand des höfischen Romans. Das gegenseitige Einander-Erkennen im Rahmen der Heldenepik untersucht Armin SCHULZ, Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik (Habil. masch.) München 2005, mit einer Fülle von Belegen. Schulz will gerade kein übergreifendes und funktionierendes Schema der Personenerkenntnis in mittelochochdeutschen Texten herausarbeiten, sondern zeigt, dass die Erzählungen zwar derartige Muster (wie z. B. ‚Verwandte erkennen einander umstandslos‘) jeweils voraussetzen, jedoch von vornherein problematisieren oder damit spielen.

4 Der „Iwein“ ist gewissermaßen ein ‚prominentes‘ Beispiel für die Infragestellung von Identität im höfischen Roman. Die folgenden Überlegungen schließen sich an den Beitrag von Silke Winst in

Iwein sieht sich vor der gesamten Artusgesellschaft den Beschimpfungen Lunetes, der Dienerin seiner Frau Laudine, ausgesetzt. Laudine nämlich bezichtigt ihn der Treulosigkeit, da Iwein nicht zur vereinbarten Jahresfrist vom Artushof zu ihr zurückgekehrt ist, und sagt sich von ihm los. Nach diesem schmachvollen Vorwurf und der damit verbundenen Schande packt Iwein die Raserei, er wird wahnsinnig. Er steht auf, rennt fort und reißt sich die Kleider vom Leib; nackt und völlig von Sinnen irrt er in der Wildnis herum. Mit dem Verlust des Verstandes geht der Verlust der Kleidung einher: Wer nackt ist, ist sich seiner selbst nicht mehr bewusst. Iweins wahnsinniger Zustand dauert eine geraume Zeit an, und seine Heilung durch drei Frauen, die ihn am Wegrand liegend finden, kann nur mittels einer Zaubersalbe gelingen.

Doch mit der oberflächlichen Heilung durch die Salbe ist Iweins Krise noch längst nicht überwunden: Iwein erwacht nackt aus der Umnachtung, er kann sich zwar an sein früheres Leben erinnern, dieses jedoch nicht mit seiner offensichtlichen Nacktheit in Verbindung bringen, so dass er annimmt, seine Erinnerung sei lediglich ein Traum gewesen. In einem langen (und in der Forschung viel besprochenen<sup>5</sup>) Monolog reflektiert er seine Lage; er stellt sich die Frage *bistûz Îwein, ode wer?* („Bist du es, Iwein, oder wer sonst?“; V. 3509)<sup>6</sup> und konstatiert schließlich, seine Erinnerung an jenen Ritter Iwein sei seinem eigenen Erscheinungsbild ganz unähnlich (*disem lîbe vil unglîch*; V. 3520). Ein Nackter kann eben nicht Ritter sein, und doch ist sich Iwein seiner eigenen Vergangenheit durchaus bewusst: Äußere Zeichen und innerer Anspruch stimmen nicht überein, Iwein glaubt zwar ein adeliger Ritter zu sein, sieht sich aber nackt und damit als das offenkundige Gegenteil, was zu einer Spaltung der Person, zur Selbstentfremdung führt (*Alsus was er sîn selbes gast*; V. 3563). Die Situation löst sich erst auf, als Iwein in der Nähe ritterliche

diesem Band an, auf den ausdrücklich verwiesen wird, zielen jedoch in eine andere Richtung. Vgl. im Weiteren dazu MÜLLER, Imaginäre Ordnungen und literarische Imaginationen um 1200, sowie bereits ders., Identitätskrisen im höfischen Roman um 1200, in: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft, hrsg. v. Peter von Moos, Köln u. a. 2004, S. 297–323.

<sup>5</sup> Vgl. stellvertretend – um nur einen Titel zu nennen – die Interpretation von Max Wehrli, Iweins Erwachen, in: Geschichte, Deutung, Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts, hrsg. v. Maria Bindschedler/Paul Zinsli, Bern 1969, S. 64–78. Vgl. auch Krass, Geschriebene Kleider, S. 220–224.

<sup>6</sup> Der „Iwein“ wird zitiert nach: Hartmann von Aue, Iwein, ed. Georg F. Benecke/Karl Lachmann, neu bearbeitet v. Ludwig Wolff, 7. Ausgabe, Bd. 1: Text, Bd. 2: Handschriftenübersicht, Anmerkungen und Lesarten, Berlin 1968.

Kleider, die für ihn dorthin gelegt worden sind, erblickt. Erst als er mit diesen Kleidern seine Nacktheit bedeckt und erneut an sich herabsieht, ist es auch mit seiner Selbstentfremdung und mit den Zweifeln vorbei, wobei der Text an dieser Stelle nicht etwa sagt, dass Iwein nun wieder ein Ritter sei, sondern ganz auffällig konstatiert: *dô wart er einem rîter glîch* (V. 3596) – jetzt sah er wieder aus wie ein Ritter.

Dies sind keine neuen Beobachtungen, sie verdeutlichen aber in Bezug auf das Thema dieses Bandes, welche Problematik die höfische Literatur entfaltet: Nacktheit hebt jene imaginären Ordnungen, die mit der Bekleidung verbunden sind, auf. Das gilt nicht nur für die äußere Wahrnehmung Dritter, sondern auch, wie das Beispiel Iweins zeigt, für die Selbstwahrnehmung, die bei einer Störung dieser Ordnung ebenso gefährdet ist, ja fast zwangsläufig scheitern muss. Iwein ist auf diese Weise (wenn auch nur für kurze Zeit) aus sämtlichen Ordnungssystemen, insbesondere aber den sozialen Ordnungen, herausgenommen. Iweins Situation ist durch den damit verbundenen Wahnsinn narrativ als äußerst gravierender, vollkommener Identitätsverlust dargestellt.

Wie ‚pathologisch‘ indessen ist dieser Wahnsinn? Ginge man rein nach den im Text dargestellten Symptomen, so ließe sich tatsächlich eine recht realistische Wiedergabe eines extremen Ausbruchs von Schizophrenie konstatieren.<sup>7</sup> Entscheidender, gerade im Blick auf Iweins Nacktheit, scheint mir allerdings eine andere Beobachtung zu sein: Die Schilderung des Wahnsinns und Iweins anschließenden Waldlebens, das er völlig verwildert im Zustand geistiger Umnachtung verbringt, weist erstaunliche Übereinstimmungen mit Übergangsriten auf, die der Ethnologe Arnold van Gennep unter dem Terminus der *rites de passage* beschrieben hat (besonders bekannt sind Initiationen, beispielsweise Übergänge vom Kindes- ins Erwachsenenalter, Hochzeiten etc.). Folgt man den Beobachtungen van Genneps, so ist für derartige Übergänge eine Trennungs- und eine Angliederungsphase kennzeichnend, zwischen denen ein Stadium der Liminalität vorherrscht. Während der Trennungsphase ist der Initiand oder Novize von seiner Umwelt (insbesondere der sozialen Gemeinschaft) vollkommen isoliert, wobei gerade dem Wald als limi-

<sup>7</sup> Vgl. zur Diskussion dieses ‚Krankheitsbildes‘ Dirk MATEJOVSKI, Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung, Frankfurt a. M. 1996, S. 125f. Matejovski betont zu Recht, dass eine derartige Interpretation aus Sicht der modernen Psychiatrie zu kurz greift, nicht zuletzt, da dann auch die Minne als (Mit-)Auslöser des Wahnsinns keine Beachtung findet. Er stellt im Text außerdem eine „unpräzise“ Terminologie für den Wahnsinn“ (S. 122) fest.

nalem ‚Zwischen-Raum‘ eine besondere Rolle zukommt.<sup>8</sup> Die Angliederungsphase dient dazu, Initiand und Gesellschaft wieder einander anzunähern; ist diese Phase abgeschlossen, hat sich der Status des Initianden innerhalb der Gesellschaft verändert (z. B. ist ein Kind dann in den Kreis der Erwachsenen aufgenommen worden, aus dem Kind ist ein Mann geworden).

Dieser vollständigen Herausnahme der entsprechenden Person aus der Gesellschaft, wie sie van Gennep beschreibt, käme Iweins Waldleben gleich, der dabei ebenfalls völlig vom Artushof und seiner übrigen Umwelt exkludiert ist. Nach den Beobachtungen von van Gennep unterliegt der Initiand während der Trennungsphase außerdem bestimmten Tabus, die besonders häufig die Nahrung betreffen. Eine Art Nahrungskodex findet sich gleichermaßen bei Hartmann: Zunächst isst Iwein nämlich nur rohes Fleisch, später dann, nachdem er einem Eremiten begegnet ist, immerhin schon gekochtes.<sup>9</sup> Entscheidend für den Übergang ist jene liminale Phase, die zwischen Trennung und Wiederangliederung an die Gemeinschaft liegt. Oftmals gilt der Initiand für die Gemeinschaft während dieses Stadiums als tot (man hat sich die *rites de passage* als Sterben und erneute Geburt in einen anderen Zustand vorzustellen), weswegen er häufig nackt herumläuft, als sichtbares Kennzeichen seiner Liminalität.<sup>10</sup> Als weiteres Merkmal der Übergänge beschreibt van Gennep ferner ein zeitweiliges Leben auf vorkultureller Basis – zu der zweiten, ‚geistigen‘ Geburt gehört vielfach, in jeder Hinsicht nochmals ganz von vorne anzufangen, z. B. bestimmte Kulturtechniken erneut zu lernen, um sie danach umso vollkommener zu beherrschen. Dieses Neulernen (nach einer Phase des Verlernt-

8 Vgl. Arnold VAN GENNEP, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M./New York 1986, S. 27f., dessen Originalausgabe unter dem Titel ‚Les rites de passage‘ bereits 1909 erschienen ist, seine Überlegungen finden aber weiterhin große Beachtung.

9 Vgl. dazu Jacques LE GOFF, Lévi-Strauss in Brocéliande, in: *Phantasie und Realität des Mittelalters*, hrsg. v. dems., Stuttgart 1990, S. 180. Ähnliches ließe sich auch in der Heldenepik beobachten. In der „Kudrun“ lässt sich Hagens Rolle in der Greifen-Episode (2. Aventure) fast mit der eines Kulturheros vergleichen, der den drei Prinzessinnen in der Höhle zunächst Nahrung erjagt, ihnen dann aber auch Feuer entzünden muss, um die Beute zuzubereiten, vgl. Kudrun, nach der Ausg. v. Karl BARTSCH hrsg. v. Karl STACKMANN, Tübingen 2000 (ATB 115), V. 67–113, bes. V. 104f. Zu dieser Episode vgl. auch Jan-Dirk MÜLLER, Verabschiedung des Mythos. Zur Hagen-Episode der Kudrun, in: *Präsenz des Mythos*, hrsg. v. Udo FRIEDRICH/Bruno QUAST, Berlin/New York 2004, S. 197–217.

10 Zum Begriff vgl. auch Victor TURNER, *Soziale Dramen und Geschichten über sie*, in: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, hrsg. v. dems., Frankfurt a. M. 1989, S. 95–139. Vgl. zusammenfassend auch Rolf GEHLEN, ‚Liminalität‘, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, hrsg. v. Hubert CANKIK u. a., Bd. 4, Stuttgart u. a. 1998, S. 58–63.

habens) ist ein wesentlicher Bestandteil der von van Gennep so bezeichneten Angliederungsphase. Beides trifft wiederum auf Iwein zu, der zunächst völlig nackt im Wald lebt und anschließend (besonders hervorgehoben im Anziehen der Rüstung) das Rittertum zwar nicht wieder lernen, aber doch von neuem in sich aufnehmen muss. Vor allem aber Iweins Nacktheit stellt eine der deutlichsten Übereinstimmungen mit van Genneps Beobachtungen dar, der diese Eigenart bei besonders vielen Übergangsriten beschreiben kann, und die (aus ethnologischer Sicht) die eben beschriebene Liminalität des Initianden markiert, der sich in dem gefährlichen Zwischenzustand der *rites de passage* befindet. Es ist daher wenig überraschend, dass die Bewältigung des Überganges vielfach in der Neueinkleidung des Initianden/Novizen mündet; auch hier decken sich die von van Gennep systematisierten Kulturmuster mit dem „Iwein“ (für den auch aus handlungslogischer Sicht der Wahnsinn des Protagonisten eine wichtige Übergangsfunktion hat) wie mit vielen anderen Texten des Mittelalters.<sup>11</sup>

Ist in den Beispielen aus der höfischen Epik die Nacktheit mit der Problematik einer krisenhaften Suche nach einer äußerlich nurmehr unzureichend wahrnehmbaren Identität behaftet, so bringt die christlich-klerikale Kultur des Mittelalters der Nacktheit noch wesentlich größere Skepsis entgegen. Zwar spielt gerade in der Hagiographie Körperlichkeit eine herausragende Rolle, gemäß den asketischen und auf *imitatio Christi* abzielenden Idealen jedoch vielfach mit umgekehrten Vorzeichen: Der geschundene Körper des Büßers in armseligen Kleidern wird zum Vorbild erhoben; einer Prachtentfaltung an Gewändern, Schmuck usw., wie sie dem höfischen Bild entspricht, wird dagegen von vornherein Misstrauen entgegengebracht. Der Märtyrer erreicht den Status der Heiligkeit gerade dadurch, dass sein Körper zerstört, fragmentiert wird – erst die Auslöschung des Körpers schafft

11 Zum Zusammenhang von Iweins Wahnsinn und den *rites de passage* vgl. ausführlich Andreas HAMMER, Tradierung und Transformation. Mythische Erzählelemente im „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg und im „Iwein“ Hartmanns von Aue, Stuttgart 2007, S. 243–246. KRASS, Geschriebene Kleider, betont allgemein die Bedeutung des Ankleidens für die Angliederungsphase einer *rite de passage*, ohne jedoch in seiner Iwein-Analyse darauf Bezug zu nehmen. Dass Iweins ‚liminaler Status‘ auch nach der Heilung seines Wahnsinns und seiner wiedergefundenen Identität noch nicht vollständig beendet ist, betont Bruno QUAST, Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns „Iwein“, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion, hrsg. v. Beate Kellner u. a., Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 111–128.

jenen Umschlagsmoment<sup>12</sup> zur Heiligkeit. Die sterblichen Überreste des Heiligen erfahren dann jedoch in der Reliquienverehrung eine erneute Bestätigung der Körperlichkeit. Die Reliquien als Fragmente des heiligen Körpers weisen dann freilich transzendente Qualitäten auf.<sup>13</sup> Somit steht der Körper des Märtyrers (auch in seiner Negierung) in zeichenhafter Beziehung zu seiner Heiligwerdung, und gerade diese Zeichenhaftigkeit kann mit den entsprechenden Konzepten der höfischen Literatur (wie auch der Heldenepik) verglichen werden.

Darüber hinaus aber verbindet die geistliche Literatur des Mittelalters mit Nacktheit vor allem eines: sexuelle Begierde und Scham. Der christliche Tugendkatalog, für den Keuschheit ein wesentliches Element darstellt, und der in der Nacktheit in erster Linie das erotische Moment, nicht das der extremen Askese betrachtet, lässt es kaum zu, die Sujets legendarischer Texte völlig unbekleidet darzustellen. Beispiele, wie dies narrativ verhandelt wird, gibt es viele; zu erinnern ist gerade an die heilige Agnes, die vor der beschämenden Nacktheit geschützt wird, indem Gott ihre Haare wachsen lässt, so dass sie ihre Blöße bedecken.<sup>14</sup> Das sexuelle Begehren der Widersacher insbesondere weiblicher Heiliger ist auf diese Weise von vornherein zum Scheitern verurteilt, die mit der Nacktheit verbundene Erotik wird ebenso abgewendet wie die Beschämung, die die Heiligen (Jung-)Frauen bei ihrer Entkleidung zu befürchten hätten; ihre Keuschheit bleibt stets unange-

12 Zum Begriff des Umschlagsmoments vgl. Wolfgang LIPP, Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten, Berlin 1985, bes. S. 268, der von „Umschlagsformen“ spricht.

13 Vgl. Hans-Jürgen BACHORSKI/Judith KLINGER, Körper-Fraktur und herrliche Marter. Zu mittelalterlichen Märtyrerlegenden, in: Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur, hrsg. v. Klaus Ridder/Otto Langer, Berlin 2002, S. 309–333. Die Wunden und das (körperliche) Leiden des Märtyrers stehen also (zeichenhaft) für dessen absolute Hinwendung zu Gott. Andererseits manifestiert sich die besondere Auserwähltheit und Heiligkeit gerade darin, dass sämtliche Marterqualen für die Protagonisten derartiger Legenden wirkungslos bleiben, ein Paradoxon, das in der Hagiographie zu schier endlosen Beschreibungen immer neuer Folterungen und Martyrien ihrer Protagonisten führt, um die Unmöglichkeit ihrer körperlichen Zerstörung zu demonstrieren, die doch gerade Voraussetzung ihrer Heiligkeit ist.

14 Das jedenfalls ist meine Interpretation des Verhüllungswunders der Agnes-Legende, wie sie insbesondere die mhd. Fassung des „Passionals“ (eine um 1300 im Kontext des Deutschen Ordens entstandene Legendensammlung) nahelegt: Agnes kann auf diese Weise nicht entblößt und öffentlich gedemütigt werden. Das *Passional*, Eine Legenden-Sammlung des dreizehnten Jahrhunderts zum ersten Mal herausgegeben und mit einem Glossar versehen von Fr. Kalr KÖPKE (Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur 32), Quedlinburg/Leipzig 1852. Vgl. aber auch die Überlegungen von Julia Weitbrecht in diesem Band, S. 269–288, die an der Agnes-Legende und einigen anderen hervorragenden Beispielen insbesondere im Zusammenhang mit weiblichen Heiligen Nacktheit als Entblößung und Auslieferung einleuchtend darlegt.

tastet.<sup>15</sup> Nackt stellen die Legenden nur den Widersacher/Verführer dar (so z. B. den als Jüngling auftretenden Teufel in der Martha-Legende, der die Heilige nackt zu verführen versucht).

Ein der Agnes-Legende zumindest oberflächlich vergleichbares Verhüllungswunder findet sich auch in der Darstellung von Eremiten, wie sie z. B. die Brandan-Legende präsentiert: Der irische Abt Brandan begegnet während seiner Suche nach dem irdischen Paradies auf hoher See mehrmals Eremiten, die einsam auf fast schon entrückten Inseln verharrend, ihr Leben vollständig Gott gewidmet haben. Einer von ihnen sitzt seit zehn Jahren völlig abgeschottet auf einem Felsen, auf dem er buchstäblich nichts hat und nur von Gott ernährt wird. Dennoch ist er nicht nackt: Ihm sind, so heißt es im Text, fast wie bei einem Bären die Haare so lang gewachsen, dass sie seinen Körper vollständig bedecken und ihn gleichzeitig wärmen und vor dem Wetter schützen können: *got der hat mir das har / zu einer wete gegeben* („Gott gab mir das Haar zur Kleidung“; V. 370f.).<sup>16</sup> Er ist unbekleidet, aber (entsprechend dem christlichen Wertekanon) dennoch nicht nackt.

Brandans Schiff trifft später erneut auf einen Felsen mitten im Meer:

*Do sach sente Brandan  
einen nacketen man  
sitzen in jamer aleine  
uf einem gluenden steine,  
der dolte grozen gotes zorn.* (V. 937–941)

(„Da erblickte St. Brandan einen nackten Menschen jammervoll alleine auf einem glühenden Stein sitzen, der musste von Gott großen Zorn erdulden.“)

Dieser nackte Mann ist Judas Ischarioth, der auf jenem Stein nicht etwa seine Sünden büßt, sondern dort für einen Tag in der Woche sozusagen Pause von den Höl-

<sup>15</sup> Vgl. auch Peter STROHSCHNEIDER, Abschied und Nachfolge. Über Funktionszusammenhänge von Heiligkeit und Hagiographie, in: Inszenierungen des Abschieds in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. John Greenfield [im Druck, Ms. zitiert mit frdl. Gen. d. Verf.], Ms.-S. 2–5, der zur Agnes-Legende betont, dass die Keuschheit insbesondere weiblicher Heiliger zumindest in Frage gestellt werden muss (beispielsweise durch Verführungs- oder Vergewaltigungsversuche), um sie anschließend umso wirkungsvoller zu bestätigen.

<sup>16</sup> Die Brandan-Legende wird zitiert nach: BRANDAN. Die mitteldeutsche ‚Reise‘-Fassung, ed. Reinhard HAHN/Christoph FASBENDER, Heidelberg 2002. Die Prosafassung (P) weist für die hier zu untersuchenden Episoden keinen wesentlichen Unterschied im Text auf.



lenqualen bekommt. Nur ein kleines Stück Tuch vor dem Gesicht schützt ihn ein wenig vor den Qualen von Hitze und Kälte, die er auch hier erdulden muss: Er hatte dieses Tuch einst Jesus gestohlen, dann aber aus Reue einem Armen gegeben – seine einzige gute Tat, die hier direkte Auswirkungen zeigt.

Es ist augenfällig, dass Brandan durchaus öfters mit armen Seelen in Kontakt tritt, die sich an Straforten des Fegefeuers oder, wie Judas, der oberen Hölle befinden. Zwar wird das Aussehen dieser Seelen im Text nicht weiter beschrieben, die Bebilderung der spätmittelalterlichen Handschriften und Inkunabeln, die diese gerade im ausgehenden Mittelalter sehr bekannte Legende illustrieren, legen sich hier jedoch eindeutig fest: Die dürstenden Seelen, die sich auf einer Insel befinden (ein Purgatorium für Menschen, die sich in ihrem Leben Notleidender nicht erbarmt hatten), werden allesamt als nackte Menschen dargestellt, die um einen See laufen (ihre Strafe ist es, Durst zu leiden, aber niemals trinken zu können). Auch die ‚brennenden Seelenvögel‘ sind als halbnackte Menschen (die Unterkörper sind nicht dargestellt) gestaltet.<sup>17</sup> Bezieht man also die Illustrationen und Holzschnitte

17 So bereits die Darstellung im ältesten Druck von Anton Sorg, Augsburg ca. 1476, vgl. die Abbildung des Holzschnittes in der Edition der Prosafassung: Sankt Brandan. Zwei frühneuhochdeutsche Prosafassungen, ed. Rolf D. Fay, Stuttgart 1985, S. 1–66. Ein Blick auf die Inkunabeln im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek bestätigt diesen Befund. In den Drucken von Anton Sorg aus den Jahren (ca.) 1477 und 1480 (Signatur: 4° Inc. s. a. 238 bzw. 2° Inc. s. a. 667, an eine Fassung des Herzog Ernst F gebunden) sind zwar ein paar der Illustrationen vertauscht oder neu hinzugekommen, die hier interessierenden Holzschnitte sind jedoch exakt die gleichen geblieben. Die Drucke von Anton Sorg sind neben denen von Michael Furter in die Illustration und Szenenanordnung der Brandan-Legende für die meisten nachfolgenden Druckwerkstätten offenbar vorbildhaft gewesen. Das gilt auch für den Druck von Johann Froschauer, Augsburg 1497 (Sign.: BSB 4° Inc. ca. 1409), der die Holzschnitte der Ausgabe von Sorg offenbar relativ genau kopiert hat (und vielleicht den gleichen Meister damit beauftragt hat? Jedenfalls weisen einige Holzschnitte, die neu hinzugefügt worden sind, deutliche Unterschiede zu den mit Sorgs Druck vergleichbaren auf): Die Darstellung der brennenden Seelenvögel entspricht der bei Sorg genau, die Szene der dürstenden Seelen ist nur wenig davon unterschieden, auch hier sind die Seelen nackt dargestellt. Im Druck von Conrad Hist, Speyer 1496, ist diese Szene hingegen nicht illustriert, die brennenden Seelenvögel dagegen vergleichbar gestaltet (vgl. das Faksimile dieses Drucks, ed. Lutz Unbehaun, Rudolstadt/Jena 1994). Interessant ist zudem, dass die beiden von mir durchgesehenen bebilderten Handschriften der ‚Reise‘-Fassung P, cpg 60 (Heidelberg, Universitätsbibliothek = Hs. g) und Cod. ms 688 (München, Universitätsbibliothek = Hs. m), beides Papierhandschriften des 15. Jhs., eine sehr ähnliche Bildfolge wie die Drucke aufweisen und auch in der Illustration relativ viele Gemeinsamkeiten haben. Bei beiden sind nicht nur die entsprechenden Szenen auf ähnliche Weise wie in den Drucken dargestellt, die dürstenden Seelen sind in ihrer Blöße sogar noch stärker herausgestellt; der zweite Eremit ist wie der erste mit Fell bedeckt; die Teufel, die Judas wieder in die Hölle zerren, sind ebenfalls nackt, dagegen fehlen die brennenden Seelenvögel.

des 15. Jahrhunderts mit ein, so lässt sich konstatieren, dass man sich die büßenden und verdammten Seelen (wie die Teufel) nackt vorzustellen hat. Die beiden Eremiten, denen Brandan begegnet, sind hingegen gerade nicht nackt: Der erste ist von seinem Haar wie von einem Fell bedeckt. Über den zweiten, ein auf einer Erdscholle dahintreibender *heilige[r] man* (V. 857), den Brandan unmittelbar vor Judas trifft, sagt der Text dahingehen nichts.<sup>18</sup>

Die Vorstellung, dass die Seelen von Verdammten oder Büßern die Gestalt nackter Menschen hätten, findet sich besonders häufig in der mittelalterlichen Visionsliteratur, zu der in gewissem Sinne auch der Brandan gezählt werden kann. Vor allem aber müssen in diesem Zusammenhang die „Visio Tnugdali“ und das „Purgatorium Sancti Patricii“ genannt werden. In diesen Erzählungen absolvieren die Protagonisten eine Art Rundgang durch das Jenseits, vornehmlich durch die Straforte des Fegefeuers. Die menschliche Gestalt der Seelen, die die Visionäre sehen, bringt ihre vormalige Existenz als Menschen zum Ausdruck, deren Sündhaftigkeit für ihren derzeitigen Zustand am Buß- bzw. Strafort verantwortlich ist. Nach dem Tod ist die Seele im metaphorischen Sinne<sup>19</sup> entblößt, ist nicht mehr vom Leib verhüllt (geschweige denn von Kleidern). Somit ist auch in diesem Kontext Nacktheit mit Liminalität gekoppelt: Sie ist zum einen Darstellungsform der Körperlosigkeit und damit des liminalen Zustands der Seelen, ist gleichzeitig aber ebenfalls Zeichen ihrer Sündhaftigkeit, ihrer Entmächtigung und Erniedrigung in der Buße. Auch bei den Eremiten ließe sich von einem liminalen Status sprechen, allerdings ist ein Eremit kein nur zeitweilig von der menschlichen Gesellschaft exkludierter Mensch, der irgendwann wieder in sie eingegliedert wird, sondern er bleibt für immer außerhalb, um sich für die Aufnahme in die himmlische Gemeinschaft vorzubereiten. Folgerichtig sind die beiden im „Brandan“ beschriebenen Einsiedler inmitten des Meeres auch nicht nackt, denn die Verbindung von Nacktheit und Sexualität würde ihrem gottgeweihten, asketischen Leben zuwiderlaufen.<sup>20</sup>

18 Die Holzschnitte der Drucke stellen ihn allesamt als bekleidet und mit Heiligenschein dar; der Kontrast zur Darstellung des nackten Judas, der mit dem schwarzen Nimbus des Verfluchten gezeichnet ist, wird dadurch umso auffälliger.

19 Ich greife hier die Ausführungen von Mirko Gründner (in diesem Band, S. 161–172) auf.

20 Interessanterweise spricht die Prosafassung P auch bei beiden Eremiten von heiligen Männern, wie es in den jeweiligen Bildüberschriften zum Ausdruck kommt, vgl. Sankt Brandan, ed. FAY, S. 13, 5f.: *Hye koment sye zü ainem heyligen menschen, der saß auff ainem velß jm mör*, bzw. S. 30, 4f.: *Wie Sandt Brandon vnd sein Brüder ainen heyligen menschen fundent in dem mer schweben*. In der Vers-Fassung wird der erste Eremit nicht als heilig bezeichnet, lediglich als *cluserne* (V. 363 u. ö.),

In den paradiesischen Regionen, von denen diese Visionen berichten, ist das – ähnlich wie bei den oben beschriebenen Eremiten – anders: Im „Fegefeuer des heiligen Patrick“ etwa gelangt der Visionär irgendwann aus der Region des Fegefeuers und des Limbus heraus und kann einen Blick ins Paradies werfen. Dort kommen ihm unzählige Heilige in einem langen Zug entgegen, die alle mit solchen Gewändern gekleidet sind, wie sie ihnen zu Lebzeiten zugekommen waren; so sind die vormaligen Kleriker z. B. je nach ihrem geistlichen Stand mit Mönchskutte, Bischofs- oder Papstgewändern angetan.<sup>21</sup> Der Prolog zum ersten Buch des „Passionals“ weist den Heiligen sogar unterschiedliche Farben der Kleider, die sie von Gott erhalten, zu: Märtyrer tragen rot, als Zeichen der höchsten Ehre, Bekenner grün, Asketen gelb usw. Im Paradies greift offenbar eine Kleiderordnung, die (an die ständische Gesellschaft des Mittelalters erinnernd) jedem Heiligen das entsprechende Gewand zuweist.<sup>22</sup> Nacktheit gibt es im Paradies offenbar nicht, wohl aber, wie das von höfischen Beschreibungsmustern bekannt ist, ungeheure Prachtentfaltung. Der strahlende Glanz, der von den Heiligen und dem gesamten Ort ausgeht, markiert deren Transzendenz.

Dass sich in vergleichbaren Texten des Mittelalters aber auch ein anderer Umgang mit der Nacktheit aufzeigen lässt, soll abschließend an zwei Beispielen Hartmanns von Aue dargestellt werden. Der Protagonist im „Armen Heinrich“ kann von seinem Aussatz nur mit dem Herzblut einer Jungfrau, die sich ihm freiwillig opfert, geheilt werden. Ein solches Mädchen wird in der Meierstochter, die ihn lange ge-

dagegen fehlt in P die auffällige Erklärung, dass dieser Mensch auf dem einsamen Felsen für eine begangene Inzest-Sünde büßt. Daher kann er in der Prosafassung genauso wie der zweite, auf einem Rasenstück schwebende Eremit als typischer Einsiedler, der sich nicht um den Leib, sondern um seine Seele sorgt, geschildert werden. Auch wenn man hier leicht ins Spekulieren zu verfallen droht: Durch die Hereinnahme der Vorgeschichte des Eremiten scheint die ältere Vers-Version diese Gestalt noch als Büßer begriffen zu haben, der, weil er seine Buße noch zu Lebzeiten antritt, freilich beste Aussichten auf Gottes Gnade hat. Genau dies unterscheidet ihn von den Seelen im Fegefeuer, und möglicherweise ist sein merkwürdiger Zwischenstatus als Unbekleideter und doch nicht Nackter darauf zurückzuführen: Die Buße als *rites de passage* zu Gott.

21 Vgl. Die Gedichte des Michel Beheim, ed. Hans GILLE/Ingeborg SPRIEWALD, Bd. 3/1, Berlin 1971, S. 304–334, hier V. 813–819.

22 Vgl. Das Alte Passional, ed. Karl August HAHN. Frankfurt a. M. 1857. S. 4, 3–48: Der Erzähler berichtet, dass die Heiligen *mit cleideren erlich quamen / die si uf erden namen / als in irbot der tugenden vliiz / gel rot grune unde wiz* („sie kamen ehrenvoll/herrlich mit den Kleidern, die sie bereits auf Erden hatten, wie es ihnen kraft ihrer Tugenden zustand: gelb, rot, grün und weiß“; S. 4, 17–20, Kürzungen sind von mir aufgelöst); es folgt die genaue Zuordnung der einzelnen Farben.

pflegt hat, schließlich gefunden, und der kranke Heinrich reist mit ihr zu dem Arzt nach Salerno, der diese ‚Therapie‘ durchführen soll. In ihrer Opferbereitschaft reißt das Mädchen sich förmlich die Kleider vom Leib, damit der Arzt die erforderliche ‚Operation‘ so schnell wie möglich vornehmen kann.<sup>23</sup> Dazu kommt es allerdings nicht, denn als Heinrich durch ein Loch in der Wand die Schönheit ihres (nackten) Körpers betrachtet, weigert er sich, das Opfer der Meierstochter anzunehmen: Lieber wolle er weiterhin aussätzig bleiben, als ihr Leben für das seine zu beenden.

Für den außenstehenden Betrachter überwiegt vielmehr die erotische Komponente. Denn das Umdenken Heinrichs, sein Entschluss, das Opfer im letzten Moment doch abzulehnen, wird in mehreren Stufen vorbereitet: Zuerst hört Heinrich, der sich ja im Nebenzimmer befindet, da er die Prozedur nicht mit ansehen soll, nur das Schleifen des Messers am Wetzstein. Bei diesem Geräusch setzt das Erbarmen ein, er ist traurig, dass er die Meierstochter nicht mehr lebend sehen wird (vgl. V. 1223–1227). Von Umkehr ist hier freilich noch nicht die Rede, doch jetzt beginnt er, durch ein Loch in der Wand in das Zimmer hereinzusehen. Er erblickt das Mädchen *nacket und gebunden* (V. 1232) und bemerkt, was viel wichtiger ist: *ir lip der was vil minneclich. / nû sach er si an unde sich / und gewan einen niuwen muot* („sie war so schön. Da sah er sie an und darauf sich und gelangte dabei zu einer neuen Erkenntnis“; V. 1233–35). Mit dem Ansehen des nackten Körpers also beginnt er an sich selbst hinunterzusehen und bemerkt die Diskrepanz: Sein Körper ist hässlich, der des Mädchens *minneclich* – die äußere Schau löst eine innere aus.<sup>24</sup> Die Schönheit des Mädchens wird an ihrem nackten, bloßen Körper ersichtlich, ungewöhnlicherweise also nicht im Zusammenblenden mit weiteren Merkmalen wie Kleidung etc.

Die Nacktheit des Mädchens in der Opferszene ist in auffälliger Weise von Scham entkoppelt, andererseits ist diese Eigenheit des Blutopfermotivs wohl eher in Verbindung mit einer spezifischen Form von Heilsmagie zu sehen und keinesfalls bloß medizinischer Detailrealismus. Denn die tatsächliche medizinische Pra-

<sup>23</sup> *si zarte diu kleider in der nât. / schiere stuont si âne wât / und wart nacket unde blöz; / si enschamte sich niht eins hâres gröz.* („sie riss die Kleider an der Naht auf. Sogleich stand sie ohne Kleidung da, nackt und bloß, und schämte sich in gar keiner Weise“; V. 1193–96) Der Text wird zitiert nach: HARTMANN VON AUE, *Der Arme Heinrich*, ed. Hermann Paul, neu bearbeitet v. Kurt Gärtner, 17., durchgesehene Aufl., Tübingen 2001 (ATB 3). Vgl. in diesem Zusammenhang auch KRASS, *Geschriebene Kleider*, S. 215–220.

<sup>24</sup> Diese Beobachtung fügt sich übrigens nahtlos in das Bild ein, das WENZEL, *Sagen und Zeigen*, zeichnet.

xis dieser Zeit sah lediglich die Entblößung der zu behandelnden Körperpartie vor, nie jedoch des gesamten Körpers. Es ist daher zu vermuten, dass das Motiv der Nacktheit in Zusammenhang mit einer besonderen Blutmagie steht, eine Form von Heilungsritual, für das nicht zuletzt die Nacktheit der zu opfernden Person entscheidend ist.<sup>25</sup> In diesem Falle ließe sich die Nacktheit wiederum in Zusammenhang mit Liminalität bringen, gleichsam den Zwischenzustand zwischen Leben und (rituellem) Tod markierend.

Natürlich könnte man den nackten Körper, dessen Anblick bei Heinrich die innere Wandlung auslöst, wiederum auch mit der (jungfräulichen) Unschuld dieses Mädchens in Verbindung bringen (im Gegensatz zum schuldbeladenen hässlichen Körper Heinrichs). Der Text jedoch betont fortwährend ihre nun offensichtliche Schönheit, die sowohl dem Arzt, vor allem aber Heinrich Zweifel kommen lässt.<sup>26</sup> Beides (Heilsmagie wie Erotik) wird jedoch im legendarisch-märchenhaften Schluss der Erzählung umgebogen: Ein göttliches Wunder lässt Heinrich gesund werden und belohnt damit seine innere Einsicht, um des Lebens des Mädchens

25 Vgl. dazu Gerhard Eis, Salernitanisches und Unsalernitanisches im „Armen Heinrich“ des Hartmann von Aue, in: Hartmann von Aue, hrsg. v. Hugo Kuhn/Christoph Cormeau, Darmstadt 1973, S. 135–150, mit zahlreichen Nachweisen aus medizinischen Handschriften und Vergleichen zu anderen Texten. Der Arzt betont bei Hartmann eingangs, die Operation müsse am vollständig entkleideten Körper vorgenommen werden, was auf keinen Fall der medizinischen Praxis des Mittelalters entspreche. Eis zieht die Illustrationen medizinischer Handschriften dieser Zeit (auch aus Salerno) heran, außerdem weist er auf eine Vielzahl ähnlicher Erzählungen, in denen das Blutopfermotiv eine Rolle spielt, hin. Er bemerkt zudem, dass es die Meierstochter darauf sehr eilig hat, sich für die Prozedur zu entblößen, und dass sie anschließend augenfällig lange nackt bleibt, gerade auch während des Streitgesprächs mit Heinrich, den sie überzeugen will, doch noch die Opferung durchführen zu lassen – auch hier wird der erotische Aspekt latent weitergeführt; immerhin ist es schließlich Heinrich, der ihr die Kleider reicht.

26 KRASS, Geschriebene Kleider, S. 217 begründet die offensichtliche Schamfreiheit der Meierstochter in dieser Situation damit, daß sie „den Zustand prälapsaler Unschuld noch nicht verlassen“ habe. Zu beachten ist daneben aber auch, daß der Arzt bei ihrem Anblick überzeugt ist, *daz schoener krêatiure / al der werlte waere tiure* („dass es kein schöneres Wesen auf der Welt gebe“; V. 1199f.). Heinrich, der sie *nacket und gebunden* sieht, hält, wie bereits ausgeführt, ihren Körper für *vil minnelich* (V. 1232f.), und sein Umdenken wird direkt mit ihrer Schönheit in Verbindung gebracht (vgl. V. 1241). Beim Aspekt der Erotik ist freilich auch das Alter des Mädchens zu berücksichtigen, das in den einzelnen Handschriften variiert: Nach der Handschrift A (der sog. Johanniter-Handschrift) ist das Mädchen zu diesem Zeitpunkt erst elf Jahre alt, nach Handschrift B aber bereits fünfzehn. Zusätzlich zum reiferen Alter des Mädchens verstärken etliche Plusverse in B (insbesondere V. 1002a–d) diesen Aspekt. Vgl. zur Frage des Altersunterschiedes Hans-Jochen SCHIEWER, Acht oder Zwölf? Die Rolle der Meierstochter im „Armen Heinrich“ Hartmanns von Aue, in: Literarische Leben (Fs. Volker Mertens), hrsg. v. dems./Matthias Meyer, Tübingen 2002, S. 649–667.

willen ihr Opfer abzulehnen. Die unterschiedlichen Schlusskonzeptionen der einzelnen Handschriften lassen die Erzählung entweder in der Heirat der beiden (Johanniter-Handschrift), also ausgerechnet die Version, in der das Mädchen erst elf Jahre alt ist und die Erotik weniger betont wird) oder in einem *moniage* enden.

Das zweite, vielleicht noch deutlichere Beispiel ist Hartmanns „Gregorius“. Er erzählt vom Leben des aus einem Geschwisterinzeß hervorgegangenen Gregorius, der im Kloster aufwächst, sich dann aber dem Rittertum zuwendet und unwissentlich die eigene Mutter heiratet. Zur Buße begibt er sich auf einen einsamen Felsen mitten im Wasser, an den er sich anketten lässt; dort überlebt er durch Gottes Gnade 17 Jahre, bis er (ebenfalls auf Einwirken Gottes hin) zum Papst berufen wird. Boten aus Rom suchen den Eremiten und finden ihn schließlich auf seinem Felsen sitzend. In dieser Szene werden die erwartbaren Beschreibungsmuster allesamt abgewiesen: Bevor die Boten auf den Einsiedler treffen, schildert der Erzähler in den buntesten Farben und mit einem deutlichen Gewicht auf der kostbaren Kleidung, wie ein perfekter höfischer Mann auszusehen habe – um im Anschluss daran klarzustellen, dass ein solcher in Gregorius gerade nicht zu finden sei.<sup>27</sup> Die Boten treffen vielmehr auf eine ausgemergelte, verwaahlste und vor allen Dingen völlig nackte Gestalt, die sich vor ihnen verstecken will und die Scham notdürftig mit einem ausgerissenen Kraut bedeckt. Der Vergleich zwischen dem gutaussehenden, prächtig gekleideten höfischen Idealbild und dem hässlichen und nackten Gregorius macht vor allem eines deutlich: Gregorius ist zu diesem Zeitpunkt herausgenommen aus sämtlichen Lebensordnungen; es ist die größte vorstellbare Gesellschaftsferne: Er, der vormalig Mönch einer Ordensgemeinschaft, anschließend Ritter und Herrscher eines ganzen Reiches gewesen ist, ist nun in seiner Buße vollkommen von der übrigen menschlichen Gemeinschaft exkludiert, und diese Art von sozialer Heimatlosigkeit findet ihren visualisierten Ausdruck genau wie bei Iwein in der Nacktheit, oder besser gesagt in der Unbekleidetheit. Die Parallelen mit dem fellbedeckten Eremiten des „Brandan“ sind frappierend (gerade was das der Buße vorausgehende Inzeßvergehen betrifft), doch der Erzähler betont ausdrücklich die Nacktheit Gregorius'.<sup>28</sup> Damit aber geht die Schilderung über die Figur der Brandan-Legende hinaus: Die vollkommene Buße und Entäußerung

27 Vgl. HARTMANN VON AUE, Gregorius, ed. Hermann Paul, neu bearbeitet v. Burghart Wachinger, Tübingen 2004 (ATB 2), V. 3371–3422. Sämtliche Zitate hieraus.

28 *sîn schame diu was grôz: / er was naked unde blôz* („er schämte sich sehr: er war vollkommen nackt“; V. 3409f.). KRASS, Geschriebene Kleider, S. 90–92 spricht von De- und anschließender Inve-

aller materiellen Dinge führt bei Gregorius nicht zuletzt zu einer Entäußerung von der Schuld, so dass er noch zu Lebzeiten mit der Berufung ins Papstamt die volle Gnade Gottes erfahren kann.<sup>29</sup> Und hier liegt auch der Unterschied zum „Iwein“, in dem diese Ebene keine Rolle spielt: Trotz der größtmöglichen Exklusion zur übrigen Gesellschaft, die der Text narrativ darlegt, bleibt Gregorius stets Bestandteil der göttlichen Heilsordnung und ist dadurch, wie der Erzähler nicht müde wird zu betonen, zwar abstoßend für seine Mitmenschen, doch durch seine Bußleistung und dem Vertrauen auf göttliche Gnade besonders angesehen im Himmel: *den liuten widerzaeme/ ze himele vil genaeme*. („ein Abscheu für die Menschen, dem Himmel aber wohlgefällig“; V. 3421f.)

Die beiden letztgenannten Beispiele weisen einen offeneren Umgang mit dem Motiv der Nacktheit auf, als es in Legende oder höfischem Roman üblich ist. Beide sind jedoch auch in Bezug auf ihre Gattungsgrenzen relativ offen; sie bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Legende und höfischer Epik, zwischen Mirakelerzählung und novellenartiger Unterhaltung, ohne sich konkret auf eine dieser Erzählformen festlegen zu lassen, so dass man sich hier mit der Gattungshybride des ‚Legendenromans‘ beholfen hat. Dies ist innerhalb einer unproblematischen Gattungszuordnung (bei allen Schwierigkeiten, die mit solchen Abstraktionen verbunden sind) anders: In der Hagiographie wird Nacktheit abgewiesen, da das mit Sexualität verbundene Begehren dem Gebot der Keuschheit diametral zuwiderläuft; ihre Sujets müssen daher von einer mit Laster und Verführung, ja teilweise mit dem Teufel selbst assoziierten Nacktheit ferngehalten werden. Im Rahmen von Jenseitsvisionen ist Nacktheit kennzeichnend für die büßenden Seelen, wo sie zugleich Ausdruck für ihre Erniedrigung und zu büßende Sündhaftigkeit wie für ihren liminalen Zustand, dem Übergangsstadium auf dem Bußweg zum Himmelreich, ist. Für die höfische Kultur hingegen bedeutet Nacktheit in erster Linie Unbekleidetsein, das bis zum Identitätsverlust führt. Sie ist im Falle Iweins ebenfalls mit einer Form von Liminalität verbunden, dessen Unbekleidetheit seine höfische Identität grundsätzlich in Frage stellt. Vornehmlich solche Texte, die bewusst zwischen legendarischem und höfischem Erzählen oszillieren, brechen aus dem be-

stitur Gregorius‘, dessen Nacktheit mit dem Sündenfall in Verbindung stehe und „hier zum Zeichen von Heiligkeit“ werde (S. 90).

<sup>29</sup> Vgl. weiterführend auch Peter STROHSCHNEIDER, Inzest-Heiligkeit. Krise und Aufhebung der Unterschiede in Hartmanns „Gregorius“, in: Geistliches in weltlicher, Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Christoph Huber, Tübingen 2000, S. 105–133.

schriebenen narrativen Umgang mit der Nacktheit aus, indem es ihnen gelingt, die unterschiedlichen Diskurse übereinander zu blenden und so in einen erweiterten Deutungshorizont zu lenken.

*Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:*

Andreas HAMMER, Nacktheit an der Grenze. Narrative Umschreibungen der *rites de passage*, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 321–336.